

К 19

Э. Кан

ЭЛЕМЕНТЫ ДИРИЖИРОВАННЯ



Э. Кан

ЭЛЕМЕНТЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ

Перевод с английского



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинградское отделение. 1980

Перевод с английского
Д. Э. ДАЛГАТА

Кан Э.

К19 Элементы дирижирования: Пер. с англ. Д. Далгата.—
Л.: Музыка, 1980. — 216 с.

ИСБН

В книге американского дирижера и педагога рассматриваются вопросы техники дирижирования симфоническим оркестром. Особое внимание уделяется работе дирижера с ученическими и самостоятельными коллективами, в том числе с духовыми оркестрами, хорами. Автором привлечен обширный нотный материал, подобранный по темам. Книга может быть использована как самоучитель. Адресуется начинающим дирижерам.

782

© 1975 by Schirmer Books,
a Division of Macmillan Publishing Co., Inc.

4905000000
90205—706
К 547—80
026(01)—80

© Издательство «Музыка», 1980 г., перевод.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Художественная самодеятельность в нашей стране с каждым годом приобретает все больший и больший размах. Неуклонно растет количество всевозможных музыкальных коллективов — от небольших инструментальных (и вокально-инструментальных) ансамблей до развернутых по составу оркестров (симфонических, эстрадных, народных инструментов, духовых), действующих на базе наших многочисленных Дворцов и Домов культуры, как городских, так и сельских. Каждый такой коллектив требует для себя квалифицированного музыкального руководителя, имеющего достаточные знания и навыки в области дирижирования. Вместе с тем, возможность получения такой профессиональной подготовки в специальных учебных заведениях (музыкальных училищах и консерваториях) ограничена, и не все руководители самодеятельных коллективов могут ею воспользоваться. Поэтому ощущается острая нужда в специальном учебном пособии, точнее — самоучителе для самодеятельных дирижеров.

Предлагаемая читателю книга американского дирижера и педагога Э. Кана «Элементы (или основы) дирижирования» в значительной степени отвечает этой цели, будучи предназначена как для занятий в дирижерских классах, так и для самостоятельного изучения.

Эмиль Кан родился в Германии, во Франкфурте-на-Майне, где и обучался в консерватории. Он был соучеником и другом Пауля Хиндемита. Затем Кан продолжал обучаться дирижированию у Германа Шерхена в Лейпциге. Двумя годами позже он стал дирижером Филармонического оркестра в Штутгарте, а еще через два года — музыкальным директором Южно-германской радиостанции (там же). Солистами в концертах его оркестра были Фриц Крейслер, Рудольф Серкин и другие известные музыканты.

В 1935 г. Кан покидает Европу. Сначала он дирижирует в Гаване, затем в Нью-Йорке (в руководимом Тосканини оркестром). С 1936 года начинает преподавать в государственном колледже Монклера (США, штат Нью-Джерси). Став профессором, специализируется в обучении музыкальных педагогов для высших учебных заведений.

В общей сложности Кан дирижировал более чем тридцатью симфоническими оркестрами, в том числе в Лондоне, Вене, Гамбурге (оркестром филармонии), Берлине и мн. др. Ему приходилось управлять также большим числом любительских оркестров.

Последние десять лет Кан руководит нью-йоркским «Концертным Сеньор-оркестром» — коллективом пожилых профессиональных музыкантов, в большинстве своем вышедших из составов крупных симфонических и оперных оркестров. Концерты даются в залах различных районов Нью-Йорка, в манхэттенском Карнеги-Холле.

В 1965 г. Кан опубликовал книгу «Дирижирование». В 1975 г. вышло в свет ее 2-е дополненное издание, озаглавленное «Элементы (основы) дирижирования» (E. Kahn. Elements of Conducting. 2 Ed. New York, 1975.) Кан является автором многих вокальных сочинений: песен с сопровождением фортепиано и оркестра, большой симфонической кантаты. Недавно им написаны «Упражнения в ритме и метре», — пьесы для оркестра, сочиненные специально в расчете на учащихся, занимающихся по его учебнику дирижирования.

От имеющихся на русском языке немногочисленных учебников дирижирования, посвященных главным образом узкой теме техники тактирования, книга Э. Кана выгодно отличается широким охватом самых различных вопросов дирижерской практики, хотя именно эта многоплановость и желание «объять необъятное» подчас приводят к известной схематизации и упрощенности изложения отдельных проблем, требующих более глубокого и детального разбора (это относится, например, к вопросам стиля и интерпретации, к характеристике творчества отдельных композиторов, музыкально-историческим экскурсам и др.). Вместе с тем, разделы книги, посвященные чисто практическим проблемам, связанным с дирижерской профессией, отличаются конкретностью и содержат много ценных, весьма дельных советов, опираю-

щихся на большой педагогический опыт автора. Именно эти разделы текста и представляют с нашей точки зрения наибольший интерес для начинающих дирижеров (например, главы, посвященные технике дирижерского «удара», смене темпов, обращению с ферматами, ретушированию динамики и др.).

Основной акцент сделан автором на вопросах, связанных с дирижированием симфоническим оркестром, однако он посвящает специальные главы также разбору специфических проблем, возникающих при работе с хором и духовым оркестром. Учебник содержит, кроме того, ряд полезных практических советов, касающихся постановки на любительской (или учебной) сцене оперных произведений.

Книга изобилует нотными примерами и ссылками на музыкальные произведения, что дает возможность начинающему дирижеру глубоко вникнуть в каждую конкретную тему того или иного раздела учебника.

В связи с тем, что автор адресует свою книгу самому широкому кругу читателей, интересующихся вопросами дирижирования, он иногда пишет о вещах, которые заведомо известны каждому музыканту-профессионалу, собирающемуся заняться освоением дирижерской профессии, но могут быть недостаточно знакомы начинающему дирижеру-любителю, желающему организовать музыкальный коллектив. Рассмотрение же таких вопросов, как орнаментика, штрихи у струнных и духовых, артикуляция и некоторые другие, не теряют своей актуальности и для изучавших соответствующие дисциплины в специальных музыкальных учебных заведениях, так как не существует «свода рецептов» на все случаи, какие могут встретиться в исполнительской практике, и дирижер должен уметь самостоятельно решать конкретные задачи, постоянно возникающие в связи с этими проблемами.

Э. Кан в своей книге, естественно, исходил из музыкальной практики США, которая во многом отличается от нашей, и опирался во множестве ссылок на американские нотные издания (особенно в области педагогической литературы для ученических оркестров: специальные сборники, отдельные транскрипции и адаптации классических произведений, партитуры современных американских композиторов) и другие материалы, недоступные нашему читателю. Эти разделы текста в настоящем издании книги опущены. Читатель может найти в наших нотных библиотеках и магазинах специальную учебно-методическую оркестровую литературу аналогичного плана, в достаточном количестве выпускаемую нотными издательствами нашей страны.

В отдельных случаях, вместо ссылок автора на широко известные в США мелодии народных песен или песен американского композитора-песенника Стивена Фостера (Stephen Foster. 1826—1864), мы либо приводим некоторые из этих мелодий в качестве дополнительных нотных примеров, либо отсылаем читателя к изданным у нас вокальным сборникам, содержащим упоминаемые автором песни.

Ряд нотных примеров и фрагменты текста к ним мы заимствовали из другой книги Э. Кана — «Путеводитель дирижера по страницам избранных партитур» (E. Kahn. «Conductor's Guid to Selected Scores»).

Примечания переводчика оговорены особо. Кроме того, в тексте книги нами сделаны отдельные уточнения, касающиеся оригинальных темповых обозначений, сопутствующих тем или иным произведениям, либо местоположения упоминаемого автором музыкального отрывка внутри сочинения (конкретное действие и номер арии в опере, часть симфонии, название части сюиты и прочее), имеющие целью облегчить читателю нахождение данного эпизода в партитуре. Такие уточнения специально не оговорены.

Можно надеяться, что книга окажется полезной для множества музыкантов, стремящихся овладеть дирижерскими навыками, что она будет способствовать становлению их профессионального мастерства, а это не замедлит сказаться на художественном уровне руководимых ими музыкальных коллективов.

Дж. Далгат

ВВЕДЕНИЕ

Стать руководителем большого оркестра — мечта многих молодых музыкантов. Одним из главных препятствий на пути к овладению этой профессией является, однако, то обстоятельство, что учащемуся предоставляется очень мало возможностей практиковаться на своем «инструменте» — оркестре. Как правило, он может полагать себя счастливым, если на протяжении всего курса обучения ему доведется управлять оркестром по несколько минут в неделю. У студента консерватории возможностей больше, но также — по сравнению с ежедневными многочасовыми упражнениями инструменталистов, овладевающих своим инструментом, — безусловно недостаточно.

Обучающийся дирижированию должен успеть освоить на практике все многообразные элементы своего ремесла. Они охватывают знания и навыки, объем которых составляет специальный курс обучения дирижерскому искусству. Схемы тактирования сложных ритмических рисунков окажутся для начинающего камнем преткновения, если он будет лишен возможности многократно проверить их на квалифицированном оркестре.

Эта книга указывает те направления, по которым должно идти обучение дирижированию. С самых первых шагов начинающий дирижер должен учиться судить о том, соответствует ли характер его тактирования той или иной конкретной задаче. Поэтому дирижирование под магнитофонную запись не рекомендуется: в этом случае студент фактически будет не дирижировать, а следовать за записью. Он не сможет определить, насколько его жесты действенны. В то же время звукозапись как кратчайший путь к ознакомлению с реальным звучанием пьесы и ее мастерской интерпретацией может оказать помощь при разучивании нового или незнакомого произведения. Тем не менее желательнее, чтобы обучающийся дирижерскому искусству умел досконально изучить партитуру без такого вспомогательного средства. Зато последующее сравнение своего представления о звучании партитуры с записью может оказаться полезным.

Техника тактирования является лишь одним из множества элементов профессии дирижера. Тренировка слуха, чтение партитур, знание всех инструментов и техники игры на них, равно как вопросы темпа, динамики и стиля образуют широкий круг проблем, требующих специального изучения и практики.

Одному из важнейших дирижерских качеств — умению воодушевить оркестр — научиться нельзя. В то же время стихийная «индивидуальность» без достаточных знаний и навыков может обернуться шарлатанством.

Квалифицированные дирижеры для школьных и самодеятельных оркестров становятся все более необходимыми. Главная цель этой книги — помочь воспитанию таких дирижеров. Материал подобран таким образом, чтобы максимально подготовить почву для успешной организации дирижером инструментального коллектива. Хотя в этой книге делается акцент на дирижирование непрофессиональными симфоническими оркестрами, основные положения распространяются также и на работу с профессионалами, равно как и на управление духовыми оркестрами и хором. Специальные главы посвящены разбору некоторых специфических проблем, связанных с руководством этими коллективами. В книгу включена также глава о дирижировании оперой в связи с ростом интереса к этой области исполнительства со стороны молодых дирижеров.

Книга написана в расчете на классные занятия. Но она вполне может быть использована и как самоучитель (в последнем случае желательна помощь певца или инструменталиста). Надо надеяться, что книга окажется бесполезной и для молодых дирижеров, уже имеющих некоторый опыт работы с оркестром.

КАК ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ЭТОЙ КНИГОЙ

I и II части книги, посвященные различным проблемам дирижерского искусства, должны изучаться параллельно. Программа обучения должна включать три направления: тренировку слуха, чтение партитур и мануальную технику (тактирование) с акцентом на последней дисциплине. Занятия по этим предметам должны продолжаться в течение всего курса. На разных этапах классных занятий педагог может опускать тот или иной материал, если он находит целесообразным привлечение материала из других глав книги. Теоретический материал (части III и IV), практический материал (часть V) и дополнительные дирижерские навыки (часть VI) следует начать изучать после того, как студент усвоит основное содержание первых двух частей книги.

Изложение основных проблем, как правило, сопровождается примерами из музыкальной литературы или, при необходимости, особыми упражнениями, специально составленными для данной цели. Примеры должны быть тщательно проработаны учащимися. Чем больше традиционной симфонической литературы изучит любознательный дирижер, тем лучше. Партитуры, конечно, можно получить в библиотеках, но будущий дирижер должен стремиться к созданию своей собственной библиотеки шедевров.

Часть I

ДИРИЖЕРСКИЙ УДАР

1. ТАКТИРОВАНИЕ В РАЗЛИЧНЫХ МЕТРАХ

Когда мы впервые начинаем учиться писать, нас заставляют строго придерживаться образцов начертания букв алфавита. Позже, когда наше письмо приобретет индивидуальный характер, почерк может далеко отклониться от форм, которым мы первоначально были обучены. Это в значительной степени распространяется на схемы тактирования.¹ Если учащийся будет пытаться имитировать больших дирижеров с их весьма индивидуальной манерой (к которой их собственные оркестры успели привыкнуть), он легко может оказаться непонятным для неподготовленных исполнителей. Индивидуальная манера развивается без специальных усилий, и в основе ее лежит талант, который не позволяет дирижеру оставаться простым «отбивателем такта».

РАЗМЕР $\frac{2}{4}$

Рисунки, или схемы, тактирования, которые являются основой дирижирования, должны стать второй натурой учащегося. Проще всего начать со схемы для размера $\frac{2}{4}$ (рис. 1 а).

В процессе тактирования (являющегося функцией правой руки) движения должны оставаться эластичными в обоих направлениях — как при ударе вниз, так и при ударе вверх². При ударе вниз рука отскакивает кверху и чуть вправо, а затем останавливается (за исключением случаев легато, когда движение руки вовсе не должно прерываться). При ударе вверх рука не должна двигаться по вертикали; прежде чем вернуться в исходную точку, она описывает фигуру, напоминающую маленький крючок в направлении книзу и влево. Схемы реальных движений изображены на рисунке (1 б, в, г.).

¹ Тактирование — определение счетных долей такта движениями руки.—
Примеч. перевод.

² «Удар» — условный технический термин, применяемый для обозначения маха руки при тактировании. Подразумевается «удар» о воображаемую упругую поверхность. Понятие «удара» включает в себя также ощущения нажатия этой «поверхности», прикосновения к ней, отталкивания от нее.—
Примеч. перевод.



Рис. 1. Тактирование «на два».

Нажим¹, сопровождаемый ускорением движения, должен иметь место там, где линия на рисунке утолщается. Там же, где она делается тоньше, движение замедляется. При остром стаккато нажим длится в течение всего движения руки (в обоих направлениях) и резко прекращается в конце его. В легато движение вовсе не прерывается; момент удара приходится на середину каждого маха, после чего скорость движения значительно замедляется. В случаях *pop legato* и *portato*² используется схема легато с незначительной остановкой в конце каждого удара (характер удара средний между легато и стаккато).

Чтобы учащийся мог практиковаться в тактировании «на два», педагог должен играть на рояле музыку, написанную в двухдольном метре (медленно, быстро; легато, нон легато, стаккато)³. Студент должен начинать тактировать лишь после того, как он ясно представил себе темп и характер музыки.

Правую руку надо держать на весу в удобном положении; локоть не следует ни прижимать к туловищу, ни поднимать слишком высоко. Левая рука не должна участвовать в этих упражнениях: студенты очень часто приучаются размахивать обеими руками параллельно вместо того, чтобы пользоваться левой рукой только для специальных целей.

¹ Т. е. активизация устремленности движения к точке удара, соответствующей моменту начала доли.— *Примеч. перевод.*

² См. с. 98, 99.— *Примеч. перевод.*

³ Во Введении студенту не рекомендовалось прибегать к помощи звукозаписи. Однако, в предварительных упражнениях, когда студент фактически еще не дирижует, а только стремится приобрести ощущение дирижерского удара, запись может помочь. Выбор произведений может быть основан на списке, приведенном в гл. 2. Пьесы, наиболее подходящие для этой цели, помечены звездочкой*. Темп и характер, предпосланные каждому примеру, должны помочь выбору конкретного вида удара. Так как практически невозможно начать дирижировать одновременно с началом звучания записи, несколько ее тактов должны предшествовать началу тактирования. Во время этих упражнений студент должен пользоваться партитурой (для начала допустимо фортепианное переложение).— Здесь и далее примечания, не оговоренные специально, принадлежат Э. Кану.— *Ред.*

ХАРАКТЕР УДАРА

Амплитуда движений руки при тактировании в значительной мере зависит от характера и темпа музыки. Легкое и достаточно быстрое стаккато требует не более чем мелких, «острых» движений кисти¹. Для более сильных ударов надо пользоваться предплечьем. С накоплением опыта студент поймет, что размахистый удар, в котором участвует вся рука, редко бывает необходим даже в драматические моменты.

В медленной, плавной музыке движение руки должно быть непрерывным, но момент нажима внутри каждого маха (т. е. собственно момент удара) должен быть ясным. Наступающее после этого замедление движения приходится на окончание очередного удара, переходя в начало следующего. В противном случае (без ясной точки удара) тактирование (особенно в адажио) становится «бескостным» (аморфным, пассивным).

С самого начала учащийся должен приучаться иметь дело с различными темпами, разнообразной динамикой и разными стилями. Дома, перед зеркалом, он должен практиковаться во всех видах дирижерского удара. Если его удар кажется ему неуклюжим, он может не сомневаться в том, что движение выполняется им неверно. Оно должно быть ясным, точным, но при этом свободным и не напряженным. Удар вниз должен быть направлен точно по вертикали и, по крайней мере на первых порах, его надо начинать чуть выше уровня глаз². Оркестру трудно играть с дирижером, у которого нет ясного удара вниз («раза»).

Применение дирижерской палочки не должно причинять никаких неудобств³. Ее надо держать между большим и указательным пальцами так, чтобы рукоятка касалась ладони. Палочки должны изготавливаться из легкого и светлого дерева или, как теперь вошло в обычай, из белой пластмассы с пробковой рукояткой. Они должны быть чуть длиннее одного фута⁴.

¹ Существует дирижерская школа, которая отвергает отдельное применение кисти и рекомендует пользоваться ею в сочетании с предплечьем, с которым она (не напрягаясь) должна составлять одну линию; якобы благодаря этому удар делается тверже и ясней. Решение относительно того, какой путь лучше, зависит от индивидуальности ученика; в то время как автор этой книги достигал наилучших результатов, применяя кисть, множество законченных дирижеров избегают пользоваться ею.

² То есть кисть руки в начале движения должна находиться над уровнем глаз.

³ Многие дирижеры обходятся без палочки, однако при работе с непрофессиональными оркестрами она безусловно необходима. Она укрупняет мелкие движения руки, делая их более заметными, а ее светлый тон привлекает к ней внимание исполнителей. Палочку всегда держат в правой руке. Левши должны стараться привыкнуть к этому. Дирижирование — «двуручная» профессия; левая рука, являясь важной соучастницей правой, имеет свои функции, как это будет видно далее.

⁴ Т. е. чуть длиннее, чем 30,5 см.— *Примеч. перевод.*

ДРУГИЕ РАЗМЕРЫ

Схема тактирования двухчетвертного размера распространяется также на $\frac{2}{2}$ (alla breve — Φ) и, кроме того, на $\frac{6}{8}$, когда темп оказывается слишком быстрым для шести ударов в такте. В этом случае удар вниз приходится на первую восьмую, а удар вверх — на четвертую.

Следующей основополагающей схемой является схема тактирования четырехдольного метра ($\frac{4}{4}$) (рис. 2 а).



Рис. 2. Тактирование «на четыре».

Удар вниз совершается тоже по вертикали и имеет такой же отскок, как и в двухдольном метре (то же самое обязательно для любого другого метра), но линии всех остальных ударов искривлены. Второй удар должен быть направлен вверх — влево, третий — далеко вправо, четвертый, как и второй, вверх — влево с таким расчетом, чтобы рука вернулась в исходное положение первого удара. Неясный удар вниз («раз») в размере $\frac{4}{4}$ дезориентирует оркестр еще больше, чем в размере $\frac{2}{4}$. Искажение схемы тактирования четырехдольного метра (рис. 2 д) в случае небрежности дирижера может стать его скверной привычкой.

Схема тактирования четырехчетвертного размера распространяется также на $\frac{4}{8}$ и, кроме того, на $\frac{12}{8}$, когда темп оказывается слишком быстрым для двенадцати ударов в такте. Она же используется для размеров $\frac{2}{4}$ и $\frac{2}{2}$ (Φ), когда, наоборот, темп является настолько медленным, что двух ударов в такте недостаточно и требуется четыре. Принципы движения руки в четы-

рехдольном метре те же, что и в двухдольном (равно как и во всех других метрах).

Трехчетвертной размер ($\frac{3}{4}$) первоначально был связан с танцами (на нем основаны сарабанды, менуэты и вальсы), однако теперь он является обычным для всех жанров музыки. (Венский вальс и, практически, все быстрые вальсы, а также большинство скерцо в трехдольном метре тактируются одним ударом в такте — «на раз».)

Основная схема тактирования для размера $\frac{3}{4}$ и фактическая траектория движения руки изображены на рис. 3.



Рис. 3. Тактирование «на три».

Эта же схема распространяется на размер $\frac{3}{8}$, часто встречающийся в медленных частях классических и раннеромантических симфоний, а также на размеры $\frac{3}{2}$ (кроме тех случаев, когда темп оказывается слишком медленным) и $\frac{9}{8}$ (в умеренном и быстром темпах).

Размер $\frac{6}{8}$ более сложен. Существуют различные схемы тактирования шестидольного метра, но нет смысла изучать их все: для достижения цели достаточно освоить одну из них. Вариант, описанный ниже, как нам кажется, имеет преимущества перед остальными. Этот размер можно себе представить как развитие размера $\frac{4}{8}$, первая и третья доли которого удвоены. Поэтому $\frac{6}{8}$ тактируются как $\frac{4}{8}$ (или $\frac{4}{4}$), но с двумя ударами в одном и том

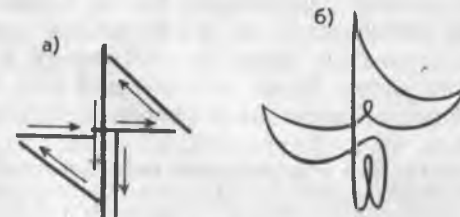


Рис. 4. Тактирование «на шесть».

же направлении на первую и вторую, а затем на четвертую и пятую восьмые (сравни рис. 2 а и 4 а).

Удары легато и стакато выполняются в этом метре (и во всех последующих) так же, как при тактировании «на два», «на три» и «на четыре».

Сдвоенные вертикальные и горизонтальные удары создают известные трудности для начинающего. Ему следует упражняться в выполнении этого рисунка до тех пор, пока он не добьется полной непринужденности. Хороший учебный материал для этого — начало Сонаты для фортепиано ля мажор Моцарта (К. 331)¹.

Та же самая схема применяется для тактирования в размере $\frac{6}{4}$. В быстром темпе $\frac{6}{4}$, как и $\frac{6}{8}$, тактируются «на два» (по схеме для $\frac{2}{4}$).

ТАКТИРОВАНИЕ «НА РАЗ» (ОДИНОЧНЫЙ, ИЛИ «ВАЛЬСОВЫЙ», УДАР)

Одиночный удар используется для вальсов (исключая медленные). Эта схема тактирования, казалось бы, столь простая, вовсе не легка именно из-за своей «обнаженности»; будучи свободной от множества технических трудностей других схем, она, как и те, требует элегантности движений. Элегантная техника способствует хорошему исполнению.



Рис. 5. Тактирование «на раз».

Движение вниз должно быть быстрым и сильным (как бы «стегающим»), после чего рука, эластично отскочив кверху (как во всех предыдущих случаях), уже значительно медленней продолжает восходящее движение с таким расчетом, чтобы достигнуть вершины к началу следующего такта. Первая доля такта используется для движения вниз, а другие две — для движения вверх. В конце движения вверх легкий взмах кисти предшествует очередному удару. Надо заботиться о том, чтобы движения руки было безостановочным, а очерчиваемый ею рисунок —

¹ Здесь и дальше буква К и последующие цифры означают номер данного произведения в каталоге сочинений Моцарта, составленном Л. Кёхелем (Köchel L. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, bearb. von A. Einstein. Lpz., 1969). — Примеч. перевод.

замкнутым. Эффективность вальсового удара в большей мере, чем любого другого, зависит от свободы движений дирижера. Если удар выполняется правильно, то даже в отрыве от звучания оркестра (т. е. зрительно) будет ясно ощущаться танцевальная, вальсовая природа ритма, очерчиваемая движением.

Тактирование «на раз» применяется также для быстрого темпа в размере $\frac{2}{4}$ (финал «Пражской» симфонии Моцарта, К. 504; Турецкий марш из «Афинских развалин» Бетховена), для большинства трехчетвертных скерцо и для быстрых менуэтов. В Пятой симфонии Бетховена кода финала, обозначенная $\frac{2}{4}$, также берется «на раз». То же самое относится к финалу «Хаффнеровской» симфонии Моцарта (К. 385). Все эти ударные варианты проще для тактирования, чем вальс: либо благодаря более быстрому темпу, либо потому, что достаточно пружинящего отскока руки и не требуется передача танцевального характера движения, необходимая в вальсе.

ДРОБЛЕНИЕ УДАРА

Порой в очень медленных темпах при тактировании оказывается целесообразным дробить удары. Подобно тому как медленный размер $\frac{2}{4}$ тактируется «на четыре», так медленные $\frac{3}{4}$ могут потребовать шести ударов; но этот размер никогда не должен тактироваться как $\frac{6}{8}$, где сочетаются дважды по $\frac{3}{8}$, а не трижды по $\frac{2}{8}$, как в данном случае. Поэтому медленные $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{2}$ тактируются так, как показано на рис. 6а, а медленные $\frac{4}{4}$ или $\frac{4}{2}$ (с дроблением) тактируются по схеме, изображенной на рис. 6 б.



Рис. 6. Тактирование «на три» и «на четыре» с дроблением удара.

При дроблении дополнительные удары должны быть менее явными, чем основные. Дробление бывает целесообразным и даже необходимым во многих случаях, например в большинстве медленных вступлений симфоний и сюит. Так, Сюита № 2 (си минор) Баха содержит два примера обязательного дробления:

2. ВАРИАНТЫ НАЧАЛА

НАЧАЛО НА УДАР

Не будет преувеличением сказать, что, если учащийся освоил ясный начальный удар, он овладел важнейшей мануальной проблемой дирижерской техники.

Самое первое движение дирижера должно определить для оркестра точный момент вступления и точно указать темп, в котором следует играть. Динамика и выразительные особенности начальных нот также должны быть с предельной ясностью продиктованы характером первого дирижерского жеста, его энергичностью или мягкостью.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ЗАМАХ (АУФТАКТ)

Прежде всего дирижер должен мобилизовать внимание своих исполнителей. Подготовительный замах, или ауфтакт, можно сравнить со взятием дыхания (вдохом) перед началом пения или, если речь идет о сильном, энергичном вступлении, — с отведением руки назад перед броском мяча. Это бессознательные, автоматические действия. Ауфтакт должен быть именно таким действием. Дирижер выполняет его безотчетно. Обычно учащиеся бывают настолько озабочены этим первоначальным движением, что невольно предваряют его излишними, ненужными жестами. В результате часть оркестра может ошибочно принять подготовительный замах за начальный удар и вступить раньше времени. (Термины «подготовительный замах» и «начальный удар», регулярно фигурирующие в дальнейшем, нельзя смешивать.)

Следующее правило обязательно для выполнения подготовительного замаха: ауфтакт должен иметь направление и амплитуду удара, предшествующего начальному (соответственно схемам, разобранным в гл. 1).

Некоторые дирижеры (даже из числа дирижеров первоклассных оркестров) ввели в обычай перед началом тактировать целый «пустой» такт¹. Этот прием помогает добиться точности вступления, но в то же время «портит» оркестр. Для осуществления внезапной смены темпа дирижер вынужден пользоваться одним единственным подготовительным замахом (ауфтактом); оркестр будет реагировать на него тем вернее, чем больше он приучен начинать игру в нужном темпе с одного ауфтакта.

¹ Это новшество распространилось благодаря тому, что при записи на пленку атака звука должна быть абсолютно точной, ибо при внимательном прослушивании даже малейшее отклонение от точности, незаметное в концертном исполнении, здесь окажется явным. Поэтому многие нынешние дирижеры пользуются упомянутым приемом «для страховки».

метр $\frac{4}{4}$ в начале I части и медленные $\frac{3}{4}$ в ее конце. Еще один пример — II часть (Ария) Сюиты № 3 (ре мажор) того же автора. Большинство «Лондонских» симфоний Гайдна, симфонии Моцарта К. 504 и 543, Первая и Вторая симфонии Бетховена имеют медленные вступления, требующие дробления удара.

Педагог должен брать сначала такие пьесы, где тактирование с дроблением удара возможно сплошь, от начала до конца. Впоследствии оно может быть опущено там, где в нем нет безусловной необходимости. Если музыка статична и на протяжении тех или иных долей такта в ней ничего не «происходит», движения руки при тактировании (как дополнительные, так и основные) должны выполняться без нажима, «бескостно» (см. главу 2).

Медленные $\frac{9}{8}$ и $\frac{12}{8}$ также тактируются по восьмым (см. рис. 7).

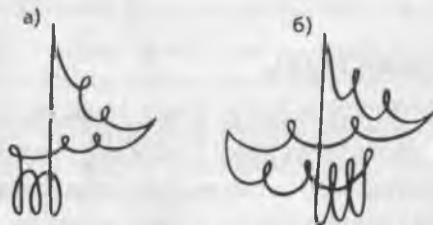


рис. 7. Тактирование «на девять» и «на двенадцать».



Важнейшие схемы тактирования нами теперь рассмотрены¹. Учащемуся остается освоить их как можно основательнее. В этом ему могут помочь упражнения перед зеркалом. Тот, кто овладел тактированием всех метров, усвоил «азбуку» дирижирования.

¹ Смешанные метры ($\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$), ведущие свое происхождение от славянской музыки и часто встречающиеся в музыке XX века, рассматриваются в гл. 8.

Если начало пьесы приходится на удар вниз (т. е. на первую долю такта), ауфтакт должен быть направлен по кривой справа налево вверх к исходной точке этого удара. Такой ауфтакт следует применять и в размере $\frac{2}{4}$, поскольку соответствующая этому размеру форма удара вверх (с крючкообразным движением в начале) была неуклюжей для подготовительного замаха. То же самое относится и к ауфтакту одиночного удара (при дирижировании «на раз»), поскольку такой удар состоит из двойного движения (вниз — вверх).

Теперь учащийся подготовлен к практическим занятиям по дирижированию. Узнать, насколько его движения достигают желаемого результата, помогут (в качестве «подопытных кроликов») его товарищи по классу. Надо начинать с пения всем классом примеров как из вокальной, так и из оркестровой литературы. Достаточно пропеть лишь по несколько тактов, поскольку все, что требуется на данном этапе, — это точное начало (одновременное вступление голосов) в задуманном дирижером темпе и характере. Каждый ученик должен получить возможность дирижировать таким образом. В качестве материала для этих упражнений может быть использовано большое количество различных произведений¹.

Будь то дирижирование голосами или инструментами, учащийся должен стремиться к точности, музыкальности и ясности. Если голоса вступают не совсем одновременно, это означает, что в технике дирижера имеются дефекты.

Необходимо всегда выждать несколько секунд, перед тем как начать дирижировать. Если дирижер, подняв палочку, сразу вслед за этим даст подготовительный замах (ауфтакт), его жест может быть ошибочно принят за начальный удар. Несколько секунд ожидания дают ему, во-первых, возможность оглядеть оркестр и удостовериться в том, что все готовы играть, а во-вторых, — сосредоточить свое внимание на темпе начала. Он должен пропеть про себя первые такты, а затем точно в том же темпе дать подготовительный замах (ауфтакт):



Нижеследующие упражнения предназначены для занятий как в классе, так и дома (перед зеркалом). Они соответствуют

¹ В целях разнообразия (и при самостоятельных занятиях) пение может быть заменено игрой на фортепиано. Но все же пение предпочтительней, поскольку в этом случае студент дирижирует группой лиц, реагирующих на его удар. Однако некоторые примеры из оркестровой литературы, приведенные ниже, практически непригодны для пения (не вокальны). В этих случаях использование фортепиано неизбежно. (Не все примеры предназначены для упражнений: многие из них даны лишь для справки в связи с той или иной конкретной темой.)

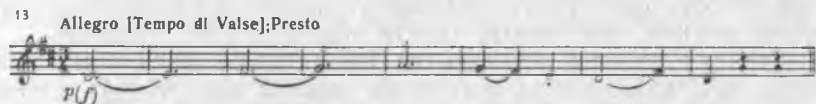
пальцевым упражнениям инструменталистов и должны способствовать достижению гибкости и определенности движений, необходимых для уверенного начала оркестровой пьесы. Каждая из метрических схем предусматривает варианты стаккато и легато. Упражнения должны выполняться в различных темпах и динамике; класс не должен знать заранее, какая скорость пульсации и, соответственно, продолжительность звука задумана дирижером.

НАЧАЛО НА ПЕРВУЮ ДОЛЮ ТАКТА (УДАР ВНИЗ)

Если произведение начинается с forte, подготовительный замах (ауфтакт) должен быть сильным, энергичным; если пьеса начинается piano, опять-таки жест дирижера должен на это указывать. Начало в характере стаккато должно быть предварено острым, отрывистым ауфтактом; если речь идет о легком стаккато (в piano), то достаточно взмаха кисти. Non legato — артикуляция, промежуточная между стаккато и легато, — также требует довольно острого движения, соразмерного с длительностью первой ноты. Для тихого, медленного начала в характере легато нужен мягкий, эластичный (почти «бескостный») ауфтакт.

Оркестр должен вступить не прежде, чем начальный удар (т. е. удар вниз, соответствующий сильной доле такта) достигнет самой нижней точки, после которой происходит отскок руки кверху. (Пока не фиксируете внимания на ударах, соответствующих слабым долям такта. О них речь пойдет в следующем разделе.)





Примеры для упражнений

Список примеров из музыкальной литературы, приводимый на последующих страницах, довольно обширен, хотя большинство учащихся обычно склонно ограничиться лишь несколькими упражнениями. Если педагог захочет иметь под рукой больше нотных иллюстраций, чем дано в книге, то отобранные им в нашем списке пьесы (их фрагменты) могут быть написаны на классной доске или размножены на бумаге (требуется только мелодическая линия). Таким образом, каждый студент получит возможность дирижировать, в то время как весь класс будет петь эти мелодии.

Тактирование по схеме «на два»

$\frac{2}{4}$ Бизе. «Кармен», Хабанера, начало аккомпанемента (Allegretto quasi Andantino)*: стаккато, с ощущением танцевальной основы ритма.

Шуберт. «Розамунда», 2-я балетная музыка (Andantino)*: тихо, стаккато.

* Звездочкой помечены пьесы, которые могут использоваться в качестве упражнений при изучении материала гл. 1.




Брамс. Вариации на тему Гайдна, тема (Andante)*: тихо, характер удара средний между легато и стаккато.

И. Штраус. «Цыганский барон», Увертюра (Allegro moderato)*: остро, сильно.

Стравинский. «Петрушка», Русская (Allegro giusto): энергично.

Стравинский. «Жар-птица», Хоровод царевен (Moderato): очень тихо, легато.

М. де Фалья. «Любовь-волшебница», Танец страха (Allegro rit-

mico): сильное стаккато, pizzicato (ритм  т. д. воспроизводить хлопками в ладоши).

$\frac{2}{2}$ (♩) Моцарт. «Похищение из сераля», Увертюра (Presto)*: характер удара средний между легато и стаккато.

Моцарт. «Свадьба Фигаро», Увертюра (Presto)*: довольно связано.

Мендельсон. Концерт для скрипки с орк., ч. I, начало (Allegro molto appassionato)*: легко, но связано.

Вагнер. «Тангейзер», д. II, начало (Allegro)*: очень четко, остро, быстрые секстоли требуют особенно точного ауттакта.

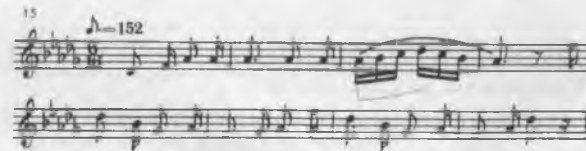
Бетховен. Симфония № 5, Финал (Allegro)*: сильно, величественно; характер удара средний между легато и стаккато.

$\frac{6}{8}$ Оффенбах. «Сказки Гофмана», д. II, Баркарола (Moderato)*: легато, с ощущением танцевальной основы ритма.

Моцарт. «Дон-Жуан», д. II, № 3, Канцонетта с мандолиной (Allegretto)*: легко.

$\frac{6}{4}$ Римский-Корсаков. «Садко», Вступление (Largo): легато.

$\frac{6}{16}$ Бизе. «Кармен», д. II, № 15, квинтет (Allegro vivo): очень легко.



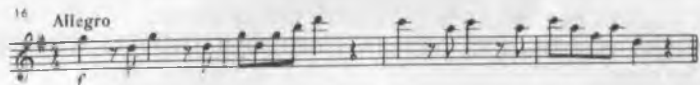
Тактирование по схеме «на четыре»

$\frac{4}{4}$ Гайдн. Симфония № 98, ч. I, начало (Adagio)*: широко, forte, стаккато; затем piano, legato.

Шуберт. Симфония № 9, ч. I, начало (Andante): сильно, характер удара средний между легато и стаккато.

Гендель. «Мессия», ч. I, № 15, хор (Allegro): так же.

Моцарт. Маленькая ночная серенада, ч. I, начало (Allegro)*: довольно остро, характер удара средний между легато и стаккато.



Чайковский. «Щелкунчик», Марш (Tempo di marcia vivo)*: легко (стаккато).

Чайковский. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», начало (Andante non tanto quasi moderato): характер удара средний между легато и стаккато; ясный ауттакт для каждой половинной ноты.

Хумпердинк. «Хензель и Гретель», Вступление (Tranquillo, ma non troppo lento)*: довольно связно.

$\frac{2}{4}$ *Шуберт.* Симфония № 9, ч. II (Andante con moto)*: стаккато.

$\frac{2}{2}$ *Моцарт.* «Свадьба Фигаро», д. II, № 16, дуэт (Andante)*: сильно, от вступления голоса — легче; характер удара средний между легато и стаккато.

$\frac{2}{4}$ *Гайдн.* Симфония № 104, ч. II (Andante)*: легко, почти стаккато.

$\frac{12}{8}$ *Гендель.* «Мессия», ч. I, № 12, Pifa (Larghetto e mezzo piano)*: большей частью легато; можно тактировать также «на двенадцать».

Бах. «Страсти по Матфею», ч. I, № 1 (Медленно)*: molto legato. *Бах.* Месса си минор, Sanctus, № 20 (чуть подвижней, чем в предыдущем примере)*: величественно.

Бетховен. Симфония № 6, ч. II (Andante molto mosso)*: характер удара — non legato. (Темп этой пьесы часто затягивают; между тем Бетховен ясно указывает: molto mosso — очень подвижно.)

Тактирование по схеме «на три»

$\frac{3}{4}$ *С. Ф. Смит.* «Америка» (Moderato): характер удара средний между легато и стаккато. См. пример 3.

Гендель. «Ксеркс», д. I, сц. 1, ария Ксеркса (Larghetto)*: широко, характер удара средний между легато и стаккато.

Масканыи. «Сельская честь», симф. Интермеццо (Andante sostenuto)*: легато.

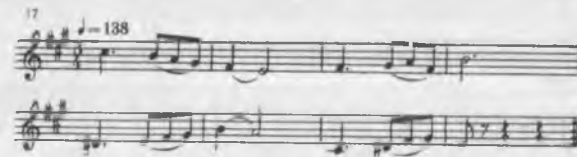
Моцарт. «Дон-Жуан», д. I, № 13. Финал, Менуэт*: почти стаккато.

Брамс. Симфония № 2, ч. III (Allegro grazioso, quasi Andantino)*: в том же характере.

Моцарт. «Свадьба Фигаро», д. I, № 3. Каватина Фигаро (Allegretto)*: стаккато.

Бизе. Сюита № 1 из музыки к драме А. Додэ «Арлезианка», ч. IV, «Перезвон» (Allegro moderato): характер удара острее, чем в предыдущем примере.

Чайковский. Симфония № 5, ч. III (Allegro moderato)*: легато; это вальс, дирижируемый «на три».



$\frac{3}{8}$ *Бетховен.* Симфония № 2, ч. II (Larghetto)*: почти легато.

Гендель. «Музыка на воде», № 4, Менуэт*: легато и легкое стаккато.

$\frac{3}{2}$ *Гендель.* Концерто гротто № 7, ч. IV, Хорнпайп (Moderato)*: остро.

Гендель. «Музыка на воде», Хорнпайп (Moderato)*: так же.

$\frac{9}{8}$ *Фостер.* «Прекрасный мечтатель»: легато.



Бах. Кантата № 147, ч. II, № 10, Заключительный хорал (Moderato): легато.

Вагнер. «Валькирия», д. I, сц. 3, монолог Зигмунда (Moderato con moto)*: marcato, характер удара средний между легато и стаккато.



Тактирование по схеме «на шесть»

$\frac{6}{8}$ *Моцарт.* «Волшебная флейта», д. II, № 16, терцет (Allegretto): характер удара средний между легато и стаккато (иногда — легато).

Грубер. «Тихая ночь» (Andante): легато.



$\frac{6}{4}$ Шуман. Симфония № 2, ч. I, начало (Sostenuto assai)*: тихо, легато.
Брукнер. Симфония № 5, ч. II (Adagio)*: сдержанно, но стаккато (pizz.).



Интересно, что Брукнер использует ту же самую тему для последующего Скерцо в размере $\frac{3}{4}$, где два трехчетвертных такта оказываются равнозначными одному в Adagio (ч. II), только намного быстрее ($\text{♩} \approx 120$; дирижируется «на раз»).

Тактирование по схеме «на раз»

$\frac{3}{4}$ Дакр. «Дэзи, Дэзи» (темп плавного вальса): почти легато.



Легар. «Веселая вдова», д. II, № 12-а, Антракт (Вальс-интермеццо): плавно, легато.



Бетховен. Симфония № 2, ч. II, Скерцо (Allegro)*: остро, почти стаккато.
Брукнер. Симфония № 6, ч. III, Скерцо (Nicht schnell): тяжело, отрывисто (стаккато).

$\frac{3}{8}$ Мендельсон. «Сон в летнюю ночь», Скерцо (Allegro vivace)*: очень легкое стаккато.

$\frac{2}{4}$ Моцарт. «Пражская» симфония (К. 504), Финал (Presto)*: так же.

Моцарт. Симфония № 33 (К. 319), Финал (Allegro assai)*: очень легкое стаккато, но чуть медленней, чем предыдущий пример.

Моцарт. «Дон-Жуан», д. I, № 11, ария Дон-Жуана (Presto)*: характер удара острее, чем в предыдущем примере.

$\frac{2}{8}$ Пуччини. «Богема», д. II, начало (Allegro focoso)*: очень остро, стаккато.

Тактирование по схеме «на три» с дроблением

$\frac{3}{4}$ Бах. Концерт для клавира с орк. ре минор, ч. II (Adagio): ровное легато.



Тактирование по схеме «на четыре» с дроблением

$\frac{4}{4}$ Вебер. «Оберон», Увертюра, с 10-го такта (Adagio sostenuto): легкое стаккато.

Бах. Сюита № 3, Ария (Медленно)*: мелодия — легато, бас — почти стаккато.

Возьмите также для упражнения партию I скрипок из Симфонии № 1 Бетховена (ч. I, такты 4—8).

Тактирование по схеме «на девять»

$\frac{9}{8}$ См. пример 1: легато и стаккато.

Дебюсси. «Прелюдия к „Послеполуденному отдыху фавна“» (Très modéré)*: легато, «бескостные» удары.

Тактирование по схеме «на двенадцать»

$\frac{12}{8}$ Стравинский. «Жар-птица», начало (Molto moderato)*: легато и pizz., характер удара средний между легато и стаккато. См. пример 2: легато и стаккато.

Дебюсси. «Прелюдия к „Послеполуденному отдыху фавна“», последние 4 такта, валторны (très lent et très retenu jusqu'à la fin): легато.

Если один и тот же отрывок используется неоднократно, следует время от времени менять темп, переходя иногда даже на заведомо неверный (что, впрочем, требует от дирижера известного мастерства).

Не всегда возможны однозначные рекомендации относительно характера жеста. Во многих примерах одни инструменты играют стаккато, в то время как у других — легато, и на протяжении отрывка картина может неоднократно меняться. Дирижер всегда и во всем должен быть гибким.

**НАЧАЛО НА ПОСЛЕДНЮЮ ДОЛЮ ТАКТА
(С ЗАТАКТА)**

Начиная пьесу (отрывок) на удар вверх, надо придерживаться схем тактирования из главы 1.

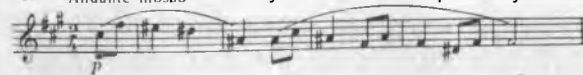
В размерах $\frac{2}{4}$ и $\frac{2}{2}$ (alla breve) подготовительным замахом (ауфтактом) должно быть движение вниз, тождественное «разу»: начинайте его сверху, высоко подняв палочку; затем опускайте ее движением, соответствующим первой доле такта. Для всех остальных метров ауфтакт показывается движением слева направо. Одноударные такты (т. е. такты, дирижируемые «на раз»), поскольку они требуют исключительно ударов вниз, не относятся к этой категории.

Для выполнения рекомендуемых упражнений, особенно в профессиональных музыкальных учебных заведениях, учащиеся должны иметь при себе инструменты. Все, включая двух пианистов, могут играть в 2—3 октавы; чем многочисленней ансамбль, тем верней можно судить об эффективности жестов дирижера. Вместо унисонно-октавного исполнения мелодии можно воспользоваться оркестровым материалом (партиями); при этом достаточно проигрывать лишь по несколько тактов, чтобы дать возможность потренироваться на уроке в дирижировании как можно большему числу учащихся. Однако предварительная раздача нотного материала может оказаться слишком громоздким делом. В дальнейшем (начиная с гл. 4) будет изучаться более широкий круг музыкальных произведений, и вопрос об использовании различных оркестровых инструментов приобретет тогда особое значение. Все же вокально удобные примеры (особенно песенные) следует и в дальнейшем петь.

Примеры для упражнений

Начало на вторую долю при тактировании «на два»

$\frac{2}{4}$ Верди. «Отелло», д. IV, Песня об иве (Andante mosso): легато.



$\frac{2}{2}$ Бах. Сюита № 2, си минор, Рондо: частью легато, частью стаккато.



$\frac{6}{8}$ Моцарт. «Свадьба Фигаро», д. III, № 21, хор (Grazioso): легато.



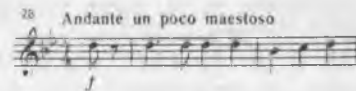
$\frac{2}{4}$ Гайдн. Симфония № 88, Финал (Allegro con spirito)*; см. также ч. I (Allegro): удар легкий, средний между легато и стаккато.

$\frac{4}{4}$ Моцарт. «Дон-Жуан», д. I, № 1, Интродукция, начало (Molto allegro): легкое стаккато (кистью).

$\frac{6}{8}$ Гайдн. Симфония № 94, ч. I (Vivace assai); Симфония № 103, ч. I (Allegro con spirito): энергичное стаккато, но тихо.

Начало на четвертую долю при тактировании «на четыре»

$\frac{4}{4}$ Шуман. Симфония № 1, ч. I, начало (Andante un poco maestoso): затакт стаккато.



$\frac{2}{4}$ Гайдн. Симфония № 103, ч. II (Andante): характер удара средний между легато и стаккато (стаккато не слишком острое).



$\frac{4}{4}$ Шотландская народная песня на стихи Р. Бернса «Auld lang syne» (Moderato): характер удара средний между легато и стаккато.



Брамс. Симфония № 1, Финал, главная тема (Allegro non troppo, ma con brio)*: легато и стаккато.

Бах. «Страсти по Матфею», хоралы: широко, характер удара средний между легато и стаккато.

Мендельсон. Концерт для скрипки с орк., переход к Финалу (Allegretto non troppo)*: легко, характер удара средний между легато и стаккато.

$\frac{2}{4}$ *Бетховен.* Симфония № 3, ч. II (Adagio assai): характер удара средний между легато и стаккато (но четко).

Моцарт. Концерт для скрипки с орк. ре мажор (K. 218), Рондо (Andante grazioso): характер удара средний между легато и стаккато, а также стаккато.

Начало на третью долю при тактировании «на три»

$\frac{3}{4}$ *Вагнер.* «Тангейзер», д. III, сц. 1, хор пилигримов (Andante maestoso): характер удара средний между легато и стаккато.



Гайдн. Симфония № 95, ч. III, Менуэт: стаккато.

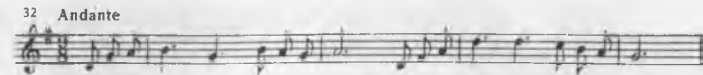
Бах. «Страсти по Матфею», ч. II, ария сопрано (Fl., 2 Ob. da caccia; Moderato): тихо, легато.

Малер. Симфония № 9, ч. II (In Tempo eines gemächlichen Ländlers): тихо, легато, но медленней, чем в предыдущем примере (4 шестнадцатых в затакте).

$\frac{3}{8}$ *Бетховен.* Симфония № 1, ч. II (Andante con moto): стаккато и легато (скупые движения).

Бетховен. Симфония № 5, ч. II (Andante con moto), см. пример 174*: почти легато.

$\frac{9}{8}$ Американская народная песня «Внизу, в долине» (Moderato): почти легато, плавно.



Начало на шестую долю при тактировании «на шесть»

$\frac{6}{8}$ *Бетховен.* «Фиделио», д. I, № 3, Квартет (Andante sostenuto): характер удара средний между легато и стаккато, очень точно.



Моцарт. Симфония № 40 (K. 550), ч. II (Andante)*: почти легато.

Шуберт. Симфония № 5, ч. II (Andante con moto)*: легато.

Вагнер. «Тристан и Изольда», Вступление (Langsam und schmachkend)*: легато. В каждом такте шестой удар — после предшествующих ему «бескостных» ударов — должен быть ясно подготовлен, то есть иметь четкий афтакт.

НАЧАЛО СО ВТОРОГО УДАРА
ПЕРЕД ТАКТОВОЙ ЧЕРТОЙ

В размере $\frac{4}{4}$ такое начало приходится на третий (горизонтальный) удар. Учащиеся порой ощущают известное неудобство при выполнении афтакта, направленного от середины влево (по линии второго удара). Представим себе горизонтальную линию на классной доске: чтобы провести ее, мы автоматически отведем руку влево. Это естественное движение является именно тем, какое требуется для афтакта к горизонтальному (слегка изогнутому) начальному удару на третью долю такта. Важно давать афтакт точно в темпе двух следующих за ним ударов.

В размере $\frac{3}{4}$ афтакт направлен вертикально вниз (как при начале на второй удар в размере $\frac{2}{4}$).

В размере $\frac{6}{8}$ афтакт должен начинаться (согласно схеме тактирования — см. рис. 4) далеко слева и продолжаться не дальше середины горизонтальной линии шестидольной схемы, поскольку начальный удар имеет то же направление. Некоторые дирижеры предпочитают схему, показанную на рис. 8, трактуя два удара перед тактовой чертой как два удара вверх¹.

¹ Выбор того или иного варианта схемы тактирования в любом метре должен быть продиктован ритмической структурой исполняемой музыки.—
Примеч. перевод.



Рис. 8. Ауфтакт (показан стрелкой)
в размере $\frac{6}{8}$ при начале с 5-й доли такта.

Примеры для упражнений

В предлагаемых ниже примерах характер исполнения и темп больше не указываются.

$\frac{2}{2}$ «на 4». Моцарт. «Похищение из сераля», д. II, № 15, ария Бельмонте.



- $\frac{4}{4}$ Глюк. «Ифигения в Авлиде», Гавот.
- $\frac{2}{4}$ «на 4». Моцарт. «Дон-Жуан», д. I, № 12, ария Церлины.
- $\frac{3}{4}$ Глюк. «Ифигения в Авлиде», Чакона.
- $\frac{2}{2}$ «на 4». Моцарт. Маленькая ночная серенада, ч. II, Романс.
- $\frac{6}{8}$ Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. III, «Царевич и царевна» (в дальнейшем это можно дирижировать «на два»).

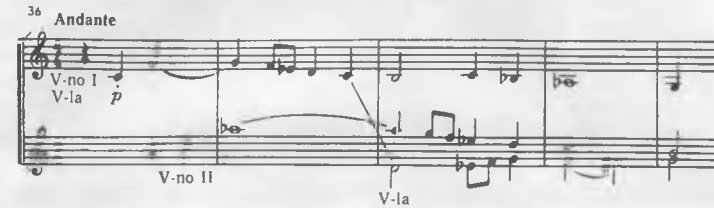
НАЧАЛО С ТРЕТЬЕГО УДАРА ПЕРЕД ТАКТОВОЙ ЧЕРТОЙ

Это касается главным образом размеров $\frac{4}{4}$ и $\frac{6}{8}$. При $\frac{4}{4}$ начальным оказывается второй удар — с ауфтактом, идущим по линии направленного вертикально вниз первого удара. При $\frac{6}{8}$ начальным будет четвертый удар. Он начинается далеко слева и движется к середине. Ауфтакт дается по линии третьего удара (здесь также может помочь воображаемая горизонтальная линия на классной доске).

$\frac{4}{4}$ Верди. «Отелло», д. IV.



Глюк. «Ифигения в Авлиде», Увертюра.



Гендель. Концерто grosso № 8, Grave.

Верди. «Аида», д. I, сц. I.

Малер. Симфония № 3, Финал¹.

$\frac{6}{8}$ Верди. «Отелло», д. II, Монолог Яго.



Дополнительные примеры для упражнений



НАЧАЛО СО ВТОРОГО ИЛИ ТРЕТЬЕГО УДАРОВ В ШЕСТИДОЛЬНОМ МЕТРЕ

Дирижеру редко приходится сталкиваться с такими вариантами начала, но они все же включены сюда с целью предусмотреть все возможные случаи. Если точно придерживаться схем тактирования (рис. 4 а, б), они не вызовут затруднений.



¹ Примеры 35, 36 и последующие три отрывка из произведений Генделя, Верди и Малера, а также пример 37, помещенные автором в данный раздел, по сути дела должны быть отнесены к следующему разделу («Начало с пауз»).— *Примеч. перевод.*



НАЧАЛО С ПАУЗ

Выше упоминалось, что нынешние дирижеры перед вступлением оркестра часто «отбивают» полный такт. Эта идея не нова: композиторы нередко пытались обеспечить точность вступления, выписывая перед началом пьесы паузы. Эти паузы необходимо тактировать (без афтакта), чтобы исполнители (особенно те, которые играют не с самого начала) не оказались дезориентированными. Если напечатанная пауза совпадает с афтактом, ее, конечно, не надо принимать в расчет.

Примеры для упражнений

Бизе. Сюита № 1 из музыки к драме А. Додэ «Арлезианка», ч. I, Прелюдия; ч. II, Менуэт:



Начальные такты следующих произведений:

- Гайдн.* Симфония № 86, Финал.
- Шуман.* Симфония № 1, Финал.
- Вагнер.* «Тангейзер», д. III: Вступление.
- Верди.* «Отелло», д. I.
- Мусоргский.* «Хованщина», Вступление («Рассвет на Москвереке»).
- Бах.* Месса си минор, ч. III, № 17: Et resurrexit.
- Пуччини.* «Тоска», д. II.
- Пуччини.* «Мадам Баттерфляй», д. II, карт. 2.
- Дворжак.* Симфония № 4, ч. II (Adagio).
- Дворжак.* Симфония № 4, ч. III.

Кое-что из рекомендованного выше материала относится, собственно говоря, к следующему разделу, где речь идет о внеударном начале. Но при тактировании первых тактов тех пьес, в начале которых выписаны паузы, эта проблема не возникает.

ВНЕУДАРНОЕ НАЧАЛО

Очень часто пьеса начинается с ноты, не совпадающей по времени с дирижерским ударом. Такое внеударное начало может быть выражено восьмой, шестнадцатой, тридцатьвторой, а иногда не одной нотой, а группой нот.

В этих случаях надо опираться на следующее правило. Если пьеса начинается с ноты, находящейся внутри счетной доли такта, надо давать афтакт к удару, соответствующему той доле, которая непосредственно следует за такой «внеударной» нотой (или группой нот), — то есть фактически пренебречь ею (ими). Если это правило покажется странным, лучший способ проверки — применить его на практике. Пусть класс поет, а один из учащихся дирижует следующей фразой:



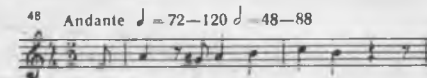
и затем — началом «Марсельезы»:



Станет очевидным, что один и тот же афтакт в обоих случаях достигает желаемого результата.

Внеударные ноты могут встретиться перед ударом вниз, перед ударом вверх и перед любым другим ударом.

Следующее упражнение — пример из «Свадьбы Фигаро» Моцарта (д. II, № 16, Дуэт Графа и Сюзанны) — надо тактировать «на четыре» и «на два» (alla breve), как указано:



Для упражнения на внеударный затакт в метре $\frac{6}{8}$ можно взять следующий пример из «Волшебной флейты» Моцарта (тактируется «на два»):



Очень труден удар вверх при стаккато в медленном четырехчетвертном такте. Ауфтакт должен быть четким и острым даже для тихого начала — много острее, чем для начала пьесы, требующей сильного стаккатного удара вниз. В быстром *alla breve* внеударные ноты не являются проблемой — не имеют значения, громкие они или тихие, отрывистые или связные. Они почти совпадают с моментом самого удара, возникая непосредственно перед тем, как рука достигнет нижней точки движения.

ОДНА ВНЕУДАРНАЯ НОТА В ЗАТАКТЕ

Примеры для упражнений

$\frac{2}{4}$ Бетховен. «Творения Прометея», № 16 (поздней эта тема использована композитором в Финале Симфонии № 3).

Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты, ч. II, Аллегро (*pizzicato*).

$\frac{2}{2}$ Брамс. Симфония № 4, ч. I (начало).

Фостер. «Мой старый кентуккский дом»¹.

$\frac{4}{4}$ Шуман. Альбом для юношества, № 10, «Веселый крестьянин».

$\frac{2}{4}$ «на 4». Моцарт. «Волшебная флейта», д. I, № 3, ария Тамино.

$\frac{12}{8}$ «на 4». Гендель. «Мессия», № 17.

$\frac{6}{8}$ «на 2». Шуман. Альбом для юношества, № 8, «Смелый наездник».

Бах. Кантата 140, № 3, ария.

$\frac{6}{4}$ «на 2». Мендельсон. Увертюра «Прекрасная Мелузина»:



$\frac{3}{4}$ Гайдна. Симфония № 88, ч. I (начало). Этот затакт в виде шестнадцатой в медленном темпе часто играют слишком коротко.

¹ См. сборник: С. Фостер. Избранные песни. М., Музгиз, 1956. — Примеч. перевод.

$\frac{4}{4}$ «на 8». Россини. «Севильский цирюльник», Увертюра. Замечание, сделанное выше, справедливо также и здесь.



$\frac{9}{8}$ «на 3». Вагнер. «Валькирия», д. II, начало¹.

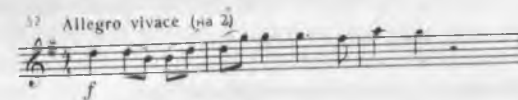
$\frac{3}{4}$ «на 1». Бетховен. Симфония № 1, Менуэт; Скерцо симфоний № 3—7.

Шуман. Симфония № 1, Скерцо.

ВНЕУДАРНАЯ НОТА ПЕРЕД ДРУГИМИ ДОЛЯМИ ТАКТА

Примеры для упражнений

$\frac{4}{4}$ «на 2». Бетховен. «Фиделио», д. II, Дуэт Леоноры и Флорестана:



$\frac{3}{4}$ Бизе. «Кармен», д. III, сцена гадания:



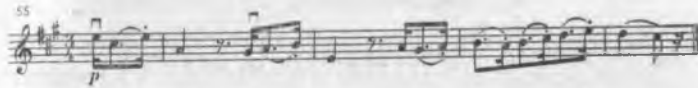
$\frac{4}{4}$ «Марсельеза».

$\frac{2}{2}$ Моцарт. Концерт для фп. с орк. ре минор, Финал (начало — соло рояля):

¹ Здесь в затакте не одна внеударная нота, а четыре тридцатьвторые. — Примеч. перевод.



- 2/4 Бах. Бранденбургский концерт № 5, ч. III, Финал.
 Чайковский. Симфония № 4, ч. II.
 3/4 Григ. «Люблю тебя».
 Гендель. Музыка на воде, № 14: Лур.
 Моцарт. Симфония № 29 (К. 201), ч. III, Менуэт:



ДВЕ ВНЕУДАРНЫЕ НОТЫ В ЗАТАКТЕ

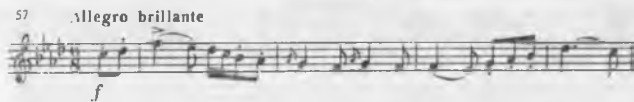
Этот случай не вызывает затруднений, особенно если темп быстрый и затактовые ноты вплотную примыкают к ноте, входящей на первую долю такта (на начальный удар вниз).

Примеры для упражнений

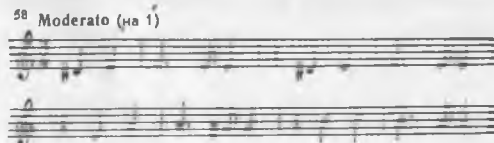
- 6/8 «на 2». Моцарт. «Волшебная флейта», д. II, № 21, Финал (Папагено):



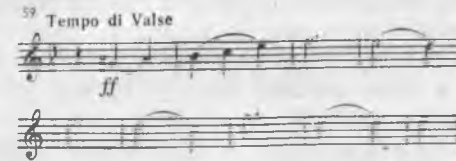
Верди. «Травиата», д. I, ария Виолетты:



- 3/4 «на 1». «Очи черные»:



Чайковский. «Спящая красавица», д. I, Вариация феи Сирени:



- 2/4 Моцарт. Симфония № 39, Финал.
 Моцарт. «Свадьба Фигаро», д. II, № 12, ария Сюзанны.
 Фостер. «О, Сюзанна!»¹.
 2/2 Малер. Симфония № 9, Рондо-бурлеска.
 6/8 «на 2». Гайдн. Симфония № 98, Финал.
 Моцарт. «Les petits riens» («Безделушки»), № 9.
 3/4 Бах. Концерт для двух скрипок с орк., Финал.
 2/4 «на 1». Шуберт. Симфония № 9, Финал.

Упражняясь на этих примерах, учащийся, вероятно, заметит, что в отдельных случаях внеударные затакты из двух нот окажутся легче внеударных затактов, состоящих из одной ноты. Как и в упражнениях, относившихся к началу этого раздела, все зависит от темпа и характера пьесы. Чем медленнее темп, тем трудней добиться точности в исполнении внеударных затактовых нот. Имеет значение также и то, как тесно они примыкают к «разу».

До сих пор все дирижерские действия, разобранные нами, ограничивались движениями правой руки. Однако иногда бывает уместен кивок головой, как бы подтверждающий движение руки и придающий исполнителям уверенность в своевременности вступления. Во время исполнения внеударных затактовых нот голова слегка поднята, а затем наклоняется, совершая кивок одновременно с ударом. Но этот прием, представляя собой известную тонкость, является скорее дополнительным, чем обязательным.

Когда пьеса (отрывок) начинается с внеударной ноты, во взаимодействиях дирижера и оркестра необходима обоюдная чуткость. Если ауфтакт дирижера недостаточно ясен, оркестр не вступит вовремя и не сыграет внеударные ноты в нужном темпе. Дирижер не должен доводить начальный удар до конечной точки, пока оркестр не сыграет затакт. Для этого необходимо иметь чуткое ухо.

¹ С. Фостер. Избранные песни. М., Музгиз, 1956.— Примеч. перевод.

ТРИ И БОЛЕЕ ВНЕУДАРНЫХ НОТ В ЗАТАКТЕ

Особая чуткость требуется в тех случаях, когда начальному удару предшествует несколько (более двух) внеударных нот. Многие дирижеры прибегают к помощи двойного ауфтакта (то есть дробят замах), но если ясно предощущать то, что хочешь услышать в ответ на свой жест, то во вспомогательном движении нет необходимости.

Следующий пример с тремя внеударными затактовыми нотами должен быть продирижирован каждым учащимся. Это начало Симфонии № 5 Малера:

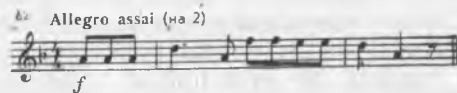


Примеры для упражнений

Брамс. Серенада № 1, ч. II, Скерцо.



Моцарт. «Волшебная флейта», д. II, № 14, 2-я ария Царицы ночи.



Бетховен. «Фиделио», д. I, № 1 (Дуэт Марцелины и Джоакино).
 Берлиоз. «Осуждение Фауста», Венгерский марш.
 Рих. Штраус. Симф. поэма «Дон-Жуан» (начало) ¹.
 Малер. Симфония № 2, ч. V.

Главная тема Увертюры к «Ифигении в Авлиде» Глюка встречается на протяжении всей пьесы, но в качестве упражнения может быть взята в ее первоначальном виде:



Попытайтесь также продирижировать конец этой Увертюры, сочиненной Вагнером (он весьма нелегок):



В «Валькирии» Вагнера II акт начинается (в размере $\frac{9}{8}$) затактом из четырех тридцатьвторых, звучание которых должно напоминать удар хлыста. Они настолько тесно примыкают к «разу», что не представляют трудности для дирижирования.

В финале «Маленькой ночной серенады» Моцарта три затактовые ноты являются началом темы. Когда наступает начальный удар («раз»), часть темы оказывается уже сыгранной. Если затакт прозвучит невнятно, слушатель не сможет осознать его тематического значения. Вследствие этого многие, даже опытные дирижеры дают перед ауфтактом легкий, почти незаметный удар вниз ¹.

Начало Пятой симфонии Бетховена заботит дирижеров с тех пор, как она была написана. I часть начинается с трех затактовых восьмых в двухчетвертном размере, тактируемом «на раз». Эти затактовые ноты являются основным элементом главного тематического мотива, его «зерном». Чтобы достигнуть максимальной точности, лучше всего действовать следующим образом. Приготовьте руку для начала; в течение времени, равного продолжительности одного удара (т. е. одного такта), слегка отво-

¹ Тут предыкт ко второму удару.— *Примеч. перевод.*

¹ Т. е. отмечают не выписанную композитором паузу в начале такта («раз») и, тем самым, точно определяют темп.— *Примеч. перевод.*

дите ее назад, после чего сделайте ею активный бросок вперед для сильного «раза».

Аналогичная проблема имеет место в начале оперы Пуччини «Богема». Первый такт ($\frac{3}{8}$, тактируемые «на раз») начинается с паузы в одну шестнадцатую, затем идет шестнадцатая нота, сменяемая двумя восьмыми. Опять-таки, лучше всего в промежуток времени, равный одному такту, отвести назад приготовленную для удара руку, после чего сделать ею бросок для «раза».



Эта глава снабдила учащегося множеством разнообразных примеров. Поскольку начальный удар является одной из главных проблем в дирижерской технике, его освоению следует посвятить максимальное количество времени. Занятия будут еще плодотворнее, если в дополнение к примерам, приведенным в книге, учащийся самостоятельно отыщет как можно больше подходящих случаев в классической и современной музыкальной литературе.

3. ОСТАНОВКА ЗВУЧАНИЯ (ОКОНЧАНИЕ. ФЕРМАТА. ПАУЗА)

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ УДАР

Пьесы могут оканчиваться различно:

1) затиханием звучности (*diminuendo*). Последняя нота выдерживается полный такт или дольше и часто продлевается фермой. В романтической музыке последние такты нередко сопряжены с замедлением (*ritardando*);

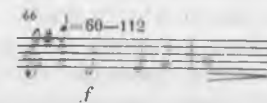
2) усилением звучности (*crescendo*), предшествующим ее затиханию (*diminuendo*);

3) рядом коротких заключительных нот (обычно громких в *Allegro* и тихих в *Adagio*). Здесь также встречается *ritardando* — главным образом в медленных и тихих окончаниях;

4) резкой остановкой звучания в конце последней ноты. Это имеет место в тех случаях, когда финальная нота протянута и сопровождается *crescendo*, достигающим полной силы звучания к моменту снятия.

ЗАТИХАНИЕ ЗВУЧНОСТИ (DIMINUENDO)

Если окончание состоит из одной ноты или аккорда, выдержанных в течение всего такта (или дольше), нет надобности тактировать весь такт полностью. Дайте первый удар (начало аккорда) и позвольте палочке отскочить до уровня глаз, после чего медленно опускайте ее по мере *diminuendo*. Чтобы затем остановить (снять) звучание оркестра, дайте еще один легкий, незначительный удар, который может быть в свою очередь предварен маленьким ауфтактом. Последняя нота должна быть выдержана ровно столько времени, сколько требует ее длительность. Чтобы создать иллюзию, будто отголоски звучания продолжают витать в воздухе, не опускайте палочку сразу по окончании. Такие «истаивания» очень впечатляют¹:



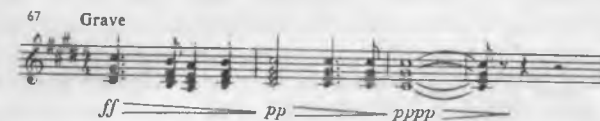
Примеры для упражнений

Шуберт. «Неоконченная» симфония, ч. I.

Шуберт. Симфония № 9, Финал.

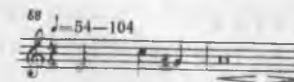
Дворжак. Симфония «Из Нового света», Финал.

Пуччини. «Богема», Финал:



УСИЛЕНИЕ — ЗАТИХАНИЕ (CRESCENDO — DIMINUENDO)

Если заключительному затиханию звучности предшествует ее нарастание, в соответствии с ним постепенно поднимайте руки (здесь применение обеих рук уместно), а затем по ходу *diminuendo* опускайте их. Динамический кульминационный пункт должен оказаться точно там, где его указал композитор, например:



¹ Если последнему такту не сопутствует *diminuendo*, а весь он выдержан в *piano*, порядок действий остается тем же, но опускания палочки не требуется.

Примеры для упражнений

Брамс. Симфония № 1, ч. III, окончание.

Брамс. Симфония № 3, ч. I, окончание (последний удар должен быть дан здесь особенно точно из-за пиццикато).

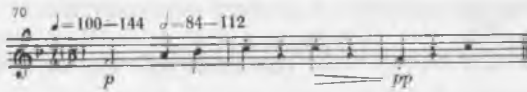
Вторые части Неоконченной и Девятой симфоний Шуберта заканчиваются подобным же образом, но тут в обоих случаях добавлена фермата, о которой речь пойдет в следующем разделе; то же самое относится к окончанию «Тристана и Изольды» Вагнера.

ОКОНЧАНИЕ В ВИДЕ РЯДА КОРОТКИХ НОТ

Если заключительные такты представляют собой ряд коротких нот (аккордов) в быстром темпе, надо продолжать дирижировать до самого конца и сделать небольшой акцент на последнем ударе. Поскольку чаще всего это бывает удар вниз, движение надо закончить в его нижней точке, где рука должна на несколько секунд остаться неподвижной. Быстрые части у Гайдна и Бетховена кончаются преимущественно именно таким образом, но моцартовские Allegro имеют более разнообразные окончания, которым часто сопутствует фермата. Его Симфония ми-бемоль мажор (К. 543) необычна в том отношении, что заканчивается на второй доле в метре $\frac{2}{4}$. Но вместо удара вверх (согласно обычной схеме) здесь целесообразно применить еще один удар вниз, как бы наделяя заключительный такт двойным «разом».



Четвертая симфония Дворжака имеет сходное окончание. Когда медленные пьесы (части) оканчиваются тихой нотой стаккато, как в Симфонии № 88 Гайдна и Симфонии № 2 Бетховена, обычное тактирование должно продолжаться до последней ноты. Заключительный удар должен быть дан очень легко:



РЕЗКОЕ СНЯТИЕ ВЫДЕРЖАННОЙ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЙ НОТЫ

В тех случаях, когда заключительный звук (зачастую динамически нарастающий) должен быть резко (мгновенно) прерван, применяются следующие способы «снятия»:

а) пока звук тянется, медленно ведите палочку вправо — вверх до предела. А затем снимите звук быстрым кру-

говым движением руки к нижней центральной точке, очерчивая фигуру наподобие шестерки:

б) рука после удара остается на месте (в центральной нижней точке), а затем «снимает» звук, как бы вычеркивая его. Оба способа приемлемы; учащийся должен выбрать тот, который он считает для себя более подходящим.



Если последний такт представляет собой целую ноту, ее надо снять ударом вниз («разом»), относящимся к воображаемому такту, следующему за заключительным. Примерами могут служить увертюры к «Вольному стрелку» Вебера и «Тангейзеру» Вагнера, а также многие произведения Генделя.

Если длительность последней ноты меньше полного такта, необходим очень четкий удар-снятие. Вяло сыгранная финальная нота может испортить впечатление от всего исполнения.

В симфониях № 103 и 104 Гайдна, а также в «Хаффнеровской» и Соль-минорной симфониях Моцарта (К. 385 и 550) заключительные ноты представляют собой половинные (в метре alla breve). Следовательно, ударом-снятием, до наступления которого последняя нота должна тянуться, является удар вверх. Он может быть дан как обычное снятие — «вычеркивание» — или же иметь вид перевернутой шестерки. Аналогичная задача имеет место при снятии последних нот в медленных частях.

Если счет ударов идет восьмыми и последняя нота (на удар вниз) равна восьмой, она должна быть полностью выдержана и снята вторым ударом.

Динамический оттенок, сопутствующий окончанию пьесы, определяет характер снятия: должно ли оно быть быстрым и резким или медленным и более мягким. Хорошими примерами являются медленные части симфоний Моцарта ре мажор (К. 504), ми-бемоль мажор (К. 543), соль минор (К. 550) и до мажор (К. 551). В последних двух случаях заключительное движение не совпадает с ударом вниз, однако и здесь применимо то же самое правило: снятие приходится на удар, следующий за финальной нотой.

В медленной части Первой симфонии Бетховена последняя нота — четверть. Она должна быть выдержана в течение двух восьмых и снята на третью.

Во II части Третьей симфонии Малер специальной ремаркой требует, чтобы заключительная половинная нота исполнялась строго в темпе (без ritardando). Будучи опытным мастером своего дела, он знал, как часто дирижеры и оркестранты пренебрегают подобными вещами.

Иногда заключение пьесы, будучи тихим, в последний момент завершается внезапным «взрывом» всего оркестра. В таком случае последний удар должен иметь особенно резкий ауфтакт. Такие драматические окончания часто встречаются в операх.

Примеры для упражнений

Вагнер. «Риенци», д. IV; «Зигфрид», д. II; «Мейстерзингеры», д. II.

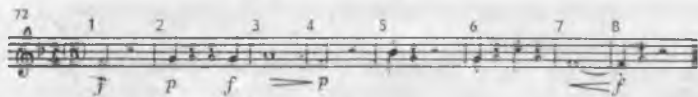
Моцарт. «Свадьба Фигаро», № 13, Терцет (с заключительным ударом вверх).

Бизе. «Кармен», д. III, Терцет.

Верди. «Бал-маскарад», д. II, Заклинание (Ария Ульрики).

Бетховен. Симфония № 6 («Пасторальная»), ч. V (Финал) (внезапное фортиссимо на удар вверх).

Сплошь и рядом снятие бывает необходимо внутри самой пьесы. При этом снятие громкой ноты должно производиться более резким движением, чем снятие тихой ноты. Следующее упражнение предусматривает оба случая (кроме того, оно дает учащемуся возможность применить «бескостные» удары, упомянутые на с. 14).



Это упражнение надо выполнять сначала медленно (♩ около 60), а затем быстрее (♩ около 80). Любой другой темп в этих пределах также приемлем. Дирижер должен предупредить исполнителей, как он будет тактировать: «на два» или «на четыре». Если тактировать «на четыре», то третий удар в 1-м такте должен представлять собой достаточно резкое снятие. «Пустой» четвертый удар надо использовать как ауфтакт к тихой первой ноте следующего (2-го) такта. Он должен быть мягким. Первая нота 2-го такта является выдержанной четвертью (*tenuto*), поэтому продолжайте движение палочки в течение всей доли. Второму удар используйте как мягкое снятие, тогда как третий должен быть резким ауфтактом к острому, стаккатному удару вверх. Удар вниз в 3-м такте — сильный, но, учитывая последующее *diminuendo* и то обстоятельство, что в течение остальных долей такта ничего «не происходит», удары должны становиться все более и более «бескостными» (смазанными). Последний удар — это мягкий ауфтакт к 4-му такту. В этом такте второй удар — «бескостный», третий — мягкое снятие, четвертый — мягкий, стаккатный ауфтакт к следующей ноте. В 6-м такте нужны мягкие и легкие удары стаккато на первую и третью доли, но на

вторую и четвертую они должны быть достаточно «бескостными». В 7-м такте, несмотря на *crecendo*, опять-таки ничего «не происходит»; удары, отмечающие вторую и третью доли, должны переходить один в другой, сливаясь в одно движение. Последний удар — резкий ауфтакт к удару вниз стаккато для первой доли 8-го такта. Дальнейшие удары в этом такте не требуются.

Если тактировать рассматриваемое упражнение «на два», процедура будет иной, но учащийся легко решит эту задачу на основе тех знаний, которыми он теперь располагает.

ФЕРМАТА

Выдерживать фермату несложно. Трудности связаны с ее прекращением. Для этого существуют различные способы; они зависят от того, требуется ли полное снятие ферматы, предполагающее длительную паузу после нее, или нет. Если нет, то она может быть соединена со следующей нотой или, что бывает гораздо чаще, за ней может последовать краткая пауза, необходимая для взятия дыхания.

Не существует правила насчет того, какая фермата должна быть снята, а какая нет. Оба варианта приемлемы; выбор, в данном случае, является делом вкуса. Однако убедительней в музыкальном отношении чаще всего бывает не снимать фермату. Что касается продолжительности ферматы, то она обычно удваивает (приблизительно) длительность той ноты, к которой относится. Композитор иногда специально оговаривает долгую фермату особой пометкой — *lunga* (длинная).

Используйте примеры 66 и 67 (с. 39) как упражнения в обращении с ферматой на последней ноте. В окончаниях вторых частей двух последних симфоний Шуберта и «Тристана и Изольды» Вагнера (упомянутых на с. 40) надо заботиться о том, чтобы продолжительность *crecendo* и *diminuendo* была одинаковой и чтобы кульминационный пункт был точно посередине. Продолжительность заключительной ферматы является делом вкуса, но большей частью она удваивает длительность заключительной ноты.

Многочисленные ферматы имеются в I части Пятой симфонии Бетховена. Рассмотрим некоторые из них. Для снятия ферматы во 2-м такте существуют три возможности: 1) снять резким броском вперед, на мгновение остановить руку и дать сильный «раз» для следующего такта. Ауфтакт не требуется, поскольку темп уже установлен; 2) снять с помощью «раза», соответствующего воображаемому целому такту, а затем дать очередной удар вниз для 3-го такта; 3) использовать само снятие как «раз» для 3-го такта.

Второй вариант является, пожалуй, наилучшим, тогда как третий целесообразно применить в коде: там он усилит напря-

женность музыки и подчеркнет решающий финальный характер эпизода. В наши дни некоторые дирижеры пользуются третьим способом с самого начала. Это дело вкуса.

Фермата в 5-м такте удлинена наличием «лишнего» 4-го такта. Можно объединить оба эти такта, дав для них один общий удар, но об этом надо предупредить оркестр. Снятие ферматы аналогично снятию во 2-м такте. В 6-м такте наступает *riano*. Удар после энергичного снятия должен быть легким и может сопровождаться «предостерегающим» жестом левой руки. «Раз» опять-таки не нуждается в ауттакте. В случае применения третьего способа левая рука должна резко снять фермату, а правая, одновременно с этим, дать легкий, мелкий удар вниз («раз») для начала.

В 21-м такте фермата на ноте соль у первых скрипок должна быть выдержана в полную силу (без *diminuendo*); снять фермату и начать следующий такт надо тем же способом, как в тактах 2 и 3.

Дальнейшие ферматы аналогичны ферматам в начале симфонии. Для усиления кульминации в конце части фермата в 482-м такте по сравнению с другими может быть передержана и снята резче, чтобы подчеркнуть ощущение «покорности» и «смирения», характеризующее следующие такты.

Увертюра Бетховена «Эгмонт» начинается выдержанной нотой, сочетающей фермату с *diminuendo*. Некоторое время дайте оркестру звучать в полную силу, а затем начните опускать руку для ослабления звучности. Фермата снимается резким ауттактом к последующему сильному «разу». Другие превосходные примеры имеются в финале Первой симфонии Бетховена (такты 1—8 и 234—238).

Первая фермата в начале Симфонии № 104 Гайдна снимается ауттактом к следующему такту. Вторая фермата может быть снята полностью. Удар-снятие может быть при этом также использован как ауттакт к 3-му такту. В этом случае резкое снятие должно постепенно трансформироваться в мягкий ауттакт к следующему затем *riano*:



В начале Первой симфонии Шумана (во 2-м такте) имеется фермата, за которой следует удар вверх. Резкий ауттакт к удару вверх снимает фермату. В 4-м такте другая фермата сменяется паузой в одну восьмую. Здесь необходимо особенно

четкое снятие, которое должно стать ауттактом к следующей далее затактовой восьмой.

В начале Симфонии № 103 Гайдна имеется фермата с *crescendo* и *diminuendo*. Такой вариант уже рассматривался (без ферматы). Новых проблем здесь не возникает.

Композиторы часто помещают ферматы на паузах; это не должно вызывать затруднений. Дирижер может выдерживать такую паузу по своему усмотрению; последующий удар выполняется с обычным ауттактом.

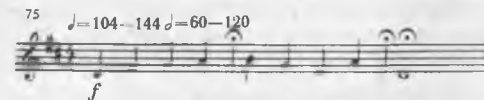
Обилие фермат на паузах в Увертюре к «Волшебной флейте» Моцарта дает интересный учебный материал; то же относится и к первой сцене этой оперы.

Хороший пример — отрывок из первой арии Керубино¹ в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, также отличающийся обилием фермат:



Большое количество интересных фермат на паузах встречается в начале первой части «Фантастической» симфонии Берлиоза. Множество различного рода фермат можно найти в последней части Второй симфонии Малера («Воскресение»). Здесь, как и в других примерах, учащийся, вероятно, обратит внимание на то, что меньше всего хлопот доставляют именно ферматы на паузах.

Особый прием, появившийся в середине XIX века, — фермата на тактовой черте. Когда музыка продолжается вплоть до тактовой черты и возобновляется после нее, фермата на тактовой черте требует остановки руки после окончания последнего удара в предшествующем такте и лишь затем — ауттакта к следующему такту. Процедура очень проста:



¹ Русский текст П. И. Чайковского. — Примеч. перевод.

Ферматы на тактовой черте нередки в симфониях Брукнера и Малера. Аналогичный пример есть в Скерцо из Симфонии № 1 Сибелиуса.

Иногда разные инструменты имеют ферматы на разных долях того же такта. Во II части Симфонии ре минор Франка имеется следующий пример:



Здесь надо дать удар вверх для второй четверти и задержать его. Фермата на первой четверти не препятствует этому. Сказанное применимо также к I части Четвертой симфонии Шумана, к увертюре «Морская тишь и счастливое плавание» Мендельсона и в интродукции к вальсу «Венская кровь» И. Штрауса. Другая интересная фермата встречается у него же в вальсе из «Летучей мыши»:



Затакт после этой ферматы может быть двояким: восьмые начинаются либо сразу же в темпе вальса, либо сдержанней. Поскольку вальс дирижуется «на раз», ауфтакт в первом случае должен быть ударом вниз, используемым одновременно как снятие ферматы. Для более широкого затакта ауфтактом будет второй удар, ведущий к третьему, ибо в таком случае этот такт дирижуется «на три». Обе затактовые восьмые должны войти в этот последний удар, направленный вверх; тактирование «на раз» обычно возобновляется со следующего такта.

В примере из Финала Симфонии № 8 Бетховена лучше всего «передвинуть» фермату, поместив ее над предшествующей тактовой чертой.

В таком случае дирижер дает резкий удар вверх на второй доле (для басов); перенос ферматы вынуждает его остановить движение в верхней точке (перед паузой). Последующий удар вниз («раз»), который является ауфтактом к вступлению струнных и дерева (а двумя тактами позже — к вступлению вторых скрипок), должен быть очень четким, но, учитывая *pianissimo*, небольшим по размаху. Если же формально придерживаться



«буквы» партитуры, потребуются два удара вниз: один — для ферматы, и другой — как ауфтакт ко второй половине такта. Совершенно очевидно, что перенос ферматы упрощает дело, ничуть не искажая музыки Бетховена.

ГЕНЕРАЛЬНАЯ ПАУЗА (G. P.)

Генеральная пауза встречается в тех случаях, когда требуется остановка (молчание) всего оркестра в течение полного такта. Композиторы обычно помечают такой такт обозначением G. P. Эти G. P. фактически являются замаскированными ферматами на тактовой черте, продолжительность которых точно зафиксирована:



Поскольку в течение генеральной паузы оркестр «безмолствует», дирижерский удар должен иметь тот «бескостный» характер, который был рекомендован для случаев, когда в такте ничего «не происходит».

Большое количество генеральных пауз имеется в симфониях Гайдна, где они зачастую даже не обозначены как G. P. Такая внезапная остановка музыки, создающая эффект «сюрприза», типична для стиля Гайдна. Моцарт пользуется паузой в полный такт в I части своей Симфонии ми-бемоль мажор (K. 543) и двумя такими же паузами в Симфонии «Юпитер» (K. 551), не помечая ни одну из них как G. P.

В I части Пятой симфонии Бетховена есть две паузы по такту, идущие подряд друг за другом, но они относительно кратки, поскольку здесь такты имеют лишь по одному удару.

То же самое имеет место в финале Девятой до-мажорной симфонии Шуберта. В Увертюре к «Вольному стрелку» Вебера паузы по два такта встречаются дважды (и дважды — по такту). В I части «Фантастической» симфонии Берлиоза и в скерцо Седьмой симфонии Брукнера имеются даже трехтактовые паузы. В увертюре к «Ивану Сусанину» Глинки есть однотоковая пауза в медленном темпе. Вместе с паузой в предыдущем такте создается перерыв звучания продолжительностью в семь ударов. Для начала пьесы это исключительно долгая пауза (превышающая три полных такта в быстром темпе)¹:



Моменты молчания (паузы) внутри произведения повышают напряжение музыки, они столь же значимы, сколь и само звучание. Поэтому учащемуся предлагается практически освоить все паузы в нижеперечисленных произведениях. Во многих случаях напряжение паузы можно интенсифицировать, давая «бескостные» удары или неподвижно держа палочку высоко поднятой (как для ферматы на тактовой черте, но строго отсчитывая в темпе опущенные удары). При этом оркестр должен быть заранее ознакомлен с намерением дирижера.

Примеры для упражнений

- Бетховен. Симфония № 8, ч. I.
- Шуман. Симфония № 1, Скерцо и заключение Финала (4-й такт от конца).
- Брамс. Серенада № 1 (ор. 11), 1-е Скерцо (в конце трио).
- Шуман. Симфония № 2, ч. IV.
- Вебер. «Вольный стрелок», Увертюра (перед репризой побочной партии).
- Шопен. Концерт для фп. с орк. № 1, ми минор, Финал.
- Берлиоз. «Беатриче и Бенедикт», Увертюра (начало).
- Мусоргский. «Борис Годунов», д. II, «Песня про комара»².

¹ Новое советское издание удваивает темп этих первых восьми тактов, по-видимому, издатели пришли к выводу, что эти G. P. являются невыносимо долгими*.

² Редакция Римского-Корсакова.— Примеч. перевод.

* Вероятно, автор ссылается на отдельное издание увертюры к «Ивану Сусанину» (М., Музгиз, 1953), воспроизводящему ММ по изданию Беляева (Лейпциг, 1907). В то же время в академическом издании (М. И. Глинка. Полн. собр. соч. в 18 томах, т. 12—А. Ред. Вл. Протопопов. М., 1965) указан метроном: восьмая=88, как до того у Стелловского (Пб. 1881 г.) и у Юргенсона.— Примеч. перевод.

Сканировано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kiros/>
 Мусоргский. «Хованщина», д. IV, карт. 2, сц. 5¹.
 Римский-Корсаков. Увертюра «Светлый праздник».
 Леонкавалло. «Паяцы», Пролог.
 Сибелиус. Симфония № 1, Финал.
 Бернштейн. «Кандид», Увертюра.

ЦЕЗУРА (ЛЮФТ-ПАУЗА). ПОКАЗ ЦЕЗУРЫ

Цезура (по-немецки Luftpause) сродни фермате на тактовой черте. Ее обозначают знаком ' или ". Она похожа на взятие дыхания певцом (что обычно также обозначается знаком ') и не должна продолжаться дольше, чем короткий вдох. Даже в инструментальной музыке знак ' может относиться к взятию дыхания, а не к цезуре; при этом он бывает выставлен только у духовых (у струнных такого обозначения нет). Это служит ясным указанием на то, что следует продолжать тактировать как обычно, без перерыва. Только в том случае, если в партитуре партия каждого инструмента снабжена этим знаком или если он напечатан сверху (обычно над строчкой флейт и над строчкой первых скрипок), это означает реальную цезуру — краткую задержку пульсации.

Эти краткие перерывы звучания должны быть исключительно тонкими, едва уловимыми, и поэтому требуют особой сноровки и мастерства. Для непрофессиональных коллективов они являются проблемой.

Цезуры следует обстоятельно изучать в классе, практикуясь в них на основе коллективного пения учащихся. Начните со следующего простого упражнения:



Показ цезуры перед «разом» осуществляется остановкой подъема палочки непосредственно перед достижением ею верхней точки рисунка. После краткого перерыва нужно сделать небольшой взмах кистью, как ауфтакт к следующему удару удару вниз («разу»). Некоторые дирижеры дают удар вниз непосредственно после остановки (то есть без ауфтакта) и сопровождают его нажимом в конце движения. Учащимся рекомендуем прибегать к взмаху кисти, но, подчеркиваем, он должен быть сделан немедленно вслед за остановкой: цезура будет выглядеть неуклюжей, если окажется дольше, чем маленький вдох.

Цезуры перед ударом вверх (или любым другим ударом) выполняются аналогичным образом. После очень краткой остановки руки локоть слегка приподнимается для подготовки удара

¹ Редакция Римского-Корсакова. В редакции Шостаковича — фермата на паузе.— Примеч. перевод.

вверх. Для показа некоторых видов цезур может оказаться полезной помощь левой руки (см. гл. 6). Ауфтакт, выполненный в надлежащий момент левой рукой (взамен взмаха кисти или подъема локтя правой), может оказаться иногда лучшим решением.

Примеры для упражнений



Некоторые цезуры стали традиционными, хотя самим композитором в партитуре они не помечены. Если ограничиться несколькими примерами, можно назвать такие цезуры в увертюре к «Виндзорским проказницам» Николаи (пример № 83), в увертюре к «Оберону» Вебера и во многих вальсах И. Штрауса. На данном этапе, однако, студенту следует обращать внимание только на цезуры, предписанные автором, как, например, в следующих произведениях:

Бетховен. Симфония № 1, Финал (переход от вступления к Allegro).

Шуман. «Геновева», Увертюра (непосредственно перед началом Allegro).

Рих. Штраус. Симф. поэма «Дон-Жуан» (эпизод в соль мажоре).

Барбер. Адажио для струнных.

Если цезура оказывается между целыми нотами, как в «Зигфрид-идиллии» Вагнера¹, целая нота выдерживается при неподвижной руке, а в конце такта палочка приподнимается, как для ауфтакта к следующему такту. Но затем, не давая четкого удара, рука переводит это ауфтактообразное движение непосредственно в движение вниз, останавливаясь лишь в конце него.

Хороший показ цезуры требует как большой музыкальности, так и мануальной сноровки. В следующем упражнении (его можно петь на три голоса) сочетается несколько проблем: ферматы, цезура, вступления на удар и между ударами, затихаю-

щее окончание. Четкое исполнение подтвердит, что учащийся овладел значительным числом дирижерских навыков.

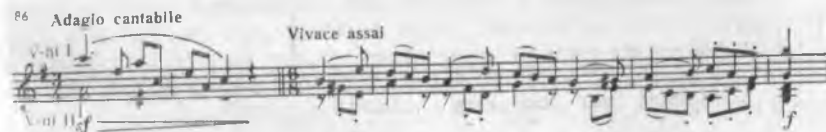
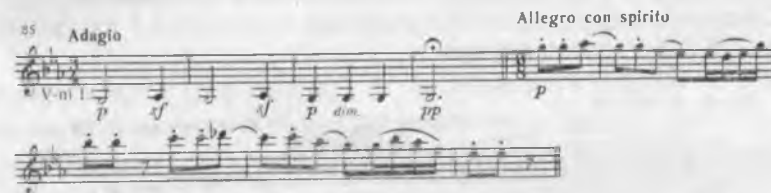


4. СМЕНЫ ТЕМПА И МЕТРА

ВНЕЗАПНАЯ СМЕНА ТЕМПА

СМЕНА ТЕМПА ПОСЛЕ ФЕРМАТЫ ИЛИ ПАУЗЫ

Начало в новом темпе после ферматы аналогично началу пьесы и требует описанных выше (с. 15, 16) дирижерских действий. Новый темп надо начать одним единственным подготовительным взмахом (ауфтактом). Подобные смены темпа чаще всего встречаются в первых частях классических симфоний, где за медленной Интродукцией следует Аллегро, как во многих симфониях Гайдна. Аллегро у него зачастую совершенно обособлено от интродукции. В Симфонии № 103 («С тремоло литавр»), как и в Симфонии № 94 («Сюрприз»), Интродукция написана в медленном трехчетвертном размере. В «Симфонии с тремоло литавр» она заканчивается ферматой на всем последнем такте, а в симфонии «Сюрприз» имеет четвертную паузу на последней доле такта. В обоих случаях следующее затем Аллегро $\frac{6}{8}$ начинается со 2-й половины такта (то есть с удара вверх). Внедрение неполного такта внутрь пьесы — довольно необычное явление в классической музыке.



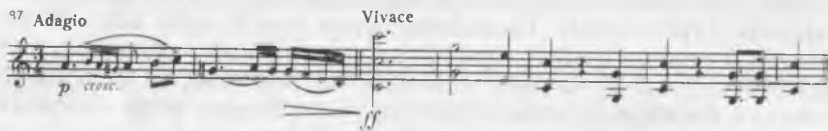
В «Симфонии с тремоло литавр» фермата снимается легким движением вверх. Это приводит руку в готовность сделать ниспадающее подготовительное движение (ауфтакт) к следующему затем удару вверх, которым начинается Аллегро (размер $\frac{6}{8}$,

¹ Вагнер обозначил в партитуре не цезуры, а портато, которое означает, что между всеми целыми нотами (сначала у струнных, а затем у духовых), требуются перерывы. Дирижер должен трактовать эти перерывы как короткие цезуры.

само собой разумеется, тактируется здесь «на два»). В симфонии «Сюрприз» рука, благодаря паузе на третьей доле, также оказывается сверху — в положении готовности к афтакту, направленному вниз. Хотя в партитуре нет паузы между Интродукцией и Allegro, перерыв, обусловленный афтактом к Allegro, оправдан, поскольку главный раздел начинается совершенно заново. Естественно «взять дыхание», перед тем как его начать. Аналогичные случаи имеются и в других симфониях Гайдна; среди них — первые части Симфонии № 101 («Часы») и Симфонии № 102.

СМЕНА ТЕМПА БЕЗ ПЕРЕРЫВА ЗВУЧАНИЯ

В примере из I части Симфонии № 97 Гайдна Интродукция без перерыва переходит прямо в Vivace:



Задача не является трудной, так как Vivace начинается с ноты, длящейся целый такт. Вторая нота приходится на начало следующего такта, а к этому времени темп уже точно установлен. Сильный, точный удар требуется для первой ноты Vivace, поскольку оно начинается ff; в связи с этим целесообразен резкий рывок кисти вверх (в афтакте). Возможна также помощь левой руки. Хорошими примерами переходов подобного рода являются также стыки интродукции и Allegro в I части Симфонии № 1 Бетховена и в увертюре к «Волшебной флейте» Моцарта.

Следующий переход от Интродукции к Allegro в I части Симфонии № 2 Бетховена труден:

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kiros/>
Темп должен быть установлен с первым же ударом, поскольку скрипки сразу начинают играть восьмые. Еще более усложняет дело то, что первые скрипки заканчивают последний такт Интродукции пассажем из шестидесятчетвертых, тогда как остальные струнные одновременно с ними играют триоли шестнадцатыми — даже сам по себе, без смены темпа, этот перекрестный ритм создает проблему.

Лучше всего предвосхитить новый темп на последней четверти Интродукции. Легкое, незначительное accelerando на последних двух (из шести) ударах здесь весьма целесообразно. Шестидесятчетвертые ноты скрипок сравниваются в этом случае по скорости с шестнадцатыми нотами альтов и виолончелей в первом такте Allegro.

Тому, кто сочтет этот прием не вполне «корректным», следует иметь в виду, что музыка — не математика и что данное решение гораздо логичнее, чем «корректное», формально правильное. Помимо всего прочего возможности нотации ограничены. Бетховену было бы, пожалуй, затруднительно точно отразить в нотах свое намерение. Он должен был бы в таком случае передвинуть обозначение темпа Allegro на конец предыдущего такта.

Пример из «Волшебной флейты» Моцарта (вторая ария Папагено, № 20) подтверждает вышесказанное:

Первый раздел (в размере $\frac{2}{4}$) заканчивается фермой. После нее имеется затакт: восьмая, находящаяся еще в разделе Andante, а далее следует Allegro (размер $\frac{6}{8}$). Если дирижировать это место буквально, как записано в партитуре, то затактовая восьмая будет медленнее, чем восьмые в следующем такте. Моцарт, конечно, не имел этого в виду. Затакт (и соответствующий ему афтакт) относится к новому темпу. Это лишнее раз доказывает, что педантичное следование нотной записи может оказаться абсурдным. Кроме того, могут иметь место ошибки переписчиков.

В увертюрах к «Фиделио» Бетховена и к «Вольному стрелку» Вебера переход от медленного темпа к быстрому осложнен тем обстоятельством, что быстрый темп начинается синкопированным аккомпанементом (см. гл. 5). В обоих случаях решением этой дополнительной проблемы может быть вдвое более быстрый

(по сравнению с предшествующим ему медленным темпом) темп Allegro. Но оркестр должен быть об этом предупрежден.

В последнем такте пасторального раздела Увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини имеются три триоли:

90 Andante ♩ = 76 Allegro vivace (♩ = 152)

C. ingl.
Tr-be in E
Archi

На первый удар в Allegro вступают трубы. Новый темп может быть взят без труда, поскольку трубы тянут первую ноту до второго удара; кроме того, темп здесь ровно вдвое быстрее предыдущего.

Вагнер в Увертюре к «Риенци» требует внезапного сдвига в сторону еще более быстрого темпа (Molto più stretto).

91 ♩ = 88 Legni V-ni

Tr-be
Tr-ni
Cor etc.

Molto più stretto ♩ = 160 Legni Tr V-ni Tulli

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

Все, что здесь необходимо, — это очень четкий ауфтакт к первому удару («разу») в начале stretto, за которым должен последовать ясный второй удар (в новом темпе). Дирижер должен довериться своему слуху: если исполнители не последовали точно за его ударами, ему необходимо считаться с тем темпом, в котором они оказались. Никогда не дирижируйте быстрее или медленнее, чем музыканты играют в действительности! Все, что дирижер может сделать, — это стараться подогнать или затормозить оркестр очень решительными ударами, пока не будет достигнут желаемый темп.

Во II части Пятой симфонии Бетховена кода начинается в ускоренном темпе, а затем внезапно возвращается в основной (Tempo I). Это возвращение требует четких вступлений голосов. Темп восстанавливают отдельные инструменты: если 2-й кларнет своим вступлением точно определит очередную восьмую нового (т. е. первоначального) темпа, остальные деревянные духовые последуют за ним.

92 (Più moto) Tempo I

Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Fag.

Другую музыкально сложную смену темпа можно найти в конце Пятой симфонии Чайковского. Величественное Moderato (♩ около 80) переходит в буйное Presto (♩ = 144): четверти становятся почти вдвое быстрее. Для этого перехода необходим очень точный и резкий удар.

Выполните следующие упражнения в различных темпах:

93 Adagio ♩ = 50-72 Andante ♩ = 42-60 Allegretto ♩ = 120-144 Allegro ♩ = 88-100



Последний пример группа учащихся должна играть на различных инструментах (из тех, которыми они владеют). Вокальное исполнение было бы в данном случае слишком затруднительным.

С аналогичной целью по усмотрению педагога могут быть использованы в качестве нотного материала оркестровые голоса целого ряда других произведений. Составившийся при этом «оркестр» может оказаться очень неуравновешенным. Например, фаготу придется играть партию виолончели и наоборот, а кларнету — партию скрипки или альты. Могут также найтись ученики, способные восполнить недостающие голоса на фортепиано. Этот конгломерат не будет звучать как оркестр, но он может помочь проверить действенность дирижерского удара учащегося. Единственная задача — определить способность начинающего дирижера передать задуманную им ритмическую и динамическую концепцию своим исполнителям; к тому же, он испытает новое ощущение от дирижирования инструментами.

Примеры для упражнений

Бетховен. Симфония № 7, ч. III (Скерцо).

Бетховен. Симфония № 9, ч. III и IV.

Бетховен. Симфония № 3 («Героическая»), Финал.

Вебер. «Оберон», Увертюра.

Россини. «Вильгельм Телль», Увертюра¹.

Мендельсон. Симфония № 5 («Реформационная»), Финал.

Брамс. Симфония № 4, Финал.

Вагнер. «Мейстерзингеры», Вступление.

Франк. Симфония ре минор, ч. I (семь смен темпа).

Вагнер. «Летучий голландец», Увертюра.

Масканы. «Сельская честь», Интродукция.

Чайковский. Симфония № 4, Скерцо.

Очень хороший пример частой смены темпа — Танец советских моряков из балета «Красный мак» Глиэра: он может служить отличным упражнением для тренировки в подобных сменах.

¹ Кроме фрагмента, приведенного автором в примере 90, имеется смена темпа и в начале Увертюры: Andante ($\frac{3}{4}$, четверть=54) — Allegro ($\frac{4}{4}$, половинная=108). — *Примеч. перевод.*

Интересный пример имеется во II части Пятой симфонии Чайковского. Здесь темп меняется с Moderato на Andante cantabile. В то же самое время размер меняется с $\frac{4}{4}$ на $\frac{12}{8}$. Так как \downarrow в Moderato примерно равна \downarrow в новом темпе, аккорды pizzicato должны быть распределены во времени идентично аккордам всего оркестра в предшествующем разделе. Следовательно, изменение здесь фактически касается метра, а не темпа. Учащийся найдет в этой симфонии еще множество других смен темпа.

СМЕНА МЕТРА

Смена метра обычно (но не всегда) совпадает со сменой темпа. Очень часто новый метр не требует никакого изменения схемы тактирования. Вот несколько примеров:

Бетховен. Симфония № 3 («Героическая»), ч. III (Скерцо): при смене $\frac{3}{4}$ на $\frac{2}{4}$ и обратно оба метра тактируются «на раз».

Лист. Фауст-симфония: в первом Allegro метр неустойчив и часто меняется ($\frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{2}{4}$).

Брамс. Симфония № 3, ч. I: метр колеблется между $\frac{6}{4}$ и $\frac{9}{4}$ (два и три удара).

Брамс. Симфония № 2, ч. III: метр меняется с $\frac{3}{4}$ на $\frac{2}{4}$, причем полный такт в новом метре равен одной четверти предыдущего такта. Позже в той же части метр $\frac{3}{4}$ меняется на $\frac{3}{8}$ ¹. Здесь полный такт $\frac{3}{8}$ быстрее, чем один удар в метре $\frac{3}{4}$.

В сцене коронации из «Бориса Годунова» Мусоргского (Пролог, карт. 2, Венчание на царство; ред. Римского-Корсакова) часто чередуются метры $\frac{3}{4}$ и $\frac{2}{4}$. Подобные же смены можно найти и в других эпизодах этой оперы. (Смены метра особенно часто встречаются в славянской музыке — см. гл. 8.)

Во второй сцене последнего акта «Тристана и Изольды» Вагнера чередуются метры $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$. Позже появляется даже метр $\frac{5}{4}$, бывший до того времени практически неизвестным в немецкой музыке (см. гл. 8). Душевное состояние Тристана не могло бы иметь лучшего выражения, чем этот необычный, «странный» метр.

Трио в Скерцо из Первой симфонии Бородина начинается следующей мелодией:

¹ Далее $\frac{3}{8}$ сменяются на $\frac{9}{8}$, после чего возвращается размер $\frac{3}{4}$. — *Примеч. перевод.*

Moderato [транспонировано на тритон]

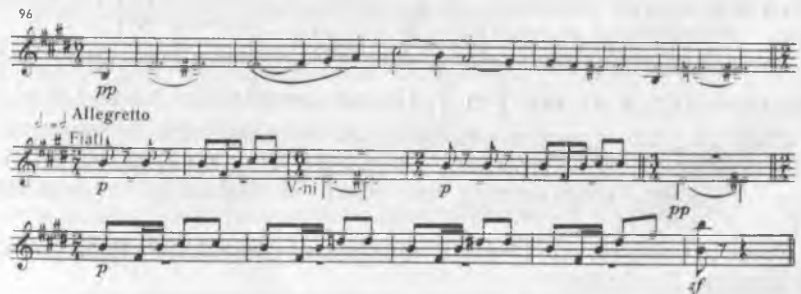


Эта мелодия может быть использована для упражнения в различных темпах, как легато, так и стаккато.

В опере Пуччини «Плащ» (Интродукция) метр постоянно колеблется между $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{8}$ и $\frac{9}{8}$.

В Увертюре к «Кандиду» Бернштейн на протяжении большого эпизода чередует два такта по $\frac{2}{2}$ с одним тактом в $\frac{3}{2}$. Он связывает эту метрическую схему с наиболее выразительным мелодическим эпизодом пьесы.

Когда Оффенбах в увертюре к «Прекрасной Елене» возвращается к начальной теме, он переходит от шестичетвертного вальсообразного раздела к острому маршевому темпу в двухчетвертном размере, который время от времени прерывается возвращением метра $\frac{6}{4}$. При третьем и четвертом возвращении фигурирует только половина этого метра, после чего марш вытесняет его окончательно. Комбинация кажется сложной, в действительности же это не так, ибо пульс остается одинаковым. Один такт размера $\frac{2}{4}$ равен одному удару в такте $\frac{6}{4}$ (тактируемому «на два») или полному такту $\frac{3}{4}$ («на раз»). Единственная сложность состоит в том, что для достижения более острого маршевого ритма двухчетвертные такты следует тактировать «на два». Однако дирижер, который привык к приему дробления и натренировал в этом отношении свой оркестр, не испытает никаких затруднений, дирижуя данный эпизод:




В музыке Дебюсси, Малера, Рих. Штрауса и, особенно, Бартока, Стравинского и большинства современных композиторов

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kiros/>
смена метра происходит так часто, что дирижер должен знать партитуру самым доскональным образом. Иначе он может сбиться («промахнуться»), вызвав в оркестре форменный хаос. Постоянная смена метра внутри одной пьесы характерна для особого рода испанской и латиноамериканской музыки. Это танцевальные ритмы, которые строятся на чередовании $\frac{3}{4}$ и $\frac{6}{8}$. При этом восьмые остаются равными друг другу на всем протяжении пьесы¹.

Каждый метр исполняется в точном соответствии с принципом его акцентуации: метр $\frac{3}{4}$ имеет удар на каждую четверть, тогда как $\frac{6}{8}$ сохраняет свои обычные ударения на первую и чет-

вертую восьмые: 

В классе следует практиковаться следующим образом: один учащийся должен дирижировать, а другой отбивать в ладоши сначала восьмые (но с правильной акцентуацией), а затем


четверти и четверти с точкой попеременно: 

Это очень полезное упражнение.

ПОСТЕПЕННОЕ ИЗМЕНЕНИЕ ТЕМПА

Постепенное изменение темпа подобно *crescendo* и *diminuendo* не было известно в музыке эпохи барокко. Однако ни Бах, ни Гендель не стремились к тому, чтобы их музыка игралась в метрономически жестком, неизменном темпе. То же самое относится к Моцарту и Гайдну. Произведения Моцарта, особенно его оперы, требуют незначительных модификаций темпа, хотя они и не обозначены композитором. Гайдн в своих поздних сочинениях (написанных после смерти Моцарта) несколько раз применяет обозначение *ritardando*, но только Бетховен стал постоянно и часто пользоваться указаниями *ritardando* и *stringendo* (*accelerando*).

В коде Финала Пятой симфонии Бетховена есть ускорение, помеченное как *Sempre più allegro*. Нарастание скорости ведет от тактирования *alla breve* к тактированию «на раз» в *Presto*.

¹ Ошибочно эта смена метра может быть исполнена так:  В этом случае остаются равными друг другу не восьмые, а четверти. Это, конечно, неправильно, если только композитором не предпослано специальное указание: $\text{♩} = \text{♩}$; в некоторых изданиях это обозначение бывает напечатано в обратном порядке: $\text{♩} = \text{♩}$. Подразумевается, что ♩ нового метра равно ♩ старого или наоборот. В обоих случаях смысл указания должен быть ясен сам по себе, не вызывая сомнений.

97 8

Flauti

Archi

f *p* *cresc. poco a poco*

Sempre più allegro

Presto $\text{o} = 112$

Violini

fp *fp*

Изменение темпа не вызовет затруднений, если дирижер не начнет его прежде указанного Бетховеном такта. У молодых же дирижеров наблюдается тенденция начинать это ускорение двумя тактами раньше: этим тактам, несомненно, присущи напористость и напряжение, однако ошибочно полагать, что любое увеличение напряжения должно сопровождаться *accelerando* (см. гл. 18). Такт, с которого начинается *sempre più allegro*, выбран Бетховеном не случайно: именно отсюда на смену восьмым приходят четверти, а до этого изменения фактуры *accelerando* могло бы попросту вызвать расхождение и даже полный развал в оркестре. Между тем ускорение темпа не должно быть проблемой.

ACCELERANDO

Ощущение, с которым дирижер старается ускорить игру оркестра, должно быть похоже на то, как если бы он его «подталкивал» или «подстегивал». Необходимы сильные, четкие и точные

удары, производимые короткими, лаконичными движениями. Исполнители последуют за дирижером, если на всем протяжении ускорения его удары сохранят активность и настойчивость. Иногда при попытке ускорить темп учащийся как бы чувствует на руках неодолимую тяжесть оркестра; в результате его движения становятся тяжеловесными и вязкими. Исполнители, реагируя на эту тяжеловесность, начинают играть с большим нажимом, а не с большей скоростью, и даже могут начать замедление темпа. Поэтому удар дирижера должен быть свободным и лаконичным, подобным удару хлыста.

Дополнительными примерами *accelerando* у Бетховена (кроме упомянутой коды Финала Пятой симфонии) могут служить Скерцо из Симфонии № 6 (*sempre più stretto*), Скерцо из Симфонии № 9 (*stringendo il tempo*) и заключение Финала этой же симфонии (*stringendo il tempo, sempre più allegro*).

RITARDANDO

Постепенное замедление составляет меньше труда: дирижер просто увеличивает размах своих ударов. Иногда, впрочем, *ritardando* может потребовать изменения схемы тактирования. Например, в Скерцо Пятой симфонии Бетховена, которое тактируется «на раз», замедление в 7-м такте выйдет лучше, если пейтеи «на три».

98 Allegro ($d = 96$)

Cor. V.le Fag.

pp V-c. C-b. (8 bassa) удары

poco rit. a tempo и т. д.

Чуть заметное торможение темпа допустимо уже перед тактом, помеченным *poco rit.*; в самом этом такте три составляющие его удара (особенно первые два) должны быть достаточно быстрыми, поскольку темп должен лишь слегка и постепенно замедлиться, а не стать внезапно медленным. Композитор предлагает темп $d = 96$, который (как во многих других случаях у Бетховена) оказывается слишком быстрым. Наилучшим следует считать темп с d около 84. Фермату надлежит «снять»;

перед афтактом к следующей фразе необходима чуть заметная остановка руки, т. к. Бетховен требует здесь цезуры.

Вообще небольшое расширение перед последующей фермой очень часто бывает уместным и естественным, если даже оно и не обозначено в партитуре. Это особенно характерно для фермат, на (или после) которых солирующий инструмент начинает каденцию. Если *ritardando* охватывает эпизод, содержащий последовательность быстрых нот, то, как и *accelerando*, оно может вызвать нарушение ритмического равновесия, привести к погрешностям исполнения. Так, в романсе Радамеса из «Аиды» Верди не следует менять темп после ферматы во фразе «*in trono vicino al sol*», как то делают некоторые дирижеры. В Легенде № 3 Дворжака *ritardando* совпадает с внезапным появлением триолей (после обычных восьмых), из-за чего данный эпизод требует не только четкого удара, но и тщательного репетирования.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ТЕМП

Во многих вальсах И. Штрауса движение прерывается фермой, а затем темп восстанавливается, но не сразу, а постепенно. В таких случаях после остановки надо начать тактировать «на три» и, постепенно ускоряя движение, лишь через несколько тактов (достигнув первоначального темпа вальса) вернуться к тактированию «на раз».

И. Штраус. Вальс «Венская кровь»:

Случаи постепенного изменения темпа учащаются по мере развития романтизма. Если Мендельсон редко прибегает к этому приему, то Шуман в трех из четырех своих симфоний и в Увертюре «Манфред» постепенно разгоняет темп от медленного Вступления до начала *Allegro*¹. Поразительные примеры ускорения темпа можно найти в финале Первой симфонии Брамса; это один из самых рапсодических эпизодов в симфонической литературе.

Чайковский неизменно пользуется как постепенным замедлением, так и постепенным ускорением темпа. Ярким примером этого является Финал его «Патетической» симфонии.

Большое количество примеров постепенного изменения темпа имеется в симфониях Брукнера и Малера, в произведениях Рих. Штрауса и у Дебюсси.

В современных партитурах, несмотря на их сложность в отношении гармонии и метра, *accelerando* и *ritardando* встречаются редко. Ранние произведения Стравинского (особенно «Петрушка») еще содержат их, но, начиная со среднего периода творчества, при наличии большого количества смен темпа и метра, постепенных изменений темпа у него встречается очень мало. Это характерно для неоклассической музыки.

Для приобретения навыка в постепенном изменении темпа очень полезно упражняться в осуществлении *accelerando* и *ritardando* в непредвиденный для исполнителей момент на общеизвестных мелодиях народных песен. Необходимо подчеркнуть, что эти изменения темпа не должны быть музыкально оправданы: напротив, они должны возникать неожиданно и сопровождаться изменением схемы тактирования с переходами от одного удара к тем, от двух к четырем (дробление) и наоборот.

5. АКЦЕНТ. СИНКОПА. ПОЛИРИТМИЯ

АКЦЕНТ

Если в эпизодах *forte* удар должен быть сильным, а в разделах *dolce* и *grazioso* — мягким, то для исполнения акцентов необходим резкий, острый удар. То же относится и к синкопам, которые предполагают акцентирование слабой доли или внеударной ноты, что зачастую бывает подчеркнуто добавлением акцента в записи.

¹ Шуман прибегает к этому во всех трех симфониях (№ 1, 2 и 4), имеющих медленное вступление; в Симфонии № 3 такого вступления нет.— *Примеч. перевод.*

Важно понять, что акценты нуждаются в особом подготовительном замахе, специальном ауфтакте. Оркестр должен быть подготовлен к исполнению акцентированных нот до их появления. Будет слишком поздно показывать их ударом, во время которого они уже должны прозвучать.

Существуют три способа подготовки акцента:

1. Выделить удар, предшествующий акценту. Это осуществляется более размашистым движением руки без изменения темпа.

2. Слегка приподнять локоть между предшествующим и акцентированным ударами.

3. Помочь левой рукой (см. гл. 6).

Акценты обозначаются либо $>$, либо λ . Применяются также обозначения sf или sfz (*sforzando*) или fz (*forzato*). $rinf.$ или $rfz.$ (*rinforzando*) означает подчеркивание не отдельной ноты, а целой фразы. Обозначение fp (*forte—piano*) указывает на то, что сразу же после акцента звук должен стать тише (см. с. 151).

Сильные акценты в произведениях Бетховена совершенно отличны от более мягких и тонких акцентов у Моцарта и Шуберта. Естественно, что резкие акценты должны быть подчеркнуты сильным, более заметным ударом. Для мягких акцентов достаточно почти незаметного движения локтя или незначительной поддержки левой руки. Учащийся должен выбрать тот способ, который больше подходит к его манере. Как и вообще в дирижировании, здесь надо стараться избегать какой-либо неуклюжести и неловкости. Некоторые дирижеры достигают хороших результатов только подчеркиванием предшествующего удара.

Акценты можно найти в большей части произведений музыкальной литературы. Следующие примеры из классической и романтической музыки имеют целью показать несколько типичных случаев.

Моцарт, выставивший знак fp даже в эпизодах *piano*, имел в виду только легкий акцент, а не подлинное *forte-piano*. В разработке I части «Хафнеровской» симфонии (К. 385) и во вступлении к «Пражской» симфонии (К. 504) знаки fp означают не более чем вздохи. Всякая резкость в их исполнении исключается. В Менюэте Симфонии ми-бемоль мажор (К. 543) и во второй теме Финала Симфонии соль минор (К. 550) он даже был настолько предусмотрителен, что наметил эти акценты как mp .

В басовых голосах репризы I части Симфонии соль минор (К. 550) и в конце Финала «Юпитера» (К. 551) акценты должны быть более резкими (*forte*), но ни в коем случае не преувеличенными.

Гайдн, желая легких акцентов, обычно обозначает их знаком $>$, как, например, в I (вступление) и во II частях Симфо-

нии № 103 («С тремоло литавр») и во вступлении к Симфонии № 100 («Военной»). В последнем случае он пишет еще и знак sf для сильных акцентов¹. В финале симфоний «Часы» (№ 101) и «Сюрприз» (№ 94) имеются сильно акцентированные первые доли такта («разы»). В музыке Гайдна, более «земной» по сравнению с музыкой Моцарта, акценты должны быть более энергичными.

Музыка Бетховена столь богата акцентами (и преимущественно, резкими), что примеры можно было бы приводить сотнями. Ограничимся лишь несколькими, наиболее интересными.


В I и IV частях его Симфонии № 1 имеется большое количество *sforzato*. В разработке Симфонии № 2 он также прибегает к весьма резким акцентам. В Финале «Героической» симфонии (вариация *forte*) тема сильно акцентирована в басу; последняя кульминация этой симфонии достигается с помощью биения резких, как «стегающие» удары, акцентов. Третья тема в финале Пятой симфонии имеет пометку fp через каждые два такта (позже, когда тема играет *forte*, эти fp превращаются в sf). В заключительном *Presto*, построенном на той же теме, обозначения fp сохраняются. Из-за кульминационного напора этого раздела зачастую пренебрегают указанием *piano*. Однако это очень важно (см. пример 97).

Акцентам Шуберта, подобно акцентам Моцарта, свойственны мягкость и утонченность. Правда, в драматических разделах двух его последних симфоний имеется целый ряд сильно акцентированных кульминаций, но особого внимания заслуживают мелкие, незначительные акценты-нажимы в тихих эпизодах (особенно в «Неоконченной»). Акценты в балетной музыке к «Розамунде» также требуют очень деликатного исполнения. Пренебрежение ими (как то часто случается) лишает произведение его венского шарма.


«Фантастическая» симфония Берлиоза отмечена многими акцентами, как мягкими, так и резкими, придающими музыке порывистую неустойчивость, «взрывчатость».


Шуман также любит акценты. Подчас их можно встретить на каждой доле такта. Особенно заслуживают внимания главные темы первых частей и скерцо Симфоний № 1 и № 4 (см. пример 101).

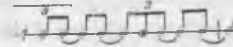
Брамс, хотя его симфонии, по сравнению с симфониями Шумана, богаче динамическими контрастами, пользуется акцентами не столь часто, как его старший друг. Впрочем, множество акцентов имеется в Финале его Первой симфонии.

¹ Неточно. В партитуре Симфонии № 103 не $>$, а sf ; а в Симфонии № 100 тоже не $>$, а знак *diminuendo* . — Примеч. перевод.

СИНКОПА

Одним из старейших и основных синкопированных рисунков является следующий: . Первоначально он использо-

вался только для аккомпанирующих голосов, как, например, в арии «Divinités du Styx» («Божества Стикса») из «Альцесты» Глюка и в «Меланхолике» из «Турнира темпераментов» Диттерсдорфа. Композиторы-романтики распространили этот ритмический рисунок на тематический материал, сделал его одним из главных элементов глубоко эмоциональной мелодической выразительности. Мы сталкиваемся с этим в «Фантастической» симфонии Берлиоза, во Второй симфонии Шумана (Adagio), в операх Верди, особенно в «Аиде» (IV акт). Брамс особенно любил этот рисунок (и в мелодии и в аккомпанементе), прибегая к нему в большинстве частей своих симфоний. Во Второй симфонии он развивает его следующим образом: .

Этот ритм становится еще более сложным в I части «Патетической» симфонии Чайковского: . Рих. Штраус в начале своей поэмы «Смерть и просветление» применяет подобный рисунок, где чередование триолей и обычных восьмых происходит в обратном порядке. (Полезно также проштудировать II акт «Гибели богов» Вагнера.)

ВНЕУДАРНЫЙ АКЦЕНТ

Акцентирование одного (или двух) внеударных моментов в такте является, пожалуй, наиболее обычным видом синкопы. Такие синкопы, например, типичны для польского танца мазурки. Эти внеударные акценты могут входить в состав мелодии или существовать независимо от нее. Они часто встречаются в речитативах, когда вступление оркестра приходится на внеударный момент, между долями такта. В качестве упражнения рекомендуем следующий пример:



У Моцарта акцентированные синкопы надо исполнять так же мягко, как любой другой вид акцента. Примерами могут служить Allegro в Увертюре к «Волшебной флейте», Менуэт из «Хаффнеровской» симфонии (К. 385) и 7-й такт в Andante из Симфонии соль минор (К. 550).

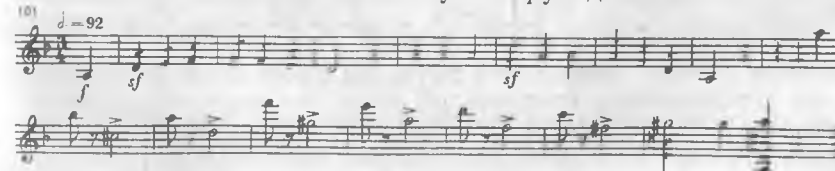
¹ Шуберт очень часто использует этот рисунок в своей «Неоконченной» симфонии.

Гайдн очень любил подобные ритмические экстравагантности. Проанализируйте главную партию I части Симфонии № 103 («С тремоло литавр»): в размере $\frac{6}{8}$ ударения помещены на третьей и шестой восьмых. Обратите также внимание на заключительные партии в экспозициях первых частей симфоний № 104 и 99 и на Менуэт из Симфонии № 104.

Бетховен, начиная с Первой симфонии, широко пользуется синкопами для усиления драматической выразительности. В конце Второй симфонии проявляется тенденция к возрастанию энергичности и силы бетховенских синкоп. «Героическая» симфония являет собой огромный шаг в этом направлении: I часть изобилует внеударными ритмами, здесь (как и в Четвертой симфонии) очень много акцентов на вторую долю. В самом конце «Героической» скрипкам поручены внеударные аккорды, что требует особого внимания дирижера. (Аналогичные внеударные аккорды скрипок, но в гораздо более быстром темпе, имеются в известном канкане из «Орфея в аду» Оффенбаха.) В Восьмой симфонии интересно отметить, что главная тема I части сопровождается в разработке сильными внеударными акцентами, которых нет в экспозиции. Довольно необычный синкопированный эпизод встречается у Бетховена в увертюре «Леонора» № 3. Хроматическая гамма начинается у высоких струнных. Низкие струнные играют ту же гамму, отставая от скрипок на одну четверть. Это звучит так, как будто басы не поспевают за скрипками; они «не схватывают шаг» вплоть до решающей кульминации, которая как раз совпадает с моментом объединения их в общем ритме. Диссонансы, возникающие вследствие отставания басов,— это слышно большие септимы. Они создают довольно жесткое звучание, продолжающееся до 3-го такта перед разрешением, где, оставаясь синкопированными, голоса входят в русло единой гармонии доминантсептаккорда.

Большое количество синкоп встречается в произведениях Шумана и Брамса. В главной партии I части Симфонии № 2 Шумана сплошь акцентированы вторые доли такта. Дирижер должен избегать преувеличенного подчеркивания этих синкоп, иначе движение может стать однообразно-назойливым. Шуман, видимо, сам чувствовал эту опасность, поскольку он время от времени переносит акцент на третий удар.

Еще один характерный пример с синкопами — Скерцо его Симфонии № 4, тактируемое «на раз», где с 9-го по 14-й такты также имеются акценты на каждую вторую долю:

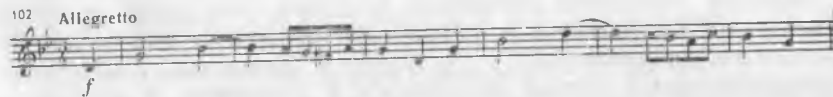


В финале Симфонии № 1 Брамса долгое время продолжается следующий довольно неудобный рисунок:

Паузы на первой и третьей долях такта имеют место во всех голосах оркестра. В Финале Симфонии № 2 первое вступление всего оркестра (*tutti*) в *forte* также происходит после восьмой паузы у всех голосов. Далее Брамс акцентирует вторые четверти каждого такта.

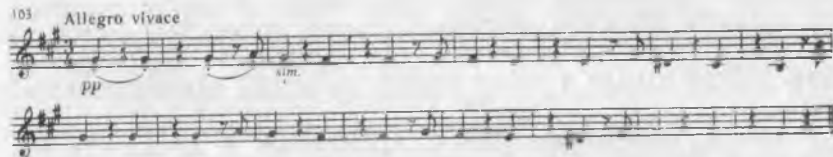
ДВУХДОЛЬНЫЙ РИТМИЧЕСКИЙ РИСУНОК
В РАЗМЕРЕ $\frac{3}{4}$

Часто встречающаяся синкопа, исполнение которой сопряжено с трудностями, — это двухдольный ритм в трехдольном метре. Его можно найти уже у Моцарта, в Менюэте Симфонии соль ми-нор (К. 550):



Бетховен многократно применяет этот рисунок в I части «Героической» симфонии и строит на нем основной ритм Скерцо в Четвертой симфонии.

Классический пример этого ритма имеется в Финале Концерта для фортепиано с оркестром Шумана:



В этом эпизоде ощущение трехчетвертного размера практически устранено; 2-й такт начинается с паузы у всех инструментов. То обстоятельство, что эта часть дирижировается «на раз», еще больше усложняет дело. Дирижер должен стараться хорошо ощущать ритмическую пульсацию и не смущаться наличием синкоп.

В качестве предварительного упражнения может быть рекомендовано следующее:

Оно осуществляется двояко: можно петь ритм (на одной ноте) и одновременно дирижировать трехдольный метр «на раз» или отбивать ритм одной рукой, а метр другой. Освоив это, учащийся может начать дирижировать классом, который сначала воспроизводит

ритм хлопками ладоней, а затем поет или играет вышеприведенный пример из Шумана.

Другой хороший пример для упражнения — следующий эпизод из I части Симфонии № 5 Чайковского:



Этот отрывок дирижировается «на четыре». Опять-таки предполагается участие остальных учеников класса, которые его поют или играют. Данный эпизод включает в себе дополнительную трудность, вызванную указанием замедлить темп перед наступающей кульминацией.

В тех случаях, когда темп, будучи достаточно медленным, позволяет дирижировать трехдольный метр «на три», синкопа не является проблемой. Но даже при дирижировании «на раз» дело упрощается, если на второй удар вниз (т. е. на первую долю второго такта) оркестр играет, а не паузирует, как в Концерте Шумана. Примером такого случая может быть Вальс из «Спящей красавицы» Чайковского, имеющий те же самые синкопы. Однако здесь в аккомпанементе продолжается нормальный вальсовый ритм.

Дополнительными примерами могут служить I часть Третьей («Рейнской») симфонии Шумана, I часть Третьей симфонии Брамса (в размере $\frac{6}{4}$) и разделы Финала «Фантастической» симфонии Берлиоза (в размере $\frac{5}{8}$).

Интересный случай синкопированного ритма имеется в начале увертюры «Манфред» Шумана. Это произведение начинается с синкоп:



Очень резкий удар вниз, как афтакт к синкопе, обеспечит четкое вступление оркестра; второй удар должен определить точный темп. Здесь мы снова сталкиваемся с таким положением, когда перед первым ударом («разом») оказывается целесообразным отведение палочки назад; оно должно занять время, точно равное одному удару.

Начало Увертюры к «Проданной невесте» Сметаны весьма трудно из-за очень быстрого темпа (Vivacissimo):



Примеры для упражнений

Бородин. «Князь Игорь», Половецкие пляски (множество примеров).

Стравинский. «Весна священная» (изобилует сложными синкопами).

Вагнер. «Мейстерзингеры», д. I, окончание.


Пуччини. «Тоска», Вступление.

Следующее упражнение сочетает ферматы, акценты, синкопы и различную динамику:



ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЕ РИТМЫ

Большое количество смещенных акцентов характерно для латиноамериканской музыки; типичная для нее смена метра была уже рассмотрена (стр. 59). Румба имеет следующую ритмиче-

скую схему: . Тактируйте на четыре и акцентируйте второй удар как афтакт к внеударной ноте (синкопе). Легкий подъем локтя обычно обеспечивает нужный результат. Эта акцентировка должна быть очень искусной; выполняя ее, учащийся почувствует удобство лишь после того, как полностью «вживется» в ритм. Данный ритм использован в некоторых разделах «Рапсодии в блюзовых тонах» Гершвина.

ПОЛИРИТМИЧЕСКИЕ СОЧЕТАНИЯ

Простейшие полиритмические сочетания имеют место там, где один голос играет обычные восьмые, в то время как другой — триольные. Практически в это понятие входит любая комбинация двух ритмических рисунков с различным дроблением доли, например квартоль на триоль, квинтоль на квартоль и т. п. Полиритмические сочетания встречаются уже у композиторов XVIII века (у Гайдна и Моцарта, особенно в операх последнего). Исполнение не представляет трудности. Как правило, в таких случаях мелодия, написанная обычными восьмыми, опирается на триольный аккомпанемент. Во вступлении I части Второй симфонии Бетховена имеется сочетание обычных и триольных шестнадцатых. Это аналогично упомянутому сочетанию обычных и триольных восьмых. Тем не менее, один голос не является здесь простым аккомпанементом другому: каждый из них развивается самостоятельно. Вообще Бетховен часто использовал такие сочетания ритмов (в «Героической» симфонии см. Траурный марш и Финал; в Симфониях № 4 и № 5 — вторые части).

II часть Пятой симфонии содержит также следующий рисунок (он встречается уже во II части Первой симфонии):



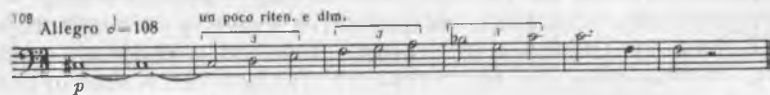
Шуберт пользуется им в балетной музыке к «Розамунде» и в первой и последней частях Девятой симфонии.

Учащийся должен иметь в виду, что полиритмические эпизоды часто оказываются более трудными в медленном темпе, чем в быстром, и что трудность возрастает, если равномерное движение триолей или восьмых на время прерывается. Синкопы в одном из голосов могут создать дополнительную проблему. Брамс особенно любит подобные комбинации; во всех его произведениях не много сыщется частей или разделов без полиритмических сочетаний, зачастую весьма сложных.

Схема «триоль на дуоль» в сущности не что иное, как двухдольность в рамках трехдольного метра. Упражнение, рекомендованное на с. 59, может быть распространено на сочетания «квартоль на триоль», «квинтоль на квартоль» и даже «квинтоль на триоль». Для будущего дирижера знакомство с такими ритмическими схемами и овладение ими необходимы.

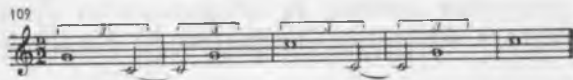
Иногда композиторы выставляют в ключе одновременно два различных размера, как это сделано у Бизе в Квintете из «Кармен», где размер $\frac{2}{8}$ (или $\frac{4}{16}$) совмещен с размером $\frac{6}{16}$.

Особую сложность представляют собой случаи, когда дирижеру приходится тактировать метр, отличный от того, который звучит на самом деле¹. Однако если дирижер абсолютно уверен в ритме и ясно его ощущает, он не испытывает при этом особых затруднений. Конечно, неопытные оркестранты в подобных случаях могут все же сбиться и разойтись. Поэтому идеальным решением представляется такое, когда дирижер способен правой рукой тактировать один метр, а левой — другой. Примером может служить ария «Ritorna vincitor» («С победой возвратись») из «Аиды» Верди (четыре на шесть). В увертюре Берлиоза «Король Лир» имеется следующий рисунок:



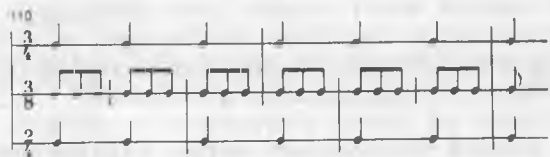
Конечно, в таком быстром темпе триоли можно тактировать и «на раз» (♩ = 54). Этот отрывок может служить хорошим упражнением.

Колокольный звон в конце Второй симфонии Малера образует следующий рисунок:



Этот рисунок еще трудней исполнить правильно, чем предыдущий, и его тоже следует использовать в качестве упражнения.

Один из поразительнейших ранних примеров не только полиритмии, но и полиметрии имеется в «Дон-Жуане» Моцарта. Во II акте три оркестра одновременно играют на сцене для развлечения гостей Дон-Жуана, образуя следующее ритмическое сочетание:



¹ Например, когда появляется триольный ритм четвертями в тактируемых «на два» двухчетвертных тактах.— *Примеч. перевод.*

Дирижер должен тактировать в размере $\frac{3}{4}$: так играет самый многочисленный оркестр, в этом же размере поют певцы. Два других ансамбля должны иметь своих руководителей, способных согласовать их игру с темпом дирижера.

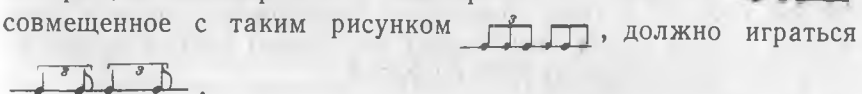
В следующем примере, взятом из Камерной музыки № 2 (Фортепианный концерт) Хиндемита, дирижер может помочь только одной группе исполнителей (исключая случаи, когда он способен дирижировать оба метра одновременно; см. гл. 6):



После трех тактов в размере $\frac{4}{4}$ и восьми тактов в $\frac{3}{8}$ обе группы впервые сходятся на общем ударе вниз («разе»). Эта задача — исключительная, и она не предназначена для начинающих.

В XX веке музыка стала столь сложной, что в ней возможны любые полиритмические сочетания. Однако, как правило, они сводятся к полиритмии внутри одного и того же такта или даже внутри одного и того же удара. Студенту полезно заняться штудированием современных партитур с этой точки зрения, чтобы определить для себя те или иные способы тактирования (в числе прочих партитур может быть рекомендована «Песнь о земле» Малера).

В музыке периода барокко полиритмические сочетания встречаются в виде исключения. Редкий пример — Тройной концерт ля минор Баха, где иногда две ноты в одном голосе приходятся на три ноты в другом. В той же пьесе есть момент, когда создается впечатление, будто Бах противопоставляет три ноты четырем; но в те времена это не практиковалось:



Ниже следующий пример взят из «Музыки на воде» Генделя:



Работа по изучению материала этой главы и тренировка на его основе будет продолжена в последующих главах. Пример 113 является дополнительным упражнением.



ОДНОВРЕМЕННОЕ СОЧЕТАНИЕ РАЗНЫХ ТЕМПОВ

Существовал американский композитор, оставшийся непонятым в продолжение всей жизни, который в своих произведениях создал совершенно новую и сложную ритмическую концепцию, а именно: две (а то и более) части оркестра должны играть в совершенно различных, независимых друг от друга темпах. Это был Чарльз Айвс.

6. ЛЕВАЯ РУКА

Выше уже говорилось, что в наиболее сложные моменты учащийся должен уметь пользоваться левой рукой как вспомогательным средством при дирижировании. В простейших упражнениях участие левой руки должно быть исключено; тактирование основного метрического рисунка обеими руками, являясь, к сожалению, довольно обычным явлением, носит любительский характер и может стать плохой привычкой. Однако, несмотря на то, что студент должен привыкнуть тактировать основной метр только правой рукой, ему следует постепенно учиться использовать при необходимости помощь левой.

ДИНАМИКА

Одна из главных задач левой руки — регулировать динамику. Внезапный предостерегающий сигнал — вытянутая левая рука, направленная ладонью в сторону инструментов, звучание которых следует приглушить, — способен заставить эти голоса звучать тише. Если же этого жеста окажется недостаточно, то необходимый результат может быть достигнут с помощью дополнительного настойчивого помахивания кистью из стороны в сторону, совершаемого как бы с намерением «стереть» или «отстранить» звук. Как и во многих других случаях, конкретная

манера действия зависит от самого дирижера. Учащийся должен уяснить себе и выбрать прием, наиболее для него естественный. Он должен наблюдать приемы хороших профессиональных дирижеров; некоторые из них достигают смягчающего, «утихомивающего» эффекта способом, отличным от указанного здесь. Одни дирижеры прижимают палец (а иногда и всю ладонь) к губам; другие сжимают плечи, горбятся, как бы съживаясь; третьи даже сгибают колени, приседают, чтобы уменьшиться в росте и тем самым побудить оркестр играть тише, но в большинстве случаев это выглядит неэстетично. (Говорят, что Бетховен применял этот способ и что это выглядело довольно гротескно.) Между тем одна левая рука способна прекрасно справиться с этой задачей, в то время как правая будет продолжать обычное тактирование¹. Движения обеих рук должны быть при этом совершенно независимыми друг от друга.

Хотя наблюдения показывают, что дирижер прибегает к левой руке, главным образом, для смягчения звучности и уменьшения ее громкости, он может применять ее также для усиления мощности звучания, как бы «вытягивая» или «вытаскивая» звук. Так, постепенному *crescendo* может способствовать медленный подъем левой руки ладонью вверх; кульминация совпадает с моментом достижения рукой наивысшей точки подъема. Постепенному и протяженному *diminuendo* поможет медленное опускание левой руки ладонью книзу. Если нужно добиться особенно нежного и тонкого звучания, сомкните кончики большого и указательного пальцев, выпрямив остальные, как это делают в тех случаях, когда разговор идет о чем-то чрезвычайно деликатном. Этот жест у некоторых дирижеров может выглядеть неорганично, неловко. Поэтому он упоминается здесь лишь в виде предложения. После того как тактирование стандартных метрических схем одной правой рукой станет для учащегося привычным, полезно время от времени переходить на синхронное тактирование обеими руками. Учащийся почувствует, что таким образом он может добиться большей точности в эпизодах с энергичным ритмом и в кульминациях, где требуется крепкий, сильный удар. Для достижения особо ярких, эмоционально действенных результатов возможно даже параллельное движение обеих рук вместо обычного «зеркального» (непараллельного). Однако прибегать к этому приему следует только изредка: если пользоваться им часто, он потеряет всякую силу воздействия на оркестр, и наоборот, берегаемый для особых случаев, неизменно будет давать желаемый результат.

Участие левой руки очень ценно также при показе струнным характера ведения смычка. Длинные, протяженные движения левой руки (назад для «смычка-вниз» и вперед для «смычка-вверх») побудят исполнителей использовать в *legato* всю длину

¹ Конечно, уменьшение амплитуды движений правой руки также должно помочь умерить звучание оркестра, сделать его тише.

смычка. (Впрочем, это применимо только к струнникам, находящимся слева от дирижера или прямо перед ним.) Короткие сильные удары кулака (в тех же направлениях) будут указывать на *martellato*.

Некоторые дирижеры как бы имитируют кистью левой руки *vibrato*. Начинаящие должны избегать этого движения. Лишь приобретя некоторый опыт, дирижер сможет пользоваться подобными жестами с должной естественностью и непринужденностью. Движения дирижера всегда должны выглядеть эстетически привлекательно. Пользуясь левой рукой, надо держать ее пальцы сомкнутыми, не растопыривать их. Все предупреждающие или предостерегающие жесты-сигналы должны быть малозаметными для публики. У аудитории никогда не должно складываться впечатление, что дирижер был чем-то недоволен или сердился на своих музыкантов.

ВЫДЕРЖАННЫЕ НОТЫ

На с. 50 упоминалось о том, что левой рукой можно помочь снятию звука при цезурах. Нечто вроде обратного действия рекомендуется в тех случаях, когда какая-либо группа оркестра должна тянуть выдержанную ноту вплоть до тактовой черты. Часто бывает так, что во время движения правой руки дирижера вверх (т. е. в момент афтакта к следующему «разу») музыканты преждевременно прекращают звук, не дотягивая его до следующего такта. Если же левая рука останется поднятой в течение всего взмаха правой и вместе с ней опустится только на «раз», это заставит исполнителей тянуть ноту до конца.


Группе духовых инструментов часто приходится тянуть ноты по нескольку тактов. И здесь поднятая левая рука заставит исполнителей неуклонно держать тянущийся звук в течение положенного времени. Сходный прием рекомендуется при дирижировании следующим необычным эпизодом в увертюре «Рюи-Блаз» Мендельсона. Во вступлении медленные аккорды духовых трижды сменяются тактами *Allegro molto* у струнных. В третий раз, однако, *Allegro* струнных еще не успевает закончиться, когда опять наступает *Lento* духовых:

С началом *Lento* правая рука должна дать сильный удар *forte* и держать звук необходимое время. Левая рука отмечает два легких *pizzicato* у струнных в темпе *Allegro*.

Левой же руке может быть поручено «отмахнуть» (т. е. остановить) преждевременно или неверно вступивший голос. Если на концерте случится подобное недоразумение, дирижер, конечно, должен его устранить, сделав соответствующий понятный жест левой рукой. При этом ее надо держать прямо перед собой вблизи туловища.

СИНКОПЫ

Левая рука бывает очень нужна для показа отдельных ритмических сочетаний независимо от ударов правой. Ею можно, например, показывать синкопы (см. гл. 5). Наиболее сложный вариант — управление трехдольным рисунком в четырехдольном

метре: . Чтобы овладеть им, студент нуждается в основательной предварительной практике. В качестве подготовительного упражнения следует одновременно тактировать тот же такт одной рукой на два, а другой — на три и лишь затем попробовать сочетание «три на четыре» (см. гл. 5).

Не следует падать духом, если не удастся сразу же добиться полной независимости одной руки от другой. В приведенном примере правая рука все время (даже во 2-м такте) должна тактировать основной метр. Необходимо, чтобы триоли, показываемые левой рукой, были равными (т. е. все ноты триоли должны иметь одинаковую длительность). Только при этом условии упражнение может принести пользу. К счастью, этот вид синкоп (или, вернее, полиритмии) встречается не часто, если не считать очень сложной музыки нашего времени. В случаях, подобных тем, какие мы встречаем в увертюре Берлиоза «Король Лир» и в Финале Второй симфонии Малера, высокопрофессиональный опытный оркестр должен уметь играть триоли вопреки двум или четырем ударам дирижера. Но это возможно только при условии, что сам дирижер имеет совершенно ясное представление об исполняемом ритме.

Применение левой руки для показа вступлений рассматривается в следующей главе. Некоторые дирижеры, показывая вступление, демонстративно направляют на исполнителя указа-

тельный палец. Этот прием не заслуживает поощрения, к нему не следует прибегать.

Левая рука может оказать помощь при внезапных сменах темпа. Ею можно дать оркестру ауфтакт в новом темпе, в то время как правая рука заканчивает последний такт в предыдущем темпе. Благодаря владению этим приемом внезапные смены темпа будут причинять дирижеру меньше хлопот. Приемы показа смены темпов (рассмотренные в гл. 4) должны быть теперь проработаны повторно, на этот раз — с учетом участия левой руки. Студенту следует также тренироваться в показе как предписанных, так и непредписанных *diminuendo* и *crescendo*, добиваясь этих динамических изменений с помощью левой руки. Упражнения на ферматы и цезуры также необходимо повторить.

7. ПОКАЗ ВСТУПЛЕНИЙ

Некоторые прославленные дирижеры, стоящие во главе великолепно тренированных оркестров, не показывают вступлений вообще, считая задачу дирижера задачей высшего, чисто художественного порядка и полагая, что техническое руководство на концерте должно быть сведено к минимуму.

С другой стороны, имеются руководители профессиональных оркестров, которые, дирижируя наизусть, дают вступления постоянно и делают это явно и демонстративно. В этом не только нет необходимости, но, напротив, отвлекая и рассеивая внимание исполнителей, подобная «демонстрация» дирижером своего знания партитуры, хотя и производит впечатление на некоторых слушателей, может иногда принести больше вреда, чем пользы. Положение меняется, если речь идет о непрофессиональных, любительских коллективах. Исполнители в таких коллективах обычно имеют достаточно репетиционного времени и должны были бы освоиться со своими вступлениями, но им мешает недостаток опыта, обуславливающий известную неуверенность. Дирижер должен давать вступления ясно, но не «напоказ», не демонстративно. Обычно бывает достаточно адресовать взмах в сторону исполнителя. Применение левой руки может быть очень полезным, особенно тогда, когда исполнитель находится слева от дирижера, однако широких размашистых жестов следует при этом избегать. Во многих случаях бывает достаточно только взгляда. В моменты важных, ответственных вступлений инструмента или группы большую пользу может принести быстрый, ободряющий взгляд дирижера в сторону исполнителя за один или два такта до начала его игры (в зависимости от темпа пьесы). Но этот подготавливающий взгляд должен быть таким, чтобы его нельзя было ошибочно принять за показ самого вступления; он должен означать не более чем предупреждение: «Приготовиться!»

Если в партии какого-либо инструмента на протяжении многих тактов имеются паузы, то необходимо своевременно предусмотреть и обеспечить показ его (даже самого незначительного) вступления. Такие вступления требуют особого внимания, поскольку у исполнителей второстепенных голосов больше шансов ошибиться, чем у тех, кто играет ведущие партии. Показ вступления аналогичен показу начала пьесы: необходим подготовительный замах, ауфтакт. Показ вступления в момент того удара, на который оно приходится, оказался бы слишком запоздалым.

На данном этапе обучения учащийся должен показывать вступления в таком количестве, на какое он способен. Тем самым он докажет, что знает партитуру до мелочей. Для этого можно дома и в классе использовать звукозапись. Но нужно представлять себе конкретный оркестр, расположенный тут же, прямо перед глазами, и давать вступления точно в направлении воображаемых инструментов. Выше уже было сказано (с. 5), что дирижировать записью означает идти за ней; поэтому запись можно использовать только для проверки знания партитуры, особенно вступлений голосов. Важно, чтобы воображаемое расположение этого «оркестра» соответствовало реальной посадке оркестрантов — предпочтительно того коллектива, в котором сами ученики класса принимают участие. Посадка такого оркестра, надо полагать, установлена с учетом акустических условий помещения и поэтому является более или менее постоянной.

Опытный дирижер знает, что посадка оркестра варьируется в зависимости от условий сценической площадки и зала (см. гл. 23), и если приходится дирижировать чужим коллективом, то необходимо предварительно ознакомиться с особенностями данной посадки. Ведь и показ вступлений становится привычкой: с ростом опыта он выполняется почти инстинктивно. Поэтому прежде чем начать репетицию с незнакомым оркестром, дирижер-гастролер должен потратить некоторое время на то, чтобы запомнить местонахождение каждого инструмента. Иначе, если посадка очень отличается от той, к которой он привык, ему будет затруднительно адресовать показ вступлений в нужных направлениях.

Существуют дирижерские школы, считающие показ вступлений главной задачей учащегося. Это неверно. В конце концов, дирижер, по-настоящему овладевший партитурой, предвидит и осознает необходимость показа того или иного вступления совершенно автоматически.

Следующее упражнение предназначено для тренировки в показе вступлений. Очевидно, что обе руки должны действовать независимо друг от друга. На обязанности правой — подчеркнутые (активные) и неподчеркнутые (пассивные) удары, тогда как роль левой — показ резких (громких) или же мягких (тихих)

вступлений. Пример может исполняться вокально или инструментально:



Темп, опять-таки, должен варьироваться. Динамика также может быть изменена.

8. СМЕШАННЫЕ И ПЕРЕМЕННЫЕ РАЗМЕРЫ

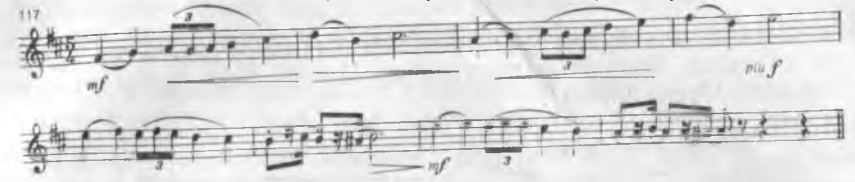
Такие размеры, как $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$, не могут быть объединены с более высокими, поскольку они менее обычны. Эта книга, однако, была бы неполной без их рассмотрения, ибо ее цель — оснастить учащегося средствами для решения любых ритмических или метрических проблем.

Смешанные размеры встречаются в европейской (особенно русской) музыке уже начиная с периода раннего романтизма. Однако в американской музыке они встречались довольно редко вплоть до настоящего столетия; нынешнее их распространение у нас — результат, главным образом, влияния музыкальных культур Восточного полушария.

ПЯТИДОЛЬНЫЙ МЕТР

Одной из самых известных пьес в размере $\frac{5}{4}$ является II часть Шестой («Патетической») симфонии Чайковского. В современной музыке иногда встречается размер $\frac{5}{4}$ без определенной ритмической группировки внутри такта, но обычно он является комбинацией размеров $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$. В упомянутом примере из Чайковского отчетливо ощутима группировка «два плюс три». Схема тактирования, полученная путем комбинации схем $\frac{4}{4}$ и $\frac{6}{8}$, показана на рисунке 9а. (См. примеры 117 и 118.)

За шестьдесят лет до того, как Чайковский сочинил свою Шестую симфонию, Глинка написал «Ивана Сусанина», который получил в истории музыки значение одного из первых шедевров, связавших развитие западной и русской музыки. Сле-



дующая мелодия в размере $\frac{5}{4}$ является хоровым отрывком из этой оперы:



Чтобы пользоваться им как упражнением, пример надо транспонировать на кварту вниз (в соль мажор). В отличие от мелодии Чайковского, здесь второе ударение приходится на четвертую, а не на третью долю такта; кроме того, оно выражено тут значительно менее отчетливо. Схема тактирования показана на рисунке 9 б.



Рис. 9. Тактирование «на пять».

В 6-м и 8-м тактах мелодии Глинки второе ударение перемещается на третью долю, как у Чайковского. Поэтому для указанных тактов должен быть применен рисунок 9 а.

ПЕРЕМЕННЫЕ МЕТРЫ

Интересным примером с переменной метрикой является мелодия рассказа Федора о попугае из II действия оперы «Борис Годунов» Мусоргского¹:



Этот пример удобен для пения всем классом. Метр $\frac{5}{4}$ здесь ясно расчленяется на «три плюс два».

Нижеследующий пример может служить классным упражнением как в дирижировании с листа, так и в тренировке слуха, если отдельные певцы время от времени будут брать неверные ноты, проверяя тем самым слуховое внимание дирижера. В этом аспекте тактирование необычных метров (поглощающее значительную часть внимания дирижера) особенно полезно.



В одну группу с размерами $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$ могут быть объединены размеры $\frac{5}{8}$ и $\frac{7}{8}$. Всем им обычно сопутствуют темпы слишком быстрые для того, чтобы тактировать отдельные четверти или восьмые. Если артикуляция сводится к схеме «два плюс три» или «четыре плюс три», то каждые две четверти (или восьмые) требуют для себя только одного удара; последняя четверть (или восьмая) должна быть отмечена легким подъемом (взмахом) кисти перед очередным ударом вниз («разом»). Закономерен и другой способ, при котором последние три доли такта (четверти или восьмые) объединяются одним ударом; в этом случае в пя-

¹ Этот эпизод есть только в редакции Римского-Корсакова.— Примеч. перевод.

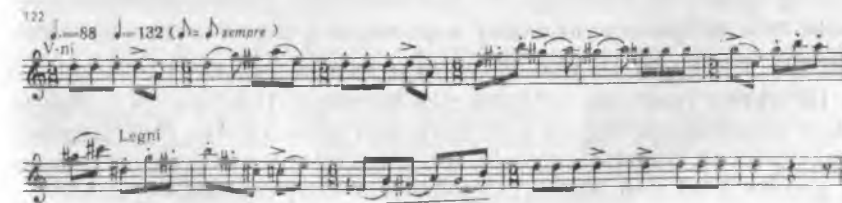
Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kiros/>
тидольном такте будут только два, а в семидольном — три удара, из которых последний окажется немного длинней первого (или первых двух).

Если комбинация долей такта имеет обратную схему, то есть «три плюс два» или «три плюс четыре», то первые три доли надо давать на один длинный удар (как в быстрых $\frac{6}{8}$), а следующие две или четыре доли соответственно на один или два коротких удара. Таким образом, в пятидольном метре окажется два удара — один длинный и один короткий, а в семидольном — три: один длинный и два коротких.

Дирижирование этими метрами поначалу представляется сложным, но дело сразу упрощается, как только дирижер ясно понял и усвоил артикуляцию. После этого его движения станут естественными и сложность ритма даже не будет замечена слушателями.

Упражняться в тактировании этих метров можно следующим образом. Один из учащихся дирижирует, тогда как остальные воспроизводят ритм хлопками в ладоши: сначала ровные восьмые (или четверти), соблюдая при этом необходимую акцентировку, а затем, в более быстром темпе, четверти (половинные) и четверти с точкой (половинные с точкой). Хороший пример имеется в Скерцо Третьей (неоконченной) симфонии Бородина. Другой — в «Серенаде» Уолтера Пистона. В последнем случае (см. пример 122) мы имеем вначале сочетание «три плюс два», но в 6-м такте оно становится обратным — «два плюс три».

Тактируя такого рода метры в быстром темпе, лучше всего пользоваться прямолинейными движениями. Так, в 1-м такте нижеприведенного примера из Пистона при ударе вниз (на «разе») вместо обычного отскока вверх рука должна придержать палочку в нижней точке удара в течение $\frac{3}{8}$; второй удар (для $\frac{2}{8}$) должен быть направлен прямо вверх; конечно, рука не должна быть при этом жесткой и зажатой, — нужны короткие и точные удары свободной рукой. Для $\frac{6}{8}$ (второй такт) следует применить двухударную схему дирижирования этого метра в *pop legato* (см. рис. 1 в). Данный пример является хорошим упражнением, во время которого класс должен воспроизводить (отстукивать на пультах) соответствующий ритм, подчеркивая при этом сильную долю каждого такта (т. е. каждый удар вниз).



Прежде чем решить, каким способом тактировать тот или иной необычный метр, необходимо уяснить, как располагаются естественные ударения внутри такта (т. е. понять принцип артикуляции).



Размер $\frac{7}{4}$ обычно является комбинацией $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$ (или наоборот); но в III части Концерта для скрипки с оркестром № 2 Прокофьева есть следующее сочетание: . Его надо дирижировать как «два плюс три плюс два». Рекомендуемая схема изображена на рисунке 10 а. Третий удар должен сопровождаться здесь легким нажимом (соответственно небольшому ударению на третьей четверти такта). Эта схема пригодна также для сочетания «три плюс четыре», но тогда нажим требуется на четвертом ударе. Сочетание «четыре плюс три» надо дирижировать по схеме, изображенной на рисунке 10 б.



Рис. 10. Тактирование «на семь».

Даже такие метры, которые кажутся нам вполне обычными, могут заключать в себе совершенно необычную ритмическую группировку. Так, уже упоминалось о необычной акцентуации, характерной для румбы (см. с. 70, 71). В «Музыке для струнных, ударных и челесты» Бартока имеется сходное сочетание;

размер $\frac{8}{8}$ в быстром темпе нотирован так: 

Этот рисунок надо дирижировать «на три»: два длинных удара и один короткий. В отличие от румбы и «Рапсодии в блюзовых тонах» Гершвина здесь не подразумевается синкопа; сочетание «три плюс три плюс два» представляет собой в данном случае основной рисунок. Аналогичная схема встречается в «Sarcopn concerto» Барбера, но в медленном темпе. Довольно необычную метрическую схему в размере $\frac{5}{4}$ имеет вальс из «Souvenirs» Барбера; можно упомянуть также весьма необычные $\frac{5}{4}$ в III акте «Тристана и Изольды» Вагнера. Необычные метрические схемы встречаются в «Картинках с выставки» Мусоргского; практически они имеются во всех произведениях Стравинского и характерны для значительной части современной музыки.

9. ТРЕНИРОВКА СЛУХА

Тренировка слуха обычно считается «элементарной» дисциплиной, и потому включать ее в учебник дирижирования полагают излишним. Это заблуждение; даже законченный музыкант должен постоянно продолжать тренировать свой слух, а для дирижера высокоразвитый внутренний слух является важнейшим рабочим инструментом¹. Хороший дирижер должен уметь читать партитуру, как книгу: чем лучше его слух, тем полнее его владение оркестром. Это особенно важно для руководителя ученического оркестра. Квалифицированные музыканты редко ошибаются в нотах; но чем менее опытные исполнители, тем менее они способны сами заметить свои ошибки.

Прежде чем начать играть, оркестр должен быть хорошо настроен; это так же необходимо для современной музыки, как и для классической. Незначительная погрешность строя в классической музыке может испортить впечатление от ее исполнения, но слух обычного среднего слушателя, привыкший к определенным гармониям, до некоторой степени корректирует эту неточность. Однако сложная современная музыка может восприниматься только в том случае, если каждая нота интонирована с безупречной точностью. К тому же, если оркестр обучен держать строй и чисто интонировать, дирижеру гораздо легче обнаружить неверные ноты, сыгранные отдельными инструментами (см. гл. 23). Распознавать такие ошибки и немедленно их устранять — гораздо трудней, чем думать. Конечно, непрестительно неумение обнаружить ошибки в простой классической или романтической музыке; между тем, если дирижер прошел лишь «элементарную» тренировку слуха, он, скорей всего,

¹ Под внутренним слухом понимается способность музыканта представлять себе звучание как отдельных тонов и аккордов, так и всей их совокупности в процессе чтения партитуры. Каждый грамотный человек может читать книги без необходимости слышать или произносить читаемые слова. Поскольку мы приучены к этому процессу с раннего детства, мы настолько к нему привыкли, что не считаем его каким-то особым достижением; однако обычную публику поражают музыканты, умеющие читать партитуру, как книгу. Между тем, чтение партитур — это только вопрос тренировки, и каждый дирижер должен овладеть им в совершенстве. Моцарт обучался этому одновременно с чтением и письмом.

услышит, что «где-то что-то не так», но *где* и *что именно*, определить не сможет.

Далее рекомендуются четыре направления, по которым должно вестись развитие дирижерского слуха.

ДИКТАНТ

Начните с простых полифонических и гармонических диктантов.

Нижеследующие упражнения начинаются с легких двухголосных примеров и постепенно доходят до трех- и четырехголосных образцов.

123 $\text{♩} = 60-96$

124 $\text{♩} = 56-96$

125 $\text{♩} = 60-120$

126 $\text{♩} = 72-112$

127 $\text{♩} = 72-112$

128 $\text{♩} = 72-112$

129 $\text{♩} = 72-112$

130 $\text{♩} = 60-96$

130 (continued)

131 $\text{♩} = 92-120$

131 (continued)



Эти примеры надо играть на фортепиано или петь, поручив каждый голос одному или нескольким учащимся. В это время остальные должны их записывать, как обычный диктант. Таким путем чтение с листа и диктант будут объединены в одно упражнение. (Будущие дирижеры должны научиться петь любые инструментальные фразы и пассажи, какие только могут им встретиться.)

Вернитесь к примеру 94. Несмотря на то, что он одноголосен, он намного труднее только что приведенных примеров и заслуживает повторного использования применительно к данной теме. Он может оказаться «пробным камнем» даже для самых продвинутых учеников. Только некоторые из них будут в состоянии спеть его абсолютно точно.

Как дополнение к диктанту рекомендуется следующая процедура: сядьте за фортепиано и возьмите до 1-й октавы; услышьте необходимый интервал внутренним слухом, затем сыграйте его. Овладев этим, перейдите к целым мелодическим линиям и фразам, а затем к двухголосным сочетаниям и аккордовым последовательностям, по-прежнему стараясь услышать их раньше, чем сыграть. Используйте печатные издания (можно рекомендовать хоралы Баха), но выбирайте незнакомые примеры. Постоянно вслушивайтесь внутренним слухом в каждый аккорд, прежде чем взять его на рояле. Постепенно переходите ко все более и более сложной музыке.

Другое полезное упражнение состоит в записи по памяти знакомой мелодии в полностью гармонизованном виде (без предварительной сверки с оригиналом).

ОБНАРУЖЕНИЕ НЕВЕРНЫХ НОТ, ИГРАЕМЫХ НАМЕРЕННО

Неверные ноты, умышленно вкрапленные в музыкальные примеры из предыдущего раздела этой главы, явятся отличным способом проверки тренированности слуха дирижера. Во время исполнения примера две или три произвольно выбранные ноты должны быть изменены или пропущены; в двух- и трехголосных примерах меняйте ноты в нижнем и среднем голосах (выбор голоса также должен быть случайным). Тот же принцип распространите на четырехголосные примеры, а также на пример 121.

РАСПОЗНАВАНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Вслушайтесь в звучание следующих записей: Шуберт, «Fogelquintett»; Бетховен, Септет, соч. 20; Моцарт, Серенада до минор (К. 388); Гайдн, Дивертисмент си-бемоль мажор; Хин-

демит, Маленькая камерная музыка (ср. 21); Стравинский, «История солдата», Сюита.

Затем начните слушать записи наиболее простых симфоний Гайдна и Моцарта, постепенно переходя к более сложным. Запишите инструментовку каждой из них.

РАЗВИТИЕ УМЕНИЯ СЛЫШАТЬ ПАРТИТУРУ ВНУТРЕННИМ СЛУХОМ

Начните с двух- и трехголосных инвенций Баха (незнакомых Вам). Во время этого упражнения нельзя пользоваться никаким инструментом. Сначала должен быть прочитан верхний голос (примерно, восемь тактов). Эту фразу (или фрагмент мелодической линии) надо хорошо зафиксировать в своей памяти. Затем надо прочесть нижний голос до того же самого места. Соединить оба голоса (тот, который Вы сейчас читаете, и тот, который Вы запомнили и представляете себе мысленно) не составит особого труда. Если Вы имеете дело с тремя голосами, надо запомнить два крайних, а затем мысленно соединить их между собой, читая в то же время средний. Поначалу этот процесс может показаться скучным и утомительным, но постепенно он станет привычным. В конечном итоге Вы должны научиться читать два голоса одновременно без предварительного запоминания одного из них. Простые аккордовые последовательности вообще не должны быть проблемой. Теперь можно перейти к фугам Баха, затем к струнным квартетам Гайдна и, далее, к симфониям Гайдна и Моцарта. В зависимости от Ваших успехов возможен переход к более сложным партитурам. Если студент отважится взяться за современную музыку с ее очень сложной фактурой и нетрадиционной гармонией, ему следует вернуться к первоначальному этапу описанной процедуры, то есть к запоминанию каждой линии в отдельности и последующему мысленному соединению их между собой. Учащимся, обладающим абсолютным слухом, это будет намного легче, чем остальным. Преподаватель практически не в состоянии проверить успехи ученика в этой области, и судить о них может только сам ученик. Решающая проверка наступит тогда, когда он окажется перед оркестром и столкнется с необходимостью обнаружить неверные ноты (если таковые будут иметь место) и точно определить инструменты, играющие их.

Очень часто учащиеся, одаренные мануально и исполнительски, имеют «плохие» уши, а другие, с превосходным, абсолютным слухом, оказываются «дубоватыми» музыкантами, негибкими, сухими дирижерами. Обе группы пренебрегают упражнениями по тренировке слуха: первые из-за того, что у них вырабатывается комплекс неполноценности, подрывающий их веру в возможность развить свой слух, вторые — потому, что считают для себя тренировку слуха излишней, не нужной.

Но это не должно смущать или расхолаживать педагога. Способность верно слышать гораздо важнее, чем полагает большинство учащихся. Любому руководителю учебного оркестра грозит опасность притупить свой слух в результате необходимости слушать нечисто интонирующие инструменты. Именно сюда должны быть направлены главные усилия в его работе с оркестром. Начинаящие инструменталисты всегда испытывают трудности со строем, но терпение руководителя может совершать чудеса. И если ему удастся чисто и стройно сыграть с юными музыкантами какую-нибудь легкую (предпочтительно короткую) пьесу, лица детей озарятся радостью, и они внезапно почувствуют себя частью чудесного гармонического единства.


10. ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР

Если в начале нынешнего столетия учащиеся практически не имели возможности приобретать партитуры (их приходилось изучать в библиотеках), то сегодня почти все значительные произведения можно купить в изданиях карманного и даже полного формата. Начинаящий дирижер должен стремиться составить из этих партитур свою собственную библиотеку.

Ныне принятое расположение голосов в партитуре установилось с начала XIX столетия: деревянные духовые вверх, медь и ударные под ними, струнные — в самом низу. До того преобладала другая схема, согласно которой струнные помещались над духовыми. Некоторые произведения и сейчас имеются только в этом, старинном изложении.

Чтобы научиться читать партитуру (именно читать, а не поверхностно просматривать), необходима интенсивная тренировка. Прежде всего студент должен освоить различные ключи, применяемые в оркестровой литературе. Он должен научиться хорошо читать ноты в альтовом ключе, обычном для партии альтов, и в теноровом, с помощью которого нотируются партии виолончелей, фаготов и тромбонов в тех случаях, когда басовый ключ потребовал бы слишком много добавочных линейек. Оба эти ключа являются ключами До; в альтовом ключе нота до

1-й октавы помещается на третьей линейке нотного стана: 

а в теноровом — на четвертой: . Следовательно, до 1-й октавы в альтовом ключе соответствует *си* 1-й октавы скрипичного ключа (звуча септимой ниже), а в теноровом ключе оно совпадает по написанию с *фа* малой октавы басового ключа (звуча квинтой выше). Такое сопоставление с хорошо знакомыми, привычными ключами должно помочь учащемуся в освоении новых ключей. Однако он должен стараться как можно

скорей научиться читать каждый ключ независимо от другого¹.

ТРАНСПОНИРУЮЩИЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Учащиеся, изучавшие оркестровку, должны иметь понятие о транспонирующих инструментах; тем не менее краткий обзор этой темы будет небесполезным.

Контрабас, контрафагот и валторна *in C* не принадлежат к числу транспонирующих инструментов, но звучат октавой ниже, а флейта пикколо и челеста — октавой выше написанного.

Кларнеты, трубы и валторны — транспонирующие инструменты: написанное в нотах *до* на кларнете или трубе *in B* звучит большой секундой ниже, как *си-бемоль*, а на валторне *in F* — квинтой ниже, как *фа*, и так далее.

Вопрос о том, транспонирует ли инструмент вверх или вниз, порой может показаться неясным. Семейство кларнетов простирается от кларнета *in Es* вверх до кларнета *in A* вниз. Кларнет *in Es* звучит малой терцией выше, а кларнет *in A* — малой терцией ниже написанного².

Все валторны транспонируют вниз: так, например, валторны *in B* звучат на большую ноту ниже написанного (если нет специального указания «*in B alto*»; в этом случае реальное звучание относительно записи составляет не ноту, а большую секунду). Что касается труб, то только трубы *in B* и *in A* звучат соответственно одной или двумя ступенями ниже; все же другие трубы транспонируют вверх. (Труба *in C*, конечно, звучит как написано.)

Английский рожок звучит квинтой ниже написанного (как валторна *in F*), бас-кларнет *in B* — ноной ниже. В некоторых старых партитурах встречается бас-кларнет, нотированный в басовом ключе; там он читается не ноной, а большой секундой ниже. В тех же партитурах можно встретить бас-кларнет *in A*. В наши дни бас-кларнет нотируется исключительно в скрипичном ключе.

Имеет место известная путаница в связи с басовым ключом у валторн. Во всех старинных партитурах валторны, написанные в басовом ключе, транспонируют вверх; поэтому, например, валторну *in B*, нотированную в басовом ключе, надо транспонировать вниз на тон, а не на ноту; валторна *in C* в басовом ключе должна звучать, как написано, а валторна *in F* — на кварту выше. В партитурах XX века этот обычай был упразднен;

¹ Методически правильнее осваивать ключи До безотносительно к скрипичному и басовому. — *Примеч. перевод.*

² Кларнет *in D*, как и кларнет *in Es*, транспонирует вверх и звучит большой секундой выше написанного. — *Примеч. перевод.*

теперь валторны в басовом ключе читаются так же, как в скрипичном (вниз). Однако, во избежание недоразумений, сегодняшние композиторы предпочитают пользоваться только скрипичным ключом, даже когда для низких валторн требуется большое количество добавочных линейк под нотным станом.

Духовые оркестры имеют в своем составе еще целый ряд других транспонирующих инструментов. Там встречаются флейта пикколо *in Des* (инструмент, распространенный, главным образом, в Англии), которая звучит малой ноной выше написанного; альтовый кларнет *in Es*, транспонирующий на большую сексту вниз; контрабасовый кларнет *in B*, звучащий октавой ниже бас-кларнета; саксофоны. Все саксофоны транспонируют вниз: саксофон-сопрано (*in B*) — на тон, саксофон-альт (*in Es*) — на большую сексту, саксофон-тенор (*in B*) — нону, саксофон-баритон (*in Es*) — на большую терцдециму (октава плюс большая секста), саксофон-бас (*in B*) — на большую секстдециму (2 октавы плюс большая секунда). Обычными для духового оркестра являются саксофоны альт, тенор и баритон. Корнеты (корнет-а-пистоны) транспонируют так же, как трубы.

Хотя теноровые тромбоны принадлежат к числу инструментов в строе си-бемоль (*in B*), тем не менее они звучат, как написано; причина этого заключается в том, что, благодаря своей конструкции, они дают возможность играть хроматическую гамму без помощи вентиляей (изобретенных в XIX столетии).

Туба и литавры также не транспонируют и звучат в той октаве, в которой написаны.

В наши дни партии хора нотируются только в скрипичном и басовом ключах; теноровая партия пишется в скрипичном ключе, но звучит октавой ниже. В старину, однако, для всех вокальных партий, кроме басовой, использовались ключи До. В сопрановом ключе до 1-й октавы помещается на первой линейке. Поскольку классические партитуры и в наше время зачастую бывают доступны лишь в прежней нотации, учащемуся необходимо научиться читать ноты в старинных ключах. Эта необходимость распространяется даже на столь поздних авторов, как Брамс; Вагнер, используя скрипичный ключ для женских голосов, теноровые партии также писал в ключе До.

Упражнения

Начните с чтения в ключах, как с подготовительного упражнения к транспонированию. В дальнейшем теноровый ключ поможет Вам при чтении партий инструментов *in B*, альтовый — инструментов *in D*, а сопрановый — инструментов *in A*. Басовый ключ полезен для транспонирования *in E* и *in Es*. Необходимо при этом отдавать себе отчет, что в процессе транспонирования имеет место изменение случайных знаков альтерации.

Лучшим материалом для тренировки в чтении ключей является старинная вокальная музыка. В творчестве великих мастеров XV—XVII веков имеется большой выбор подходящих произведений, начиная от двухголосных и кончая пяти- и шестиголосными образцами. Первый этап состоит в чтении за роялем одного голоса в каждом из ключей До. После этого надо перейти к оригинальным двухголосным произведениям, затем — к трехголосным и т. д.

Современные двух- или трехголосные пьесы следует записать в старинных ключах и в таком виде читать их за фортепиано. В этом случае сопрановый ключ можно исключить, оставив скрипичный.

Некоторые школы при чтении транспонирующих инструментов прибегают к помощи еще двух ключей До — баритонового (на 5-й линейке) и меццо-сопранового (на 2-й линейке). В таком случае каждый вид транспонирования (соответствующий по названию одной из семи ступеней гаммы) приобретает свой ключ, облегчающий его чтение. Вам надо лишь освоить все эти ключи (хотя меццо-сопрановый и баритоновый на практике не применяются), и тогда все, что требуется при транспонировании — это добавить (или изменить) необходимые случайные знаки альтерации. Но целесообразна ли такая полная унификация этого метода? Нота до 2-й октавы, нотированная в скрипичном ключе, читается в меццо-сопрановом ключе как фа 1-й октавы (т. е. на квинту ниже), а в баритоновом ключе — как соль малой октавы (т. е. на ундециму ниже). Между тем научиться транспонировать на квинту вниз необходимо для чтения партитур как можно раньше из-за валторн *in F*. Поэтому нет смысла тратить время на предварительное изучение специального ключа. Транспонирование же на кварту вниз встречается крайне редко, поэтому без так называемого баритонового ключа практически тоже можно обойтись. Тем более, что когда-то действительно существовал баритоновый ключ, но это был ключ Фа, имевший вид басового ключа, помещенного на третьей линейке. Это обстоятельство может внести изрядную путаницу. Поэтому ограничимся помимо скрипичного и басового ключей только двумя ключами До: альтовым и теноровым (а для чтения старинных вокальных партитур еще и сопрановым).

Упражнения в транспонировании начните с какого-нибудь одного голоса, предпочтительнее с партии кларнета; потом перейдите к двум кларнетам, далее — к двум кларнетам с одним или двумя фаготами (попробуйте взять начало увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта»).

Затем возьмите какую-нибудь партию валторны или трубы *in D*, *in Es* или *in A* (они наиболее часто встречаются в классической музыке) и нотируйте ее для валторны *in F* и для трубы *in B*. В дальнейшем учащийся убедится в том, что приобрете-

ние такого навыка чрезвычайно важно, так как большая часть оркестрового материала классической и романтической музыки имеется в наличии только в оригинальной записи. Для начала выполняйте это упражнение письменно; сперва транспонируйте в реальное звучание (т. е. в строй С), а затем, соответственно, в строй F или В.

СЖАТАЯ ЗАПИСЬ ПАРТИТУР

Записывайте сжато партитуры различных выдающихся произведений. Такое изложение внешне напоминает переложение для фортепиано (клавираусцуг), но с одним отличием: оно не должно быть ни задумано, ни приспособлено для исполнения на рояле.

Партия каждого инструмента должна быть отражена согласно ее реальному звучанию; это значит, что по сравнению с партитурой контрабас должен быть записан октавой ниже, а флейта пикколо — октавой выше; все прочие инструменты также должны быть записаны в соответствующих им регистрах.

Если два (или более) инструмента играют в унисон, нотная запись для них будет общей; однако, если один из этих инструментов играет только часть фразы (или пассажа), это должно быть ясно отражено. Гармонические голоса также должны найти в записи полное отражение и нигде не могут быть опущены.

Для того чтобы сжатая запись партитуры оказалась понятной и давала предельно ясное представление об оригинале, работа должна выполняться очень продуманно и без спешки.

Вначале выбирайте партитуры, содержащие наряду со струнными не более четырех духовых партий. В партитурах большего состава октавное удвоение голосов может быть опущено при условии внесения соответствующего обозначения (сop 8). Нижеприведенный пример, написанный на основе 14-голосной партитуры «Хаффнеровский» симфонии Моцарта, показывает почти предел того, что может быть сделано в плане отображения всех голосов на двух строчках (в случае особой сложности партитуры может быть добавлена и третья строчка).

Составление сжатых записей партитур, не являясь прямым делом дирижера, служит ему, однако, хорошим упражнением.

С его помощью учащийся быстрее овладеет умением мысленно представлять себе всю партитуру целиком, а это, в свою очередь, разовьет в нем способность слышать ее звучание внутренним слухом.

Составьте сжатые записи приведенных ниже партитур. Тут встретится немало проблем; например, если в одном из голосов при какой-нибудь ноте имеется случайный знак альтерации, а позже в другом голосе та же нота должна быть взята в своем натуральном виде, то во втором случае перед ней должен быть поставлен бекар.

Вагнер. «Тристан и Изольда», Вступление:

Чайковский. Симфония № 6 («Патетическая»), Финал:

ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР ЗА ФОРТЕПИАНО

Начинать следует с несложных струнных трио Моцарта и Бетховена. Их надо играть на рояле с листа или, если учащийся недостаточно владеет инструментом, после предварительного разучивания. (Будущий дирижер должен научиться как можно лучше играть на фортепиано.) Постепенно надо переходить к струнным квартетам, а затем — к ранним классическим пьесам для небольшого оркестра с двумя гобоями и двумя валторнами. Не следует рассчитывать на быстрые успехи; чтение партитур за роялем требует многолетней практики.

Вопрос о тренировке внутреннего слуха был рассмотрен выше (с. 85—90). Овладение искусством чтения партитур за роялем облегчит чтение их внутренним слухом.

Тренировкой слуха и чтением партитур надо заниматься параллельно и систематически.

Часть III

ИНСТРУМЕНТЫ

II. СТРУННЫЕ

В идеале дирижер должен обладать исчерпывающим знанием всех оркестровых инструментов. Во многих колледжах и консерваториях будущих музыкальных наставников обучают игре по меньшей мере на одном представителе каждого семейства инструментов. Однако лишь очень немногие, исключительно одаренные музыканты действительно владеют известным числом струнных, деревянных, медных и ударных инструментов, и для того, чтобы быть хорошим дирижером, это вовсе необязательно.

Берлиоз, один из величайших мастеров оркестровки и один из первых профессиональных дирижеров, не владел по-настоящему ни одним из самых обычных оркестровых инструментов. То же самое относится к Вагнеру, великому мастеру оркестрового колорита, бывшего также выдающимся дирижером.

С другой стороны, большие дирижеры всегда ревностно штудировали партитуры великих мастеров и настойчиво изучали особенности каждого инструмента, вникая в игру первоклассных инструменталистов, прислушиваясь и присматриваясь к исполнению ими тех или иных трудных мест¹.

В ученических самодеятельных оркестрах положение несколько иное. Здесь дирижер отчасти является учителем и должен иметь более глубокие познания в технологии каждого инструмента. Он обязан уметь помочь начинающему музыканту; для этого он должен быть сведущим в вопросах штрихов и аппликатуры у струнных, дыхания и аппликатуры у духовых и т. д. Дирижер-педагог должен не только пройти курс оркестровки, но, помимо рояля, научиться искусно владеть хотя бы одним оркестровым инструментом. Лучше, чтобы это был струнный инструмент; тогда ему будут ясны все тонкости игры струнной группы. Если дирижер сведущ в технике различных способов

¹ Стравинский вряд ли виртуозно владел фаготом (если предположить, что вообще он мог играть на нем), но в начале «Весны священной» он написал для этого инструмента труднейшую фразу в предельно высоком регистре,— настолько высоко, что лучшие фаготисты того времени сомневались, имеет ли композитор хоть какое-нибудь понятие о фаготе. Стравинский не изменил ни одной ноты, и фаготисты вынуждены были прилагать усилия, чтобы сыграть этот эпизод. Постепенно они научились играть его хорошо, и сегодня нет среди них никого, кто стал бы говорить о «необузданном полете фантазии» композитора при сочинении столь «необычайной» интродукции (см. пр. 155).

ведения смычка, возможностей аппликатуры и мануальной сноровки, необходимой для чистого интонирования, он, по меньшей мере, может помочь своим подопечным найти нужный технический прием, добиться верного стиля игры.

В рамках этой книги невозможно разобрать все технические и стилистические проблемы, с которыми сталкивается струнник. Ниже даются лишь некоторые из наиболее важных аспектов, с которыми дирижеру приходится иметь дело.

ВЕДЕНИЕ СМЫЧКА

LEGATO

Легато предполагает исполнение на один смычок более чем одной ноты. Наступающая по мере необходимости перемена направления движения смычка должна сопровождаться минимумом немзыкальных призвуков (шумов). Если перемена смычка происходит внутри фразы, она должна быть особенно гладкой, незаметной. В этом вопросе важнейшую роль играет хорошо контролируемая правая кисть.

Большинство современных изданий классических произведений имеет печатные штрихи, зачастую принадлежащие редактору. При этом материал печатается в расчете на профессиональный оркестр. Ученики же, еще не владеющие звуковедением, необходимым для исполнения длинных, протяженных фраз на один смычок, сплошь и рядом оказываются не в состоянии воспользоваться печатными штрихами. Существует два выхода из этого затруднения: либо пометить в партиях большее количество перемен смычка, либо предоставить музыкантам самостоятельно менять смычок столько раз, сколько понадобится. Последнее решение эстетически неполноценно, поскольку нарушается обычное единообразие смычководения в группе. Некоторые слушатели могут даже начать порицать за это дирижера. Однако, с другой стороны, длинная фраза legato, которую начинающие струнники не могут сыграть на один смычок, прозвучит более связно и цельно, если перемена смычков будет происходить в разное время, так как она не будет прерываться у всей струнной группы одновременно. В этом случае мы как бы используем технику цепного дыхания, применяемую в хоровом пении для того, чтобы избежать общего дыхания внутри протяженной фразы legato или в продолжение выдержанной (тянущейся) ноты.

PORTATO

Этот штрих находится на грани штриха legato, и его нельзя смешивать с portamento, означающим интонационное скольжение от одного звука к другому. (За исключением редких слу-

чаев, когда имеется специальное указание glissando, этого скольжения необходимо избегать.) Portato, в основном, применяется тогда, когда ряд повторяющихся нот надо очень мягко и плавно соединить друг с другом:



Общеизвестным примером является альтовый аккомпанемент знаменитой темы побочной партии I части «Неоконченной» симфонии Шуберта. В I части Симфонии № 1 Бетховена романтическая тема заключительной партии, исполняемая виолончелями и контрабасами, сопровождается аккомпанементом остальных струнных, также играющих штрихом portato. Хорошее исполнение этого штриха предполагает ровное, бесперебойное ведение смычка, без отрыва его от струны, как при legato; не останавливая смычок, исполнитель ослабляет звук к концу каждой ноты, а каждую следующую начинает с легкого нажима. Как и при перемене смычка, правая кисть должна быть хорошо контролируемой и гибкой.

Portato нельзя смешивать также и со staccato на один смычок:



Чтобы этот пример исполнялся portato, точки надо заменить черточками.

NON LEGATO (DETACHE)

В музыке часто встречаются эпизоды, в которых смежные ноты не только не должны звучать слитно, но, напротив, требуют отчетливого подчеркивания с помощью единого штриха у всего оркестра. Такого характера исполнения требуют, например, гимны и антемы¹. На каждую ноту расходуется весь смычок, от одного конца до другого, за исключением тихих фраз и слишком малых длительностей (например, восьмых). Звук должен длиться вплоть до перемены направления смычка. При этом каждая нота должна иметь четкую атаку.

«СМЫЧОК-ВНИЗ» И «СМЫЧОК-ВВЕРХ»

«Смычок-вниз» соответствует сильной доле такта, «смычок-вверх» — слабой. Это — правило, которое, однако, нельзя считать неизменным. Проблемы возникают уже в метре $\frac{3}{4}$, где силь-

¹ Антем (энсзем) — жанр английской культовой музыки.— Примеч. перевод.

ные доли (удары вниз, «разы») через такт совпадают с движением смычка вверх или где может оказаться необходимым сыграть на один смычок две ноты. В последнем случае перерывы в ровном ведении смычка должны имитировать его перемену, иначе возникнет непредвиденное легато.

Разберите следующий пример:



Есть две причины, по которым этот вариант штрихов, хотя и возможный, не является идеальным. Во-первых, на второй удар вниз (т. е. на «раз» во 2-м такте) приходится «смычок-вверх»; между тем этот второй удар вниз должен быть сильнее первого, так как, согласно структуре мелодии, первый такт является здесь затактовым по отношению ко второму. Во-вторых, первая нота второго такта длится три восьмых, а вторая — только одну; использование одинакового «количества» смычка для обеих нот создает опасность подчеркивания короткого (внеударного) звука.

Следующий вариант штрихов решает обе проблемы:




Правда, это решение имеет другой недостаток: в каждом такте одна из долей потребует такого же «количества» смычка, как две другие; но все же это соотношение лучше, чем «три к одному», как в первом варианте, и, что особенно важно, 2-й такт теперь начинается «смычком-вниз».

С первых же шагов струнники должны учиться играть две ноты на один смычок так же громко, как и одну. В тихих местах нередко две или три доли такта объединяются движением смычка в одном направлении, а противонаправленное движение приходится на одну последнюю долю. Зачастую такая отдельная нота произвольно акцентируется или играется громче других именно из-за остающегося для нее в запасе избытка смычка. С этим необходимо решительно бороться. Даже в профессиональных оркестрах дирижеру приходится порой принуждать исполнителей сохранять одинаковый динамический уровень, если музыка не требует его изменения. Отношение «три к одному» тем труднее, чем быстрее темп.



Здесь безусловно необходим указанный штрих. Если менять направление смычка на каждой ноте, шестнадцатые будут не только излишне акцентированы (без всякой надобности), но вообще потеряют свое ритмическое значение. Фраза будет звучать примерно так:



Рисунок  очень распространен во всех жанрах музыки. Однако в нотах он не сопровождается указанием соответствующего ему штриха, поскольку профессиональным музыкантам он и без того хорошо известен. Однако для начинающих исполнителей, пока они не освоятся с этим штрихом, его необходимо вписывать в партии. Дирижер-педагог должен внедрять этот штрих и настаивать на нем с первых же шагов своего оркестра.

В Скерцо симфонии «Из Нового Света» Дворжака имеется следующий рисунок аккомпанемента у струнных:



Это выглядит достаточно просто для исполнения, однако зачастую играется очень грубо, без характерной богемской танцевальности, необходимой в этой музыке. Надо играть этот рисунок концом смычка, тихо, но с чуть заметным, легчайшим нажимом на «смычок-вниз»; «смычок-вверх» (шестнадцатая) должен быть коротким, но очень воздушным, без малейшего нажима, почти неощутимым. Звучание должно иметь характер ласкового поглаживания. Некоторые высококвалифицированные исполни-

тели применяют здесь легкое мягкое *spiccato* в середине смычка, но для этого надо быть действительно выдающимся инструменталистом. Способ, предложенный выше, является лучшим решительно для всех непрофессиональных, а возможно, и для большинства профессиональных оркестров.

ШТРИХИ В МУЗЫКЕ БАРОККО

Стиль барокко часто требует такого штриха, при котором смычок должен останавливаться перед каждой следующей нотой. Практически вся музыка Баха и Генделя предполагает этот способ ведения смычка. Протяженность звука и сила его атаки зависят от характера музыки. Медленные пьесы, как, например, сарабанды, должны исполняться в слитной (*legato*) или раздельной (*detaché*) манерах, упомянутых ранее; но в пределах темпа от *moderato* до *allegro* перерывы между нотами необходимы, особенно в танцевальных частях сюит. Начало Интродукции из сюиты «Музыка на воде» Генделя¹ (пример 142а) должно исполняться следующим образом (142б):



Смычок остается на струне; вся длина смычка используется для forte, а для piano — лишь ее половина. В forte этот штрих носит название *martellato* или *martelé* (т. е. «ударно»). В piano способ ведения смычка тот же, но ударность при этом исключается, этот штрих напоминает *staccato*, но не должен иметь чеканной резкости последнего. Если ноты сменяют друг друга в быстрой последовательности, остановка смычка между ними не нужна; поэтому восьмые и шестнадцатые в темпе *allegro* должны играть *detaché — non legato*, а не *staccato*.

Картина штрихов в Бурре из Сюиты № 2 Баха такова:



¹ Издано автором этой книги в изд-ве Ширмер.— Примеч. перевод.

Важный штрих, несколько сходный с одним из приведенных ранее, используется для следующего ритмического рисунка в одной из пьес Глюка («При дворе Марии Терезии»¹):



Интересный пример этого штриха в более медленном темпе встречается в Луре из «Музыки на воде» Генделя:



Обратите внимание на то, что первая нота, несмотря на свой внеударный характер, начинается «смычком-вниз».

СТАССАТО

Начиная с классического периода для достижения подлинного острого *staccato* применяются следующие два способа исполнения этого штриха.

Spiccato («отскакивая») обычно выполняется в середине смычка, который держат таким образом, чтобы он легко отскакивал от струны после каждой ноты. Для этого требуется тренировка, и начинающие часто издают больше шума, чем музыкальных тонов; однако они должны освоить технику *spiccato* как можно скорей, ибо, продолжая играть короткие ноты лежащим смычком (как в музыке барокко), они никогда не достигнут четкости и упругости настоящего *staccato*. Аккомпанемент восьмыми, так часто встречающийся в классической и раннеромантической музыке, всегда (при отсутствии указаний на другой штрих) исполняется *spiccato*.

Saltando или *saltato* (т. е. «прыгая») требует легких бросков смычка на струну с таким расчетом, чтобы, подпрыгивая на ней, он воспроизводил двух- или трехкратное повторение звука с такой быстротой, какой было бы очень трудно достигнуть любым другим способом. (Так называемое «летучее стаккато» выполняется сходным приемом, но включает в себя не одну и ту же, а множество различных нот на смычок. Поскольку этот технический прием присущ, главным образом, солистам-виртуозам, нет надобности разбирать его здесь.) Знаменитый пример *saltando* — это последнее *Allegro* в увертюре к «Вильгельму Тел-

¹ Сборник пьес, адаптированных для учебных и любительских оркестров автором этой книги.— Примеч. перевод.

лю» Россини. Третью тему Allegro в увертюре к «Розамунде» Шуберта также лучше всего играть штрихом saltando. Эта техника нелегка и требует еще большей практики, чем spiccato, хотя применяется намного реже последнего.

Несмотря на то, что ноты, играемые saltando, соответствуют, главным образом, слабым долям такта, они всегда исполняются на «смычок-вниз». Поэтому удар вниз («раз») приходится на «смычок-вверх». Малер в III части Второй симфонии специальным указанием предписывает этот штрих (он пользуется немецким термином — Springbogen) ¹.

Вот хорошо известный эпизод из увертюре к «Вильгельму Теллю» Россини:



ДРУГИЕ ШТРИХИ

В вальсах вторым скрипкам и альтам зачастую поручается следующий ритмический рисунок:



Хотя рисунок начинается со второй (т. е. слабой) доли, его надо начинать «смычком-вниз». Играть его на два следующих друг за другом «смычка-вверх», как это иногда делается, менее желательно. В венском вальсе, для которого характерно некоторое подчеркивание второй доли такта, «смычок-вниз» здесь особенно уместен ². Легкое spiccato piano в середине смычка, если оно доступно исполнителям, предпочтительней коротких «погла-

¹ Некоторые дирижеры рекомендуют «смычок-вверх» на первой доле такта (т. е. на удар вниз) для достижения особых эффектов. Ганс фон Бюлов начинал соль-минорную симфонию Моцарта (см. пр. 180) смычком вниз. Этим он избегал тяжеловесности сильной доли («раза»), и вся тема приобретает более плавный и грациозный характер. С тех пор оркестры стали пользоваться таким «обращенным» штрихом во многих других произведениях, классических и современных. Тем не менее его нельзя рекомендовать ученическим коллективам (кроме очень подвинутых).

² Знайки исполнения венских вальсов считают нужным не только слегка подчеркивать вторую долю, но даже играть ее на какую-то долю секунды раньше. Третья доля играет на долю секунды позже. Это, конечно, тонкости, которых можно добиться только от очень опытных исполнителей.

живаний» струны лежат смычком. Заурядные танцевальные оркестры часто пользуются именно этим, последним, способом; он отнимает у вальса всю его прелесть.

Иногда бывает необходима последовательность двух или более «смычков-вниз». В следующем примере оба «смычка-вниз» должны начинаться у колодки:



Такой штрих можно найти в начале Венгерского танца № 6 Брамса.

Следующая мелодия (пример 149а) будет звучать более энергично и мощно, если ее исполнить, как показано в примере 149б (но не 149в):

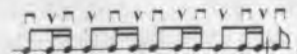


Указанный штрих (149б) прекрасно подходит для начала Увертюре к «Цыганскому барону» И. Штрауса.

С другой стороны, рисунок



лучше всего играть следующим образом:

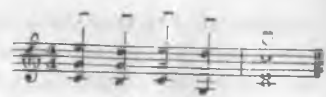


на восьмых расходуя длинные отрезки смычка (в обоих направлениях), а на шестнадцатых — короткие (поочередно в конце смычка и у колодки). Смычок при этом должен все время оставаться на струне. Хорошим примером является Allegro из Увертюре к «Самсону» Генделя:

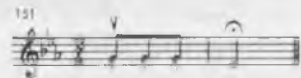


Последовательность аккордов вроде следующей:

должна играть только «смычком-вниз». Последовательные «смычки-вниз» можно найти в конце II части Пятой симфонии Малера, в «Петрушке» и «Весне священной» Стравинского. Если только это не оговорено особо, то такого рода трехголосные аккорды не должны играть *agreggiato*. Некоторые исполнители затрудняются брать звуки на трех струнах одновременно, но после небольшой тренировки этому можно научиться. Когда струнники играют нижнюю ноту аккорда преждевременно (до удара), это является признаком дилетантизма. Даже если аккорд состоит из четырех нот, он должен звучать слитно, цельно, как единое сочетание звуков, взятых одновременно. Хороший пример имеется в конце увертюры к «Вольному стрелку» Вебера¹.

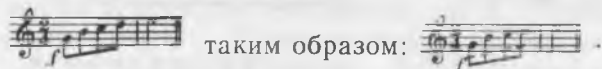


В тех случаях, когда мелодия *legato* (или выдержанная нота) должна вступить очень тихо, ее необходимо начинать «смычком-вверх» даже тогда, когда ее первая нота приходится на удар вниз (т. е. на «раз»). Мощное *staccato* надо играть вплотную у колодки, прибегая к сильному, но ни в коем случае не форсированному (скрипучему или царапающему) *spiccato*, как в начале Симфонии № 5 Бетховена:




ПОВТОРЕНИЕ ЗВУКА (РЕПЕТИЦИЯ)

В целях достижения большей звучности композиторы часто пишут струнные пассажи типа:



Такие фигуры часто звучат беспорядочно и неряшливо. В целях достижения лучшего результата струнники должны играть по-

следовательность «смычков-вниз»: , расходуя как можно больше смычка, не отрывая его от струны. Естест-

¹ Пример четырехголосных аккордов, разложенных на быстрые шестнадцатые (т. е. исполняемых как *agreggio*) и играемых с полной силой в обоих направлениях смычка, можно найти в финале симфонии «Из Нового Света» Дворжака (вторые скрипки).

венно, что в этом случае между всеми соседними «смычками-вниз» понадобится движение смычка вверх, но исполнитель должен совершать его бессознательно (не думать о нем); тогда рисунок будет звучным и четким. Этот прием дублированного тона (так называемого двойного штриха) можно встретить уже у Гайдна и Моцарта; Бетховен, который стремился к максимальной звучности, часто пользовался им в кульминациях. Шуман особенно любил прибегать к такому удвоению и даже к «утроению» и «учетверению» нот у струнных. В I части его Четвертой симфонии, например, *Allegro* написано довольно быстрыми шестнадцатыми. Однако Шуман удваивает даже их, превращая в исключительно быстрые тридцатьвторые. Он не был струнником и потому мог несколько перебарщивать в этом отношении; тем больше оснований для применения указанного выше метода, позволяющего избежать сумбурного звучания.

Поздние романтики пользовались двойным штрихом значительно экономнее, а у современных композиторов он встречается еще реже.

Начинающие дирижеры должны отдавать себе отчет в том, что печатные штрихи и другие пометки в классической, а особенно в барочной музыке редко являются оригинальными (авторскими). Большинство изданий старинной музыки опубликовано для «практического использования». Редакторы таких изданий бывают хорошими мастерами своего дела, но в их работе нередко сказывается субъективный вкус, а также стиль современной им эпохи (см. гл. 22). Некоторые издатели в последнее время вернулись к печатанию нередактированного оригинала (*Urtext*). Такие издания почти лишены штрихов; внести их в ноты предоставляется дирижеру — в соответствии с его вкусом и возможностями оркестра. Издания подлинных авторских текстов (*Urtext*) в наше время следует предпочесть тем редакциям, которые были осуществлены в поздний романтический период.

ПАЛЬЦЕВАЯ ТЕХНИКА И СМЕЖНЫЕ ВОПРОСЫ

Начинающие исполнители склонны пользоваться открытыми струнами, особенно в тех случаях, когда обойтись без них можно только изменив позицию. Скрипачам и альтистам, в случае надобности, легче обойтись без пустых струн, чем виолончелистам. У контрабасов пустые струны, к счастью, не так заметно выделяются по звучанию, как у более высоких инструментов; вообще, они даже предпочтительней соответствующих звуков, извлекаемых в высокой позиции. У остальных же струнников неизбежны компромиссы. Молодые люди с большей охотой занимаются на струнных инструментах, если у них есть шанс вскоре быть зачисленными в состав ученического оркестра. Но они пока не могут обойтись без применения пустых струн; если же

они попытаются это сделать, то будут играть очень фальшиво. Дирижер, выбирая меньшее из двух зол, предпочтет, вероятно, неприятное звучание пустой струны порой еще более неприятному звуку, являющемуся следствием попытки обойтись без нее.

ПРОБЛЕМЫ

Как только в ключе оказывается более трех диезов или двух бемолей, начинающие обнаруживают склонность забывать о *ре-диезе* и *ля-бемоле*. Бемоли особенно неудобны для виолончелей и контрабасов.

Исполнители должны быть натренированы в техническом ощущении разницы между целым тоном и полутоном. Для скрипачей и альтистов, у которых в обоих случаях аппликатура остается той же, это может оказаться проблемой; с другой стороны, виолончелисты и контрабасисты осознают эту разницу с первых же шагов, так как полутон и целый тон требуют от них различной аппликатуры.

Увеличенные секунды создают особую трудность для начинающих, поскольку, читая ноты, они зачастую не отдадут себе ясного отчета в том, насколько оба звука отдалены друг от друга на струне. Трудность часто возникает и тогда, когда имеет место энгармоническая замена звука, — скажем, если *ре-диез* превращается в *ми-бемоль*. Некоторые начинающие исполнители, увидев *ми-бемоль*, расположенный на нотном стане выше *ре-диеза*, не сразу могут сообразить, что обе ноты, практически, являются одним и тем же звуком. Чистая интонация становится все более затруднительной по мере того, как приходится подниматься выше третьей позиции. Начинающие должны оставаться в пределах первой позиции до тех пор, пока не овладеют ею в полной мере, а это обычно длится довольно долго. Если дирижер сам играет на струнном инструменте, он не затруднится в выборе наилучшей аппликатуры для своих исполнителей. Если же нет, то ему следует обратиться за помощью к педагогу-струннику или к квалифицированному оркестранту.

Не многие издания содержат достаточное количество аппликатурных пометок; значительное количество их необходимо дополнительно вносить во все струнные партии. Хорошая аппликатура существенно улучшит строй оркестра.

Серьезным препятствием для неопытных исполнителей являются двойные ноты. За исключением очень легких случаев, начинающие должны играть их *divisi*. При этом каждый исполнитель должен точно знать, какую именно партию ему надо играть. Сидящий справа обычно играет верхние ноты, сидящий слева — нижние; если это не будет заранее оговорено, может случиться, что оба станут играть верхний голос. В случаях *divisi* ноты должны быть равномерно распределены между всеми исполнителями данной группы.

PIZZICATO

Большинство учащихся полагает, что играть *pizzicato* легче, чем *arco*; в действительности же хорошее *pizzicato* значительно трудней, чем кажется. При *pizzicato* не следует трогать ту часть струны, которой обычно касается смычок: малейшая испарина на пальцах может сделать струны жирными, скользкими и непригодными для игры смычком. С другой стороны, нельзя дергать струну слишком близко к колкам; лучшее место для этого — как раз на середине расстояния между подставкой и колками. Ни в коем случае нельзя цеплять струну ногтями.

Существуют, кроме того, различия в характере самого *pizzicato*. *Pizzicato* в *riano* нуждается лишь в легком прикосновении к струне кончиками пальцев. Зато в *forte* кончик пальца должен оттягивать струну более или менее сильно, однако не до такой степени, чтобы струна стала ударяться о гриф, — это недопустимо.

Тем не менее *pizzicato* не создает такого количества проблем, как *arco*. И все же отрывистость, ударный характер атаки звука при *pizzicato* приводят к тому, что любая неточность при его исполнении бывает для слушателей более явной, чем при игре смычком. Очень многое зависит здесь от ясности дирижерского удара.

СУРДИНЫ

Сурдины должны надеваться всегда, когда того требует композитор. Они не только уменьшают полноту звука, но изменяют также его окраску. Иногда, если струнная группа очень малочисленна, бывает лучше, чтобы сурдинами пользовалась только половина исполнителей. Композиторы не очень часто требуют применения сурдин, но струнники всегда должны иметь их при себе наготове. Их надо надевать и снимать очень осторожно, без малейшего шума, особенно если это происходит во время паузы или *riano* у других инструментов. В наши дни изобретено особое устройство, при помощи которого сурдины крепятся позади подставки. Благодаря ему можно надеть или снять сурдину быстрым бесшумным движением пальца.

ОСОБЫЕ ЭФФЕКТЫ

Термин *col legno* означает *древком* (*смычка*): предполагается, что исполнитель должен повернуть смычок волосом кверху и играть его обратной стороной. Когда это делает весь оркестр, возникает довольно причудливое, фантастическое звучание, требуемое для достижения особых эффектов, как, например, в «Шабаше ведьм» из «Фантастической» симфонии Берлиоза:



В воображении действительно возникают образы пляшущих скелетов. Такой же эффект достигнут в «Пляске смерти» Сен-Санса. Как ни странно, но Шопен — композитор, который почти не писал для оркестра, — требует *col legno* в Финале своего Концерта фа минор для фортепиано с оркестром. *Col legno* часто встречается в современной музыке.

Другим специальным эффектом, встречающимся в партиях струнных, является *sul ponticello* («на мостике», то есть у подставки). Скольжением смычка в непосредственной близости от подставки достигается также необычное, специфическое звучание, но без стучащего оттенка, характерного для *col legno*. В зависимости от места и цели применения этого приема композитором, звук может казаться «ледяным» или, наоборот, пронзительно-чувственным. В так называемом «сиреневом монологе» из «Мейстерзингеров»¹ Вагнер, применив этот эффект (он пользуется немецким термином — *am Steg*), вызывает у слушателя почти реальное ощущение распространяющегося аромата сиреневых кустов. *Sul ponticello* большей частью фигурирует в сочетании с *tremolo* в конце смычка. Тот же Вагнер во II акте

¹ Действие II, сцена 3, монолог Ганса Сакса: «Was duftet doch der Flieder...» — «Как благоухает сирень...» («Сирень моя в истоме...»). — Примеч. перевод.

«Тристана и Изольды» имитирует таким способом ночной шелест листьев, а Альбан Берг в «Воццеке» создает таинственный, жутковатый образ ночного озера, в котором гибнет героиня. Другими примерами *sul ponticello* могут быть Песня о блуждающем огоньке из «Любви-волшебницы» де Фальи, Танец Арапа из «Петрушки» Стравинского и целый ряд эпизодов из его же «Весны священной».

Прием *sul tasto* («на грифе») создает сходный эффект, но звучание в этом случае теряет пронзительный характер, присущий *sul ponticello*; оно становится более приглушенным, затуманенным. Стравинский пользуется этим эффектом в мечтательном заключении Колыбельной из «Жар-птицы», великолепно передающем образ «дремоты»¹. Дебюсси, используя тот же прием в «Послеполуденном отдыхе фавна» (он прибегает к французскому термину — *sur la touche*), создает ощущение полнейшего покоя и безмятежности.

В классической и раннеромантической музыке виолончели в большинстве случаев дублируют октавой выше партию контрабасов. Когда же, начиная с романтической эры, вошло в обычай все чаще и чаще поручать им важные мелодические фразы, виолончелисты стали злоупотреблять этим, играя с преувеличенным «чувством» (то, что называется «mit Schmalz», то есть «жирно»). Начало III части Четвертой симфонии Малера звучит чрезвычайно изысканно, если исполняется так деликатно и прозрачно, как указано автором, но утрачивает всякий шарм, когда виолончели играют его «mit Schmalz».

12. ДЕРЕВЯННЫЕ ДУХОВЫЕ

Струнные являются основой оркестра; однако дирижер должен не менее досконально знать и другие инструменты. Чтобы достигнуть известного мастерства в игре на струнном инструменте, требуется время; однако струнники обычно играют в группе, и неопытные исполнители могут спрятаться за спины более профессиональных музыкантов. В отличие от этого, партии деревянных духовых в оркестровых произведениях, как правило, написаны так, что на каждый голос приходится по одному исполнителю, и поэтому каждый духовик должен быть солистом. Это справедливо даже в отношении вторых голосов, которым сплошь и рядом поручается самостоятельная игра, независимая от первых. Духовики могут начать играть в оркестре на более ранней

¹ В партитуре балета и первоначальной редакции сюиты — *flautando*, другое обозначение того же исполнительского приема. Указание *sul tasto* появилось в партитуре сюиты только после новой ее редакции, осуществленной Стравинским в 1918—1919 гг. Судя по дальнейшим ссылкам, автор имеет в виду последнюю редакцию сюиты, сделанную композитором в 1945 г. — Примеч. перевод.

стадии своего обучения, чем струнники, но тот факт, что каждый из них должен быть солистом, до некоторой степени снимает это преимущество. Только в духовых оркестрах деревянные духовые играют коллективно, группами (например, кларнетовая группа занимает там место, соответствующее струнным в симфоническом оркестре). Участник любительского оркестра, «сражающийся» с каким-нибудь ответственным гобойным или кларнетовым пассажем, способен больше испортить исполнение, чем несколько слабых струнников, растворенных в определенном количестве квалифицированных музыкантов той же группы. Следовательно, исполнитель на деревянном духовом инструменте должен развить в себе тонкий музыкальный вкус, а дирижер (с помощью его педагога) призван всячески помогать ему в этом отношении. Исполнитель на деревянном духовом инструменте обязан понимать музыкальный смысл каждой исполняемой им фразы. Имеется так много тонких различий между правильным (корректным) выигрыванием нот и артистичным их исполнением, что этому должны быть посвящены специальные занятия.

ДЫХАНИЕ

Струнник не может играть очень протяженную фразу на один смычок; он должен его поменять, что сопряжено с вынужденным перерывом звучания, который, однако, должен быть сведен к минимуму, чтобы стать незаметным. Эта трудность неизвестна духовым. Но не надо забывать о том, что инструментальная музыка ведет свое происхождение от пения; фразировка и дыхание хорошего певца должны служить путеводной нитью для инструменталиста. Хотя духовик может исполнять более протяженные отрезки мелодической линии, чем певец, все же чрезмерно длинный кусок мелодии, сыгранный на одном дыхании, будет звучать неестественно, потеряет свой музыкальный смысл. Духовик, однако, может расчленять свои фразы точно так же, как хорошая вокальная линия следует членению текста в песне. Подобно тому, как в тексте вокальной пьесы нужны запятые, точки, двоеточия и вопросительные знаки, в инструментальном куске также необходимы паузы (верней, цезуры) различной длины. Исполнитель на духовом инструменте должен прерывать игру такими цезурами даже в тех случаях, когда он, в отличие от певца, не нуждается во взятии нового дыхания. Характерной чертой современного инструментального стиля является, пожалуй, именно стремление играть протяженную, развернутую фразу без перерыва; тем не менее нужно дать слушателю возможность, невзирая на техническую манеру исполнителя, ощутить структуру и естественное членение мелодии.

Существуют различные приемы артикуляции — способы осмысленного членения мелодии согласно принципам, лежащим в основе ее организации (структуры).

1. В конце завершенной, четко очерченной фразы берется дыхание. Его глубина зависит как от величины желаемой «бреши» (иногда достаточно минимального вдоха), так и от длины следующей фразы.

2. Когда речь идет о фразах настолько коротких, что смена дыхания придавала бы эпизоду «астматический» характер, достаточно почти незаметного перерыва звучания без взятия нового дыхания.

3. Если имеется в виду не подлинный перерыв звучания, а лишь *non legato*, то должен быть применен «язык». Это достигается произнесением в момент атаки соответствующей ноты согласного звука *d*. Если нужен острый акцент — произносится глухая согласная *t*.

С учетом вышеизложенного рассмотрите следующий пример из II части Второй симфонии Бетховена:

Затакт и первые два такта должны быть слегка «оязычены» (если на участке фразы, исполняемой *legato*, нет лиги, то такой легкий, очень мягкий «язык» всегда необходим). Перед 3-м тактом требуется чуть заметная остановка звучания, отмечающая вторую часть фразы. 4-й такт: мягкий «язык». Перед 5-м тактом: короткое дыхание, необходимое как для того, чтобы отметить начало новой фразы, так и для обеспечения сопровождающего ее *crescendo*. Перед 7-м тактом краткая остановка звучания без подчеркивания атаки следующей затем ноты, которая должна быть взята как можно мягче.

После паузы у духовых (во время которой играют струнные), такты 8б и 9: мягкий «язык» перед каждой новой лигой. 10-й такт: пауза означает только краткую остановку звучания, а не дыхание; 12-й — полное дыхание для завершения фразы;

хороший запас дыхания здесь особенно необходим ввиду предстоящего *crescendo* и *sf.* Такт 14: более острый «язык» («t») для *sf.* Такт 15: очень мягкий «язык», необходимый для возвращения в *piano*.

Этот отрывок из партии деревянного духового инструмента разобран здесь так детально для того, чтобы показать общие принципы подхода к исполнению мелодии у духовых. Следует также подчеркнуть, что духовым зачастую приходится воспроизводить штрихи струнных. Так, например, имитируя штрих *martellato*, они должны, подобно струнным, останавливать звук перед каждой следующей нотой. Когда у одной группы инструментов те же самые ноты оказываются протяженней, чем у других групп, это свидетельствует о дилетантизме, профессиональной незрелости коллектива.

Для того чтобы звучание духовых напоминало *spiccato* струнных, необходимо филигранное *staccato*, достигаемое очень легким «языком». Часто от деревянных духовых (особенно от флейт) требуется необычайно воздушный характер звука, как, например, в Увертюре и Скерцо из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона, где флейтисты должны лишь слегка «касаться» нот; здесь имеется некоторое сходство с «летучим» *staccato* струнных.

Еще большее значение имеет двойной и тройной «язык», аналогичный *saltando* струнных. Он дает возможность флейтистам (и некоторым опытным кларнетистам) играть такие ритмы, как



в чрезвычайно быстром темпе. Эта техника достигается следующим приемом: исполнитель произносит *ti-ke-ti — ti-ke-ti* и *ti-ke-te-ti — ti-ke-te-ti*¹ (и т. д.). Конечно, учащиеся-инструменталисты не в состоянии пользоваться этим приемом на первых порах обучения (во всяком случае, в очень быстром темпе).

СТРОИ

Одной из труднейших проблем для исполнителей на деревянных духовых инструментах является (по многим причинам) вопрос строя. Если к началу репетиции инструменты не успели «согреться», их строй повысится после того, как на них некоторое время поиграют. Лучший путь к решению этой проблемы — помочь исполнителю усовершенствовать свой слух настолько, чтобы он был в состоянии сам замечать допускаяемые им отклонения от строя. На первых порах только учащиеся, обладающие

¹ Наши исполнители пользуются сочетанием *ту-ку(-ту)* или *та-ка(-та)*. Например, тройной «язык» достигается перемещением акцента с одного из двух слогов на другой: *та-ка-та — ка-та-ка — та-ка-та* и т. д. — *Примеч. перевод.*

абсолютным слухом, окажутся способными на это; вот почему по истечении некоторого времени после начала репетиции необходима повторная настройка всего оркестра. Хотя и в меньшей степени, но струнные инструменты также имеют тенденцию изменять строй после периода «согревания», особенно если исполнитель пользуется новыми струнами. Конечная цель — научить музыкантов корректировать строй своих инструментов за время нескольких тактов пауз, встречающихся в их партии, пока весь остальной оркестр продолжает играть. Обязанность дирижера — прививать своим исполнителям ощущение верного строя.

Поскольку одним из факторов, влияющих на строй оркестра, является разница между температурой репетиционного помещения (или сцены) и температурой самого инструмента, оркестранты должны занимать свои места по крайней мере за пять минут до начала репетиции (см. гл. 23). Необходимо убедить музыкантов не выносить из репетиционного помещения свои инструменты во время перерыва, так как коридоры и прочие помещения могут иметь другую температуру по сравнению с местом репетиции.

Для настройки оркестра одним из наиболее надежных (в отношении строя) инструментов считается гобой. Тем не менее *ля* гобойста-любителя может оказаться фальшивым; необходимо сверять его с камертоном или с электрическим «настройщиком» (частота колебаний — от 440 до 442).

То, что все деревянные духовые выверят свое *ля*, вовсе не означает, что всякие заботы, связанные с их строем, тем самым отпадут.

Определенные регистры тех или иных инструментов часто «не строят»: флейты и кларнеты имеют тенденцию повышать в низком и высоком регистрах (правда, у современных кларнетов низкий регистр более точен); фаготы также склонны к повышению (особенно в верхнем регистре). Кроме того, могут «не строить» отдельные ноты: например, *до-диез* у гобоя обычно бывает низким. Если в громких местах звук форсируется, флейты, гобои и фаготы обычно повышают, тогда как кларнеты, наоборот, понижают. Эти неточности интонации могут быть скорректированы изменением положения губ (на гобое, фаготе и флейте, но не на кларнете). Некоторые исполнители, зная об этих недостатках своих инструментов, привыкают перестраховываться, что зачастую приводит к «перекompенсации» дефекта интонации. Здесь, опять-таки, внимательное и тренированное ухо дирижера играет решающую роль.

Качество звука каждого из деревянных духовых инструментов также должно быть предметом постоянного внимания дирижера. Все они в руках неопытных исполнителей имеют тенденцию звучать в высоком регистре пронзительно и резко или сдавленно и ущемленно. Кларнет — единственный инструмент,

на котором низкие ноты не являются проблемой. Зато флейты часто звучат внизу хрипло, как бы с придыханием, а гобой и фаготу трудны низкие ноты в *riapo*. В ученическом оркестре следует избегать необходимости брать эти ноты, подбирая для разучивания такие пьесы, где их нет.

ИНСТРУМЕНТЫ

Непрофессиональные кларнетисты редко бывают обладателями более, чем одного инструмента (кларнета *in B*). По этой причине большинство издателей выпускает ныне любое произведение лишь в расчете на кларнет *in B*, даже если в оригинале партия кларнета предназначена для инструмента *in A*. (Тем не менее, кларнетисты должны уметь транспонировать.) Такая ситуация не является идеальной: кларнет *in A* не только имеет более мягкий характер звука, чем кларнет *in B*, а его диапазон, по сравнению с последним, простирается полутоном ниже, но, что особенно важно, определенные сочетания звуков, не представляющие трудности на кларнете *in A*, исключительно трудны на кларнете *in B*. Поэтому каждый оркестровый коллектив должен иметь по меньшей мере один кларнет *in A*, которым можно было бы пользоваться в тех случаях, когда этого требует партия. Кларнетисты, привыкшие играть в духовых, а особенно, в эстрадных оркестрах, туго усваивают манеру звукоизвлечения, необходимую для симфонического оркестра. Те из них, кто кроме кларнета играет там на саксофоне, привыкают к настолько другому характеру звука, что их, как правило, ожидают большие трудности при овладении звуковыми тонкостями «серьезной» музыки (исключения встречаются редко).

Бассет-горн, настроенный *in F*, который фигурирует в поздних произведениях Моцарта и в «Творениях Прометея» Бетховена, по своему звучанию соответствует нынешнему альтовому кларнету (*in Es*). Правда, его диапазон охватывал внизу большее количество звуков, но, в общем, партия бассет-горна может быть надлежащим образом сыграна на альтовом кларнете.

Бас-кларнет становится все более и более обычным инструментом в нынешних ученических оркестрах. Аппликатура на нем та же самая, что и на кларнете, поэтому любой кларнетист без труда может освоить этот инструмент. Поскольку фагот (инструмент с двойной тростью) относится к числу трудных и не всегда доступен, бас-кларнет может оказаться его отличной заменой (см. гл. 16). Бас-кларнет стал очень популярен у поздних романтиков. Ему поручена развернутая сольная партия во II акте «Тристана и Изольды» Вагнера. Время от времени в симфонической литературе встречается кларнет *in Es*. Звук его более пронзителен, чем у кларнетов *in A* и *in B*. В финале «Фан-

тастической» симфонии Берлиоза визгливое звучание «Шабаша ведьм» во многом определено этим инструментом. Если в вашем распоряжении нет кларнета *in Es*, не следует брать пьесы с его участием, несмотря на то, что современные кларнетисты умеют играть в более высокой тесситуре, чем в прошлом веке. Глюк и Бетховен часто прибегают к кларнету *in C*, звук которого жестче, чем у кларнетов *in A* или *in B*. Исполнители, играющие на двух последних инструментах, должны уметь транспонировать партии, написанные *in C*. Правда, современные издания печатают партии в уже транспонированном виде.

Английский рожок фактически является теноровым гобоем; он звучит квинтой ниже написанного. Бах очень любил этот оboe da caccia. Большие соло для этого инструмента можно найти в произведениях Россини, Берлиоза, Франка, а также у Дворжака (знаменитое соло в симфонии «Из Нового Света»). Другой инструмент, которым также часто пользовался Бах, — оboe d'amore (гобой д'амур, т. е. «гобой любви»), альтовый гобой, звучащий на малую терцию ниже написанного. Впоследствии он более или менее вышел из употребления.

Саксофоны, в общем, известны как инструменты, используемые главным образом в современной танцевальной музыке; это, бесспорно, основная область их применения. Тем не менее имеется достаточное количество симфонических произведений, требующих участия саксофона, среди которых одним из наиболее ранних примеров является интермеццо из «Арлезианки» Бизе (2-я сюита, ч. II):



В этих произведениях исполнитель должен всячески избегать джазовой манеры игры (см. гл. 16); саксофон должен звучать здесь как инструмент симфонического оркестра.

В нашем столетии композиторы часто используют саксофон в серьезной музыке. Дебюсси написал Рапсодию для саксофона (с фортепиано); Равель в своем «Болеро» использует в качестве солирующих инструментов сначала теноровый, а затем сопрановый саксофоны; интересным примером является «Домашняя» симфония Рих. Штрауса, где фигурирует квартет саксофонов *in C* и *in F*.

Ниже следует один из выдающихся примеров использования в симфонической литературе фагота. О нем уже упоминалось:

это начало «Весны священной» Стравинского — совершенно необычное для фагота соло:



Начиная с Пятой симфонии Бетховена в симфоническом оркестре стали часто применяться два совершенно различных по диапазону инструмента: малая флейта и контрафагот. Найти исполнителя, играющего на малой флейте, не представляет особого труда. Это сравнительно недорогой инструмент, и после небольшой практики любой хороший флейтист может им овладеть. Иначе обстоит дело с контрафаготом. Это инструмент громоздкий, дорогостоящий, и лишь немногие фаготисты (в том числе и профессиональные исполнители) являются его обладателями. В классической и романтической музыке он обычно усиливает басовый голос, но в произведениях нашего времени нередко имеет независимую партию (Равель, сюита «Матушка-гусыня»).

13. МЕДНЫЕ ДУХОВЫЕ

Многое из того, что было сказано по поводу деревянных духовых инструментов (атака звука, дыхание, фразировка), относится также и к медным. Технология игры на медных духовых инструментах имеет нечто общее с вокальной технологией: дыхание исполнителя должно опираться на диафрагму, так как иначе он будет не в состоянии «выдуть» последовательность выдержанных нот, обычную для меди. Очень редко доводится слышать следующий ход во вступлении к «Мейстерзингерам» Вагнера так, как того требует композитор, а именно *Sehr gehalten* (очень выдержанно):



Обычно это играется с явной «дырой» после каждой четверти, вопреки совершенно определенному указанию автора. Без основной техники дыхания медные (особенно тромбоны) попросту неспособны играть последовательность выдержанных нот. С другой стороны, в маршах, вальсах и тому подобных пьесах ноты должны играть довольно коротко (хотя и не в ха-

рактере *staccato*, если на этот счет нет специального указания; см. с. 171).

Исполнители на медных духовых инструментах, привыкшие играть в духовых оркестрах (особенно в строевых, марширующих оркестрах), должны в корне изменить весь свой подход к звукоизвлечению, как только они попадают в состав симфонического оркестра (см. гл. 15). В этом случае (особенно если, как это бывает в учебном или любительском оркестре, струнная группа малочисленна) медь приходится удерживать от чрезмерно громкой игры настойчивей, чем в профессиональном симфоническом оркестре.

ВАЛТОРНЫ, ТРУБЫ, ТРОМБОНЫ

Инструмент, который запросто может испортить впечатление от исполнения всего остального оркестра (даже профессионального), — это валторна. Ни на одном другом инструменте плохой контроль за дыханием не может причинить такого ущерба исполнению, как на валторне. Если ваши валторнисты не обладают достаточно высокой квалификацией, избегайте произведений, в которых имеются ответственные валторновые эпизоды.

Чуткий дирижер должен уметь помочь валторнистам, принаравливая свой удар к их дыханию; если валторнист не успеет взять надлежащего дыхания перед трудным местом, он может разволноваться, что пагубно отразится на его исполнении. В следующем примере из увертюры к «Вольному стрелку» Вебера *sol* у первой валторны (звучащее как *do*) может оказаться камнем преткновения:

Поэтому часто — с целью «разогреться» — первая и вторая валторны играют начало вместе с третьей и четвертой валторнами. Современные валторнисты профессиональных оркестров владеют с одинаковой легкостью как крайним нижним, так и

крайним верхним регистрами; однако высокие ноты требуют несколько иного подхода, чем низкие. Из этих соображений первую и третью валторны должны играть исполнители, спокойно чувствующие себя в верхней тесситуре, а вторую и четвертую — те из них, кому удобнее низкие ноты.

Учащиеся часто удивляются, почему в аккорде валторн второй голос играет третья валторна, а третий голос — вторая. Для этого, конечно, имеется основание. Дело в том, что в начале композиторы пользовались только двумя валторнами (высокой и низкой), и лишь позднее была добавлена вторая пара — третья и четвертая валторны (опять-таки высокая и низкая); поэтому третья валторна обычно выше второй.

Валторны часто должны быть засурдинены. Во времена натуральных валторн это делалось введением руки в раструб инструмента; этот прием, называемый «закрыванием» (отсюда — «закрытый звук»), применялся, главным образом, для поднятия строя инструмента на полтона. После изобретения вентиляльной валторны «закрывание» с этой целью стало ненужным, но многие исполнители еще пользуются этим приемом взамен специальной грушеобразной сурдины. Дирижер должен следить за тем, чтобы «закрытые» валторны не меняли правильного строя. Иногда композиторы, желая, чтобы валторна была именно «закрыта», а не засурдинена, ставят над нотой специальный значок в виде крестика (+). В некоторых случаях к засурдиненным валторнам (и трубам) предъявляется требование играть *forte*, чтобы добиться характерного гротескового звучания. Современные валторнисты, пользуясь сурдиной, должны заботиться о сохранении строя инструмента так же, как это делали их предшественники, применявшие вместо нее руку.

Зачастую в вальсах валторны вместе со вторыми скрипками и альтами играют в аккомпанементе аккорды на второй и третьей долях такта; как и у струнных, они должны носить живой танцевальный характер, а не превращаться в простое «бла — бла».

Если тот или иной валторновый ход должен преобладать над общей звучностью и быть ясно различим на фоне всего оркестра, играющего в полную силу, композиторы указывают на это специальной ремаркой: «раструбы вверх» («*ravillons en l'air*»). Этот прием оказывается более действенным для других медных инструментов, чем для валторн (когда трубы и тромбоны поднимают раструбы, они действительно «прорезают» насквозь» звучность остального оркестра).

Валторнам же для увеличения полноты их звучания важно не только поднять раструбы, но и повернуть их в сторону аудитории, поскольку в нормальном положении инструмента его звук направлен в обратную сторону.

Тяжелые медные инструменты (особенно тромбоны) часто нуждаются в специальном предостерегающем указании — «не

тянуть» (по-немецки «*nicht schleppen*»), то есть не отставать. Поскольку им требуется глубокое дыхание, они склонны опаздывать со звукоизвлечением и не замечать, что в то время, когда уже следует атаковать звук, они еще только продолжают заканчивать вдох. За этой тенденцией надо тщательно следить и всячески с ней бороться.

На медных духовых инструментах, особенно на трубах, возможен двойной и тройной «язык». Многие фанфары и фанфарообразные ходы опираются на этот прием. Играя таким способом быстрые восьмые, триоли или шестнадцатые, исполнители должны всячески заботиться о том, чтобы эти ноты не прозвучали смазанно и невнятно.

Особая осторожность необходима при исполнении нюанса *fr*. Смысл этого нюанса в точности соответствует его названию: он означает внезапную смену *forte* на *piano* в пределах одного и того же звука, а не *subito piano* на следующем звуке и не *forte* — *diminuendo* (см. гл. 5 и 19). Аналогичным образом акценты в тихих эпизодах требуют легкого усилия в начале ноты и немедленно наступающего вслед за тем ослабления звука, что должно напоминать лишь укол булавки, а не удар молотка.

Вентильные трубы и валторны вошли в обиход начиная с середины XIX века. До того времени композиторы вынуждены были обходиться натуральными трубами и валторнами с их ограниченным числом тонов. Изучение партитур Бетховена показывает, что он пользовался бы трубами и валторнами значительно чаще, если бы имел в своем распоряжении все звуки хроматической гаммы. Феликс Вейнгартнер, знаменитый австрийский дирижер, выдвинул ряд предложений относительно небольших изменений и дополнений, которые, по его мнению, необходимо внести в бетховенские партитуры, утверждая, что, если бы композитор мог пользоваться вентильными инструментами, он написал бы именно так («Советы, касающиеся исполнения симфоний Бетховена»). Наряду с этим необходимо отметить, что вентильные инструменты имеют несколько более жесткий звук, чем натуральные. Поэтому современные исполнители на медных духовых должны остерегаться грубых, «трескучих» звучаний.

ДРУГИЕ МЕДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

У французских (и некоторых итальянских) композиторов, особенно в оперных партитурах, часто фигурирует корнет (корнет-а-пистон). Это инструмент, родственник трубе, чаще настроенный *in B*, реже *in A*. Ствол корнета конусообразен — в отличие от трубы, у которой он имеет цилиндрическую форму. В состав духового оркестра корнет входит неизменно. Другой инструмент из семейства труб, встречающийся в духовых орке-

страх,— это флюгельгорн (Flügelhorn), напоминающий горн с вентилями и родственный саксгорну. В американских духовых оркестрах он используется не всегда. В XIX веке он был сигнальным горном немецкой пехоты, а теперь часто встречается в составе немецких духовых оркестров. Он является инструментом in B.

В начале прошлого столетия очень популярным стал медный инструмент, применявшийся для низких басовых партий — офиклеид (его изобретение относится к концу XVIII века). Он встречается в увертюре к «Сну в летнюю ночь» и в оратории «Илия» Мендельсона, в оратории «Рай и Пери» Шумана и во многих увертюрах Берлиоза.

Офikleид заменил собою серпент (serpent), довольно грубый басовый инструмент, известный еще в XVII веке (Мендельсон воспользовался им в увертюре «Морская тишь и счастливое плавание»). Ныне оба инструмента вышли из употребления; их партии исполняются на тубе. Последняя очень быстро заняла место баса в утвердившемся квартете тяжелых медных духовых инструментов (три тромбона и туба), который замечательно использован Чайковским в конце Патетической симфонии. В «Фауст-увертюре» Вагнер поручает тубе «открытый» сольный эпизод.

К семейству тубы относится еще один низкий медный духовой инструмент, входящий в состав духовых оркестров,— эфониум (немецкое название — баритон).

В американских духовых оркестрах туба заменена саузафоном (sousaphon). Первым, кто применил этот довольно громоздкий инструмент, был Джон Филипп Сауза (John Philip Sousa), по имени которого он и назван¹.

14. УДАРНЫЕ. АРФА И КЛАВИШНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Совершенно ошибочно мнение, будто единственным необходимым для игры на ударном инструменте условием является наличие чувства ритма; так же неверно думать, что можно научиться играть на большом барабане, треугольнике или тарел-

¹ Следует упомянуть еще об одном басовом инструменте медной духовой группы — басовом тромбоне с вентиляльным механизмом (взамен кулисы), широко использовавшемся в Италии с середины XIX века. В частности, почти все оперные партитуры Верди (включая «Отелло» и «Фальстафа») написаны в расчете именно на этот инструмент, который Верди называет Cim-basso (чимбассо) или Trombonebasso. Композитор настаивал на квартете тромбонов и запрещал исполнять басовый голос этой группы на офиклеиде или тубе, имеющих иной, чем у тромбонов (как вентиляльных, так и кулисных) характер звука.— *Примеч. перевод.*

как в кратчайший срок, без длительной тренировки. Конечно, если исполнитель в процессе игры способен правильно считать (что отнюдь не просто), он, по всей вероятности, сможет своевременно извлекать из инструмента определенные шумы, однако без специального обучения они так и останутся шумами, не более.


ЛИТАВРЫ

Литаврист должен обладать исключительно чутким слухом, необходимым для настройки (и перестройки) литавр. Добиться хорошего звучания литавр нелегко. Прежде чем начать играть в оркестре, литаврист должен пройти хорошую подготовительную тренировку у специалиста; кроме того он должен быть постоянным членом данного оркестрового коллектива.

Палочки для игры на литаврах обычно имеют фетровые головки, но для достижения очень мягких и тихих звучаний могут применяться головки из губки. Стравинский в «Жарптице» требует применения деревянных головок¹, которые придают звуку известную ломкость и хрупкость. Для резких ударов больше всего подойдут кожаные наконечники; они будут звучать не так жестко и грубо, как оголенное дерево.

Литаврам редко поручается тематический материал. Вот несколько исключений:  — в Девятой симфонии Бет-

ховена;  — в «Парсифале» Вагнера;

 — в «Бурлеске» Рих. Штрауса

(начало).

В двух последних случаях необходимо наличие четырех различно настроенных литавр. Современные литавры можно настраивать механически (с помощью специальной педали); изменение высоты настройки выполняется мгновенно, в долю секунды. Некоторые композиторы использовали эту возможность для получения особого эффекта, подобного глиссандо (например, Барток в Музыка для струнных, ударных и челесты).

¹ Ссылаясь на указание avec des baguettes en bois, т. е. деревянными палочками (в эпизоде «Поганый пляс Кашеева царства»), автор имеет в виду последнюю редакцию сюиты (см. примеч. на с. 111).— *Примеч. перевод.*

Трудно рассчитывать, что в оркестре для каждого из ударных инструментов может найтись отдельный исполнитель, тем более что некоторые инструменты (том-том, колокола, бубен, деревянные бруски) используются сравнительно редко. И все же в оркестре должно быть не менее двух ударников, постоянно играющих на нескольких определенных инструментах, закрепленных за ними.

МАЛЫЙ БАРАБАН

На малом барабане, как и на литаврах, может играть только музыкант, прошедший специальное обучение и имеющий специфические данные для этого инструмента. Он требует легких и точных движений кисти. Композиторы, как правило, с большой точностью выписывают в партии малого барабана ритмический рисунок. Например:



Рисунок должен исполняться предельно отчетливо. Некоторым ударникам свойственна тенденция неточно играть форшлага, импровизируя их на свой лад. Этого нельзя допускать.

Ударные инструменты должны быть в хорошем состоянии. Рабочие поверхности литавр и барабанов должны быть достаточно и равномерно натянуты. Жалеть средства для этого — не менее пагубно для качества звучания оркестра, чем гнаться за дешевым струнным или духовым инструментом. Это ложная экономия, и она себя не оправдывает. Поскольку ударные инструменты используются, главным образом, для акцентуации и колорита, необходимо следить за тем, чтобы исполнители тщательно придерживались всех динамических указаний, имеющих в их партиях.

Зачастую литавристы, переходя от piano к crescendo, пренебрегают постепенностью последнего, преждевременно достигая forte. Ударные (из всех оркестровых групп к ним это относится в первую очередь) должны постоянно сдерживать силу звука, прибегая к ней для больших кульминаций, которым их участие придает особую мощь.

ТАРЕЛКИ

При игре на тарелках нельзя ударять ими друг о друга в горизонтальном положении, так как это препятствует свободной вибрации; надо провести одной тарелкой по другой как бы

«режущим» движением, держа их вертикально,— только в этом случае звучание будет длиться некоторое время после удара.

Иногда композитор хочет, чтобы тарелки и большой барабан были совмещены, как в строевых духовых оркестрах, где одна из тарелок укреплена сверху барабана. В таких случаях в партитуре имеется специальное указание.

Игра на ксилофоне (равно, как на колокольчиках, вибратифоне и маримбе) требует, конечно, специального обучения. На челесте может играть любой пианист.

ФОРТЕПИАНО

Хотя обычно фортепиано является сольным инструментом, нынешние композиторы нередко применяют его в оркестре, используя колоколообразный или ударный характер его звучания. Опера Рих. Штрауса «Ариадна на Накосе» написана для малого оркестра, где все инструменты, в том числе и фортепиано, трактованы в сольном плане. Стравинский пользуется фортепиано в двух балетах — «Жар-птице» и «Петрушке». У Хиндемита в его маленькой опере-скетче «Туда и обратно» заняты три фортепиано в сочетании с духовыми. Партитура «Меднума» Менотти требует фортепиано в четыре руки (в составе малого оркестра). Это всего лишь несколько примеров из обширной современной литературы.

Предшественник фортепиано — клавесин — играл важную роль в оркестре до конца восемнадцатого столетия. Дирижер управлял оркестром, сидя за клавесином и играя на нем по партитуре цифрованный бас (то есть гармонию).

АРФА

На арфе играли уже в Древнем Египте, во времена фараонов. С тех пор она, конечно, претерпела множество изменений. Современная арфа была изобретена в начале XIX века. Спустя несколько десятилетий композиторы-романтики полностью оценили возможности этого инструмента, и с тех пор арфа стала постоянно применяться для добавления новых красок к оркестровой палитре. Начиная с Берлиоза французская музыка изобилует эпизодами с участием арфы. Брамс применяет ее в Немецком реквиеме, а Брукнер — в Восьмой симфонии. Увертюра Чайковского «Ромео и Джульетта» и все его балеты оркестрованы с расчетом на блестящие арфные эффекты. Очень мало произведений без участия арфы имеется у Малера, Рих. Штрауса и Дебюсси.

Обучающийся дирижированию должен иметь по меньшей мере схематичное представление о механизме арфы с педалью

15. БАЛАНС ЗВУЧАНИЯ

двойного действия. Инструмент настроен диатонически в тональности до-бемоль мажор. Каждая из его семи педалей может повышать одну из семи ступеней гаммы на полтона или на целый тон во всех октавах одновременно. Опускание всех педалей на половину возможной глубины дает строй до мажор, на всю глубину — строй до-диез мажор. Варьируя положение педалей, на арфе можно играть глissандо самые различные аккорды и звуковые комбинации. Например можно привести педали в такое положение: до-бемоль, ре (педаля опущена наполовину), ми-диез (педаля опущена до конца), фа (педаля опущена наполовину), соль-диез (педаля опущена до конца), ля-бемоль, си (педаля опущена наполовину). При этой настройке до-бемоль и си, ми-диез и фа, соль-диез и ля-бемоль окажутся идентичными. Эти ноты будут звучать дважды, но, благодаря скорости глissандо, удвоение останется незаметным. Слух будет воспринимать лишь уменьшенный септаккорд.

Вот несколько примеров других комбинаций нот в глissандо:

Дебюсси. «Послеполуденный отдых фавна» (малый септаккорд).

Равель. «Могила Куперена» (пентатонная гамма).

Прокофьев. «Александр Невский» (пентатонная гамма).

Стравинский. «Жар-птица», в конце эпизода «Поганый пляс Кашеева царства», перед «Колыбельной» (целотонная гамма)¹.

ОРГАН

Исполнение духовной музыки часто требует сочетания органа с оркестром. Пример использования органа в чисто симфонической литературе — это Третья симфония Сен-Санса.

Орган настолько сложный инструмент, что подробное описание механизма его действия вышло бы далеко за рамки этой книги.

Дирижер, вводя в состав оркестра орган, сталкивается с известными проблемами. Он должен иметь возможность видеть органиста и, наоборот, органист должен видеть его, а эта задача может оказаться нелегкой. Для ее решения часто бывает необходимо зеркало. Кроме того, звучания органа и оркестра не всегда сливаются друг с другом надлежащим образом. Может оказаться необходимым произвести контрольную магнитофонную запись, чтобы дать дирижеру возможность изменить баланс.

Только начиная с эпохи романтизма композиторы стали пользоваться отдельными динамическими обозначениями и специальными терминами (такими, как *espressivo*, *cantabile* или *marcato*), чтобы оттенить ведущий голос. В классический период все партии помечались одним нюансом, и делом дирижера было уравновесить звучание оркестра и выявить важные голоса.

Мендельсон был одним из первых композиторов, ставших предписывать разным голосам совершенно различную динамику. В Увертюре к «Сну в летнюю ночь» он помечает вступление валторн нюансом *ff*, тогда как остальной оркестр играет *pp*. Небольшие различия в динамических знаках можно также найти в «Неоконченной» симфонии Шуберта, сочиненной четырнадцатью годами раньше увертюры Мендельсона. В написанной за год до нее Увертюре к «Вольному стрелку» Вебера четыре валторны вступают взрывом *ff* в то время, как струнные играют тихое тремоло, усиливающееся только до *mf*.

Поздние романтики — от Вагнера до Р. Штрауса — снабжали свои партитуры более скрупулезными указаниями того, какие инструменты должны превалировать в данный момент. Так, например, в целях увеличения мощи звучания валторнам предписывалось повернуть раструбы вперед (в сторону слушателей), а трубам и тромбонам — поднять их вверх. Наивысшего проявления эта тенденция к оснащению партитуры подробным обозначением динамики достигла в творчестве Малера. Среди современных композиторов неоклассицисты, как будто, возвращаются к прежней динамически однозначной манере записи, поскольку их больше интересует форма, чем колорит или эмоция.

Дело дирижера — достигнуть правильного баланса звучания в процессе тщательных репетиций. Он должен добиться от исполнителей понимания ими нестандартности *riano* или *forte*. Их надо приучить играть с «открытыми ушами»: они должны научиться осознавать свою роль в ансамбле и соразмерять с нею силу своего звука; часто следует принимать в расчет не громкость звучания, а его интенсивность.

Forte отдельных инструментов, угрожающее прозрачности звучания и заслоняющее ведущие голоса, путем сильной атаки и быстрого ослабления звука может быть заменено на сочетание *f—mf* или *ff—f* (в мощных кульминациях). При этом в эпизодах легато надо требовать, чтобы *mf* после *f* выдерживалось вплоть до следующей ноты (существует тенденция к *diminuendo* или даже к перерыву звука).

В целях установления баланса звучания дирижер должен отредактировать все оркестровые партии. Некоторые дирижеры, однако, «перегибают палку» в своем постоянном стрем-

¹ См. примеч. на с. 111. — Примеч. перевод.

лени к преобладанию главного голоса над остальными¹. Каждый голос важен. Даже чисто аккомпанирующий рисунок не должен нивелироваться настолько, чтобы перестать быть ясно различимым.

159 [Allegro molto e vivace]

Fl.
Ob.
Cl. in C
Fag.
Cor. in C
Tr. in C
Timp.
V-ni I
V-ni II
V-la
V-c. C-b.

¹ Некоторые пианисты, играя фуги, чрезмерно подчеркивают вступление каждого голоса и сводят к минимуму звучание контрапункта. Это все равно, как если бы исполнитель каждый раз поднимал в это время палец, говоря: «Внимание! Вот тема!»

Хороший пример того, каким образом дирижер должен уравнивать звучание, имеется в Финале Первой симфонии Бетховена (см. пример 159). Хотя у всех стоит *ff*, вторые скрипки не могут быть отчетливо слышны, если не умерить звучность остальных инструментов¹.

Подобный же пример имеется во II части Пятой симфонии Бетховена:

160 Tutti

P
arco
V-c.
C-b.
A bassa
(СМЫЧОК МЕНЯТЬ ЧАСТО)
V-le
и т. д.

Здесь басовые голоса должны быть хорошо слышны. Изменение динамики в других голосах необходимо.

В интересном примере из Вступления к «Мейстерзингерам» Вагнера на протяжении первых полутора тактов трубы поддерживают мелодию. В конце 2-го такта скрипки, гобои и кларнеты продолжают ее в среднем регистре. Тромбоны, играющие в своем лучшем регистре второстепенную партию, способны совершенно заглушить мелодию, если не сдержать их звучность (см. пример 161).

Еще одним хорошим примером является начало Увертюры к «Эврианте» Вебера. Здесь звучность меди должна быть сдержана для того, чтобы дать возможность «прорезаться» струнным (особенно, пока они играют в низком регистре).

В классической, романтической и современной музыке деревянные духовые (или медь, или же те и другие вместе) зачастую тянут одну единственную ноту в течение целого такта, а то и дольше. Нередко это происходит в конце пьесы. Если бы композиторы принимали в расчет сильные и слабые регистры различных инструментов и, в соответствии с ними, располагали

¹ Здесь и далее в примерах пометки, заключенные в квадратные скобки, наши. — Э. К.

161 Sehr massig bewegt [Allegro molto moderato]

Ob. *f sehr gehalten* [marc.]

Cl. in B *f sehr gehalten* [marc.]

Fag. *f sehr gehalten*

Cor. in F *f sehr gehalten*

Tr-be in F *f sehr gehalten* [meno f]

Tr-ba in C *f* [meno f]

Tr-ni *f sehr gehalten* [meno f]

Tuba *f sehr gehalten*

Timp. *f*

Viol I *f* [marc.] *sehr kräftig*

Viol II *f* [marc.] *sehr kräftig*

V-le *f* *sehr kräftig*

V-c *f sehr kräftig*

C-b. *f*

голоса в аккорде, это давало бы в результате уравновешенную гармонию. Но так бывает не всегда. К тому же в ученическом

оркестре звуковые возможности различных инструментов могут значительно отличаться друг от друга. Здесь особенно необходимо умение дирижера уравновесить гармонию таким образом, чтобы ни один звук не доминировал в аккорде и ни один не оказался бы слишком слабым.

При работе с ученическим или самодеятельным оркестром возникают еще и другие проблемы. В его составе может не хватать каких-либо важных инструментов, а некоторые группы оркестра (очень часто — струнные) могут быть слишком слабыми. Молодой дирижер, работающий с таким оркестром, должен стремиться к достижению наилучших результатов на основе имеющихся в его распоряжении исполнителей, пытаясь в то же время постепенно улучшить положение дела. Если позволяют материальные средства, следует пригласить нескольких профессионалов (по крайней мере для участия в концертах). Квалифицированные музыканты могут оказать коллективу огромную моральную поддержку.

Если музыканты, составляющие оркестр, находятся лишь в первоначальной стадии обучения, а в руках у них — случайное собрание различных инструментов, которое никогда не сможет звучать как настоящий оркестр, и равновесия звучности добиться невозможно, — дирижеру предстоит трудная борьба за достижение желаемой цели. На первых порах следует брать для работы такую музыку, которая в наибольшей степени соответствовала бы возможностям подобного коллектива. Следует практиковать замену недостающих инструментов другими (см. гл. 16).

16. ЗАМЕНА ИНСТРУМЕНТОВ

Для профессионального оркестра было бы непростительно пренебречь каким-либо инструментом, предусмотренным композитором в его партитуре. Однако оркестр, находящийся в стадии формирования, может еще не располагать всеми необходимыми инструментами, и поэтому замена недостающих инструментов другими может оказаться необходимой. Может случиться, что молодые люди, желающие войти в состав оркестра, умеют играть на саксофонах, аккордеонах или гитарах. Эти инструменты, как правило, не используются в симфоническом оркестре, но может быть найден путь их применения.

САКСОФОН

Некоторые учебные издания печатают партию саксофона как возможную замену виолончельной партии. Эта альтернатива не является удачной. Звучание саксофона плохо сливается со

звучанием струнных. Верно, что в начинающих оркестрах часто не хватает виолончелей, но саксофон не тот инструмент, которым их можно заменить. Поэтому молодой дирижер должен приложить все усилия, чтобы создать полноценную виолончельную группу,— это дело величайшей важности. Саксофон может быть использован только в случае крайней необходимости, и, используя его, дирижер должен сознавать, что это меньше, чем замена; это почти бедствие.

Саксофон гораздо больше подходит для замены валторны. Звук его, если он лишен завывающего характера, обычного для популярной эстрадной музыки, хорошо сливается со звуком этого инструмента. Одна валторна и один саксофон-альт практически очень напоминают сочетание двух валторн.

В случае крайней необходимости саксофон-альт может заменить английский рожок.

Саксофон-тенор может быть использован вместо фагота, хотя и не располагает полностью низким регистром последнего. Опять-таки вульгарная манера звукоизвлечения должна быть исключена.

КЛАРNET

Многие ученические оркестры не имеют гобоя. Это важный инструмент. Пока ученик-гобоист не приобрел достаточной техники (что нелегко, так как гобой является одним из наиболее сложных деревянных духовых инструментов), заменить гобой можно кларнетом. Характерный тембр инструмента, конечно, будет утрачен, но во многих произведениях строчка гобоя в партитуре не может быть опущена. Кларнетист должен будет при этом транспонировать ноты, что, само по себе, явится для него хорошей профессиональной тренировкой. Если же он не в состоянии транспонировать, дирижер должен заранее написать ему транспонированную партию.

Для замены фагота бас-кларнет предпочтительней тенорового саксофона, хотя его диапазон также недостаточен в низком регистре. Кларнетист без особого труда сможет овладеть бас-кларнетом. Звук этого инструмента нежнее и мягче, чем звук тенорового саксофона или фагота.

АККОРДЕОН

В применении аккордеона следует проявлять большую осмотрительность, однако бывают случаи, когда его участие весьма уместно. Так, например, его можно использовать в испанских и славянских танцах. Партия должна быть выписана. Дирижер должен ознакомиться с техникой игры на аккордеоне и со спо-

собом нотации для него; в особенности же с тем, какие гармонические сочетания возможны на этом инструменте.

В классической литературе имеется случай, где аккордеон является лучшим вариантом замены отсутствующего инструмента. В Немецком танце Моцарта (К. 602, № 3) требуется органчик (Leier, Drehleier). Если в вашем распоряжении нет этого инструмента, то аккордеон будет, пожалуй, наилучшим его заменителем.

ГИТАРА

Другой инструмент, редко используемый в оркестре, но популярный среди молодежи,— это гитара. Гитара — один из старейших музыкальных инструментов; замечательная старинная испанская музыка была написана именно для нее. Ныне она используется главным образом для аккомпанемента народным песням и, зачастую оснащенная электрическим звукоусилителем, стала важным инструментом в рок-музыке. То обстоятельство, что гитара имеет известное тембральное сходство с клавином, делает уместным ее участие в исполнении музыки барокко. Ей может быть поручена партия continuo (цифрованного баса), предварительно написанная для гитариста дирижером. Последний, в связи с этим, должен ознакомиться с техникой игры на гитаре.

Гитара уместна также при исполнении народных танцев, особенно испанских и итальянских, но также и венского вальса, и мазурки, и чардasha, и гопака. В чардаше она заменит цимбалы, в гопаке — балалайку, то есть инструменты, имеющие гитароподобное звучание. Банджо было бы еще ближе к их характерному тембру. Мандолина менее пригодна для участия в оркестре из-за своего дребезжащего звучания, вызванного непрерывным повторением тона. Тем не менее, дирижер, надежный ощущение оркестрового колорита, может применить ее для исполнения мелодии в итальянской народно-песенной и танцевальной музыке. Однако он обнаружит недостаток вкуса, если поручит мандолине дублировать мелодию сплошь на протяжении всей пьесы.

ПРОДОЛЬНАЯ ФЛЕЙТА

Продольная флейта стала в наше время очень популярным инструментом, особенно среди молодежи. Она не может быть удовлетворительной заменой для какого-либо оркестрового инструмента — даже для флейты. С середины XVIII столетия, когда продольная флейта еще использовалась в маленьких ан-

Часть IV

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

17. ОСНОВА: ВЕРНОСТЬ ТЕКСТУ
ПАРТИТУРЫ

самблях, мощь оркестрового звучания значительно возросла. «Жидкое» звучание продольной флейты и присущий ей недостаток обертонов объясняют ее отсутствие в составе современного оркестра. Это инструмент для интимного камерного музицирования. Учащихся, играющих на продольной флейте, не следует побуждать расстаться с этим инструментом. Они должны собраться вместе (вне оркестра) и играть что-либо из множества очаровательных ансамблевых пьес, имеющих в музыкальной литературе (предпочтительно с аккомпанементом клавесина, гитары или фортепиано). Однако делом чести и самолюбия дирижера является постепенное исключение из состава оркестра всех заменяющих инструментов.

Рихард Вагнер осуждал «отбивателей такта» среди дирижеров своего поколения и подчеркивал значение «интерпретации» как главной задачи дирижерского искусства. Это было в эпоху наивысшего развития тенденции к эмоциональности исполнения, присущей искусству романтизма. Согласно Вагнеру, о достоинствах дирижера следовало судить по той мере индивидуального и оригинального, которую он вносил в произведение. Знавшие и слышавшие Бюлова и Никиша, свидетельствуют о своеобразии и необычности их интерпретаций. Эти дирижеры обращались с партитурами мастеров весьма свободно, но они несомненно достигали необыкновенно волнующих исполнений.

Наш век отвернулся от романтизма. Один из великих дирижеров XX века Артуро Тосканини утвердил новый исполнительский идеал: играть произведение так, как оно написано, придерживаясь оригинала так точно, как только возможно. Он покончил с изменениями темпа и динамики, не предусмотренными партитурой. Он показал, что можно дирижировать вдохновенно и воодушевлять исполнителей, не прибегая к «интерпретации». Музыкально чуткий и квалифицированный дирижер должен уметь раскрыть все тайны, заключенные в партитурах мастеров, избегая эмоционализма и трюков ради эффекта. Учащийся, по крайней мере в начале обучения, должен совершенно забыть об «индивидуальной интерпретации» и следовать примеру Тосканини. Только после того как он усвоит все мельчайшие подробности партитуры, изучит ее с пытливым намерением отыскать в ней самое сокровенное и осмыслить значение каждой детали, он приобретет право «интерпретировать» ее на свой лад. И если он хороший музыкант, он убедится в том, что произведение, так, как оно написано (конечно, при условии, что это мастерское произведение), не нуждается ни в какой специальной интерпретации. Следующая задача дирижера — заставить свой оркестр играть точно так, как требует композитор; а это нелегкое дело. Молодой дирижер должен, по возможности, посещать репетиции хорошего оркестра. Он обнаружит при этом, что даже в профессиональном коллективе дирижеру приходится неукоснительно следить за тем, чтобы каждая нота была сыграна именно так, как написано. Тем более кропотливая работа в этом отношении требуется от дирижера ученического или самодеятельного оркестра.

Главный принцип дирижерского искусства — это точность. Начальные главы этой книги были посвящены проблеме точности вступлений. В равной мере важным является вопрос о точной длительности нот. Каждая нота должна выдерживаться точно столько времени, сколько требует ее длительность. Неточности в этой области имеют место не только из-за небрежности, но и вследствие недостатка понимания оркестрового стиля. Одной из наиболее распространенных ошибок является отсутствие ясного представления о том, что восьмая в медленной по темпу пьесе может быть достаточно долгой, особенно если тактировать по медленным восьмым. Когда в такой пьесе встречаются четверти, они должны выдерживаться два полных удара и прерываться точно в момент начала третьего.

Бетховен. Симфония № 2, ч. II (2 фрагмента):



Бетховен. Симфония № 3. Траурный марш (2 фрагмента):



Последнюю четверть необходимо выдерживать вплоть до «раза» (то есть удара вниз) в такте 21.

В «Неоконченной» симфонии Шуберта (первый драматический взрыв) часто приходится слышать следующее:


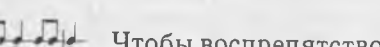



Именно по этим соображениям, с целью побудить исполнителей полностью выдержать четверти в увертюре «Дон-Жуан» Глюка, изданной автором этой книги, партии специально размечены следующим образом:



Превосходные примеры можно найти во многих произведениях Генделя. Когда все ноты ясно и точно снимаются (прерываются) в нужный момент, мощь и величие его музыки становятся еще ощутимей.

Они требуют особого внимания. Оркестр окажется достойным похвалы за профессионализм, если он с самого начала будет приучен играть их точно. Точность в оркестровом исполнении по меньшей мере столь же важна, сколь его техничность.

В таких фигурах, как: , восьмые нередко играют настолько коротко и поспешно, что утрачивают свою настоящую длительность. К тому же, часто можно встретить исполнение этих рисунков с как бы «проглоченными» восьмыми: . Чтобы воспрепятствовать этому, надо заставить музыкантов (по крайней мере вначале) играть эти фигуры таким образом: .

Примеры для упражнений

Моцарт. «Маленькая ночная серенада», начало (см. пр. 16).

Шуберт. «Розамунда», начало балетной музыки (см. пр. 14).


Бетховен. Симфония № 2, ч. II, тт. 128—137.

Бах. Концерт для скрипки с орк. ми мажор, начало.

Бах. Сюита № 3, ч. I.

Бах. Концерт для клавира с орк. ре минор, финал.



Начало марша из «Аиды» Верди имеет следующий ритм:

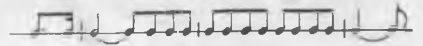
. Обратите внимание оркестра на две шестнадцатые ноты: заставьте сыграть их точно по длительности и так же громко, как ноты, приходящиеся на удар. Преимущество будет очевидным. Марш обретет подлинно вердиевскую силу.

Ловушкой для любого оркестра является следующий ритм:


. Короткие ноты имеют тенденцию к торопливости.

Лига выдерживается так долго, что следующие за ней три восьмые начинаются с опозданием, звуча почти как триоль. Необходимо позаботиться о том, чтобы первая из этих трех восьмых была сыграна точно в надлежащее время. Оркестру необходимо осознать, что артикуляция при этом должна быть такой:

, а не такой: . Примерами подобного рисунка могут служить: *Гайдн.* Симфония № 104, ч. I, главная тема Allegro; *Глюк.* Увертюра «Дон-Жуан», рисунок шестнадцатыми; *Шуберт.* Увертюра «Розамунда», Allegro, первый эпизод forte.

следующий рисунок: . Если тру-

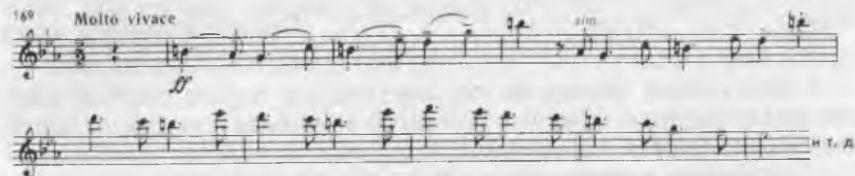
бачи станут брать дыхание перед тремя восьмыми, у них появится тенденция к запаздыванию.

Другая ритмическая проблема: . Она рассматривалась в главе 11-й. Если этот рисунок появляется у духовых, его исполнение нередко приобретает излишне острый характер даже в сдержанном темпе. Когда он играет под лигой, как, например, в хорошо знакомой теме из «Неоконченной» симфонии Шуберта:

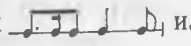
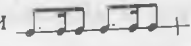


восьмые, как и шестнадцатые, могут, несмотря на прилагаемые старания, оказаться укороченными. Часто их играют слишком поспешно и недостаточно внятно.

Даже в быстром темпе восьмые должны постоянно обладать своей полной длительностью; отрывок из Увертюры «Фрейшютц» Вебера может служить примером:



Надо помнить о том, что это романтическая музыка, а не музыка XVIII века, когда подобные восьмые игрались как шестнадцатые.

Другой ритм, встречаясь с которым начинающие исполнители обычно испытывают затруднения, ведет свое происхождение от старинного танца — сицилианы и часто встречается в музыке барокко. Это ритм  или  (по поводу наиболее целесообразного штриха для исполнения этого рисунка см. пр. 144). Хорошим начальным упражнением в этом ритме может служить мелодия «Тихой ночи», исполняемая в характере мягкого легато (см. пр. 20).

У Бетховена в Седьмой симфонии этот ритм, но в быстром темпе, сплошь пронизывает I часть. Если оркестр недостаточно

дисциплинирован, то при исполнении этой пьесы он может мало-помалу утратить ритмическую точность и начать играть

 вместо  :





Примеры для упражнений

Бизе. «Арлезианка», Сюита № 1, ч. IV, Перезвон, средний раздел (умеренно медленно).

Вагнер. «Валькирия», Полет валькирий.


Франк. «Проклятый охотник».

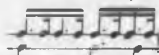
Чайковский. Симфония № 5, ч. I.

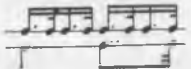
Оркестр часто бывает неточен в тех случаях, когда в аналогичных ритмических формулах длительности отдельных нот варьируются (см. пр. 174: II часть Пятой симфонии Бетховена. Здесь в 4-м такте имеется затакт в виде тридцатьвторой, а в следующем такте — в виде шестнадцатой). В пьесе «Гордый» из «Турнира темпераментов» Диттерсдорфа имеется ритмический рисунок: . В случае небрежности он может быть сыгран так: . Примеры такого рода встречаются часто.


Привлечение внимания исполнителей к таким тонким различиям говорит о том, что дирижер понимает свои функции и тщательно изучил партитуру.

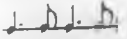

Буквальное следование нотному тексту партитуры не всегда, однако, обеспечивает верное исполнение. В главе 5-й было указано, что полиритмические сочетания редко встречаются в барочной музыке; когда же они попадают, то в подобных ри-

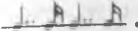
сунках  шестнадцатая должна исполняться как триольная восьмая. В музыке барокко имеется множество других примеров в том же роде.

У Генделя в «Мессии» (ч. II, № 21, хор) в оригинале имеется следующая комбинация: . Ее надо играть так:

, и в таком виде это ритмическое сочетание публикуется ныне большинством изданий.

Аналогичное изменение длительности короткой ноты имеет место еще в одном случае. Следующий рисунок: 

или  (он встречается, например, в Увертюре к «Мессии») по традиции играется так:  или так:

. Многие авторы XVIII века (среди них даже Леопольд Моцарт, отец Вольфганга, в своей книге об игре на скрипке) рекомендуют это преднамеренное изменение ритма. Старший Моцарт утверждает, что, будучи сыгран, как написано, данный рисунок прозвучит вяло и скучно. Укороченная нота, несомненно, способна сделать ритм острее. Однако с тех пор (т. е. после XVIII столетия) оркестровая техника значительно усовершенствовалась. Если шестнадцатые (или восьмые) играть с предельной точностью и при этом слегка их акцентировать, то рисунок этот, исполненный в строгом соответствии с нотной записью, может звучать как угодно, только не «скучно». Зависит от вкуса дирижера, придерживаться ли партитуры или следовать традиции и заменять одну точку двумя. Главный принцип состоит в том, чтобы в любом случае ритмический рисунок игрался каждым участником оркестра одинаково. Дирижер должен иметь ясную концепцию исполнения, и, если он решил играть этот рисунок традиционным образом, заменяя одну точку двумя, он должен либо объявить об этом оркестру и добиться от него реализации своего намерения, либо, еще лучше, заранее, до начала репетиции, внести изменения в партию.

Общепринятый смысл, придаваемый слову «интерпретация», практически не затрагивается в этой главе, и не случайно. Если дирижер, прежде чем пытаться трактовать произведение «по-своему», добьется того, чтобы каждая его нота была сыграна правильно, в полном соответствии с партитурой, он обнаружит, что сущность «интерпретации» окажется тем самым достигнутой.

18. ТЕМП

ТЕМПОВЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Один из наиболее важных и противоречивых аспектов музыкальной интерпретации — это выбор «правильного» темпа.

Сегодня, когда имеется так много различных вариантов исполнения одних и тех же произведений, записанных на пластинки лучшими оркестрами под руководством крупнейших дирижеров, следует признать, что создается впечатление, будто

не существует одного, единственно «верного» темпа. Каждое произведение в различных записях играет в различных темпах. Хотя в отдельных моментах эти отличия могут быть почти незаметными, очень часто, однако, они бывают весьма существенными. Это может показаться удивительным. Казалось бы, если композитор точно указал темп с помощью специальных обозначений, исполнение должно быть унифицированным, стандартным.

В действительности обозначения темпа не всегда могут быть однозначными. Их условность и относительность иллюстрируются следующим списком, который расшифровывает общепотребительные обозначения темпа:

- Allegro* — быстро, но не так быстро, как *vivace* или *Presto*;
*Allegretto*¹ — не так быстро, как *Allegro*; с оттенком легкости;
Andante — медленным шагом (здесь возможны большие различия в зависимости от того, делается ли упор на слово «медленным» или на слово «шагом»);

Adagio

Largo — медленно и протяжно.

Lento

Это основные обозначения темпа. Для модификации этих темпов композиторы применяют дополнительные слова или фразы:

- non troppo* — не слишком или умеренно;
или *moderato*
(*più*) *mosso* — (более) подвижно или с движением,
или *con moto* что указывает на несколько большую скорость темпа;
poco — немного (слегка, чуть), что обычно уточняет меру *più* (более) *mosso* или *meno* (менее) *mosso*;
molto — много; очень;
sostenuto — сдержанно;
vivace — оживленно;
con brio, con fuoco — с огнем, с жаром, пылко;
assai — значительно (т. е. в значительной степени);

¹ Это уменьшительное от *Allegro*. Другие уменьшительные — такие, как *Adagietto*, *Larghetto*, *Andantino* — применяются с одинаковой целью: они модифицируют темп. *Allegretto* — слегка медленнее, чем *Allegro*, тогда как *Larghetto* чуть быстрее, чем *Largo*. Тот факт, что *Andantino* быстрее, чем *Andante*, говорит о том, что под *Andante* подразумевается медленный темп.

cantabile
espressivo
maestoso

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

— певуче, напевно;
— выразительно;
— величественно.

Шуман часто пользуется немецкими обозначениями, полагая, что таким путем он может выразить свои намерения более точно. В своем романтическом увлечении он однажды написал: *So schnell, wie möglich* (так быстро, как только возможно), а далее, в той же пьесе — *Noch schneller* (еще быстрее). Несмотря на такое лингвистическое противоречие, исполнители понимают, что имел в виду Шуман: он хотел почти невыполнимо быстрого темпа.

Когда И. Н. Мельцель изобрел метроном, Бетховен был одним из первых композиторов, начавших пользоваться им для точного определения желаемого темпа. Но некоторые из метрономических указаний Бетховена вводят исполнителей в заблуждение. Например, в финалах Третьей и Седьмой симфоний помечены такие быстрые темпы, что если придерживаться их в точности, исполнение окажется скомканным. То же относится к началу Девятой симфонии. Этим собственноручным пометкам Бетховена нельзя полностью доверять. Он стал прибегать к указаниям М. М. (Метроном Мельцеля), когда был уже в значительной степени глухим, и часто те темпы, которые он себе представлял, оказываются совершенно неприемлемыми в реальной работе с оркестром. Тем не менее его метрономические указания дают представление о намерениях композитора. Лучше все же иметь хоть неточные указания метронома, чем не иметь их вовсе. Без них итальянские обозначения темпа могут быть настолько неопределенными, что подчас становятся практически бесполезными. Примером этого может служить трио в Скерцо Седьмой симфонии. Это Скерцо разворачивается в быстром движении: Бетховен обозначает его $\downarrow = 126$. В трио он предписывает темп *Assai meno mosso*, то есть «значительно медленней». В какой мере «значительно»? Обычно это место игралось $\downarrow = 52-60$. Тосканини, однако, дирижирует его приблизительно в темпе $\downarrow = 84$, что все еще «значительно» медленней, чем $\downarrow = 126$.

ТЕМП И ТЕМПЕРАМЕНТ

Когда сравниваешь тосканиниевское исполнение Менуэта из симфонии «Юпитер» Моцарта с исполнением Бичема, обнаруживаешь, что Бичем играет его почти вдвое медленней; он подчеркивает старомодный характер танца, тогда как Тосканини играет его наподобие скерцо. Однако у Моцарта этот Менуэт

имеет пометку *Moderato*, а не *Allegro* и не *Allegretto*, в применении к менуэту это достаточно определенное указание темпа. Выбор темпа, следовательно, является делом не только вкуса, но и темперамента. Тосканини, в отличие от Бичема, просто не мог дирижировать этот Менуэт в деликатном, изящном стиле XVIII века. Вообще «верный» темп менуэта часто служит предметом спора. Вагнер в своем эссе «О дирижировании» сетует на то, что III часть Восьмой симфонии Бетховена, темп которой обозначен как *Tempo di Menuetto*, обычно играют слишком быстро. В частности, согласно Вагнеру, так ее играл Мендельсон. Конечно, сегодня мы не можем составить себе ясное представление о том, как именно каждый из них играл эту пьесу. Однако авторитет Вагнера столь высок, что ни один дирижер не осмеливается игнорировать его рекомендации. В результате этот *Tempo di Menuetto* зачастую дирижируют столь медленно, что он теряет свой танцевальный характер и звучание его больше напоминает музыку для тяжеловесов, выходящих на боксерский ринг. (Собственноручная пометка Бетховена $\text{♩} = 126$ определяет достаточно быстрый темп Менуэта.)

Эти примеры показывают, каким шатким может быть понятие о «правильном» темпе. Студенты, впервые услышав то или иное мастерское произведение в исполнении определенного дирижера (в живом звучании или в записи), обычно усваивают его темп как единственно «правильный»; слушая впоследствии ту же пьесу у другого дирижера в другом темпе, они считают его интерпретацию «ложной». Хороший музыкант может подчас выбрать для исполнения им произведения темп необычный, который, однако, не будет ошибочным. Надо уметь понять и принять различные точки зрения на темп той или иной пьесы.

ВООДУШЕВЛЕННОСТЬ ИСПОЛНЕНИЯ

Живость исполнения необязательно есть вопрос темпа. Подчас медленный темп воспринимается как быстрый и наоборот¹. Многие зависят от характера исполнения. Если оркестр способен играть достаточно быстро, высокая точность и акцентуация (где это стилистически возможно) часто способны возме-

¹ Фриц Крейслер, например, играет финал скрипичного концерта Мендельсона намного медленней, чем это принято, но он подчеркивает стаккато характер этой части. Таким путем финалу придается очень чеканный, пульсирующий ритм, и, взамен «эльфического» («волшебного») характера, он приобретает, быть может, характер более взволнованный. Во всяком случае, темп кажется быстрым. У слушателя не создается впечатления, будто пьеса играет медленней, чем он привык ее слышать в «виртуозном» исполнении других скрипачей, играющих ее с опасной скоростью.

стить недостающую скорость. Это обстоятельство необходимо иметь в виду дирижерам непрофессиональных оркестров¹.

Подобные соображения распространяются и на медленные темпы. *Adagio*, играемое очень широко, но с напряжением (интенсивно), способно от начала до конца удерживать внимание и интерес слушателей. Играемое же быстрее, но без достаточного тонуса, оно будет казаться затянутым.

РУБАТО

В романтическую эпоху дирижеры подчеркивали в своем исполнении эмоциональную стихию музыки. Колебание темпа было их излюбленным приемом. Рихард Вагнер в упомянутой работе «О дирижировании» приводит вступление к «Мейстерзингерам» для иллюстрации своих рекомендаций в отношении рубато. Но он дает также советы относительно применения рубато в музыке иных, более ранних стилистических направлений. Если какой-либо дирижер последует этим советам сегодня, он подвергнется строгой критике.

Имеется, тем не менее, классические произведения, которые предусматривают значительные колебания темпа; даже такой «классический» романтик, как Брамс, требует продолжительного ускорения и замедления темпа во вступлении к Финалу своей Первой симфонии, подобно тому, как это бывает у Чайковского (особенно в Финале его «Патетической» симфонии). В вальсах и увертюрах Иоганна Штрауса моменты *rubato* необходимы во многих случаях; они стали традиционными и сохраняются при исполнении, даже не будучи напечатанными в партитуре.

Музыка и ее интерпретация пошли в направлении антимантисма. Вместе с тем, хотя Тосканини и исполнял партитуры в строгом соответствии с желанием композитора, он был слишком большим музыкантом, чтобы ограничиться при этом механическим и непреклонным «отбиванием» такта. Внимательное изучение его записей показывает, что в любом выразительном эпизоде (то ли с целью большей отчетливости, то ли с целью фразировки) постоянно имеют место колебания темпа, пусть даже едва заметные. Они рожают живую, естественно пульсирующую музыку взамен механической. В наши дни часто можно слышать исполнения, в которых желание избежать эмоциона-

¹ В наши дни оркестры достигли такой высокой степени виртуозности, что без всякого труда справляются с самыми быстрыми темпами, нередко играя произведения намного быстрее, чем задумал композитор. Такая игра может быть очень впечатляющей, но весьма часто при этом кое-что в исполнении оказывается утраченным, — кое-что более важное, чем скорость, — так сказать, «душа» произведения.

лизма приводит к такой негибкости темпа, что создается впечатление автоматичности.

Обучающийся дирижированию (во всяком случае на первых порах) не должен прибегать к *rubato*, придерживаясь стабильного темпа на протяжении всей пьесы. Если он хороший музыкант, то по истечении некоторого времени и после приобретения известного опыта он начнет применять *rubato* интуитивно.

Существуют также модификации темпа, относящиеся к числу «дурных привычек». Так, надо решительно бороться с тенденцией к ускорению темпа при *crescendo* и замедлению при *diminuendo* (если они не предусмотрены композитором). Иногда даже предпочтительней слегка замедлять темп перед динамической кульминацией; но опять-таки преувеличенное, демонстративное замедление будет признаком дурного вкуса.

ОКОНЧАНИЯ

Существует обычай замедлять темп в конце пьесы; однако этот прием не следует возводить в правило.

Заключительные такты очень важны. Исполнение может быть очень живым и энергичным, но если окончание пьесы будет сопровождаться спадом (снижением тонуca), все впечатление от целого окажется испорченным, а аудитория — разочарованной. Поэтому заключительные такты требуют особого внимания и тщательного штудирования.

Аналогия из повседневной жизни: гуляя пешком, едучи верхом или в автомобиле, мы обычно замедляем ход (или езду) перед тем, как остановиться. Иной же раз нам, наоборот, приходится ускорить движение перед остановкой или даже остановиться внезапно и резко.

Ниже даются советы относительно характера окончаний некоторых общеизвестных произведений.

Бах. Сюита си минор. — В последних 2—3 тактах каждой части уместно небольшое расширение темпа; однако некоторые современные дирижеры предпочитают оставаться строго в темпе вплоть до последней ноты (это равным образом относится к большинству произведений Генделя, который обычно сам указывал замедление).

Моцарт. Симфония № 40, соль минор (К. 550). — Ч. I: не изменять темпа, слегка подчеркнуть три последних аккорда; ч. II: не изменять темпа; ч. III (Менуэт): уместно очень незначительное расширение темпа; ч. IV (Финал): без заметного изменения темпа; лишь слегка подчеркнуть два последних такта.

Бетховен. Симфония № 5. — Ч. I: оставаться точно в темпе; ч. II: слегка подчеркнуть две последние ноты; ч. III: продолжать без изменения темпа вплоть до Финала; ч. IV (Финал):

очень быстрый темп вплоть до последней ноты, перед которой может быть взято незначительное дыхание.

Шуберт. «Неоконченная» симфония. — Ч. I: темп не должен изменяться до самого конца, только в предпоследнем такте может быть допущено небольшое расширение; ч. II: очень незначительное изменение темпа; подчеркнуть две шестнадцатые в 6-м от конца такте, а затем оставаться в этом чуть более медленном темпе.

Вебер. «Оберон», Увертюра. — Ни в коем случае не замедлять; опять-таки незначительное дыхание перед последней нотой.

Россини. «Вильгельм Телль», Увертюра. — Оставаться в быстром темпе вплоть до последней ноты.

Это примеры из произведений различных стилей. В музыке барокко замедление в конце пьесы (конечно, в определенных пределах), как правило, является уместным; для классической и романтической музыки это менее типично. В романтической музыке зачастую сам композитор указывает *ritardando* на протяжении последних тактов; но это замедление не должно быть преувеличенным. Некоторые *ritardando* в заключительных тактах, хотя и не помеченные автором, стали укоренившейся традицией. Так, последние аккорды увертюры к «Вольному стрелку» Вебера и «Тангейзеру» Вагнера обычно играют на много медленней основного темпа. Ни тот, ни другой композитор не просят в этом месте *ritardando*; здесь представляется уместным лишь небольшое расширение, а не радикальное изменение темпа.

Существует тенденция в пьесах, имеющих быстрые, стремительные окончания, делать фермату на последней ноте; перед такой заключительной фермой уместна незначительная задержка — как бы «взятие дыхания» перед последним, решающим ударом. Хороший пример — последняя нота Пятой симфонии Бетховена.

Учащийся должен самостоятельно отыскать в литературе примеры других интересных концовок, заслуживающих обсуждения в классе. Многие из них окажутся сходными с вышеприведенными, но всегда могут возникнуть новые идеи относительно их решения. Концовки с напечатанными *ritardando* также должны быть включены в круг этих поисков.

В Увертюре к «Летучему голландцу» Вагнера, звучащей в темпе *Allegro con brio*, в качестве темы побочной партии использована баллада Сенты — в темпе *Andante*. Это совершенно новый темп, по меньшей мере вдвое более медленный. В дальнейшем в процессе развития основной темп даже ускоряется (*stringendo*); на кульминации вновь появляется тема баллады, на этот раз с пометкой *un poco ritenuto*. Обычно дирижеры возвращаются здесь к *Andante*. Мало вероятно, чтобы Вагнер, если бы он это имел в виду, обозначил темп иначе,

чем в экспозиции. Поскольку данный эпизод повторяется четыре раза на протяжении короткого раздела увертюры, темп должен был бы непрерывно подвергаться резким колебаниям — между очень медленным и очень быстрым, — неоправданно нарушая естественное течение музыки.

МЕТРОНОМ

Каждому дирижеру очень важно развить в себе ощущение определенной скорости темпа, соответствующей различным показаниям метронома («темповая память»). Вначале, чтобы контролировать правильность своего темпа, учащийся должен прибегать к помощи метронома. На репетициях метроном могут заменить наручные часы, надетые на левую руку¹. Наконец, отправной точкой для определения темпа могут служить хорошо знакомые пьесы: марши, вальсы, менуэты или любой другой вид музыки, медленной или быстрой, в отношении которой дирижер имеет безошибочное ощущение темпа. Уверенность относительно точности темпов этих пьес, ранее выверенных по метроному, поможет определить на их основе темп любого произведения (путем соотнесения значений ММ). Запоминание темпов — медленный процесс, но он стоит затраты времени и труда.

Упражнения

По пьесам, играемым на рояле или звучащим в записи, определяйте точные метрономические показания темпа. Затем по пьесам, играемым на рояле последовательно в разных темпах, выбирайте темп, который кажется вам «верным». Объясните, почему.

19. ДИНАМИКА

Дирижер должен быть абсолютно уверен в смысле всех музыкальных обозначений и терминов. Музыкальный словарь является необходимой настольной книгой начинающего дирижера. Он должен быть знаком со всеми итальянскими, немецкими, французскими и английскими обозначениями, встречающимися в музыкальной литературе. Многие оркестранты обнаруживают недостаток осведомленности в этом отношении и часто путают


¹ Механизм наручных часов совершает 300 биений в минуту. Разделив 300 на значение метронома, получим количество биений часового механизма для соответствующей счетной доли такта. Например: при ММ $\text{♩} = 60$ четверть равна пяти биениям, при $\text{♩} = 100$ — трем и т. д. — *Примеч. перевод.*

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kiros/>
различные обозначения, не понимая их смысла. Например, знак *pf* означает *poco forte* — нюанс, средний между *mf* и *f*, а не *piano forte*, что не имеет никакого смысла.

CRESCENDO, DIMINUENDO

Хорошо известные знаки часто понимаются неверно. *Crescendo* или *diminuendo* указывают, что изменение силы звука в сторону увеличения или уменьшения громкости должно распространяться точно на тот отрезок нотной записи, который охвачен этим обозначением. Со времени Бетховена постепенное *crescendo* стало одним из наиболее действенных средств достижения кульминации. Но процесс этот должен быть равномерным и постепенным. Если *crescendo* должно длиться 32 такта, а оркестр достигает кульминации уже через 16 тактов, вся мощь воздействия постепенного, неуклонного нарастания будет утрачена. В течение остальных 16-ти тактов исполнители будут стараться играть еще громче, форсируя звучание.

Ганс фон Бюлов сказал: «*Crescendo* означает *piano*, *diminuendo* означает *forte*». В *crescendo* экономьте силу звука. Соответствующий расчет необходим и для *diminuendo*.

Когда на протяжении одного или двух тактов предписано , *crescendo* зачастую длится слишком долго, не оставляя достаточного времени для *diminuendo*. Кульминация в этом случае должна быть точно посередине (см. с. 39).

ДИНАМИКА В МУЗЫКЕ БАРОККО

Мастера барокко редко пользовались динамическими обозначениями — не потому, что модификация динамики не практиковалась, а потому, что они писали свои произведения главным образом для собственного исполнения. Они устно объясняли своим музыкантам, какого рода динамика им желательна. В тот период, во времена клавесина и органа, по-видимому, мало пользовались постепенным *crescendo*, растянутым на многие такты. Динамика была, по всей вероятности, «террасообразной» (ступенчатой), напоминающей смену динамически стабильных регистров органа. Надо отметить, что в классический период динамика была одинаковой для всех инструментов (т. е. недифференцированной). Трубы и литавры были приучены соразмерять свое звучание с силой звучания остальных инструментов.

Надо еще раз подчеркнуть (см. гл. 15), что делом дирижера является забота о том, чтобы важные мелодические голоса были отчетливо слышны, а инструменты, способные их заглушить (трубы, тромбоны), «обуздывались».

Постепенное *crescendo*, впервые появившееся у композиторов Мангеймской школы в середине XVIII столетия, подготовило почву для более детализированной и утонченной динамики. В дополнение к постепенным изменениям силы звука композиторы стали пользоваться также и внезапными, неожиданными динамическими сдвигами.

ДИНАМИКА У ГАЙДНА И МОЦАРТА

Гайдн очень любил внезапные контрасты, часто применяя их ради юмористического эффекта. В операх Моцарта резкие динамические сдвиги являются составной частью драмы. Закулисный пронзительный крик Церлины при попытке Дон-Жуана соблазнить ее — выдающийся пример такого драматургического подхода к динамике¹. До этого момента три оркестра играют на сцене прозрачную веселую музыку для развлечения гостей на вечеринке. Внезапно слышится крик. Ошеломленные гости сперва прислушиваются, потом приходят в возбуждение, затем прислушиваются снова. В музыке — постоянные перепады от резких взрывов к приглушенным *piano*, в истинном духе музыкальной драмы, — такого рода драмы, какую никто до Моцарта не был способен создать.

ДИНАМИКА У БЕТХОВЕНА

Драматизм, присущий дарованию Бетховена и обусловивший характер его симфонической музыки, привел к решительному расширению границ динамики: композитор далеко вышел за пределы нюансов, применявшихся его предшественниками. Музыка Бетховена полна контрастов (постепенных или внезапных), сопоставлений сокрушительной мощи и нежной кротости. Он умел создавать эпизоды, полные таинственного напряжения, длительно пребывая в *sempre piano* или *sempre pp.*, как это имеет место в «колдовском» переходе от Скерцо к Финалу его Пятой симфонии. Это *sempre piano* встречается в бетховенских симфониях очень часто (начиная с Финала Первой). В Девятой же симфонии оно имеется в каждой из частей.

Другой характерной чертой динамического развития у Бетховена является *crescendo*, не приводящее к кульминации, а обрывающееся непосредственно перед ней. Это можно назвать «ложной» кульминацией; иногда, к тому же, она совпадает с прерванным кадансом. (В операх Моцарта также имеются примеры подобных эффектов: в «Свадьбе Фигаро», незадолго до конца первой арии Керубино, и в последнем акте «Дон-

Жуана»¹.) У Бетховена такие эффекты встречаются также в первой и последней частях Второй симфонии, первой, второй и последней частях «Героической», в первой части Седьмой. Учащиеся должны проанализировать в дополнение к этому и другие произведения Бетховена — с тем, чтобы найти в них подобные же моменты внезапного *piano*.

Нюанс *crescendo — piano subito* труден для исполнителей именно из-за внезапности *piano*. Они должны резко оборвать *crescendo*; это подобно внезапной остановке быстрого бега. Однако эффект этот очень важен, и дирижер должен уметь добиться от оркестра его точного выполнения.

Гайдн очень любил нюанс *sforzato*; Моцарт же чаще прибегал к *sfz* (*sforzato — piano*) и даже к *fp* (*forte — piano*).

Последний нюанс — *fp* — больше всего соответствовал драматургическим намерениям Бетховена: внезапная контрастная смена звучности подчеркивает и усиливает драматизм. Случаи *fp* в произведениях Бетховена столь часты, что бессмысленной была бы попытка их перечислить. Учащиеся должны обратиться непосредственно к партитурам композитора.

ДИНАМИКА В XIX ВЕКЕ

Впечатлению, производимому внезапным *piano* после *forte*, подобен драматический эффект, создаваемый обратным динамическим контрастом — внезапным *forte* после *piano*. Шуберт умело пользовался этим эффектом, о чем свидетельствует хотя бы партитура его «Неоконченной» симфонии. Сам по себе прием не нов. Гайдн также прибегал к нему: наиболее известным примером является «сюрприз» в одноименной симфонии.

Динамические контрасты все чаще и эффективней стали применяться в XIX веке романтиками. У Вебера переход от интродукции к *Allegro* в Увертюре к «Оберону» представляет собой хороший пример в этом отношении, равно как и первый взрыв в Увертюре Мендельсона ко «Сну в летнюю ночь» или первое *forte* в Финале Второй симфонии Брамса.

В XIX веке не только участилось применение динамических контрастов, но чрезвычайно расширилась и вся динамическая шкала оркестра. Количество инструментов возросло, механизм некоторых из них усовершенствовался, и музыканты достигли большего технического мастерства. Насыщенность и блеск звучания оркестра также возросли благодаря повышению строя (200 лет тому назад он был более чем на полтона ниже сегодняшнего). Оркестр в сто человек способен звучать громче, чем

¹ Действие I, № 13 (Финал). — Примеч. перевод.

¹ Действие II, № 11 (сцена XV: Дон-Жуан — Командор). — Примеч. перевод.

оркестр в сорок человек; и, как ни удивительно, он может при этом играть очень мягко, совсем «шелковым» или «бархатным» звуком¹.

С ростом динамических возможностей оркестра композиторы пришли к крайностям в динамических обозначениях. Чайковский в «Патетической» симфонии применяет *ffff* и даже *rrrrrrr*; Малер в Финале Второй симфонии перед вступлением альтасоло пишет скрипкам *rrrrr dim*. Это типично романтические преувеличения. Вряд ли можно играть тише, чем *ppp*. В экспозиции I части «Патетической» Чайковский написал *rrrr* фаготу в его самом низком регистре, где ни один исполнитель не в состоянии играть тише, чем *pp*. Правы дирижеры, когда меняют в этом месте инструментровку, передавая эту часть фразы более мягкому по звуку бас-кларнету.

УЧЕНИЧЕСКИЕ ОРКЕСТРЫ И ДИНАМИКА

Одним из наиболее распространенных недостатков, присущих начинающим оркестрам, является отсутствие определенности и тонкости в динамике: преобладающая у них манера игры — ни громкая, ни тихая. В то же время, если потребовать *f* или *ff*, такой оркестр будет стараться произвести как можно больше шума и грохота, не понимая, что даже в сильнейшем *ff* звучание меди всегда должно быть «золотым», а не «жестяным», струнные никогда не должны скрипеть или скрежетать, а деревянные духовые — звучать крикливо или визгливо.

Но, пожалуй, еще трудней дирижеру добиться от подобного оркестра настоящего мягкого «шелкового» *piano*. Духовики часто совмещают игру в таком коллективе с игрой в самодеятельном духовом оркестре, где от звука редко требуется тонкость, необходимая для симфонического музицирования. С другой стороны, у струнников наблюдается боязнь играть «не-

¹ Берлиоз в своем трактате об оркестровке настаивал на оркестре, имеющем в составе 21 первую скрипку, 20 вторых скрипок, 18 альтов, 15 виолончелей, 10 контрабасов и пропорционально расширенную духовую группу: всего 116 музыкантов. Он говорил: «Меньшие по составу оркестры, даже при условии, что состоят только из сильных музыкантов, неэффективны и, следовательно, немногочисленны». Большинство непрофессиональных оркестров было бы очень довольно, если бы располагало струнной группой, равной половине этого количества, и лишь очень немногие профессиональные коллективы имеют указанный состав полностью. К счастью, требование Берлиоза является романтическим преувеличением. В конце концов, Бетховен исполнял свои Седьмую и Восьмую симфонии с четырьмя первыми скрипками, четырьмя вторыми, двумя альтами, двумя виолончелями и двумя контрабасами. (Эта комбинация была обычной во времена Бетховена, хотя сегодня мы знаем, что его воображение значительно переросло возможности этого маломощного состава.)

достаточно звучно». Их надо убедить в том, что как бы ни были слабы и бесплотны звуки, издаваемые каждым из них в отдельности, они окажутся достаточно осязаемыми, будучи слиты воедино в звучании всей группы. Именно бесплотность, недостаточная вещественность звука каждого отдельного исполнителя даст в результате нужный эффект. Оркестр зазвучит более профессионально, если научится играть какой-либо тихий эпизод мягко, прозрачно и едва слышно. Дирижер должен отдавать себе отчет в том, что хорошо исполняемое *pp* гораздо больше впечатляет восприимчивую аудиторию, чем сильный взрыв *ff*.

Подобно многим другим средствам музыкальной выразительности динамика не имеет абсолютных стандартов. Так, *forte* у Моцарта должно быть другим, чем у Бетховена или у Вагнера.

Студентам следует внимательно проанализировать множество произведений со специальной целью: изучить динамические требования композиторов. Они обнаружат при этом, что многие динамические указания легко могут остаться незамеченными. Поэтому, разучивая партитуру для исполнения, дирижер обязан детальнейшим образом вникнуть в указанную автором динамику, не упустив в ней ничего. Не может быть простительным пренебрежением даже к малейшим динамическим указаниям.

Во время репетиции выправить ошибочную динамику так же важно, как исправить неверные ноты.

В ряду партитур, рекомендуемых для изучения особенностей динамики, могут быть названы: Шуман. Симфонии № 1 и 2 (внезапные *piano*); Брамс. Симфония № 1, ч. I и Финал (много внезапных динамических контрастов); все симфонии Брукнера и, особенно, Малера, изобилующие различными динамическими проблемами. Особого внимания заслуживает Дебюсси с его утонченной динамикой. Динамика является основой музыкального исполнительства, и для ее изучения, практически, нет предела.

20. ФРАЗИРОВКА

Ошибочно представление о том, что фразировка всегда согласуется с печатными штрихами и лигами. Очень часто они лишь вводят музыкантов в заблуждение, и дирижеру стоит больших трудов добиться правильной фразировки. В партитуре могут встретиться спорные, сомнительные и даже неверные обозначения, являющиеся результатом небрежности не только переписчика, но и самого композитора.

Музыкальную фразировку можно уподобить человеческой речи с ее модуляциями, кульминациями и, где нужно, перерывами; неверно помещенная запятая, неуместные двоеточия,

скобки или восклицательный знак могут целиком исказить смысл речи.

Всякую мелодическую линию следует представлять себе написанной для человеческого голоса. Оркестровые музыканты часто забывают об этом родстве вокальной и инструментальной музыки. Верно, что с развитием оркестровой музыки, особенно в произведениях Вагнера, Брукнера и Р. Штрауса, диапазон и протяженность симфонических тем настолько увеличились, что их нельзя больше спеть на одном дыхании. Но оркестр (по сравнению с человеческим голосом) способен воспроизводить намного более протяженные мелодические линии, продолжая при этом опираться на логику вокального исполнения.

ФРАЗИРОВКА У ДУХОВЫХ

Нижеприведенный пример относится к числу тех, где лиги в духовых партиях не совпадают с фразировкой. Скрипичный концерт Бетховена начинается так:

171 Allegro ma non troppo

Фразировка, отмеченная квадратными скобками, соответствует естественному ощущению каждого, но в оригинале она обозначена только у фагота; у остальных духовых новая лига начинается в начале 3-го такта. Здесь Бетховен наверняка не имел в виду перерыва в мелодической линии. То, что наша фразировка соответствует его намерениям, доказывает реприза (т. 366), где смычки струнных полностью совпадают с нею. Правда, у деревянных духовых сохраняются те же самые лиги, что в начале, но двумя тактами позже они принимают тот же вид, что у струнных.

Сходная проблема имеет место в Ноктюрне из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона.

172 Andante tranquillo

В 12-м такте фаготы могут следовать печатным лигам — в отличие от солирующей валторны. Эта пьеса исключительно трудна для валторниста из-за протяженности музыкальных фраз, поэтому здесь требуется превосходный исполнитель. Брать дыхание после каждой лиги значило бы лишить произведение его музыкального смысла. Вообще следует взять за основу следующее правило: если музыкальная пьеса малой формы (а Ноктюрн является именно такой пьесой) начинается с затакта, дальнейшие фразы также должны иметь затактовые начала¹. В применении к Ноктюрну Мендельсона этот характер фразировки представляется само собой разумеющимся. Короткие прямые скобки показывают детальную фразировку мелодии, часто вопреки печатным лигам. Длинные скобки очерчивают всю музыкальную мысль целиком. Валторнист должен играть ее на одном дыхании. Короткие скобки указывают, где дыхание может быть взято в случае крайней необходимости.

Следующий пример взят из II части «Неоконченной» симфонии Шуберта:



Это очень протяженная мелодическая линия, порученная первый раз кларнету, а второй — гобою. Первые 8 тактов образуют одну фразу. Она заканчивается как раз перед pp в 9-м такте, но Шуберт связывает эту фразу с до (звучащими как ля на кларнете in A) следующей фразы, хотя эта новая фраза начинается на резкой смене гармонии, приходящей от до-диез минора через ре мажор к внезапному и сугубо тихому фа-мажорному квартсекстаккорду. С помощью лиги Шуберт хотел

¹ Это правило неприменимо к большим, развернутым симфоническим формам. Оно действительно для менуэтов и трио классических симфоний. Знаменательно, что одним из редких исключений является «Музыкальная шутка» Моцарта, в которой он потешается над плохими музыкантами. Моцарт, великий мастер формы, использует здесь менуэт с трио, начинающимся с сильной доли, что было для него примером немusicalности. Начиная с Бетховена композиторы стали сдвигать начало фразы, лишая ее затакта, из соображений контраста. Они даже меняли темп, как в Седьмой симфонии Бетховена, и метр, как в его «Пасторальной» и Девятой симфониях. Нет надобности говорить, что у более поздних мастеров (Шуман, Брамс, Брукнер) эти контрастные трио встречаются много чаще.

избежать у кларнета атаки, неизбежной после взятия дыхания. Однако, если кларнетист в 8-м такте практически сведет звук на нет и незаметно сменит дыхание перед pp, не сопровождая взятия ноты ударом языка, перерыв не будет ощутим; тем более что для последующих двух тактов не требуется большого запаса дыхания. Затем исполнитель может взять еще одно дыхание для слегка подчеркнутого «язычком» ля-бемоль (эта нота имеет акцент). Четырьмя тактами позже имеется еще один акцент, но значительно мягче и тише первого, поскольку ему предшествуют два такта *diminuendo*; исполнитель, однако, может взять небольшое дыхание и перед этим акцентом. Некоторые исполнители берут дыхание перед первым до (в т. б), но, поспуая так, они рвут фразу.

ФРАЗИРОВКА И СМЫЧОК

Указания, касающиеся перемены смычка в партиях струнных, не совпадают с естественной фразировкой еще чаще, чем лиги в партиях духовых. II часть Пятой симфонии Бетховена начинается так:



Первые два такта уравновешены двумя следующими; хотя ритмический рисунок различен, вторая пара тактов дополняет первую, составляя вместе одну фразу. После первой фразы появляется секвенция из двух однотоковых мотивов (для разнообразия затактовая тридцатьвторая изменена во втором из них на шестнадцатую). Далее следует двухтактовый каданс с затактом, аналогичным начальному затакту мелодии. Этот анализ доказывает, что предписываемые лигами смены смычка не совпадают с музыкальной фразой. Бетховен, рассчитывая на то, что исполнители поймут структуру мелодии, хотел изобразить ее так, чтобы она исполнялась как бы на одном дыхании. Музыканты должны менять направление смычка без малейшего заметного перерыва звучания, но членение мелодической линии должно ясно и полностью соответствовать фразировке, отмеченной квадратными скобками.

Вот совершенно иной пример, взятый из «Сказок венского леса» И. Штрауса:



Никто не станет представлять себе эту фразу иначе, чем помечено нашими скобками. Это самая типичная затактовая мелодия из всех, какие только можно себе вообразить. Если ее фразировать согласно печатным лигам, подчеркивая соответствующие им смены смычка, вальс потеряет свой венский шарм, тогда как мягкое и плавное смычководение (без нажима в момент изменения направления движения), напротив, этот шарм усилит.

ПЕРЕДАЧА ПРОДОЛЖЕНИЯ ФРАЗЫ ДРУГИМ ИНСТРУМЕНТАМ

Очень часто фразы остаются недоигранными начавшими их инструментами благодаря сдвигам в инструментовке. Моцарт нередко пользуется этим приемом, особенно в своих поздних симфониях.

Симфония № 39, ми-бемоль мажор (К. 543), ч. I (т. 106): мелодия переходит от кларнета к флейте; финал (т. 42): тема перебрасывается от 1-х скрипок к деревянным духовым;

Симфония № 40, соль минор (К. 550), ч. I (т. 44): тема переходит от струнных к деревянным духовым и обратно;

Симфония № 41, «Юпитер» (К. 551), ч. II (т. 19): затакт играют гобой и кларнет, но в следующем такте мелодию продолжают струнные.

Со времен Бетховена этот прием находит все большее и большее распространение. По мере усложнения формы и оркестровки к распределению одной фразы между различными инструментами стали прибегать все чаще и чаще. Хорошие примеры имеются в Первой симфонии Бетховена (ч. I, вторая тема), где мелодия дважды переходит от гобоя к флейте, а затем от скрипок к флейте и гобою, и в его же Пятой (ч. I), где мелодическая линия кочует по различным группам струнных.

ПЕРЕБИВКА ОДНИХ ФРАЗ ДРУГИМИ

Нередко благодаря особенностям инструментовки новая фраза (или ее часть) начинается раньше окончания предыдущей. Чаще всего в таких случаях последняя нота одной фразы совпадает по времени с первой нотой следующей. Этот прием появился уже в некоторых симфониях Моцарта. Менуэт Симфонии «Юпитер» открывается темой, начинающейся с сильной доли; однако в 24-м такте появляется эпизод из двух фраз, начинающихся затактами; одновременно с заключительной нотой второй из них вновь вступает беззатактовая тема:

ДЛИННЫЕ ФРАЗЫ

Уже в инструментальной музыке времен Баха встречаются фразы и темы, протяженность которых выходит за рамки возможностей человеческого голоса. У Баха эта особенность распространилась даже на его вокальную музыку. Первый хор в «Страстях по Матфею» имеет вокальную линию, написанную на один слог, которую невозможно спеть на одном дыхании. Необходимо цепное дыхание. Даже некоторые из сольных вокальных пьес Баха требуют такого запаса дыхания, какой доступен очень немногим певцам.

В классической симфонической музыке фразы, как правило, проще и короче. Тем не менее уже начиная с раннеклассического периода, в медленных частях иногда можно встретить очень длинные фразы, которые, несмотря на внутреннее членение, надо исполнять на одном дыхании, чтобы не лишиться их

необходимого напряжения. Следующий пример взят из «Турнира темпераментов» Диттерсдорфа, изданного автором этой книги:

177 Andante cantabile

Первоначальная мысль простирается до знака повторения. Может показаться, что она заканчивается на 5-м такте, но перерыв мелодии в этом месте ослабил бы ее напряженность. Следующий раздел охватывает 12 тактов с кульминацией на такте 22-м. После этого пьеса заканчивается простым кадансом, занимающим всего два такта.

Очень интересный пример протяженной мелодической линии можно найти в «Прощальной» симфонии Гайдна. Несмотря на остроумную идею, побудившую Гайдна написать эту симфонию, ее нельзя отнести к числу его юмористических произведений. Она замечательна своим предвосхищением романтизма. Следующий отрывок из II части полон непрерывного томления, разрешающегося только в самом конце эпизода (см. пример 178).

Эта мелодическая линия наделена всеми свойствами, характерными даже не для раннего, а для позднего романтизма. Только тот дирижер, который поймет масштабность и размах этого полета гайдновской фантазии с его пластикой, с его чередующимися нагнетаниями и спадами напряжения, окажется в состоянии раскрыть всю глубину выразительности данного эпизода.

Дополнительные динамические знаки (в квадратных скобках) очерчивают фразировку; ими следует пользоваться очень осторожно (если пользоваться вообще).

ФРАЗИРОВКА И АРХИТЕКТОНИКА

Если дирижер до конца осознал структуру каждой отдельной фразы и ее место в общем контексте, он готов к тому, чтобы одним охватом воображения представить себе всю пьесу целиком и мысленно проследить ее развитие от первой до последней ноты. При этом все фразы займут свои логически обоснованные места. Большая ясность архитектоники (при исполнении) может быть достигнута с помощью разумного и тактичного применения *rubato* (см. гл. 18 и 22). Но это *rubato* никогда не должно быть явным и демонстративным; оно призвано служить лишь подчеркиванию контуров фразы. В этой связи полезно слушать записи своего собственного исполнения, поскольку даже относительно скромное *rubato*, услышанное со стороны, на деле может оказаться нарушающим форму произведения. Породивший его эмоциональный импульс, казавшийся уместным и естественным во время исполнения или при первом прослушивании, легко может обнаружить свою банальность при прослушивании повторном. Быть может, в этом кроется еще одна причина того, почему нынешние дирижеры стараются избегать «эмоциональных» изменений темпа.

21. ОРНАМЕНТИКА

Дирижеры часто бывают неуверены в точном значении некоторых украшений (мелизмов), особенно таких, которые встречаются в музыке, написанной ранее XIX века. О том, что эта неуверенность распространяется не только на исполнителей, но и на композиторов, можно заключить по следующей цитате из «Словаря музыки и музыкантов» Дж. Грова (*Grove G. Dictionary of Music and Musicians*, 1948): «Старинные авторы часто писали короткую апподжиатуру¹ в виде неперечеркнутой восьмой или шестнадцатой ноты, а во многих современных изданиях старых мастеров мы находим мелкие ноты перечеркнутыми даже там, где их надо играть как длинные; в то же время во многих современных произведениях неперечеркнутые шестнадцатые встречаются там, где явно подразумевается короткая апподжиатура».

По этой причине настоящая книга не рассматривает спорные вопросы орнаментики, но оставляет их решение музыкальному чутью дирижера; однако он должен добиться того, чтобы все украшения исполнялись каждым музыкантом его оркестра в точном соответствии с его собственной концепцией.



¹ В данном случае имеется в виду перечеркнутый форшлаг.— *Примеч. перевод.*

В то же время многие правила, касающиеся украшений, следует считать твердо установленными. Дирижеры должны быть знакомы с этими правилами, особенно с теми, которые касаются форшлагов, трелей, мордентов и группетто¹.

ДЛИННЫЙ (НЕ ПЕРЕЧЕРКНУТЫЙ) ФОРШЛАГ

Обычай писать апподжиатуру, которая представляет собой не что иное, как задержание, в виде форшлага просуществовал до конца XVIII века. Сегодня апподжиатура пишется так, как она должна быть сыграна. В эпоху барокко дирижер воспроизводил на клавишине основные гармонии; с целью обойти в нотации звуки, чуждые этим гармониям, у всех инструментов писались в качестве основных лишь аккордовые ноты, а апподжиатуры (задержания) изображались в виде вспомогательных нотных знаков. Обычно длительность такого задержания соответствовала длительности вспомогательной ноты. Поэтому рисунок


исполнялся так:  исполнялся так: , а рисунок

следующим образом:  

КОРОТКИЙ ФОРШЛАГ

Короткий форшлаг — единственный вид форшлага, оставшийся в употреблении с начала XIX века до наших дней, — записывался так же, как и длинный, в виде маленькой ноты, с той лишь разницей, что штиль ее был перечеркнут. Существует расхождение во мнениях относительно того, как надо играть короткий форшлаг: перед ударом или на удар. После того, как Филипп Эмануэль Бах в своем трактате об игре на клавише дал на этот счет твердую установку, считалось признаком дилетантизма играть короткий форшлаг перед ударом, хотя в XIX веке некоторые теоретики рекомендуют именно последний способ.

Рисунок  обычно исполняется так:

 . Существуют также различные мнения

о том, которая из двух нот должна быть акцентирована. По-


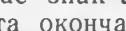
¹ Каждый дирижер, желающий побольше узнать об орнаментике барокко, должен прочесть «Трактат о правильной манере игры на клавише» Карла Филиппа Эмануэля Баха.

сколько одна нота сменяет другую в быстрой последовательности, вопрос этот не имеет большого значения. Нота, следующая за форшлагом, является более важной по своему значению, так как форшлаг — это лишь орнамент, украшение. Но поскольку форшлаг играется на удар, возникает тенденция акцентировать его больше, чем следующую за ним ноту. Исходя из этого, рекомендуется акцентировать обе ноты.

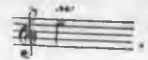
Иногда главной ноте предшествует форшлаг, состоящий из двух и даже из трех нот. Такие форшлагы обычно выписываются в виде мелких шестнадцатых нот. Хотя их штили не перечеркнуты, они, как правило, играются коротко, причем скорость зависит от темпа пьесы; в Adagio они играются значительно медленней, чем в Allegro; сыгранные слишком быстро, они могут нарушить спокойный характер медленной музыки.

Моцарт, чтобы не смешивать короткие форшлагы с апподжиатурами, обычно записывал их в виде тридцатьвторых или шестьдесятчетвертых нот. Бетховен во II части Седьмой симфонии, в контрапунктирующей теме у виолончелей, записал форшлаг шестнадцатыми. В начале Траурного марша из «Героической» симфонии он поручает басам тройные форшлагы. Интересно отметить, что эти форшлагы, имитирующие малый барабан и фигурирующие только на протяжении первых 3-х тактов пьесы, выписаны тридцатьвторыми; после этого их сменяют настоящие тридцатьвторые ноты, имеющие затактовый, предупредительный характер. Эти затакты становятся в произведении важным тематическим элементом. Поэтому есть основание предполагать, что тройные форшлагы, по замыслу Бетховена, также должны играть перед ударом. Сходный случай имеется в I части Третьей симфонии Малера, где композитор ясно указывает на то, что форшлаг надо играть перед ударом. В Концерте для оркестра Бартока подобные форшлагы специально с этой целью помещены перед тактовой чертой. Шуберт в разработке I части «Неоконченной» симфонии, наряду с тройными, прибегает даже к четверным (из четырех нот) форшлагам; подобным же образом поступает Бизе в Фарандоле из «Арлезианки», где, порученные скрипкам, они напоминают звук удара бича.




ТРЕЛЬ. МОРДЕНТ

Для трели существуют различные обозначения. В музыке барокко можно встретить знаки: , отражающие продолжительность трели, предусмотренную композитором. Позднее был установлен привычный для нас знак tr, иногда сопровождаемый знаком  до момента окончания трели. Со времени

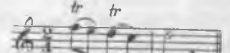
Моцарта  означает мордент:


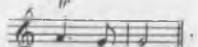


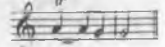

Это звучит:

. Если указанный знак перечеркнут вертикальной чертой , он называется перечеркнутым мордентом и звучит обращенно: . В Германии он называется Pralltriller.

Если вспомогательная нота имеет случайный знак альтерации, то он помещается над обозначением трели или мордента, а в случае перечеркнутого мордента — наоборот, над ним.

Моцарт часто применял знак tr, когда имелся в виду обычный мордент. Рисунок  надо играть:

. В медленном темпе и в случае, когда нота представляет собой восьмую с точкой, требуется двойной (тройной) мордент. Следующая формула часто встречается в музыке барокко, особенно в заключении пьес: . Это

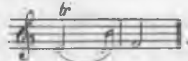
должно исполняться так, как если бы было написано:  с окончанием трели на первой из двух восьмых. Однако в рисунке  две шестнадцатые являются нахшлагом («последовательными» нотами или заключением трели), и трель непосредственно переходит в них. (Нахшлаг представляет собой, по существу, группетто в конце трели.)

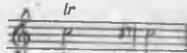
В эпоху барокко установилось следующее правило: трель начиналась с верхней вспомогательной ноты:






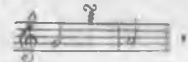


Только в тех случаях, когда трель оказывалась в самом начале пьесы или ей предшествовала ее же верхняя (т. е. вспомогательная) нота, она начиналась прямо с основного (нижнего) звука.

Нахшлаг, упомянутые выше, и сейчас встречаются в сочетании с трелью (как ее заключение); они могут быть записаны либо в виде своих реальных длительностей, либо в виде мелких

нот (как мелизм): . Композиторы часто вообще не пишут нахшлаг; однако он безусловно подразумевается и должен иметь место в том случае, если нота, следующая за трелью, приходится на сильную долю такта. Если за основным (ниж-

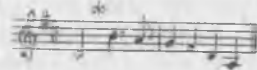
ним) звуком трели следует тот же самый звук, то нахшлаг должен состоять только из одной ноты: . В отдельных случаях решение о необходимости нахшлага должно быть предоставлено дирижеру.

ГРУППЕТТО


Группетто обозначается следующим знаком: . Он расшифровывается так: . Отсюда следует, что группетто начинается с верхней вспомогательной ноты. В медленном темпе группетто надо играть так: . Если группетто помещено между двумя соседними нотами , то оно исполняется следующим образом: , а в медленном темпе — . Если верхняя вспомогательная нота требует случайного знака альтерации, он пишется над знаком группетто; для нижней вспомогательной знак альтерации пишется под знаком группетто.

Если знак группетто перечеркнут вертикальной линией, исполнение этого мелизма начинается с нижней ноты. Известное

группетто из увертюры Вагнера «Риенци»



звучит так: . В медленном темпе

предпочтительней следующий вариант: .

Примеры для упражнений

Следует подчеркнуть, что «верное» исполнение мелизмов часто является делом личного вкуса. Во многих случаях, однако, композитор расшифровывает тот или иной знак, подсказывая тем самым свою трактовку исполнения данного мелизма вообще.

Нижеперечисленные произведения отличаются разнообразной орнаментикой. Способы исполнения многих содержащихся

в них мелизмов могут быть спорными; их обсуждение должно вызвать в классе интересную дискуссию.

Моцарт. Балет-пантомима «Бездельушки» («Les petits riens»); Дивертисмент № 15 (К.287); «Линцская» симфония (К.425); Симфония соль минор (К.550); Симфония ми-бемоль мажор (К.543), ч. II и III; «Пражская» симфония (К.504), ч. I и II; Концерт для флейты с орк. ре мажор (К.314), ч. II; Концерт для флейты с орк. соль мажор (К.313), все части.

Бах. «Страсти по Матфею», последний хор; Сюита № 2 (си минор), Интродукция.

Гендель. Интродукции к следующим Концерто гроссо: № 2 (фа мажор), № 3 (ми мажор), № 5 (соль мажор), № 11 (ля мажор).

Гайдн. Симфония № 100 («Военная»), ч. II; Симфония № 95 (до минор), все части; Симфония № 88 (соль мажор), Менуэт. *Бетховен.* Симфония № 1, ч. II.

Интересный пример имеется в Увертюре к «Ифигении в Авлиде» Глюка.



22. СТИЛЬ

Точное воспроизведение нот и всех относящихся к ним обозначений, равно как верное понимание модификаций темпа и характера фразировки,— главные условия исполнения музыки больших мастеров. Не менее существенно понимание стиля произведения. Знание стиля — это основа подлинной интерпретации. Некоторые вопросы стиля нами уже затрагивались. Данная глава содержит лишь краткое изложение различных аспектов проблемы.

СТИЛИ РАЗЛИЧНЫХ ЭПОХ

В музыке барокко композиторов прежде всего интересовала конструкция (структура) произведения, а не оркестровый колорит. Использовались те инструменты, которые имелись в распоряжении, но они могли быть при написании того же произведения заменены другими, имевшимися под рукой. Однако Бах придавал большое значение красочным свойствам инструментов, несмотря на ограниченность их возможностей; он единственный композитор того времени, чьи партитуры не допускают изменения инструментровки. В то же время Гендель легко менял инструментровку своих произведений, когда обстоятельства этого требовали.

Постепенное *crescendo* во времена барокко вряд ли было известно, и еще в середине XVIII века продолжало рассматриваться как новшество (см. гл. 19). Полнозвучность скрипичного

тона была достигнута еще позже (то же самое можно сказать и о других инструментах). Четвертый Бранденбургский концерт Баха (с двумя продольными флейтами, скрипкой, струнными и клавесином) сегодня очень труден для исполнения: скрипач должен искусственно сдерживать силу звука, чтобы не заглушать другие сольные инструменты.

Во времена рококо («галантный век») был принят более легкий, прозрачный характер звучания. Получило большое распространение легкое *staccato*. Утверждение этого стиля совпадает по времени с появлением классической симфонии.

В романтический период развития музыки (XIX в.) индивидуальные стили композиторов становились все менее похожими друг на друга. Стилистические различия музыки у ранних романтиков — Шумана, Мендельсона, Листа, Шопена — не менее явственны, чем у поздних — Брамса, Вагнера, Верди, Чайковского — и позднейших — Р. Штрауса, Малера и Дебюсси¹. На протяжении всей эпохи романтизма основное внимание уделялось эмоциональности и драматизму. Первая реакция наступила с появлением утонченного искусства импрессионистов.

XX век оказался свидетелем развития множества различных стилей — от экспрессионизма до неоклассицизма, от атонализма до примитивизма, от постромантизма до электронной музыки. Можно говорить о том, что в музыке XX века имела место реакция, направленная против крайнего эмоционализма в стиле поздних романтиков. Во многих произведениях современных композиторов можно найти технические приемы музыки начала XVIII века.

Попытка войти в детали вопроса об особенностях стиля даже наиболее значительных композиторов нашего времени вышла бы за пределы этой книги.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТИЛИ

Национальный характер пьесы часто является ключом к пониманию ее стиля. Латинскую музыку — испанскую, итальянскую, французскую — всегда можно отличить от любой другой. Испанская музыка отражает величавость, горделивость и повышенное чувство ритма испанцев. Итальянской музыке присуще громкое воодушевление; ведущую роль в ней играет мелодия (*bel canto*), что так естественно для народа, чей язык — самый певучий в мире. Во французской музыке сочетается то и другое, но определяет ее характер особая утонченность; ей свойственны прозрачность, элегантность, изысканность. Имеются в ней и драматические разделы, но в итальянской музыке куль-

¹ Причисление Дебюсси к романтикам расходится с общепринятыми в европейском музыкознании взглядами. — *Примеч. перевод.*

минации стихийны, тогда как драматизм французской музыки является в большей степени результатом расчета.

В XIX веке поразительным было внезапное бурное развитие русской музыки. В ней преобладают типичные славянские черты: национальный фольклор (часто с ориентальным оттенком), эмоциональные взрывы, меланхолические эпизоды — все это в сочетании с блестящим оркестровым колоритом. Но и роль других стран Восточной Европы в развитии симфонической музыки в XIX веке отнюдь нельзя считать незначительной, особенно если речь идет о Чехословакии, Венгрии в тот период была представлена Листом, хотя позднее он полностью ассимилировал общеевропейский музыкальный стиль.

В дальнейшем видную роль на мировом музыкальном поприще стали играть композиторы скандинавских стран. Наиболее популярный среди них — Эдвард Григ — был одним из лучших мастеров малых лирических форм (он не написал ни одной симфонии). Его единственной более крупной пьесой является все еще часто звучащий фортепианный Концерт ля минор. Другие скандинавские композиторы того времени — Гаде и Свенсен. Их музыка достойна того, чтобы быть возвращенной к жизни. В наш век известными стали имена Аттерберга и Альвена. Видным датским композитором является Нильсен. Однако всех их оставляет в тени северный композитор XX века Ян Сибелиус из Финляндии.

Американская музыка играет важную роль в развитии новых тенденций. Джаз и американский фольклор определяют особенности ее стиля. Среди американских композиторов, сочетающих в своем творчестве джаз и симфоническую музыку, особенно выдающимся является Джордж Гершвин; его «Рапсодия в блюзовых тонах», заказанная и впервые исполненная Полом Уайтменом, вызвала подлинную сенсацию. Другой крупнейший американский композитор, чей стиль определяется сильным влиянием американского фольклора, — Аарон Копленд.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ СТИЛИ

Когда заходит речь о мастерах барокко, то прежде всего вспоминаются два музыкальных гиганта — Бах и Гендель.

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

Гендель создал музыку неведомого дотоле величия. Отвернувшись от блеска и пышности оперы (когда почувствовал, что эта форма искусства зашла в тупик), он использовал свою драматургическую мощь для внешне менее эффектной, но более

захватывающей воображение оратории — жанра, в котором он создал ряд величайших шедевров музыкальной литературы, венчаемых «Мессией».

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

Далее идет Бетховен — мастер, неизменно остававшийся верным своему собственному идеалу; это колосс, к которому нельзя подходить с обычной меркой. Хотя он и находил новые пути использования оркестровых красок, оркестр оставался для него в первую очередь средством выражения музыкальных мыслей и обрисовки музыкальной конструкции. Произведения его изобилуют акцентами, неожиданными обрывистыми спадами напряжения. Резкость *fp*, внезапность *piano* после *crescendo* не должны быть смягчаемы; это неотъемлемые характерные особенности его стиля.

Шуберт может быть назван романтическим классиком. Его стиль покоряюще обаятелен. Инструментальные произведения великого австрийского песенника построены на чарующих напевных мелодиях, они и придают его музыке романтический характер. Даже второстепенные голоса у Шуберта имеют возмужность (и должны) «петь» свои партии.

У Берлиоза впервые первостепенное значение приобрел оркестровый колорит (он даже написал об этом трактат), но Шуберт, Вебер и Мендельсон — все трое — также использовали оркестровую палитру с небывалым до них искусством. Мендельсон хотя и классичен в своем романтизме, но в симфонических произведениях он больше отталкивался от литературы (с преобладанием сказочного характера образности). Эмоции утонченны, взрывы и мощные кульминации редки. Этой музыке присуще веселое оживление, «эльфичность»; подчас она не лишена сентиментальности, что, вероятно, послужило причиной ее недооценки, когда романтизм стал считаться «устаревшим». Однако в наши дни Мендельсон постепенно вновь обретает признание как один из крупнейших мастеров прошлого.

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



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

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

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

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

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ РАЗВЕТВЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ОДНОГО КОМПОЗИТОРА

Дирижеру мало понимания индивидуальных особенностей стиля того или иного композитора в целом: он должен уметь различать произведения мастера по их характеру и месту в его творчестве. Это предполагает знание разнообразных способов исполнения *legato*, *staccato* и т. п. Например, марш и танцевальные пьесы требуют легкости, оживленности и подчеркнутости ритма. Ноты должны играть коротко даже при отсутствии обозначения *staccato*. В классической музыке это относится, главным образом, к менуэтам и скерцо. В вальсах редко можно встретить обозначенное *staccato*; однако никто не станет играть типичную для вальса фигуру  , как  (см. с. 104).

Интересно проследить, как решалась эта проблема самими мастерами. В оригинальных партитурах Гайдна и Моцарта знаки *staccato* на коротких нотах чаще всего не выставлены; лишь в тех случаях, когда эти авторы хотели специально обратить внимание исполнителя на то, что четвертные или восьмые ноты должны играть коротко, они прибегали к соответствующим обозначениям (Гайдн чаще, чем Моцарт). Последний считал, что хороший музыкант и без того должен понимать стиль и, соответственно, характер исполнения.

Первые и последние части симфоний иногда также требуют легкого штриха. Здесь обозначение *staccato* фигурирует только в тех случаях, когда желательны особенно короткие ноты.

Часть V

ПРАКТИЧЕСКИЕ
ВОПРОСЫ

23. ПОСАДКА

АКУСТИКА

Лучший способ посадки оркестра всегда был спорным вопросом. Сегодня некоторые варианты стали стандартными, хотя — и это сильнейший аргумент против стандартной посадки — многое зависит от акустики зала и, в первую очередь, от особенностей сцены, эстрады или оркестровой ямы. Качество оркестра, его численность, соотношение количества струнных и духовых — все это также играет большую роль в решении вопроса о посадке.

Одну вещь, при этом, надо постоянно иметь в виду: дирижер лучше слышит те инструменты, которые играют непосредственно рядом с ним. Обычно слабые струнники более удалены от него, и потому недостатки их игры могут быть ему менее заметны; поэтому он должен неустанно держать их под контролем своего слуха и внимательного взгляда. Целесообразно производить магнитофонные записи репетиций. Они безжалостно обнажают дефекты как акустики, так и самих музыкантов, делая явным и те ошибки или недостатки, которые дирижер не смог услышать с подиума. Эти записи должны осуществляться квалифицированными техниками с помощью хорошей аппаратуры; второсортная запись может принести больше вреда, чем пользы. Микрофон должен быть помещен так, чтобы звучание записи оказалось максимально достоверным. Искаженное звучание оркестра в записи может лишь дезориентировать дирижера. Музыканты тоже должны прослушивать такие репетиционные записи, чтобы быть в курсе своих недостатков.

Определение лучшего в акустическом смысле способа посадки оркестра часто является делом вкуса и личного ощущения дирижера. Нередко его слуховые впечатления обусловлены предвзятым мнением о том, какое именно звучание должно оказаться лучшим. Дело осложнено тем фактом, что ни один оркестр не может сыграть какой-либо эпизод совершенно одинаково дважды¹.

¹ В конце 20-х годов, когда в радиовещании предпочитали принимать звучание оркестра на общий (единственный) микрофон, одна европейская станция желала удостовериться в получении при этом условия действительно наилучших результатов. Она пригласила самых выдающихся музыкантов города — дирижеров, инструменталистов и критиков и попросила их прослушать в помещении аппаратной игру оркестра, повторявшего один и тот же

Так, первую тему Симфонии соль минор Моцарта надо играть следующим образом:



то есть должен иметь место облегченный характер звука — не настоящее staccato, но, безусловно, и не протянутые четвертные ноты (tenuto).

Интересно начало «Хаффнеровской» симфонии Моцарта. Композитор помечает здесь некоторые ноты знаком staccato; другие ноты должны быть если и не столь чеканными, то почти такими же короткими. Может показаться, что это противоречит рекомендации, данной ранее (см. гл. 17): выдерживать полную длительность каждой ноты, если нет специального указания относительно ее сокращения. Но противоречия тут нет. Помимо умения быть точным, дирижеру необходимо стилистическое чутье; только тогда он сможет обучить свой коллектив пониманию тонкостей хорошего исполнения.

Другой аспект, которым часто пренебрегают, — это различие между staccato в быстрых и медленных темпах. Иногда нота staccato в медленном темпе должна быть длиннее, чем нота по legato в быстром.

Во II части Пятой симфонии Бетховена первая нота staccato, сыгранная слишком коротко, прозвучит нелепо, даже глупо, напоминая «пинок» или «брыкание». В характере исполнения этой ноты должна присутствовать известная элегантность; звук должен быть легким, но не обрывистым или отсеченным, как staccato в скерцо. То же самое относится к началу медленной части Первой симфонии Бетховена.

Иногда в медленной музыке композитор хочет добиться напыщенного или юмористического характера исполнения. В таких случаях короткое staccato специально обозначено, как, например, в знаменитом Andante из Симфонии «Сюрприз» Гайдна. В «тикающей» части его же Симфонии «Часы» тик-так должно быть, конечно, максимально отрывистым. Здесь Гайдн не только ставит над нотами точки, но и добавляет слово staccato, чтобы сделать свой замысел абсолютно ясным.

СТРУННЫЕ

Установился обычай располагать струнников в непосредственной близости к дирижеру, помещая группу первых скрипок слева от него; посадка остальных струнных групп варьируется. Прежде справа от дирижера сидели вторые скрипки, но в нынешнем столетии тут стали помещаться альты или виолончели. Одной из причин послужило то обстоятельство, что начиная с позднеромантического периода партия альтов обрела большую самостоятельность и значимость; другая причина состоит в том, что, поскольку первые и вторые скрипки часто играют аналогичную фактуру, им необходим более тесный контакт. В результате вторые скрипки стали помещать рядом с первыми. Альты были посажены справа от дирижера вдоль края эстрады (подобно первым скрипкам, т. е. впереди остальной части оркестра). Однако в классической музыке альты и вторые скрипки часто делят между собой средние голоса с одинаковой или сходной фактурой; если между ними вклинится группа виолончелей, их единство и ансамбль могут быть затруднены или даже нарушены. Вследствие этого многие дирижеры помещают справа от себя не альты, а виолончели. Эта посадка имеет и другое преимущество: когда за первыми скрипками сидят вторые, рядом со вторыми — альты, а перед альтами — виолончели (контрабасы стоят позади виолончелей), струнная группа расположена вокруг дирижера последовательно по всему своему диапазону — сверху донизу.



Рис. 11. Схема расположения оркестра.

отрывок, пока в студии семь раз переставляли микрофон, меняя его местонахождение. После продолжительной дискуссии эксперты сошлись на том, что третье положение микрофона было самым лучшим. Тогда тонмейстер застенчиво объявил, что в течение всей процедуры «ошибочно» был включен другой микрофон, а именно — тот, который все это время неподвижно висел в одном и том же месте посреди студии. Конечно, можно легко поверить, что оркестр лучше всего играл исполняемый отрывок именно в третий раз.

Даже если эстрада (или сцена) слишком велика, оркестр не должен быть разбросан по всей ее поверхности. Музыканты должны сидеть как можно ближе друг к другу, на расстояниях, достаточных для движений локтя, не больше. Это особенно важно для ученических коллективов. Исполнители должны учиться слушать друг друга. Разбросанная посадка делает это затруднительным.

ДЕРЕВЯННЫЕ ДУХОВЫЕ И МЕДЬ

Деревянные духовые наилучшим образом помещаются в центре, позади струнных; флейты и гобои впереди, кларнеты и фаготы — за ними (гобои и кларнеты можно менять местами). Первые голоса должны сидеть в середине ряда, один возле другого; первая флейта рядом с первым гобоем, первый кларнет рядом с первым фаготом. Фаготы и виолончели должны быть по возможности не слишком отдалены друг от друга. Медь и ударные могут быть размещены, согласно усмотрению дирижера, по обе стороны от деревянных духовых. Это условная схема, целиком зависящая от акустики.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

Если сцена имеет кулисы и занавес, звучание может быть улучшено путем помещения струнных как можно ближе к аудитории, то есть на авансцене (изогнутое пространство перед линией занавеса). Впрочем, в некоторых театрах это дает как раз обратный результат (струнные, помещенные перед линией занавеса, звучат более тускло).

На самой сцене ситуация может складываться по-разному. Если сцена обширна, можно использовать циклораму, чтобы отгородить пространство между оркестром и задней стеной. В зависимости от материала, из которого она сделана, циклорама может поглощать или отражать звук. Если оркестр слаб по звучанию, поглощающая циклорама будет неуместной; тогда решением вопроса может явиться транспортабельная фанерная перегородка. Однако это влечет за собой возникновение новой опасности: если медь окажется слишком близко к отражающей звук деревянной поверхности, ее звучание заметно усилится, — особенно у валторн, поскольку их раструбы обращены назад¹.

¹ Может случиться, что, выбрав для валторн наилучшее по вашему мнению место, вы обнаружите, что в классической музыке они звучат все же излишне интенсивно, особенно если оркестр играет для записи. В этом случае валторнисты могут использовать свои пальто, повесив их на спинку стула прямо перед отверстиями раструбов.

Если в оркестре недостаточно струнных, расположите медь в таком месте, которое будет способствовать ослаблению ее звучания; например, помещенная сбоку, она будет посылать звук больше в кулисы, чем в зал. Кроме того, исполнители должны направить раструбы своих инструментов вниз, где одежда других оркестрантов поможет поглотить излишнюю громкость медного звучания (некоторые трубачи имеют обыкновение поднимать раструбы, как если бы они постоянно играли фанфары). Если же нехватка струнных в оркестре очень велика, лучше посадить их всех слева от дирижера. В этом случае дерево помещается справа. Этот вариант обычно используется в театрах.

Оркестровая яма создает новые проблемы; она узка и растянута в длину. Все инструменты должны поэтому располагаться компактными группами¹.

Но и самый лучший способ посадки не является гарантией того, что оркестр не будет заглушать певцов, если дирижер не сумеет урегулировать баланс звучания (см. гл. 6 и 27).

ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Дирижируя произведением для хора и оркестра (с участием или без участия солистов), дирижер сталкивается с особенно трудной проблемой, которая явилась камнем преткновения для многих хоровых коллективов. Сохранились некоторые схемы размещения исполнителей на эстраде в XVIII и XIX столетиях. При виде их становится очевидным, что считалось необходимым более ясно слышать хор, чем оркестр. В то время хор не располагался позади оркестра, как это принято теперь. Но если бы он стоял впереди, то мешал бы дирижеру и оркестрантам видеть друг друга; поэтому его помещали с боков, по обе стороны оркестра. Однако, в свою очередь, это мешало слиянию хоровых групп. Поэтому многие из рисунков XIX века показывают такой вариант размещения исполнителей, который, хотя и будучи компромиссным, все же обеспечивает удовлетворительное решение вопроса: хор помещен по обе стороны дирижера, оставляя пространство, достаточное лишь для того, чтобы он мог стоять посередине (между половинами хора) и быть в контакте с оркестром. Недостаток этой схемы заключается в том, что, дабы видеть дирижера, хор должен стоять под углом к аудитории; однако при условии некоторой тренировки хористы могут научиться стоять лицом к аудитории и следить за дирижером лишь уголками глаз (т. е. боковым зрением).

¹ В театре иногда бывает целесообразно располагать струнные инструменты возле задней стенки ямы, а дерево и медь по бокам. Стена отражает звук струнных. При обычной же посадке звучание струнных может оказаться слишком ослабленным.



Рис. 12. Схемы расположения хора, солистов и оркестра.

Если концерт с участием хора происходит в театре, то лучшим местом для оркестра является оркестровая яма. Этот вариант размещения сходен с оперным, но лучше него, поскольку певцы хора не перемещаются по сцене, а постоянно остаются на самом выгодном для звучания месте. (Предпочтительно, чтобы хор стоял на ступенчатых подставках; тогда певцы, стоящие в задних рядах, будут лучше слышны). Если и хор и оркестр находятся на сцене, то, при условии, что хор достаточно мощен, он может быть поставлен на высокие подставки позади оркестра.

ВОЗМОЖНОСТЬ ВИДЕТЬ ДИРИЖЕРА

Одно из самых важных условий для любого вида исполнительства хорового, оркестрового или совместно того и другого заключается в том, чтобы каждый музыкант имел возможность хорошо видеть дирижера. Желательно, чтобы певцы знали свои партии наизусть. Если же они пользуются нотами, то должны держать их достаточно низко, чтобы не препятствовать свободному потоку звучания своих голосов и иметь возможность смотреть на дирижера. Сверяться с партиями во время исполнения надо лишь путем быстрых взглядов на них, предпочтительней во время пауз. Каждый певец должен иметь свой собственный экземпляр партии.

Оркестранты постоянно играют по нотам, но их взгляд не должен быть прикован к ним. Неспециалисты часто недоумевают, как могут музыканты, занятые чтением нот, следить за дирижерским жестом. В действительности же человеческий глаз устроен так, что ему не трудно смотреть под углом; но этот угол должен оставаться наименьшим (т. е. максимально острым).

Оркестровые пульта должны быть установлены с таким расчетом, чтобы исполнители могли следить за дирижером без необходимости поворачивать в его сторону голову. Часто пульта бывают слишком низкими, особенно в оркестровых ямах. Если за одним пультом сидят два исполнителя, надо позаботиться о том, чтобы дирижер был хорошо виден обоим. Особая опасность подстерегает ударника, если ему приходится иметь дело более, чем с одним инструментом. Например, ему может понадобиться ксилофон, помещенный у него сбоку; если, при этом, ему придется отворачиваться от дирижера, он будет не в состоянии следить за его указаниями.

АККОМПАНеМЕНТ СОЛИСТУ

Аккомпанируя со своим оркестром солисту-инструменталисту, дирижер должен быть как можно ближе к последнему, чтобы следить за каждой деталью его игры. Для фортепианного концерта лучше всего ставить рояль в середине передней части сцены. Дирижер должен стоять на возвышении позади рояля (в центре сцены) и быть повернутым вполборота влево.

ОСВЕЩЕНИЕ

Ноты, находящиеся перед дирижером и оркестрантами, должны быть хорошо освещены (конечно, не до такой степени, чтобы слепить глаза). Надо иметь в виду, что бумага отражает свет, и поэтому, когда дирижер дирижирует без партитуры, его движения менее заметны исполнителям. (Об освещении оркестровой ямы для оперных спектаклей см. с. 206.)

24. РЕПЕТИЦИИ

ДИСЦИПЛИНА

Оркестр должен быть приучен к строжайшей дисциплине. Дирижер может быть в жизни добрым и мягкосердечным человеком, но во время репетиции он должен превращаться в авторитета и деспота. Его задача состоит в том, чтобы заставить оркестрантов играть как можно лучше и добиться тем самым такого исполнения, которое приближалось бы к идеалу. Это не означает, однако, что он должен бранить оркестр, оскорблять музыкантов или изображать из себя тирана. Некоторые большие дирижеры славились тем, что были неподобающе суровы и даже грубы в обращении со своими оркестрами, но молодые, начинающие руководители оркестров не должны подражать им в этом отношении.

Поведение дирижера в большой степени зависит от его темперамента. Легко возбудимые дирижеры могут подчас разволноваться на репетиции, но никогда не должны терять самоконтроля. Дирижер может повысить голос, чтобы подстегнуть внимание оркестра, но это не должно быть комичным и вызывать смех.

Оркестр бывает более внимателен, когда дирижер произносит свои замечания обычным, почти тихим голосом, а сами эти замечания делаются по существу и авторитетно. Если исполнители видят, что замечания дирижера объективны, беспристрастны и направлены только на улучшение качества исполнения, они не станут сердиться на то, что их поправляют. Отдельные музыканты, однако, могут оказаться более ранимыми, чем остальные, и потому неспособными воспринимать замечания дирижера без чувства личной обиды. Особенно часто это можно наблюдать у наименее зрелых и не уверенных в себе исполнителей. Дирижер, разбирающийся в психологии, поймет после нескольких репетиций, на кого из музыкантов можно воздействовать критикой, а на кого — мягким обхождением.

Одно из первых требований, предъявляемых дисциплинированному оркестру, — начало репетиции в точно назначенное время. В учебных заведениях ученики часто опаздывают на репетиции не по своей вине. Подобные задержки пагубны. Они наносят ущерб моральному состоянию оркестра. Поэтому целесообразно планировать репетиции после окончания классных занятий.

Дирижеру важно знать имена исполнителей. Это, конечно, нелегко, если он не является постоянным руководителем данного коллектива. В таком случае он должен постараться запомнить имена хотя бы некоторых, ведущих музыкантов. Лучше говорить: «Мистер Смит (или Том, или Энн), пожалуйста, громче в букве С», чем: «Первая флейта, пожалуйста...»

НАСТРОЙКА

Репетиция должна начинаться не раньше, чем каждый инструмент оркестра будет настроен. Обычно исполнителям требуется известное время для предварительного согревания инструмента (хотя и не так много, как его зачастую на это расходует). Желательно, чтобы согревание инструментов осуществлялось ранее установленного часа начала репетиции, то есть заблаговременно. Как только оркестр сел, сейчас же должна начаться настройка. Гобой дает ля, повторяя его до тех пор, пока все инструменты не окажутся настроенными. При отсутствии гобоя, его может заменить для этой цели специальная дудочка для настройки или особый электрический прибор (стробоконн); иногда можно поручить давать ля надежному (в смысле строя)

трубачу или кларнетисту. Все исполнители должны производить настройку своих инструментов так тихо, как только возможно. Громкое пикиканье, рев и дудение недопустимы; это притупляет слуховую чувствительность музыкантов, и, не слыша ясно самих себя, они не могут как следует настроиться. Струнникам достаточно при настройке менее половины смычка; исполнители на деревянных духовых могут тихо настраиваться в среднем регистре; исполнители на медных духовых инструментах должны воспользоваться настройкой для того, чтобы с самого начала приноровиться к тихому звучанию.

Некоторые оркестранты используют время настройки для разучивания отдельных трудных мест в своих партиях. Это должно быть категорически воспрещено. Ответственность за процесс настройки отдельных групп возлагайте на их руководителей (концертмейстеров и первые голоса). В подвинутом коллективе отвечать за настройку всего оркестра и руководить ею обязан концертмейстер оркестра, а дирижер должен входить в репетиционное помещение только после ее окончания. Во время концерта это единственный приемлемый путь; он был бы идеальным, если бы им всегда можно было пользоваться и на репетициях. К сожалению, менее опытные, непрофессиональные оркестры нуждаются при настройке в контроле и помощи со стороны дирижера.

Дирижер не должен допускать, чтобы оркестранты покидали репетиционное помещение без его разрешения даже в том случае, если они в данный момент не нужны (т. е. не заняты), так как их своевременное возвращение и готовность не могут быть гарантированы. Все исполнители, в том числе те, кто считает паузы, должны сидеть на своих стульях прямо, в подтянутой позе. Сутулая поза исключает возможность играть точно и энергично, равно как тихо и выразительно.

Продолжительность репетиции должна по возможности превышать обычный академический час, равный пятидесяти минутам; его явно недостаточно, если учесть время, необходимое для согревания инструментов, настройки оркестра и мобилизации исполнителей (т. е. пробуждения в них чувства готовности музицировать). Профессиональные оркестры располагают по меньшей мере двумя с половиной часами репетиционного времени; для непрофессионалов оно может составлять час с четвертью без перерыва. Репетиции, длящиеся более 90 минут, должны иметь десяти- или пятнадцатиминутный перерыв; но, если не придерживаться строго установленной продолжительности перерыва, десять минут превратятся в пятнадцать, пятнадцать — в двадцать и т. д. Подобные, казалось бы, мелочи на самом деле чрезвычайно важны. Недопущение погрешностей дисциплины даже во второстепенных вопросах является обязательным и неизменно оправдывает себя на деле.

НАЧАЛО РЕПЕТИЦИИ

С чего начать репетицию, в значительной мере зависит от качества оркестра. Лучше всего сыграть большой отрывок пьесы без остановки, чтобы исполнители могли получить некоторое удовольствие и стимул для работы от самой музыки. Не должно быть различия в отношении к делу на репетиции и на концерте; даже если репетировать приходится в конце дня и исполнители утомлены, не может быть никакого оправдания для небрежной, невнимательной игры. Энергичный, активный дирижер может быстро заставить музыкантов забыть об усталости и вдохнуть в них бодрость, особенно если речь идет о юношеском оркестре.

Другой хороший вариант начала репетиции — это пятнадцать или двадцать минут чтения с листа. Для этого следует выбирать пьесы, соответствующие возможностям данного оркестра. Молодые исполнители любят такое знакомство с неигранными произведениями; им часто надоедает многократное повторение одного и того же материала, неизбежное при разучивании. Если им будет известно о том, что чтение с листа приурочено к началу репетиции, они постараются не опаздывать на нее.

Конечно, выражение «чтение с листа» может относиться только к оркестру. Дирижер должен быть досконально знаком с произведением, если он хочет, чтобы исполнители извлекли из такого чтения хоть какую-нибудь пользу. Показ вступлений в этом случае становится особенно необходимым. Темп должен быть удобным, но оправданным: не настолько быстрым, чтобы оркестр потерял возможность за ним поспевать, и не настолько медленным, чтобы мог утратиться музыкальный смысл вещи.

Чтение с листа должно быть прекращено за несколько недель до публичного выступления оркестра; тогда все его усилия должны быть сосредоточены на программе концерта.

КАЧЕСТВО

Каждый молодой дирижер должен иметь в виду, что существует большое расхождение в том, что понимают под хорошим исполнением компетентный руководитель оркестра и его средние исполнители. Как часто дирижеру приходится слышать: «На концерте все будет в порядке!» К сожалению, при отсутствии высоких мерил и стандартов концерт обычно и выливается в то, что многие определяют именно выражением «все в порядке». Если на таком концерте присутствуют родственники и друзья музыкантов и оркестр звучит хотя бы только сносно, исполнение все равно вызывает энтузиазм. Семья гордится тем, что ее отпрыск играет в коллективе, звучащем «почти как настоящий оркестр». Молодому дирижеру, который мучился на протя-

РЕПЕТИЦИОННЫЕ ОРИЕНТИРЫ

жении всего исполнения из-за его недостатков, трудно после такого «успеха» убедить музыкантов в том, что концерт мог бы пройти гораздо лучше, если бы они играли более точно и аккуратно¹. Скорей всего, он даже умолчит об этом, чтобы не обескураживать своих молодых исполнителей.

Однако успех в работе достижим. При наличии необходимой дисциплины, на основе более тщательных репетиций тот же дирижер, не теряя воодушевления, может в дальнейшем достигнуть со своим оркестром значительно лучших результатов. Неустанно разучивая с музыкантами пьесу, которая им по силам, он может добиться превосходного исполнения, заставив исполнителей играть лучше, чем они сами считали возможным, и, убедившись в этом, они охотно последуют за ним по пути к большему совершенству.

СПОСОБЫ ЭКОНОМИИ ВРЕМЕНИ

ПРОБЛЕМЫ

Дирижер должен расходовать репетиционное время максимально экономно. Бывает, что ему приходится заняться какой-нибудь конкретной задачей с определенной группой оркестра; тем временем остальные музыканты должны терпеливо ждать. Бездействующие исполнители склонны к нарушению дисциплины; одни из них начинают переговариваться друг с другом, а другие, более «усердные», пытаются использовать время для разучивания трудных пассажей. Дирижер должен приучить оркестр к сохранению абсолютной тишины во время остановок, когда он обращается к исполнителям со своими замечаниями или указаниями.

Некоторые музыканты имеют тенденцию продолжать игру после того, как дирижер остановил оркестр; они хотят закончить игруемую фразу или пассаж. Дирижер должен категорически пресекать подобные попытки: они отнимают время, и в результате тот конкретный момент исполнения, на который дирижер собирался обратить внимание музыкантов, успевает утратить в их слуховой памяти свежесть впечатления от своего звучания. Все члены коллектива должны быть приучены останавливаться точно по знаку дирижера. Это относится также и к профессиональным оркестрам.

¹ Даже в профессиональном оркестре может случиться так, что два инструмента (предположим, гобой и кларнет), играя одинаковую мелодическую линию, фразируют ее по-разному. Сами исполнители могут не отдавать себе в этом отчета, но дирижер обязан обратить на это внимание. Тот факт, что публика редко замечает подобные вещи, конечно, не может служить оправданием небрежности исполнителей

Когда дирижер останавливает оркестр, он должен точно и ясно сформулировать ошибку, послужившую причиной остановки, и объяснить (предпочтительней с помощью пения), как надо сыграть данное место. Не следует терять много времени на поиски нужного такта. Оркестровые партии, как и партитуры, имеют в качестве вех так называемые репетиционные ориентиры — буквы или цифры. В некоторых изданиях все такты пронумерованы, позволяя дирижеру сразу же назвать любой из них; если же приходится иметь дело с ориентирами, нередко довольно далеко отстоящими друг от друга, то для нахождения нужного места требуется известный отсчет тактов. Однако дирижер не должен производить его в одиночку, а затем сообщать оркестру результат, например: «18 тактов перед С». Гораздо практичней (в смысле экономии времени) поступить следующим образом. Сначала надо сказать оркестру: «Перед С»; подождать, пока каждый найдет названную букву, а затем начать считать вслух: «один, два, три» вплоть до восемнадцати. При этом весь оркестр объединится в счете, и по достижении восемнадцати все окажутся готовы играть.

Как уже сказано, ориентиры зачастую очень удалены друг от друга. Поэтому могут применяться дополнительные обозначения, особенно в том случае, если какой-нибудь трудный эпизод находится далеко от ближайшего ориентира. Начиная с этого эпизода, в партитуру и оркестровые партии должны быть внесены добавочные вехи: например, между ориентирами А и В — А-1, А-2 и т. д.

Быстрейшему нахождению нужного такта для возобновления прерванной игры способствует сквозная нумерация тактов. Конечно, в нотах не все такты нумерованы. Номера ставятся через каждые пять или десять тактов, либо в начале каждой строки. В последнем случае, если нужно начать играть пьесу с 68-го такта, он может оказаться 8-м тактом на 7-й строке в партии первых скрипок, 6-м тактом 5-й строки у альтов, но 15-м тактом на 2-й строке у тромбона, поскольку его партия обычно изобилует паузами. Таким образом, придется ждать, пока каждый исполнитель найдет названный такт. Поэтому предпочтительней одинаковая нумерация во всех партиях каждого пятого или десятого такта. Частое недоразумение при отсчете тактов иллюстрируется следующим примером: предположим, вы говорите оркестру: «Шесть тактов после В». Исполнитель, у которого в этом месте паузы, механически отсчитав шесть тактов, ошибочно принимает за начало седьмой, тогда как имелся в виду шестой.

Было бы неблагоприятным останавливать оркестр по поводу любой погрешности исполнения. Для требовательного дирижера практически нет ни одного такта, в котором оно не могло бы быть улучшено так или иначе. Но это надо делать постепенно, начиная с устранения наиболее вопиющих ошибок и лишь со временем переходя к тонкостям.

Если отдельные музыканты или группа просчитались и сбились во время игры, иного выхода, кроме остановки, нет. Однако в других случаях, когда исполнители, захваченные эмоциональностью и красотой музыки, увлеклись игрой, остановка может произвести на них тягостное впечатление, ибо они не в состоянии судить о недостатках своего исполнения с позиций дирижера, остановившего оркестр. Еще безотрадней в этом случае положение, скажем, тромбониста, который, имея 45 тактов пауз, прилежно досчитал до 41-го, а затем вынужден остановиться. Он должен начать считать сначала, еще вовсе не успев вкушать удовольствия от игры. Подобная ситуация вызывает нервозность исполнителей. Дирижер должен убедительно доказать, что причина, по которой он остановил игру оркестра, не является пустяковой, а, напротив, очень серьезна; что у него не было другого выхода, кроме остановки, хотя и сам он был бы рад сыграть пьесу целиком, до конца. Только при этом условии можно рассчитывать на рвение музыкантов и на их уважение к дирижеру.

В Н Е С Е Н И Е П О М Е Т О К

Необходимо, чтобы каждый музыкант на репетиции всегда имел при себе карандаш, которым мог бы вносить в свою партию те или иные пометки по указанию дирижера. Эти пометки могут касаться штрихов, аппликатуры, характера «языка» (у духовых), невыявленных нюансов (например, внезапных *piano*, постепенных *crescendo*) и тому подобных вещей. Исполнитель должен либо вносить в ноты дополнительные обозначения, либо обводить карандашом имеющиеся, делая их более заметными для глаз. В любом профессиональном оркестре такая процедура является обычным, само собой разумеющимся делом; но учащиеся часто уклоняются от этого, ссылаясь на свою «хорошую память». Молодому музыканту необходимо с самого начала внушить, что карандаш на репетиции не менее необходим, чем инструмент. Ничто так не раздражает, как необходимость снова и снова исправлять одну и ту же ошибку.

Много репетиционного времени можно сберечь, если заранее пометить во всех партиях штрихи и аппликатуру. Дирижер должен предварительно выставить их в партитуре; здесь он может

прибегнуть к помощи отдельных представителей различных групп оркестра. После этого должна быть размечена каждая отдельная партия¹.

Г Р У П П О В Ы Е Р Е П Е Т И Ц И И

Один из лучших способов экономии репетиционного времени — организация групповых репетиций, которые могут быть иногда полезней и результативней общих. Выбор комбинации инструментов зависит от квалификации исполнителей. В одном случае оркестр можно разделить для групповых репетиций на три основные группы: все струнные, все дерево и вся медь (вместе с ударными); в другом случае может оказаться необходимым разделить основную группу на подгруппы и репетировать с каждой из них в отдельности (т. е. отдельно с 1-ми скрипками, со 2-ми скрипками, с альтами и т. д.). Чем слабей группа, тем больше групповых репетиций ей потребуется. Продолжительность групповой репетиции не должна превышать одного часа; иногда можно ограничиться и получасом. Дирижер должен при этом сидеть за роялем и негромко играть по партитуре недостающие голоса (совершенствоваться в чтении партитур за инструментом он должен постоянно).

В любительских оркестрах организовать групповые репетиции сложней, чем в учебных, но они там также необходимы. При подготовке трудных произведений групповые репетиции рекомендуются даже для профессионалов.

После того, как дирижер добился от коллектива определенного уровня исполнения, при котором игра оркестра уже свободна от каких-либо крупных погрешностей, он может сосредоточить внимание музыкантов на недостатках не столь явных, а затем и на мельчайших исполнительских тонкостях. Он должен посвятить этому целую репетицию. После нее, когда в следующий раз музыканты станут играть пьесу целиком, они будут радостно удивлены результатами, обнаружив, что звучание оркестра приобрело более профессиональный характер.

Идя на такую репетицию, дирижер должен внимательно перелистать партитуру и отметить в ней все места, нуждающиеся в дополнительной шлифовке. Первое из них может оказаться на 10-й странице; в таком случае на первой странице партитуры он должен сделать для себя пометку: «стр. 10». На самой же

¹ В любом оркестре большое внимание должно быть уделено работе библиотекаря. Если учащийся, которому она поручена, не располагает достаточным временем, необходимо иметь в качестве библиотекарей двух человек. Это не такая работа, чтобы можно было управиться с нею в несколько минут до начала и после окончания репетиции; при таком отношении к делу библиотекарь придет в негодность. Библиотекарь, кроме того, может быть привлечен дирижером в качестве помощника при внесении в оркестровые партии различных пометок.

10-й странице короткая ремарка должна указать, что именно надо отшлифовать. Дирижер должен объяснить задачу исполнителям и добиться от них соответствующего звучания. Эпизод, о котором идет речь, может оканчиваться на 14-й странице, а следующее место, требующее коррективов, начинаться на странице 29-й. Соответственно этому на 14-й странице надо сделать пометку: «стр. 29» и т. д. Таким путем будет сэкономлено много времени; оркестр поймет, что он не бесцельно играет подряд всю пьесу еще и еще раз, а целенаправленно работает над конкретными улучшениями. Этот метод следует применять к любому оркестру, как любительскому, так и профессиональному.

И в заключение: всегда ориентируйтесь на высочайшие образцы исполнения, ставя своей целью приближение к ним. Во имя этого настаивайте на строжайшей дисциплине и не растрачивайте времени на непроизводительные, безрезультатные репетиции. Однако всегда старайтесь сохранить терпение и чувство юмора.

25. ДИРИЖИРОВАНИЕ НАИЗУСТЬ

В наши дни большинство профессиональных дирижеров не пользуется на концертах партитурой. Вследствие этого начинающие дирижеры также считают себя «обязанными» дирижировать наизусть, хотя сплошь и рядом их знание партитуры не является вполне безупречным. Конечно, если такой дирижер имеет дело с опытным оркестром, помнит обо всех изменениях метра и темпа, равно как и о требующих показа вступлениях, то вероятность катастрофы мала. Тем не менее дирижер, в памяти которого не зафиксирована полная и детальная картина всей партитуры, не имеет права дирижировать без нот. Молодой дирижер может оказаться не в состоянии воспроизвести по памяти всю партитуру на бумаге, нота за нотой; но он должен быть достаточно квалифицированным для того, чтобы мысленно представить ее себе всю целиком, от первого до последнего такта.

Дирижировать наизусть не профессиональным оркестром вообще неблагоприятно. В случае какого-нибудь недоразумения во второстепенном голосе дирижер, не имея перед собой партитуры, должен обладать совершенно исключительными способностями, чтобы суметь спасти положение. Даже если нет явной ошибки, а просто эпизод играет не совсем так, как хотелось бы дирижеру, этого может оказаться достаточно, чтобы отвлечь его внимание и вызвать неуверенность. В общем он должен знать партитуру наизусть, но в то же время обязан иметь ее перед глазами; как ни странно, она поможет ему в моменты раздвоения внимания даже в том случае, если он фактически

и не будет на нее смотреть. Мимолетный взгляд сделает свое дело, выхватив нужное место на странице.

Глаза дирижера в процессе дирижирования играют не меньшую роль, чем руки. Взгляд может быть подчас более стимулирующим и выразительным, чем любой жест. Глаза должны быть не прикованы к партитуре, а обращены к исполнителям. Это еще один довод в пользу того, чтобы партитура была у дирижера «в голове».

В программу обучения молодого дирижера следует включить следующее упражнение: на одной из репетиций он должен суметь продирижировать наизусть пьесой, звучащей около десяти минут. Это послужит доказательством того, что произведенные выучено им фундаментально, и поможет ему в дальнейшем полностью овладеть любой другой партитурой.

ПРОЦЕСС ЗАПОМИНАНИЯ

Техника запоминания в большой мере зависит от индивидуальных способностей памяти. Один студент может обладать «фотографической» памятью и быть способным мысленно видеть партитуру. Другой лучше запоминает мелодическую и конструктивную основу произведения, чем детали, тогда как третий отличается повышенным чувством его гармонической организации. Эти различные индивидуальные качества являются исходным пунктом в процессе запоминания партитуры. В дальнейшем внимание должно быть обращено на точное расположение и взаимосвязь голосов, вступления и контуры второстепенных линий, тонкости динамики, точные длительности нот и т. д.

Даже при отсутствии «фотографической» памяти не следует пользоваться двумя различно оформленными изданиями одной и той же партитуры, прибегая, например, к большому формату на репетициях, а к карманному — во время домашних занятий и для заучивания. Это затруднит процесс запоминания материала, так как одно и то же место может оказаться в одном издании на правой странице в конце строки, а в другом — на левой странице и в начале строки. Посадка оркестра также должна оставаться одинаковой на всех репетициях и концертах. Изменение направления показа вступлений в связи с перемещением инструментов внесет в процесс запоминания партитуры дополнительные трудности.

В заключение надо еще раз подчеркнуть, что выучивание партитуры наизусть обязательно для молодого дирижера даже в том случае, если он окажется столь мудрым, что будет пользоваться ею во время исполнения.

Часть VI

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ НАВЫКИ
ДИРИЖЕРА

26. ДИРИЖИРОВАНИЕ ХОРОМ

Мнение, будто для управления оркестром и хором требуется различная дирижерская техника, является ошибочным. Различные относятся лишь к области специфических знаний. Чтобы дирижировать оркестром, надо знать технологию игры на различных инструментах, а для управления хором — разбираться в технических проблемах человеческого голоса, дикции и прочих специальных вопросах. В отношении же техники дирижерского удара не должно быть никакой разницы. Молодые дирижеры хора часто полагают обратное, считая, что необходима именно некая особая техника хорового дирижирования; впрочем, при наличии музыкальности, хорошего слуха и знания вокальных проблем, даже и не владея техникой дирижерского удара, рассмотренной в 1-й главе этой книги, они способны добиваться хороших певческих результатов, применяя в работе с хором свою «специфическую» жестикуляцию. Однако с этой так называемой «хоровой» техникой связана одна серьезная опасность. Дирижер хора обычно разрыхляет музыкальную ткань: после каждой вокальной фразы он дает певцам излишнее время для взятия дыхания. Такое отсутствие стабильного тактирования нарушает цельность и упорядоченность метра. Проблема усугубляется, когда дирижер со своим хоровым коллективом, привыкшим к исполнению *a cappella* и с аккомпанементом фортепиано, пытаются выступить с участием оркестра. Здесь «специфический хоровой жест» дирижера хора сплошь и рядом может вызвать непонимание со стороны инструменталистов и послужить причиной многих недоразумений. Хор, прилежно разучивший пьесу и привыкший к жестам своего руководителя, возможно, будет петь хорошо, тогда как оркестр окажется сбитым с толку именно их «специфичностью». Оркестранты, чтобы не разойтись, вынуждены будут наудачу следовать за своим концертмейстером, пренебрегая дирижером. Однако, если бы руководитель хора потрудился освоить общие правила дирижирования, возможность всякого недоразумения была бы исключена.

Кроме специальных глав, посвященных инструментам оркестра, в этой книге нет ничего, что не имело бы прямого отношения к обучению будущего дирижера хора и не могло бы принести ему пользу. Собственно говоря, и сведения об инструмен-

тах могут ему пригодиться в случае попытки соединить свой хор с оркестром. Советы, даваемые по поводу аккомпанемента (гл. 28) и дирижирования оперой (гл. 29), также бесполезны для него.

Первоначальные упражнения в этой книге носили вокальный характер — отчасти потому, что у каждого учащегося его голос всегда «при нем», отчасти потому, что симфоническое дирижирование должно основываться на правилах хорошего пения, и это еще раз подчеркивает близость вокального и оркестрового исполнительства.

РАССТАНОВКА ХОРА

В настоящее время существуют различные мнения о правильной расстановке хора. Консервативная точка зрения отстаивает традиционную схему: сопрано слева от дирижера, альты — справа; тенора — позади альтов, а басы — позади сопрано (или наоборот — тенора за сопрано, а басы за альтами). Когда тенора стоят позади сопрано, высокие женские и мужские голоса бывают сгруппированы вместе; когда же они находятся позади альтов, объединенными оказываются голоса, ближайшие друг к другу по регистру в общем диапазоне хора.

Другая, новая точка зрения борется за полное смешение голосов, когда сопрано, альты, тенора и басы не составляют групп, а скомбинированы друг с другом вперемешку. По сравнению с традиционной, такая расстановка, конечно, создает дополнительные трудности для каждого отдельного певца. Смешанная расстановка требует значительно большего количества общих репетиций, так как, лишенный поддержки своего окружения, каждый певец вынужден полагаться лишь на самого себя (поэтому при начальном разучивании певцы должны все же группироваться по голосам, как обычно, до тех пор, пока не освоят свои партии досконально). Однако, несмотря на все трудности, расстановка хора по принципу смешения голосов осуществима, и многие хормейстеры гордятся достижениями своих коллективов, работающих на его основе.

Для гомофонной музыки этот принцип может иметь свои преимущества. Иначе обстоит дело с полифоническими произведениями. Здесь важно, чтобы вступления голосов доносились до слуха с различных сторон, что придает полифонической фактуре особое очарование. Стерефонические записи музыки основаны именно на этом эффекте. Структура произведения становится при этом более выпуклой, четко очерченной. Смешение же голосов, уничтожая звуковую перспективу, неизбежно должно разрушить «наглядность» музыкальной конструкции; ведь никто не станет предлагать сажать в оркестре вперемешку струнные с деревом, медью и ударными — по существу, это то

же самое, что и смешение голосов в хоре. Поэтому традиционное размещение хора по голосам следует считать более целесообразным.

ХОР И ОРКЕСТР

Многие учебные заведения имеют свои хоры и оркестры (как духовые, так и симфонические). Жаль, что они редко объединяют свои усилия для совместного музицирования; ведь существует множество прекрасных произведений для хора и оркестра, по степени трудности вполне доступных этим коллективам. Обычно в таких случаях вспоминают о генделевском «Мессии», отдельные части которого более или менее постоянно фигурируют в программах профессиональных и непрофессиональных коллективов. Это, бесспорно, один из величайших шедевров, и к тому же исполнять его (или части из него) достойным образом не так уж трудно. В частности, хор «Аллилуйя» с успехом может прозвучать у ученического коллектива: он в равной мере зажигает певцов и оркестр и всегда с энтузиазмом принимается слушателями. Другие разделы «Мессии» более трудны. Но по сравнению с другими знаменитыми шедеврами — такими, как Месса си минор и «Страсти по Матфею» Баха, «Сотворение мира» Гайдна, Missa solemnis Бетховена, «Илия» Мендельсона, Реквием Моцарта или Верди, Немецкий реквием Брамса — «Мессия» значительно легче и вполне соответствует возможностям любого ученического коллектива (как хорового, так и оркестрового). Однако верно и то, что «Мессия» часто исполняется всеми крупными профессиональными хорами и оркестрами и существует ряд первоклассных записей оратории. В связи с этим встает один из наиболее спорных вопросов в области музыкального воспитания: следует ли поддерживать энтузиазм учащихся преждевременным и непрофессиональным исполнением шедевров или лучше начинать с произведений пусть не столь великих, но более соответствующих их техническим возможностям? Последнее представляется более оправданным.

БАРОККО

Есть много замечательных произведений мастеров барокко (и более позднего времени), значительно менее трудных для исполнения, чем большинство знаменитых шедевров; они могут принести настоящее творческое удовлетворение хору и оркестру и доставить большое удовольствие слушателям.

Хорошее начало в совместной работе хора и оркестра может быть положено произведениями Генриха Шютца — великого немецкого мастера, жившего за сто лет до Баха и Генделя. Очень подходят для этого его «Семь последних слов». Можно рекомендовать также «Vater unser», Магнификат, Рождествен-

скую ораторию, трое «Страстей», 136-й псалом. В тот же самый период создал свои великие оперы Монтеверди. Очаровательным произведением являются его «Музыкальные шутки» («Scherzi musicali»; два тома). Они написаны для трех вокальных партий и струнных; могут исполняться как певцами-солистами, так и хором (не слишком большим).

Одним из крупнейших мастеров конца XVII века был Букстехуде (Бах совершил пешком путешествие более, чем в сотню миль, чтобы иметь возможность заниматься под его руководством). Произведения этого композитора много проще произведений Баха и прекрасно подходят для школьной исполнительской практики. То же относится к произведениям Генри Пёрселла, крупнейшего английского мастера XVII столетия. Особо следует назвать его прекрасный «Te Deum». Кроме того, могут быть рекомендованы сочинения Кальдары, Скарлатти, Саммартини, Телемана, Люлли, Вивальди (особенно кантата «Глория»).

У Генделя имеется много незаслуженно забытых, небольших по размеру произведений, обладающих необыкновенным очарованием или напоминающих о мощи и величии, характерных для мастерских ораторий композитора.

Среди сотен кантат, написанных Бахом, некоторые также вполне доступны непрофессиональным и школьным коллективам. Дирижеру следует отобрать те из них, которые наилучшим образом отвечают его целям. Большинство кантат, наряду с хором, требует участия певцов-солистов. Дирижер должен знать возможности своих вокалистов и соответственно этому строить выбор произведений.

Во многих кантатах имеются трудные инструментальные эпизоды. Опять-таки, выбирая произведение, особенно такое, где встречаются инструментальные соло, дирижер должен хорошо взвесить возможности своего оркестра.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ БОЛЕЕ ПОЗДНЕГО ВРЕМЕНИ

Поскольку настоящая книга не посвящена специально вопросу хоровой музыки, в ней может быть приведено (в качестве материала, предлагаемого для работы) лишь ограниченное число произведений из общего количества богатейшей музыкальной литературы для хора и оркестра. Далее следует список классических, романтических и некоторых современных композиций, заслуживающих внимания дирижеров любительских и ученических коллективов.

Гайдн. «Theresienmesse»; «Nelson-messe»; «Die Sieben Worte»; «Времена года» — масштабная оратория, которая, к сожалению, исполняется гораздо реже, чем затмившее ее великое сочинение мастера «Сотворение мира», — ее бодрая музыка отличается свежестью и очарованием. Для исполнения требуются певцы профессионального уровня; однако, несмотря на

то, что хоровые коллективы в своем большинстве являются самодельными, имеет смысл исполнять с их участием хотя бы отрывки из этого шедевра.

Моцарт. Missa brevis (К. 258); «Коронационная» месса (К. 317); «Regina Coeli» (К. 108, К. 127); «Кугие» ре минор (К. 90) — короткое произведение, заслуживающее особого внимания: «Misericordias Domini» (К. 222) — раннее произведение, замечательное контрапунктической техникой и не слишком трудное; Месса до минор (К. 427) — мастерское сочинение, сравнительно трудное; «Ave Verum Corpus» (К. 618) — одно из самых возвышенных по настроению произведений Моцарта, часто исполняемое, но редко в сопровождении оркестра (струнного); Литания ми-бемоль мажор (К. 243) — прекрасное произведение, требующее двух солистов, не слишком трудное; «Santa Maria» (К. 277) — не трудно; «Te Deum» (К. 141) — не трудно; Вечерни (К. 339); Массонская кантата (К. 429).

Бетховен. Месса до мажор (хотя и гораздо менее масштабна, чем Missa solemnis, но достаточно трудна; заслуживает всяческого внимания).

Шуберт. Мессы до мажор, фа мажор, соль мажор, ля-бемоль мажор, ми-бемоль мажор.

Керубини. Реквием (выдающееся произведение); Месса до мажор.

Мендельсон. «Св. Павел» (будучи менее известной, чем «Илия», эта более легкая оратория обладает все же значительными достоинствами); «Хвалебный гимн».

Верди. «Stabat mater» (великолепное произведение, написанное мастером в последние годы жизни; без солистов).

Брамс. «Нения» (короткое, но глубокое сочинение; не слишком трудное).

Дворжак. «Te Deum» (очень красивое произведение; два солиста).

Франк. Торжественная месса; 150-й псалом.

Брукнер. «Te Deum» (выдающееся произведение; не легкое).

Форе. Реквием (одно из наименее трудных произведений того периода; однако стиль Форе требует особой утонченности исполнения); «Павана» (может исполняться без хора, одним оркестром).

Хиндемит. «Das Unaufhörliche»; «Во славу музыки» (произведение написано для любителей; очень впечатляет); «Давайте, построим город» (написано для детей; подходит для начальных школ).

Воан-Уильямс. Серенада.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА С ДУХОВЫМИ ИНСТРУМЕНТАМИ

Габриели. «Jubilate Deo» (восьмиголосный хор с медью).

Габриели-Стоковский. «In excelsis» (медь).

И. С. Бах. Кантата № 118 (оригинал написан для вышедших ныне из употребления духовых инструментов, которые можно заменить современными).

Мендельсон. «Праздничный гимн» (мужской хор и два медных духовых оркестра).

Брукнер. Месса ми минор (трудно).

Хиндемит. «Apparebit Repentina Dies» (медь).

Один из лучших способов объединить хор с инструментами (симфоническим или духовым оркестром) — это использовать богатейшую хоровую литературу XVI и XVII веков. Большая часть ее вообще известна только как вокальная музыка. Однако в обычае того времени было поддерживать голоса инструментами (струнными и духовыми). Едва ли тогда придавалось значение вокальным и инструментальным краскам: первостепенной задачей при исполнении была четкость контрапунктических линий. Поэтому при условии, что каждая линия останется ясно различимой, а фактура — уравновешенной, могут быть применены любые комбинации голосов и инструментов. Более того, инструментами можно заменять недостающие средние и низкие вокальные партии в произведениях, написанных более чем для четырех голосов.

Бах писал свои хоралы для четырех голосов, поддержанных инструментами; сопрано обычно дублировалось первыми скрипками, высоким деревом; альты — вторыми скрипками; тенора — струнным альтом; бас — виолончелью, контрабасом, фаготом. Эта схема может служить руководством. Можно использовать также медные духовые — при условии, что они не будут заглушать звучание человеческих голосов.

Соединение инструментов с голосами можно рассматривать как первый шаг на пути к созданию школьного оркестра. Любые инструменты из имеющихся в наличии могут быть присоединены к хору (особенно в дополнение к более слабым вокальным партиям). Возможно также в качестве интродукции всю пьесу (или часть ее) первоначально сыграть только инструментальным составом, без пения. При наличии вкуса и воображения можно достигнуть превосходных результатов.

27. ДИРИЖИРОВАНИЕ ДУХОВЫМ ОРКЕСТРОМ

Методы управления духовым и симфоническим оркестрами мало чем отличаются друг от друга, но руководителю духового коллектива следовало бы иметь некоторый опыт симфонического дирижирования. Хотя много серьезных, значительных произведений написано лучшими современными композиторами специально для духового оркестра, все же подлинные шедевры оркестровой музыки относятся к области музыки симфонической.

Некоторое количество пьес для духового оркестра было написано и мастерами классического и романтического периодов, как, например, «Музыка для королевского фейерверка» Генделя, «Траурно-триумфальная» симфония Берлиоза, Увертюра для духового оркестра Мендельсона, Месса ми минор для хора и духового оркестра Брукнера. Однако ни одна из этих пьес не может по своей ценности равняться с великими симфониями Моцарта, Гайдна или Бетховена, а именно на них-то (т. е. на классических симфониях) начинающий дирижер может наилучшим образом изучить все элементы дирижерского искусства. К тому же перевес ударных и меди в духовом оркестре хотя и способствует ритмической точности, но не допускает той тонкости исполнения, которая доступна симфоническому оркестру.

Это верно, что музыканты духовых оркестров в последние годы освоили манеру игры *pianissimo*, близкую к *pianissimo* струнных; тем не менее дирижер, хорошо изучивший оригинальные партитуры симфонических шедевров, с большей легкостью, чем рядовой капельмейстер, добьется любых динамических тонкостей.

Множество известных классических произведений, нередко в сильно переработанном виде, аранжировано для духового оркестра. Пуристы отвергают подобное обращение с музыкальным наследием, и, к сожалению, многие из этих транскрипций действительно не отражают красоты оригинала и даже просто искажают его. Многие духовые оркестры пытаются, например, играть одну из популярнейших симфоний — «Неоконченную» Шуберта. Но при этом всегда теряются присущие ей мягкость и нежность звучания. В то же время требовать, чтобы репертуар духовых коллективов ограничивался только литературой, специально написанной для духового оркестра, означало бы лишить часть нашего молодого поколения возможности познакомиться с творениями мастеров прошлого. В этой связи опять-таки важно, чтобы дирижер духового оркестра хорошо знал исполняемое произведение в оригинале: только тогда он сможет отличить плохую транскрипцию от хорошей.

Еще одна причина, в силу которой ему необходимо разбираться в многообразии оркестровых стилей, состоит в том, что духовые инструменты должны уметь имитировать различные штрихи, встречающиеся в симфонической практике: *martellato* и *pop legato*, неотъемлемые от музыки барокко, равно как *spiccato* и даже *saltando*, характерные для более поздних стилей.

Дирижер-симфонист, управляя духовым оркестром, должен привыкнуть к иному балансу и к иной полноте звучания. В симфоническом оркестре каждый из двух кларнетов исполняет самостоятельную партию, тогда как в духовом они играют в обширных группах, подобных скрипичным группам симфонического оркестра. В составе духового оркестра много медных и ударных инструментов; это требует от дирижера особых слу-

ховых навыков, но хороший музыкант способен без труда освоиться со спецификой нового для него звучания. Духовой оркестр может играть мягко, и он может быть обучен применению динамических оттенков. Прошло то время, когда главным назначением духового оркестра было исполнение маршей.

ПАРТИТУРЫ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

Партитуры для духового оркестра полного состава обычно намного обширней симфонических. Классические партитуры симфонических произведений редко имеют более двенадцати строк, романтические — около шестнадцати, и только в очень развернутых по составу оркестра современных партитурах количество строк может доходить до двадцати четырех; партитуры же для духового оркестра могут иметь их более тридцати. По этой причине дирижеры духовых оркестров предпочитают иметь дело со «сжатыми» партитурами. Не следует забывать, что количество транспонирующих инструментов в духовом оркестре намного больше, чем в симфоническом. С другой стороны, если дирижер духового оркестра хочет полностью контролировать игру своего коллектива, ему следует иметь перед глазами развернутую партитуру (если таковая существует), ибо только в этом случае он сможет проверить точность исполнения каждой отдельной партии.

В симфоническом оркестре обычно главенствуют струнные. В духовом же имеется целый ряд независимых групп, каждая из которых достаточно обширна, чтобы стать самостоятельной единицей внутри оркестра. Современные композиторы (которые фактически создали симфоническую концепцию духового оркестра) широко пользуются этим обстоятельством, прибегая в инструментовке к многократным переходам от группы к группе как в главных, так и во второстепенных голосах. Этот инструментальный калейдоскоп должен быть четко организован дирижером; надо при всех таких перебросках фактуры от инструментов к инструментам помогать музыкантам, вселяя в них уверенность — главным образом, своевременным взглядом или соответствующим жестом левой руки. Другой момент, требующий особой заботы, — это частая смена динамики. Если дирижер станет уделять этим вопросам достаточное внимание, звучание его оркестра будет рельефным и прозрачным.

ПОСАДКА

Посадка духового оркестра, подобно посадке симфонического оркестра, зависит от акустики зала. Вообще же на этот счет существуют две точки зрения. Одни рассматривают духовой

оркестр как трансформированный симфонический, где флейты и кларнеты играют роль скрипок, а бас-кларнеты и фаготы (или саксофоны-баритоны) — роль виолончелей и контрабасов. Согласно этому, высокие деревянные сажаются слева, а низкие — справа от дирижера. Другие, наоборот, смотрят на духовой оркестр как на некую самостоятельную сущность со своей собственной спецификой, совершенно отличной от особенностей симфонического оркестра. При таком подходе посадка меняется (за исключением тяжелой меди и ударных, которые в обоих случаях остаются в тылу оркестра); высокие деревянные располагаются перед дирижером в виде полукруга, а низкие — за ними.

Валторны, которые из-за количественного перевеса тяжелых медных инструментов в духовом оркестре (в отличие от симфонического) нередко плохо слышны, помещаются там, где акустические условия являются для них наиболее выгодными. Если оркестр играет в раковине или на сцене, имеющей резонирующий задник, валторны должны находиться вплотную к звукоотражающей поверхности.

Управляя симфоническим оркестром, дирижер обычно стоит в непосредственной близости от него (вплотную к первой линии струнных); дирижер же духового оркестра, наоборот, должен становиться от него как можно дальше, чтобы лучше воспринимать звучание своих более мощных инструментов.

МУЗЫКА ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

Ряд произведений для духового оркестра, принадлежащих перу крупнейших мастеров, был назван выше (см. с. 192). Вот несколько дополнительных названий:

Габриели. Sonata Pian'e Forte.

Бетховен. Военные марши.

Моцарт. Серенада для 13 духовых инструментов (К. 361); Дивертисменты для 2 флейт, 5 труб и литавр (К.167 и К.168).

Госсек. Увертюра до мажор.

Штраус Р. Серенада для 13 духовых инструментов; 2 военных марша.

Дворжак. Серенада для духовых, виолончелей и контрабасов.

Римский-Корсаков. Концерт для тромбона с духовым оркестром.

Ни одно из перечисленных произведений не является шедевром, за исключением Серенады Моцарта и пьесы Габриели, которые, впрочем, написаны для ансамбля духовых, а не для духового оркестра.

Интерес к музыке для духового оркестра резко возрос за последние пятьдесят лет, и композиторы охотнее стали ее писать. Авторы серьезной музыки создают теперь почти столько

же произведений для духового оркестра, сколько и для симфонического. Чуть ли не каждый день на прилавках магазинов появляются новые сочинения, задуманные для исполнения духовыми оркестрами учебных заведений (в противоположность симфоническим произведениям, обычно предназначенным для профессиональных коллективов). Ниже названы некоторые значительные произведения нашего века, утверждающие отношение к духовому оркестру как к серьезному музыкальному организму.

Пауль Хиндемит, еще будучи в Германии, написал Концертную музыку для духового оркестра и Концертную музыку для рояля, медных духовых и арфы; в Америке он сочинил Симфонию для духового оркестра — свое наиболее значительное произведение в этом роде. Дариус Мийо написал Французскую сюиту, восхитительное произведение, доступное любому подвинутому духовому оркестру. Стравинский в своей Симфонии для духовых использует некоторые инструменты, обычно не встречающиеся в духовом оркестре (басовая флейта, английский рожок). Прокофьев сочинил марши для духового оркестра, Вила Лобос — Концерто гротто для квартета духовых и духового оркестра. Пуленк написал «Утреннюю серенаду» для рояля и 18 духовых инструментов, а Кшенек — Симфонию для духовых и ударных, Три веселых марша и Маленькую духовую музыку. Имеется также несколько произведений Холста и Воан-Уильямса.

Американские композиторы за последние двадцать лет существенно пополнили репертуар духового оркестра. Кроме того они пристально изучали его специфику и технические возможности и многое сделали, чтобы музыка для духового оркестра стала неотъемлемой частью музыкальной литературы. По крайней мере отчасти благодаря этим усилиям американские духовые оркестры добились в последнее время громадных успехов.

Существуют два шедевра, не являющиеся в прямом смысле произведениями для духового оркестра, инструментальные партии которых, однако, предназначены только для духовых инструментов (и ударных); о них следует здесь упомянуть: это молитва Елизаветы из «Тангейзера» Вагнера¹ и одна из песен Малера на слова Рюккерта («В полночь»).

28. АККОМПАНеМЕНТ СОЛИСТУ

Когда оркестр аккомпанирует солисту, дирижер перестает быть центром внимания. Однако и в этой ситуации многое зависит от его техники и музыкальности, а также от умения дирижи-

¹ Действие III, сц. 1.— *Примеч. перевод.*

ровать «с открытыми ушами». Гибкость, чувство стиля, знание технологии солирующего инструмента (или вокальных проблем певца) — все это необходимые условия для дирижирования аккомпанементом. Дирижер должен знать каждую ноту в сольной партии. Если, к примеру, окончание быстрого сольного эпизода или пассажа совпадает со вступлением оркестра, дирижер должен уметь заранее почувствовать и рассчитать точный момент этого вступления.

СОЛИСТ

Если солист — профессионал, то дирижер должен аккомпанировать ему, что означает: подчинять темп, фразировку и динамику его желаниям. Могут оказаться места, где дирижер будет не согласен с концепцией солиста; он должен обсудить и согласовать с ним каждый такой случай, но только не в присутствии оркестра. Некоторые певцы, например, имеют плохую привычку делать ферматы на каждой высокой ноте, чтобы пощеголять своим голосом. Дирижер должен попытаться тактично преодолеть это намерение, часто связанное с плохим вкусом исполнителя. Тем не менее он, как правило, должен принимать интерпретацию солиста такой, как она есть.

Другое дело, когда исполнитель неопытен. Тогда дирижер, предварительно занимаясь с ним (по возможности, в присутствии его педагога), должен добиться соблюдения необходимого темпа и других сторон исполнения. На репетиции дирижеру следует вести за собой солиста-дебютанта, который в силу волнения и неопытности может отклоняться от обусловленной трактовки. С другой стороны, если вследствие нервозности солист упорно держится своего собственного, неожиданно взятого им темпа, дирижер должен послушно последовать за ним, даже если темп и кажется ему неверным. Необходимость умения брать непредвиденный темп и подчинять себя солисту требует от дирижера и оркестра отличной тренировки; здесь они особенно наглядно демонстрируют свою гибкость.

Даже профессиональным солистам свойственна иногда нервозная привычка ускорять темп во время быстрых пассажей или рулад. Чуткий дирижер сразу же заметит эту тенденцию и будет постоянно начеку, предвидя подобные ускорения и приспособлявая к ним свой аккомпанемент. В интересах опрятного исполнения дирижер вынужден подчиниться подобным «прихотям» солиста, хотя они свидетельствуют о нехватке настоящей, серьезной музыкальности.

В известных случаях солист должен следить за жестом дирижера. Это бывает, когда солист и оркестр имеют совместное начало или одновременное вступление после ферматы. Хорошими примерами являются: II и III части Концерта для двух

скрипок Баха; финалы Скрипичного, Второго фортепианного и Двойного концертов Брамса; II часть Первого фортепианного концерта Бетховена. Если вступлению оркестра предшествует затакт солиста, последний должен внимательно следить за аффтактом дирижера, как, например, в Финале Концерта для фортепиано с оркестром си-бемоль мажор (K.450) Моцарта. Другими примерами могут быть финалы его же концертов для валторны (K.495 и K.447), Финал Скрипичного концерта Бетховена (здесь оркестр вступает сразу после первого удара), финалы Второго скрипичного концерта Прокофьева и Второго фортепианного концерта Шопена. Примеры совместного начала после ферматы имеются в Первом фортепианном концерте Листа¹ и в Третьем фортепианном концерте Прокофьева (3-я вариация). В концерте Листа имеется еще и другое опасное место. В последнем разделе есть фермата, после которой начинается воинственный по характеру темп на $\frac{4}{4}$. Первая половина такта в этом новом темпе состоит из паузы (два удара); затем рояль-соло «врывается» шестнадцатыми, а весь оркестр (*tutti*) вступает на четвертый удар. Два первых удара (на паузе) должны быть даны дирижером очень остро и отчетливо, а солисту необходимо внимательно следить за ним, чтобы вступить точно в его темпе:

181 (Allegro maestoso)

Piano

Orch.

Allegro marziale animato

Piano

Orch.

Когда сольная каденция оканчивается трелью, завершение которой ведет к вступлению оркестра, солист также должен подождать взмаха дирижера перед тем, как сыграть нахшлаг (заключение трели), кроме тех случаев, когда нахшлаг бывает настолько медленным, что соответствует хотя бы двум долям такта последующего *al tempo*, и дирижер имеет достаточно времени для аффтакта.

¹ В начале и в репризе.— Примеч. перевод.

КАДЕНЦИИ

Во время каденций и сольных интерлюдий дирижер прибегает к особому приему тактирования. Если на протяжении всей каденции солиста оркестр выдерживает одну единственную паузу с ферматой, дирижер должен отложить палочку до окончания соло, а затем дать необходимый ауфтакт. Однако часто на протяжении соло партия оркестра содержит не один, а большее количество паузирующих тактов. В таких случаях можно поступить двояко: либо дирижер очень ненавязчиво отмечает одни только первые доли этих тактов («откладывает» такты), либо он заранее предупреждает оркестр о том, с какого места он возобновит дирижирование. Последний способ предпочтительней в случаях протяженного соло, когда вступлению оркестра предшествует легко запоминающийся эпизод в партии солиста, и особенно, если момент вступления совпадает с переменной темпа (пример — оба фортепианных концерта Листа). Трудное вступление оркестра после каденции встречается в Финале Скрипичного концерта Бетховена. Во время каденции оркестр выдерживает фермату на паузе. Каденция завершается трелью на *ми*, с началом которой в оркестре возобновляются метризованные такты, но до конца 2-го такта ни один инструмент не начинает играть. Несмотря на продолжающуюся в оркестре паузу, дирижер должен начать дирижировать точно на 1-м такте трели, так как именно с этого такта исполнители возобновят счет. Ведь другие инструменты вступают еще позже, и если они не начнут считать такты вместе со всеми, то легко могут сбиться.

Когда оркестр играет только первые доли тактов, не следует тактировать весь такт полностью; должно казаться, что дирижер сопровождает солиста, фиксируя лишь начало каждого такта. Надо давать только удары вниз («разы»). Тот же прием нужен, когда у оркестра в продолжение двух или более тактов тянется «педаль», что часто встречается в классических концертах. Все, что должен делать в таких случаях дирижер, — это давать очень легкие «констатирующие» удары вниз в начале каждого нового такта. Когда же оркестр начнет играть более одной ноты в такте, необходимо вернуться к обычной схеме тактирования. Но и в эпизодах, когда оркестр сопровождает игру солиста, жест дирижера должен оставаться легким, неназойливым. Композиторы обычно оркеструют аккомпанемент с таким расчетом, чтобы оркестр не заглушал важные разделы соло. В случае, если оркестровка окажется слишком плотной и грузной, может оказаться необходимой некоторая динамическая ретушь. Однако дирижер должен отдавать себе отчет в том, что иногда более важный музыкальный материал бывает поручен оркестру, а солист аккомпанирует. Конечно, солист должен быть всегда хорошо слышен, но надо помнить,

что концерты написаны не для соло с оркестровым аккомпанементом, а для соло и оркестра. В центре внимания, конечно, солист, но и оркестр — не просто его тень.

29. ДИРИЖИРОВАНИЕ ОПЕРОЙ И ОПЕРЕТТОЙ

США имеют ограниченную оперную традицию. Помимо «Метрополитен-опера», у нас очень мало оперных трупп. Широкая публика медленно приобщается к оперному искусству отчасти потому, что оперы почти всегда поются на иностранных языках. Верно, что в переводе неизбежно утрачивается что-то от оригинала, но тем не менее в странах с давней оперной традицией, вроде Италии, Германии и Франции, оперы исполняются на языках этих стран: Верди поется в Германии по-немецки, во Франции — по-французски, а «Кармен» в Италии — по-итальянски. Мнение, будто английский язык неудобен для оперы, основано на предубеждении. «Свадьба Фигаро» Моцарта, в оригинале написанная на итальянском языке, может даваться в хорошем английском переводе с таким же успехом, как и в немецком.

Малочисленность в стране первоклассных оперных трупп особенно прискорбна потому, что в Америке имеется чрезвычайно большое количество певческих талантов оперного масштаба, и весь этот богатый материал пропадает зря. Молодые певцы для приобретения профессионального опыта зачастую вынуждены уезжать в Европу. Но многие не могут позволить себе такую поездку, и они эксплуатируются ловкими импресарио, которые по всей Америке ставят оперы с второсортными составами, с неполноценными (если вообще с какими-либо) оркестрами и с небрежной подготовкой. Молодым певцам иногда даже приходится платить деньги за такое «приобретение опыта». С другой стороны, школы и колледжи создали у себя оперные студии, и, когда их возглавляют одаренные дирижеры и режиссеры, они показывают замечательные работы. Исполнение опер на английском языке начинает получать признание (даже в «Метрополитен»), как лучший путь к популяризации оперного искусства. В некоторых американских университетах и колледжах оперные студии достигли поразительно высокого уровня исполнения, могущего выдержать сравнение с европейскими стандартами.

Рост признания оперы в Америке имел следствием также увеличение количества небольших оперных трупп. Многие из них добились высоких художественных результатов, будучи поддержаны вкладами и пожертвованиями любителей оперного искусства. Однако, как и у оперных студий колледжей, их репертуар ограничен двумя-тремя, в лучшем случае четырьмя

операми, каждая из которых исполняется только один или несколько раз в год, в то время как любая европейская государственная труппа имеет в своем репертуаре двадцать или тридцать оперных названий¹. Это прискорбно, потому что полноценная оперная постановка требует огромных усилий: месяцы тяжелого труда посвящаются подготовке певцов, репетициям оркестра, режиссерской работе, изготовлению костюмов и декораций, а затем — общей репетиционной работе, объединяющей все компоненты будущего спектакля, — и это лишь отдельные моменты гораздо более сложного процесса постановки оперы. Тем не менее хорошее начало уже положено; теперь опера определенно нашла в Соединенных Штатах свой путь.

Но быстрый рост интереса к опере имел также и свои отрицательные стороны. Средние школы начали исполнять «Кармен», «Сельскую честь», «Свадьбу Фигаро», «Риголетто» и даже «Мадам Баттерфлай» и «Фауста». Однако молодым дирижерам следует избегать этих произведений в школьных условиях: они требуют зрелых, хорошо тренированных и надежных голосов. Верно, что некоторые молодые певцы выказывают замечательный талант уже в очень раннем возрасте, но исполнение ими таких партий, как Сантуцца, Баттерфлай или Кармен, принесет гораздо больше вреда, чем пользы. Упомянутые оперы изобилуют популярными мелодиями, и, слушая их в исполнении молодежи, аудитория приходит в восторг. Но этот энтузиазм слушателей не должен влиять на объективность суждения молодого дирижера.

ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ

При выборе определенного произведения необходимо руководствоваться следующими основными принципами.

Решайте выбор оперы только после выяснения возможностей всех предполагаемых певцов. Распределяйте роли только совместно с режиссером. Если опера относится к числу трудных, позаботьтесь о достаточном количестве репетиционного времени.

Опера, конечно, очень проигрывает, будучи поставлена без оркестра, но если ваши инструменталисты не могут справиться со своими партиями, то выбора нет: исполнение не должно

¹ Любая первоклассная оперная постановка стоит очень дорого. В Европе оперные театры рассматриваются как необходимые культурные учреждения, подобно музеям и библиотекам; оперные сезоны оплачиваются городом или государством. Доход от продажи билетов покрывает лишь малую часть расходов. В США остальное должно быть получено от богатых любителей оперы, и, при непрерывно растущих ценах, профессиональные оперные учреждения, даже замечательная «Метрополитен-опера», находясь в крайне стесненных обстоятельствах и в один прекрасный день могут оказаться вынужденными запереть свои двери на замок.

быть испорчено участием слабого оркестра. В таких случаях два рояля могут быть прекрасной заменой (но, именно, только заменой) оркестрового звучания. Дирижеру следует сделать собственное переложение для двух роялей с партитуры оперы. Еще лучше переложение для рояля и нескольких инструментов. Важно, чтобы дирижер, которому предстоит делать такую аранжировку, хорошо владел инструментальной.

Очень часто оркестровый материал опер, а особенно оперетт, находится в неудовлетворительном состоянии: ноты плохо написаны, полны ошибок; купюры, помеченные в различных партиях, не согласуются между собой. Все это должно быть откорректировано еще до первой репетиции оркестра. Необходимо также внести в ноты дополнительные ориентиры (цифры или буквы), если имеющихся окажется недостаточно.

Если опера требует участия хора, должно быть предусмотрено достаточное количество времени для хоровых занятий (по меньшей мере три часа в неделю). Тем временем сольные партии должны основательно разучиваться с фортепиано; если дирижер достаточно хороший пианист, он может делать это сам (по крайней мере на первых порах). Хор также должен с самого начала иметь аккомпаниатора. Если в отдельных эпизодах солистам предстоит петь вместе с хором, они должны объединиться в репетиционной работе сразу же после того, как хор твердо усвоит материал. Продолжайте эти совместные репетиции до тех пор, пока весь состав исполнителей надежно не освоится с музыкой, памятуя о том, что на сцене их будет отвлекать актерская игра, а иногда они даже не смогут видеть жест дирижера. (Ничто так явно не свидетельствует о любительщине, как постоянная прикованность взгляда певца к дирижерской палочке.) Как только оркестранты в достаточной мере освоят свои партии, должны начаться общие репетиции, на которых солисты будут пока просто слушать оркестр, чтобы привыкнуть к его звучанию: в оркестровом звучании могут встретиться такие детали фактуры, которых солисты не слышали в фортепианном переложении.

Следующий шаг — соединение оркестра и голосов без сценической игры. Хор тоже должен иметь по крайней мере одну неигровую репетицию с оркестром; при этом, дабы привыкнуть к реальному оркестровому звучанию, хор должен стоять на сцене.

Чтобы дирижировать оперой, необходимо скрупулезно выучить партитуру. Дирижер должен знать ее наизусть, включая словесный текст вокальных партий. Эта задача не столь уж трудна: при таком большом количестве репетиций, какого требует постановка оперного спектакля, едва ли возможно не запомнить каждую ноту. Во время самого исполнения главное внимание дирижера должно быть обращено на сцену. Оркестр имеет перед глазами ноты, певцы же поют наизусть. Принимая

во внимание их естественное волнение и множество отвлекающих факторов, дирижер должен оказывать им всю ту помощь, на которую он способен. Надо объяснить оркестрантам, что им не следует ждать от дирижера постоянного показа вступлений (если они к этому привыкли), так как он будет занят, главным образом, певцами.

НЕДОРАЗУМЕНИЯ

Хорошо подготовленному оркестру редко случается разойтись во время спектакля; однако при исполнении оперы столь же редко бывает, чтобы дирижер не столкнулся с какими-либо неожиданностями. Здесь-то оперный дирижер и должен показать свое искусство. Певец может пропустить вступление и опоздать; в этом случае дирижер должен подождать и не давать следующего «раза» (т. е. первой доли), пока певец не «догонит» оркестр. Если оркестр приучен неукоснительно следовать за дирижером и никогда не брать первую долю такта прежде, чем увидит «раз», катастрофа будет предотвращена. Если певец обогнал оркестр и оказался впереди, дирижер должен убыстрить свои удары, чтобы догнать его в ближайшем такте. Может случиться, что певец окончательно оторвался от оркестра, опередив его на несколько тактов. Тогда дирижер должен сделать все возможное, чтобы исправить положение; он должен сохранить присутствие духа и ясность рассудка, чтобы, быстро оценив ситуацию, решить, в какой именно момент сцена и оркестр могут быть вновь соединены. Изредка может потребоваться решительный образ действий: дирижер оказывается вынужденным остановить оркестр и негромко назвать ближайшую цифру; тогда после остановки оркестр вступит в названном такте. Опытный дирижер умеет проделать все это очень спокойно и, тем самым, сделать подобные недоразумения практически незаметными. Вообще же происшествия такого рода не свойственны хорошо подготовленным исполнениям. Они могут быть лишь редким исключением из правила. Однако дирижер должен быть к ним готов. Может случиться большая беда, если такое недоразумение застанет дирижера врасплох и он начнет нервничать и суетиться.

Дирижирование оперой во многом сходно с аккомпанементом солисту в концерте. Так, если в партии певца имеется речитативный эпизод без сопровождения, надо, пока оркестр молчит в течение нескольких тактов, отмечать каждый такт лишь одним ясным ударом вниз («откладывать» такты). Часто бывает, что во время такого речитатива оркестр должен взять один единственный аккорд. Если он приходится на первую долю такта, то проблемы нет; но нередко он должен быть сыгран на слабую долю (вторую, четвертую) или между долями. Некоторые дирижеры показывают такие аккорды, где бы они ни встре-

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kliros/>
чались, ударом вниз. Это плохая привычка, дезориентирующая тех музыкантов, у которых в это время паузы: они сбиваются со счета. Начало каждого такта надо, как обычно, отмечать ударом вниз, даже если такт начинается с паузы. То, что аккорд должен быть взят на второй удар, не может мешать дирижеру давать этот удар, придерживаясь нормальной схемы тактирования.

В некоторых операх встречаются эпизоды мелодекламации, где оркестр сопровождает не пение, а речь. Иногда композитор указывает точный ритм, в котором должны произноситься слова (как у Пуччини в «Джанни Скикки» и «Ласточке»). Когда ритм не указан, дирижер должен внимательно слушать актера и принаравливать музыку к разговорному тексту, который она сопровождает (у Массне — в «Манон»; у Бетховена — в «Фиделио»; у Вебера — в «Вольном стрелке»; у Вейля — в «Случае в долине»).

Во время исполнения оперы дирижеру часто приходится пользоваться левой рукой не только для показа вступлений певцам, но и для снижения громкости звучания оркестра. Акустические условия зала должны быть исключительно благоприятными, чтобы оркестр, не заглушая певцов, мог буквально следовать напечатанным в партитуре авторским динамическим оттенкам. В опере оркестр должен уметь доказать свое владение хорошим *piano*; медь, даже в *forte*, не должна кричать; акцентуация типа *fp* или, в крайнем случае, *mf* придаст звучанию оркестра энергичный и живой характер (играть все время тихо значило бы сделать звучание анемичным). Зато в эпизодах *forte* без участия певцов, будь то целый ряд тактов или только несколько нот, оркестр может играть в полную силу, подчеркивая драматургические конфликты пьесы. Эти места должны быть отмечены в оркестровых партиях и оговорены с музыкантами на репетициях; все же и в таких эпизодах дирижеру нередко приходится прибегать к помощи левой руки, чтобы сдерживать звучность оркестра. Тот же подход к динамике распространяется и на работу с профессиональными оркестрами¹.

¹ Существует оперный театр, который может быть назван акустическим эталоном; это театр, построенный Вагнером в Байрейте для постановки своих музыкальных драм. Изнутри все помещение облицовано деревом. Сцена довольно покатая, благодаря чему ее поверхность хорошо отражает звук в зал (правда, певцы должны привыкнуть стоять и ходить на наклонной плоскости). Между сценой и дирижером, который невидим для публики, так как передний край авансцены низко опущен, имеется лишь узкая полоска пространства, достаточная только для части струнной группы оркестра; остальная часть оркестровой ямы находится под сценой, продолжаясь далеко вглубь, в расчете на массивность вагнеровской оркестровки. Голоса никогда не заглушаются огромным оркестром, можно с легкостью разобрать каждое слово певцов. Может даже показаться, что оркестр засурдинен. Это не так. Деревянная облицовка помещения способствует такому эффекту

Процесс постановки оперы значительно облегчается благодаря применению следующих вспомогательных средств. Как только певцы освоят партии, запишите всю оперу (с фортепианным сопровождением) на пленку. Режиссер сможет тогда значительную часть своей работы проводить под эту запись, что уберезет голоса певцов от перенапряжения, неизбежного в процессе сценических репетиций, и позволит исполнителям целиком сосредоточить свое внимание на игре. В процессе усвоения ими сценического действия постоянное повторение музыки в записи внедрит ее в их память и, что особенно важно, сценическая работа сможет начаться еще до того, как певцы выучат свои партии наизусть. Тем временем чисто музыкальные занятия, направленные на совершенствование вокального исполнения, должны продолжаться, и они будут тем успешней, чем раньше и ясней певцы будут представлять себе свои актерские задачи.

Выучив партии наизусть, они смогут, не утомляя голоса, беззвучно открывать рот во время звучания записи на сценических репетициях. Наконец, после того как все их сценические действия будут ими усвоены и отпадет надобность сосредоточивать внимание на каждом отдельном шаге, певцы смогут совместить с игрой свободное, не напряженное пение.

Другой случай использования электронной техники в качестве подсобного средства в опере — это трансляция оркестрового звучания на сцену. Она необходима потому, что певцы, особенно в ансамблях, зачастую недостаточно хорошо могут слышать оркестр и вследствие этого оказываются лишенными необходимой поддержки. Поэтому они, главным образом, опираются на жест дирижера, от которого вынуждены не отрывать взгляда¹.

Не прибегайте к звукоусиливающей аппаратуре для голосов, если без этого можно обойтись; ею можно пользоваться только в случаях крайней необходимости.

Чрезвычайно важно, чтобы дирижер был ясно виден как певцам, так и оркестру. Хорошее освещение является обязательным условием. Осветительная арматура оркестровых пультов должна отбрасывать свет только на ноты и не отвлекать внимание слушателей².

¹ Режиссер должен планировать все мизансцены так, чтобы певцы в тот момент, когда они обязательно должны видеть дирижера, были бы обращены к нему лицом. Молодым певцам, при обращении к партнеру на сцене, надо учиться следить за жестом дирижера незаметно, уголком глаза. Для достижения этого необходима тренировка.

² Бока и верхняя (задняя) часть дирижерского пульта должны быть загнуты внутрь, чтобы прятать источники света, расположенные вдоль этих трех сторон. Наружная поверхность пульта должна быть черной, внутренняя — выкрашена белой эмалью в целях лучшего отражения света. При этом условии освещение пульта, оставаясь незаметным для публики, даст возможность хорошо видеть лицо и движения дирижера со сцены.

Молодых музыкантов оркестра, участвующих в оперном спектакле, огорчает, что они лишены возможности видеть происходящее на сцене. Поэтому их следует приглашать в качестве зрителей на одну из последних репетиций с фортепиано. Однако во время костюмных репетиций и спектаклей все их внимание должно быть сфокусировано исключительно на лежащих перед ними нотах. Будет непростительно, если по окончании речевого диалога на сцене или после пауз в своей партии кто-нибудь из музыкантов вступит не вовремя.

В оперном спектакле оркестру отведена меньшая роль, чем в симфоническом концерте. Здесь для успеха предприятия необходим дух сотрудничества. Красочная и впечатляющая оперная постановка может и должна быть таким ярким переживанием, чтобы каждый ее участник имел основание гордиться своей долей участия.

Ни один молодой дирижер не должен приступать к работе в оперной студии без предварительного опыта или без помощи опытного соотрудника. Ему необходим профессиональный оперный режиссер, способный осуществить постановку музыкального спектакля. Ритм, характер и задачи действия должны быть согласованы с ритмом и характером музыки. Оперный режиссер нуждается в основательной музыкальной подготовке не меньше, чем в сценической.

Приложение

ПРИМЕРНЫЙ ОБЗОР МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, РЕКОМЕНДУЕМОЙ ДЛЯ УЧЕНИЧЕСКИХ И САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ОРКЕСТРОВ

МУЗЫКА ЭПОХИ БАРОККО

Концерто гротто (Concerti grossi) Скарлатти, Корелли, Самmartини, Вивальди, Джеминиани, Манфредини, Локателли и, особенно, Генделя вполне соответствуют возможностям ученического оркестра. Они дают солидный фундамент мастерству струнников. То же самое относится к произведениям других авторов эпохи барокко — Люлли, Кригера, Пёрселла, Рамо и Телемана.

Исполнение Бранденбургских концертов И. С. Баха требует участия высококвалифицированных исполнителей-солистов. При наличии скрипача, флейтиста и пианиста, отвечающих этому условию, можно рекомендовать Бранденбургский концерт № 5, а также № 4 — с двумя солирующими флейтами (в оригинале — рекордерами, т. е. продольными флейтами) и солирующей скрипкой, — одно из самых очаровательных сочинений Баха.

Хороший флейтист-солист необходим для его Сюиты № 2. Эта вещь особенно интересна для юных струнников ввиду разнообразия музыкального материала. Карл Филипп Эмануэль Бах, Иоганн Христиан Бах, Иоганн Станиц, Боккерини, Диттерсдорф и Бойс создали много раннеклассических симфоний, также доступных непрофессиональным исполнителям. Эти произведения не требуют той изысканности исполнения, которая необходима для Моцарта; однако в произведениях К. Ф. Э. Баха, шедшего в значительной мере своим особым путем, имеется ряд сложных моментов.

ГАЙДН

Многие из гайдновских симфоний должны быть настойчиво рекомендованы в качестве превосходного учебного материала для ученических оркестров. Среди ранних заслуживает в этом смысле внимания Симфония № 12. Симфония «Lamentatione» (№ 26) особенно интересна как одно из первых «романтических» произведений Гайдна. Другая «романтическая» симфония — «Траурная» (№ 44). Музыка знаменитой «Прошальной» симфонии (№ 45) также драматична, а к концу она приобретает ностальгический характер. Относительно ее II части см. с. 160. Менуэт и Adagio Финала написаны в трудной тональности фа-диез мажор. Эта и следующая за ней симфонии — необычайно выразительны. Если бы не тональность си мажор, Симфонию № 46 можно было бы считать одной из самых легких у Гайдна; принимая во внимание высокое качество музыки этой симфонии, представляется целесообразным транспонировать ее в до мажор, что даст великолепный учебный материал для юношеского оркестра. (Подобное вмешательство в произведение мастера нам кажется возможным, если учесть, что оркестровый строй во времена Гайдна был по меньшей мере на полтона ниже, чем сегодня; тональность си-бемоль мажор была бы поэтому более правомерной, но зато менее легкой¹.) Симфония № 49 («La passione») — еще одно интересное произведение, о чем говорит само название². Среди поздних симфоний Гайдна интересна несложная Симфония № 82 («Медведь»). Особенно восхитительна общеизвестная Симфония № 88, хоть и не легкая, но все же соот-

¹ Данная рекомендация автора и ее мотивировка представляются спорными. — *Примеч. перевод.*

² La passione (фр.) — страсти. — *Примеч. перевод.*

ветствующая возможностям лучших непрофессиональных оркестров. Все двенадцать «Лондонских» симфоний Гайдна являются шедеврами и требуют искусного и законченного исполнения. Возможность исполнения их юношеским или самодеятельным оркестром зависит от состояния отдельных его групп. Молодой дирижер должен тщательно взвесить данное обстоятельство, прежде чем остановить свой выбор на той или другой из этих симфоний. Рекомендуется Симфония № 95, до минор; ею незаслуженно пренебрегают (что предвидел Бетховен), а она не столь трудна, как некоторые другие. Для трио Менуэта этой симфонии необходим хороший виолончелист.

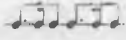
МОЦАРТ

Зрелые шедевры Моцарта, в техническом отношении не выходящие за рамки возможностей юношеского оркестра, требуют, однако, особой утонченности и чуткости как от дирижера, так и от исполнителей. Лишь немногие из ранних (и сравнительно легких) симфоний Моцарта сопоставимы с его поздними произведениями в этом жанре. Наиболее драматичная из числа первых симфоний — это № 25, соль минор (К. 183). Особым очарованием обладают № 29, ля мажор (К. 201), и № 33, си-бемоль мажор (К. 319). Знаменитая Симфония № 40, соль минор (К. 550), часто исполняется любителями, но они не могут своей игрой воздать должное этому замечательному произведению, в котором любая нота у любого инструмента должна быть совершенной. Из увертюр Моцарта непрофессионалам могут быть доступны две: «Похищение из сераля» и «Милосердие Тита».

Возможностям непрофессиональных оркестров соответствуют многие фрагменты из балетной музыки Моцарта «Les petits riens» («Безделушки»), равно как и его немецкие танцы, менуэты и марши. То же можно сказать и о произведениях сходного с симфониями жанра — серенадах и дивертисментах, которые, хотя и не достигают глубины поздних симфоний Моцарта, но переполнены ощущением молодости и юношеской беспечности. Серенада ре мажор (К. 204) может быть рекомендована при наличии хорошего скрипача-солиста. Для другой Серенады ре мажор (К. 239) нужен хороший квартет солирующих струнников, партии же аккомпанирующего струнного оркестра и литавр не отличаются трудностью. Среди дивертисментов изумителен ре-мажорный (К. 131), который Моцарт сочинил в возрасте шестнадцати лет (для некоторых частей этого дивертисмента нужны четыре валторны). Красивыми, но немного более трудными произведениями являются дивертисменты си-бемоль мажор (К. 287) и ре мажор — с общеизвестным менуэтом (К. 334).

БЕТХОВЕН

Произведения Бетховена требуют большего технического мастерства, чем произведения его предшественников. Величественная музыка Бетховена поражает слушателей своей силой и драматизмом; ее исполнение не нуждается в той изысканности, которая необходима для Моцарта. Молодой дирижер, при условии безупречного знания партитуры, может взяться за разучивание с юношеским оркестром некоторых бетховенских симфоний. Молодые музыканты любят играть Бетховена и будут прилагать особые старания к преодолению технических трудностей. Лучше всего начать с Первой симфонии. Она выдвигает перед исполнителями немало проблем и, несмотря на то, что является первой, обладает четко выраженным бетховенским характером. Вторая симфония, хоть она и несколько труднее Первой, также соответствует возможностям учащихся. Пятая симфония столь часто исполняется крупными профессиональными оркестрами, что молодой дирижер может не решиться играть ее со своими менее опытными музыкантами. Однако трудности могут быть преодолены; произведение чрезвычайно драматично и относится к числу тех великих симфоний, которые по своему духу наилучшим образом подходят для юношеского коллектива. Третья («Героическая») симфония

гораздо более сложна. Седьмая очень полезна для воспитания ритма, но остигнутый рисунок  в I части может оказаться слишком большим препятствием для оркестра (см. с. 140). Менее драматичные Четвертая, Шестая («Пасторальная») и Восьмая симфонии нисколько не легче для исполнения и требуют более утонченного подхода.

Из бетховенских увертюр можно рекомендовать «Эгмонта». Все три увертюры «Леонора» содержат для исполнителей одинаковые технические проблемы; наиболее драматична третья. Увертюра «Кориолан» является превосходным материалом для работы над ритмом; однако решиться на ее публичное исполнение можно лишь после того, как ритмический рисунок приобретет необходимую отчетливость.

Одно раннее произведение Бетховена особенно подходит для начинающих — это «Рыцарский балет». Возможностям непрофессионалов соответствует и другой, гораздо более значительный балет Бетховена — «Творения Прометея», имеющий как драматичные, так и изящные танцевальные разделы (тему финала этого балета Бетховен использовал затем для Финала «Героической» симфонии).

ШУБЕРТ

Быть может, ни одно симфоническое произведение не исполняется оркестрами любого рода так часто, как «Неоконченная» симфония Шуберта. Технически она не трудна, но исполнительски ничуть не легче большинства симфоний Моцарта и Бетховена. Ее музыка является выражением раннего венского романтизма и требует тончайшей нюансировки и игры светотени. Среди других симфоний Шуберта внимание непрофессиональных оркестров должны привлечь Жизнерадостная Вторая, Четвертая (носящая не вполне подходящее ей название «Трагической») и идиллическая Пятая; ни одна из них не может сравниться по силе своего воздействия на слушателей с «Неоконченной»; они способны увлечь аудиторию только в случае очень хорошего исполнения.

Очаровательна и целиком соответствует возможностям юношеских оркестров вся музыка Шуберта к «Розамунде».

ШУМАН

Для хорошего исполнения любой симфонии Шумана необходим профессиональный оркестр. Они в высшей степени богаты поэтическими образами, но на их оркестровке лежит печать недостатка у композитора опыта в этой области. Увертюра Шумана к его опере «Геновева» заслуживает особого внимания. Она трудна, но, будучи хорошо отретирована, может оказаться по силам любительскому коллективу.

МЕНДЕЛЬСОН

В отличие от Шумана, Мендельсон блестяще владел оркестровкой. Его оркестровые эффекты требуют аккуратности и прозрачности исполнения. Увертюру «Фингалова пещера», носящую также название «Гибриды», вполне можно играть в подвинутом юношеском коллективе, однако она требует значительного технического мастерства от струнников. Эффектна увертюра «Рюи Блаз»; благодаря множеству фермат и смен темпа она является хорошей учебной пьесой для молодых дирижеров. Очаровательным, но незаслуженно забываемым произведением является увертюра «Прекрасная Мелузина». Однако следует помнить, что музыка Мендельсона никогда не бывает для оркестра легкой. А такую изысканную и тонкую пьесу, как увертюра ко «Сну в летнюю ночь», вообще не следует играть никому, кроме профессионалов.

Обычная нагрузка оркестра несколько облегчается при исполнении аккомпанемента в концертах, где главная музыкальная ответственность ложится на солиста (см. гл. 28). Следовательно, для исполнения любого концерта солист, если даже он студент, должен соответствовать профессиональному уровню.

Начнем с Баха: замечательным произведением является его Концерт для клавира ре минор; он очень полезен для струнных, как и клавирный Концерт фа минор, скрипичные Концерты ля минор и ми мажор, а также Концерт ре минор для двух скрипок. Незаслуженно оставляется без внимания Тройной концерт ля минор, написанный для того же состава, что и Бранденбургский концерт № 5.

Многие из мастеров барокко, такие как Торелли, Тартини, Скарлатти, Корелли и, особенно, Вивальди и Телеман, писали не только concerti grossi, но и сольные концерты для таких инструментов, как пикколо, флейта, гобой, фагот, труба и, конечно, скрипка. Если в вашем распоряжении имеется инструменталист, хорошо владеющий одним из этих инструментов, то выбор произведений велик. Аккомпанементы этих концертов редко бывают трудными.

Гайдн написал много концертов (для скрипки, клавира, валторны, трубы); все они, в том числе и знаменитый виолончельный концерт ре мажор, не создают особых проблем для исполнения.

Виолончельный концерт Боккерини очень красивая пьеса. Этот композитор написал также очаровательный концерт для гитары.

Моцарту принадлежит множество выдающихся концертов для фортепиано, скрипки, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны; многие из них доступны юношеским оркестрам.

Первый, Второй и Третий фортепианные концерты Бетховена также можно исполнять с непрофессиональными коллективами; однако Четвертый и Пятый требуют от оркестра большего профессионального мастерства и выразительности, как и его скрипичный концерт. Бетховеном написан также Тройной концерт для скрипки, виолончели и рояля с оркестром. Хотя он и не принадлежит к числу величайших шедевров композитора, концерт этот безусловно заслуживает исполнения (при наличии хорошего трио солистов), тем более что он не очень труден для оркестра.

Один из самых очаровательных концертов для трубы был написан Гуммелем, и его следует всячески рекомендовать для исполнения. Для трубача он нелегок, но трудности оркестровой партии не превышают возможностей юношеского оркестра.

Следует обратить внимание на очень привлекательное Концертино для флейты Доницетти, который известен только как оперный композитор; оркестровый аккомпанемент в этой маленькой пьесе не выдвигает перед исполнителями никаких проблем.

Красивыми романтическими произведениями для рояля с оркестром являются Концертштюк Вебера и Концерт соль минор Мендельсона.

Поскольку среди нынешней учащейся молодежи имеется много по-настоящему одаренных кларнетистов, следует иметь в виду Концертино и два концерта для кларнета Вебера.

Скрипичный концерт Мендельсона, конечно, чрезвычайно популярен, но его фактура (особенно в финале) сложна для оркестра. Поэтому более целесообразно играть с непрофессиональным оркестром скрипичные концерты некоторых поздних романтиков — например Веявского (Концерт ре минор) или Вьетана (Концерт № 5, ля минор).

Ритмические трудности в финале Концерта для фортепиано Шумана могут оказаться непреодолимыми для любителей. Однако I часть этого произведения была сочинена Шуманом как самостоятельная пьеса — «Фантазия», а две другие части композитор дописал четырьмя годами позже; поэтому позволительно играть одну лишь первую часть Концерта. Шопен, не будучи оркестровым композитором, ограничил аккомпанемент двух своих концертов

(ми-минорного и фа-минорного) второстепенной ролью. Их оркестровые партии, может быть, не очень интересны, но при участии крепкого пианиста очень полезны для юношеского оркестра на первых порах его приобщения к концертному аккомпанементу.

Два концерта Листа — Первый в ми-бемоль мажоре и Второй в ля мажоре — рассчитаны на виртуозного пианиста и квалифицированный оркестр. Композитор был большим мастером оркестровки, и эти произведения отличаются блестящим оркестровым колоритом. Оркестр сам по себе звучит у Листа как виртуозный инструмент; хороший дирижер в совершенстве владеет партитурой, может помочь даже непрофессиональному оркестру одолеть все имеющиеся в этих аккомпанементах трудности. Несколько легче аккомпанемент другого произведения Листа для рояля с оркестром — его «Венгерской фантазии».

Из более поздних сочинений можно рекомендовать Симфонические вариации для рояля с оркестром Франка и Скрипичный концерт соль минор Бруха, а также очень популярный Фортепианный концерт ля минор Грига. Наряду с ними следует назвать «Испанскую симфонию» Лало и многочисленные концерты Сен-Санса (для фортепиано, скрипки, виолончели). Достойным произведением американской музыки в этом жанре является Второй фортепианный концерт (ре минор) Мак-Доуэлла, но он отнюдь не легок.

ПОЗДНИЕ РОМАНТИКИ

В симфонической литературе XIX века популярным, но не легким произведением является Симфония ре минор Франка. Симфонии Брамса, Брукнера и особенно Малера лучше предоставлять профессиональным оркестрам. У Брамса чисто технические трудности перевешиваются исполнительскими, но его эффектная «Академическая» увертюра может быть доступна непрофессиональным исполнителям так же, как и знаменитые «Венгерские танцы». Можно рекомендовать и одно из первых оркестровых сочинений композитора — Серенаду ре мажор (ор. 11).

В конце XIX века оркестр вырос количественно и качественно: увеличился его состав и повысились предъявляемые к нему технические требования. Однако, несмотря на это, музыка того времени более доступна для исполнителей-непрофессионалов, чем произведения классической эпохи. В музыке Моцарта каждая нота должна быть сыграна абсолютно точно. В позднеромантической музыке приблизительно сыгранные ноты, конечно, также недопустимы; все же, когда отдельный исполнитель растворяется в огромной массе звуков, он может, так сказать, плыть в широком звуковом океане, беспечно отдаваясь во власть своих эмоций. Ясность и точность звучания, необходимые для исполнения классической музыки, здесь сменяются звуковым великолепием и экзальтацией.

СЛАВЯНСКАЯ МУЗЫКА

Славянская музыка исключительно колоритна и часто основана на фольклоре; исполнение ее не требует той рафинированности, что классическая. Прежде всего назовем чешских композиторов — Сметану, чья «Влтава» стала одной из популярнейших симфонических поэм, и Дворжака; его Девятая симфония («Из Нового Света») была вдохновлена американским фольклором и также получила всеобщее признание благодаря силе и свежести музыки. Хотя отдельные места в этой симфонии достаточно трудны, все же непрофессионалы могут добиться вполне приемлемого ее исполнения. Интересными произведениями Дворжака являются его Вторая и Четвертая симфонии (хоть они и не столь впечатляющи, как Девятая), мелодичные увертюры «Среди природы», «Карнавал» и ритмически богатые «Славянские танцы». Виолончельный концерт Дворжака — один из лучших, но он довольно труден для оркестра.

Музыка Чайковского всегда была очень популярна, в частности — последние три симфонии. Четвертая и Пятая симфонии кажутся трудней, чем они есть на самом деле; хороший непрофессиональный оркестр сможет извлечь большую пользу из их разучивания и получить творческое удовлетворение от последующего их исполнения.

Подобно симфониям Чайковского, «Шехеразада», «Испанское каприччио», «Светлый праздник» Римского-Корсакова менее трудны, чем это может показаться по их звучанию. Они требуют крепких исполнителей для отдельных партий (скрипка-соло, кларнет, флейта); дирижер должен внимательно взвесить возможность своих музыкантов, прежде чем остановить выбор на одном из этих произведений.

Прекрасным образцом русской музыки является Вторая симфония Бородина, которая в техническом отношении менее сложна, чем большая часть произведений Римского-Корсакова или Чайковского.

ОТРЫВКИ ИЗ СЦЕНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Некоторые произведения, первоначально написанные для сцены, заняли затем прочное место в концертных программах, как, например, сюиты «Пер Гюнт» Грига и «Арлезианка» Бизе. Наиболее популярные номера из «Кармен» также объединены в концертную сюиту. Все эти пьесы являются благодарным материалом для хорошего самодеятельного оркестра.

Многие увертюры и отрывки из опер Вагнера также были перенесены в концертный зал. Вагнер был чародеем оркестровки; его произведения кажутся чрезвычайно трудными, однако многие из них могут быть сыграны хорошо подвинутыми самодеятельными коллективами. Можно рекомендовать вступление к «Мейстерзингерам». Несколько легче концертная аранжировка фрагментов этой оперы, включающая в себя Танец подмастерьев и Выход мейстерзингеров; это не попури, так как музыкальный материал расположен в той же последовательности, что и в опере. Популярной концертной пьесой является вступление к III действию «Лоэнгрин» (со свадебным хором), а при наличии достаточного количества хороших скрипачей возможно исполнение и Вступления к опере. Назовем еще «Шествие в собор» из той же оперы, большая часть которого написана для духовых инструментов, а также несколько более сложную музыку «Шествия к храму святого Грааля» и «Чуда страстной пятницы» из «Парсифаля».

ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

Рихард Штраус, вслед за Вагнером, привел мастерство оркестровки к новым вершинам. Он предъявил к оркестру максимальные (даже для профессиональных музыкантов) технические требования, и теперь большинство композиторов пишет исключительно в расчете на оркестр виртуозного класса. Одним из немногих исключений из данного правила является Пауль Хиндемит. Специально для школьных оркестров написана увертюра Копленда «Под открытым небом» (Outdoor-overture), хотя учащиеся ожидают в этой пьесе ритмические трудности (сложные синкопы)¹.

Между тем необходимо было бы иметь как можно больше хороших сочинений современных композиторов, написанных в расчете на оркестры со сравнительно скромными (не виртуозными) техническими возможностями.

¹ В списке музыкальных произведений, рекомендуемых автором книги для учебных и самодеятельных оркестров, современная музыка представлена главным образом произведениями американских композиторов, недоступными или трудно доступными нашему читателю. Поэтому приводим из него названия лишь нескольких пьес, которые можно найти в наших нотных библиотеках и магазинах: Прокофьев. «Петя и волк»; Марш и Скерцо из оперы «Любовь к трем апельсинам»; Кабалевский. Сюита «Комедианты»; Стравинский. Сюиты № 1 и 2; Хиндемит. Застольная музыка (Tabletmusic); Гершвин. «Рапсодия в блюзовых тонах»; Бернстайн. Увертюра «Кандид». — Примеч. перевод.

Некоторое количество таких пьес, созданных американскими композиторами, уже имеется, и юношеские коллективы должны закрепить их в своем репертуаре.

МУЗЫКА ШОУ

Особым жанром американской музыки, получившим популярность во всем мире, является музыка бродвейских шоу (мюзиклов). Со времени огромного успеха «Оклахомы»¹ американские мюзиклы заняли место венской оперетты, царившей на протяжении XIX и начала XX веков. Авторы их не претендуют на особую глубину, однако значительная часть их музыки в самом деле хороша.

Школы и колледжи иногда ставят у себя эти мюзиклы. Дирижеры, занятые поисками оркестровой литературы для ученического оркестра, должны иметь в виду, что музыка каждого хорошего шоу издана также в виде оркестрового поурри. Большинство таких компиляций составлено и оркестровано Робертом Расселом Беннетом, который оркестровал и большую часть самих шоу. Беннет, будучи одним из мастеров в этой области, знает, как, не прибегая к чрезмерно сложной оркестровой технике, сделать звучание оркестра полным и интересным.

В природе любого поурри — множество как постепенных, так и внезапных смен темпа и метра, что создает для дирижера целый ряд интересных технических задач.

¹ Автор — Р. Роджерс; написанная в 1943 г., «Оклахома!» выдержала подряд более 2200 представлений. — *Примеч. перевод.*

СОДЕРЖАНИЕ

Д. Далгат. Вместо предисловия	3
Введение	5
Как пользоваться этой книгой	6
Часть I. ДИРИЖЕРСКИЙ УДАР	
1. Тактирование в различных метрах	7
Размер $\frac{2}{4}$ (7). — Характер удара (9). — Другие размеры (10). — Тактирование «на раз» (одиночный, или «вальсовый», удар) (12). — Дробление удара (13).	
2. Варианты начала	15
Начало на удар: Подготовительный замах (ауфтакт). — Начало на первую долю такта (удар вниз). — Начало на последнюю долю такта (с затакта). — Начало со второго удара перед тактовой чертой. — Начало с третьего удара перед тактовой чертой. — Начало со второго или третьего ударов в шестидольном метре. — Начало с пауз (15—30.). — Внеударное начало: Одна внеударная нота в затакте. — Внеударная нота перед другими долями такта. — Две внеударные ноты в затакте. — Три и более внеударных нот в затакте (32—36).	
3. Остановка звучания (Окончание. Фермата. Пауза)	38
Заключительный удар: Затихание звучности (diminuendo). — Усиление — затихание (crescendo — diminuendo). — Окончание в виде ряда коротких нот. — Резкое снятие выдержанной заключительной ноты (38—40). — Фермата (43). — Генеральная пауза (G.P.) (47). — Цезура (Люфт-пауза). Показ цезуры (49).	
4. Смены темпа и метра	51
Внезапная смена темпа: Смена темпа после ферматы или паузы. — Смена темпа без прерыва звучания (51—52). — Смена метра (57). — Постепенное изменение темпа: Accelerando. — Ritardando. — Возвращение в темп (59—62).	
5. Акцент. Синкопа. Полиритмия	63
Акцент (63). — Синкопа: Внеударный акцент. — Двухдольный ритмический рисунок в размере $\frac{3}{4}$. — Латиноамериканские ритмы (66—70). — Полиритмические сочетания (71). — Одновременное сочетание разных темпов (74).	
6. Левая рука	74
Динамика (74). — Выдержанные ноты (76). — Синкопы (77).	
7. Показ вступлений	78
8. Смешанные и переменные размеры	80
Пятидольный метр (80). — Переменные метры (82). — Расстановка естественных ударений (84).	
Часть II. СЛУХ И ЗРЕНИЕ	
9. Тренировка слуха	85
Диктант (86). — Обнаружение неверных нот, играемых намеренно (88). — Распознавание различных инструментов (88). — Развитие умения слышать партитуру внутренним слухом (89).	
10. Чтение партитур	90
Транспонирующие инструменты (91). — Сжатая запись партитур (94). — Чтение партитур за фортепиано (96).	
Часть III. ИНСТРУМЕНТЫ	
11. Струнные	97
Ведение смычка: Legato. — Portato. — Non legato (detaché). — «Смычок-вниз» и «смычок-вверх» — Штрихи в музыке барокко. — Staccato. — Другие штрихи. — Повторение звука (репетиция) (98—100). — Пальцевая техника и смежные вопросы: Проблемы. — Pizzicato — Сурдины. — Особые эффекты (107—109).	
12. Деревянные духовые	111
Дыхание (112). — Артикуляция (113). — Строй (114). — Инструменты (116).	
13. Медные духовые	118
Валторны, трубы, тромбоны (119). — Другие медные инструменты (121).	
14. Ударные. Арфа и клавишные инструменты	122
Литавры (123). — Малый барабан (124). — Тарелки (124). — Фортепиано (125). — Арфа (125). — Орган (126).	
15. Баланс звучания	127
16. Замена инструментов	131
Саксофон (131). — Кларнет (132). — Аккордеон (132). — Гитара (133). — Продольная флейта (133).	
Часть IV. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ	
17. Основа: верность тексту партитуры	
Длительность нот (136). — Внеударные ноты (138).	

18. **Темп** 141
 Темповые обозначения (141). — Темп и темперамент (143). — Воодушевленность исполнения (144). — Рубато (145). — Окончания (146). — Метроном (146).
19. **Динамика** 148
 Crescendo, diminuendo (149). — Динамика в музыке барокко (149). — Динамика у Гайдна и Моцарта (150). — Динамика у Бетховена (150). — Динамика в XIX веке (151). — Ученические оркестры и динамика (152).
20. **Фразировка** 153
 Фразировка у духовых (154). — Фразировка и смычок (157). — Передача продолжения фразы другим инструментам (158). — Перебивка одних фраз другими (158). — Длинные фразы (159). — Фразировка и архитектоника (162).
21. **Орнаментика** 162
 Длинный (не перечеркнутый) форшлаг (163). — Короткий форшлаг (163). — Трель. Мордент (164). — Группетто (166).
22. **Стиль** 167
 Стили различных эпох (167). — Национальные стили (168). — Индивидуальные стили (169). — Стилистические разветвления в творчестве одного композитора (171).

Часть V. ПРАКТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ

23. **Посадка** 173
 Акустика (173). — Струнные (174). — Деревянные духовые и медь (175). — Специальные проблемы (175). — Хоровые произведения (176). — Возможность видеть дирижера (177). — Аккомпанемент солисту (178). — Освещение (178).
24. **Репетиции** 178
 Дисциплина (178). — Настройка (179). — Начало репетиции (181). — Качество (181). — Способы экономии времени: Проблемы. — Репетиционные ориентиры. — Остановки. — Внесение пометок. — Групповые репетиции (182—185).
25. **Дирижирование наизусть** 180
 Процесс запоминания (187).

Часть VI. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ НАВЫКИ ДИРИЖЕРА

26. **Дирижирование хором** 188
 Расстановка хора (189). — Хор и оркестр: Барокко. — Произведения более позднего времени. — Произведения для хора с духовыми инструментами (190—192).
27. **Дирижирование духовым оркестром** 193
 Партитуры для духового оркестра (195). — Посадка (195). — Музыка для духового оркестра (196).
28. **Аккомпанемент солисту** 197
 Солист (198). — Каденции (200).
29. **Дирижирование оперой и опереттой** 201
 Постановка оперы (202). — Недоразумения (204). — Вспомогательные технические средства (206). — Оркестр (207).
- Приложение. Примерный обзор музыкальной литературы, рекомендуемой для ученических и самодеятельных оркестров** 208
 Музыка эпохи барокко (208). — Гайдн (208). — Моцарт (209). — Бетховен (209). — Шуберт (210). — Шуман (210). — Мендельсон (210). — Концерт (211). — Поздние романтики (212). — Славянская музыка (212). — Отрывки из сценческих произведений (213). — Двадцатый век (213). — Музыка шоу (214).

Эмиль КАН

ЭЛЕМЕНТЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ

Перевод с английского

Редактор *М. А. Элик*. Художник *И. М. Чернов*.
 Худож. редактор *Р. С. Волховер*. Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
 Корректоры *М. С. Зимица, И. Е. Киселева, Т. В. Львова*

ИБ № 2778

Сдано в набор 17.06.80. Подписано к печати 17.10.80. Формат 60×90^{1/8}. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 13,5. Уч.-изд. л. 13,34. Тираж 10 000 экз. Изд. № 2234. Заказ № 1296. Цена 80 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.