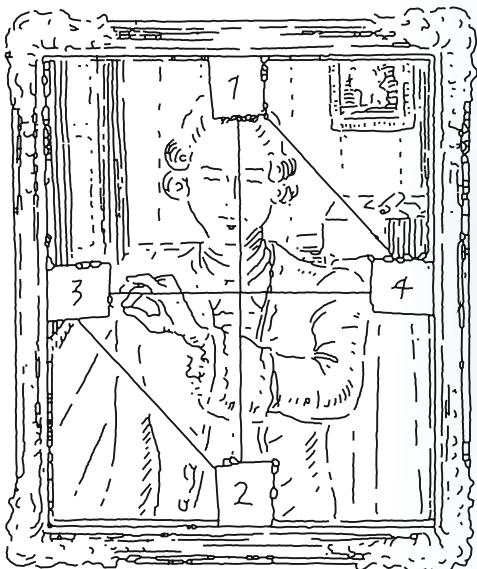


**И. И. Щедрин**



**МАНУАЛЬНАЯ  
ТЕХНИКА  
ДИРИЖЁРА**



**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»  
КАФЕДРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ОРКЕСТРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ**

**И. И. Щедрин**

# **Мануальная техника дирижёра**

## **Теоретический курс**

**Учебное пособие  
по методике преподавания дирижирования  
оркестром русских народных инструментов**

Челябинск  
ЧГИК  
2018

УДК 78.07 (073)  
ББК 85.315я73  
Щ36

Утверждено на заседании кафедры народных инструментов  
и оркестрового дирижирования 22 июня 2018г., протокол № 6

**Щедрин И. И.** Мануальная техника дирижёра: учеб. пособие по методике преподавания дирижирования оркестром русских народных инструментов / И. И. Щедрин; Челяб. гос. институт культуры. – Челябинск, 2018. – 188 с.  
ISBN 978-5-94839-677-4

Пособие посвящено характеристике мануальной техники дирижёра в историческом, теоретическом и теоретико-практическом аспектах. Основное внимание уделено систематизированному описанию базовых элементов мануальной техники. Введен в оборот ряд новых определений относящихся к ним понятий, а некоторые из существующих определений уточняются. Пособие рассчитано на студентов музыкальных вузов, преподавателей оркестрового и хорового дирижирования средних и высших учебных заведений, а также на практикующих дирижёров.

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГИК

*Учебное издание*

**Иван Иванович Щедрин**

**МАНУАЛЬНАЯ ТЕХНИКА ДИРИЖЁРА**

**Учебное пособие**

**по методике преподавания дирижирования  
оркестром русских народных инструментов**

Редактор Е. Н. Алешко

Компьютерная вёрстка Е. А. Красновой

Дизайн обложки: А. Н. Кузнецов, А. В. Пешков

Набор нотных примеров И. С. Гарипова

Выпускающий редактор В. А. Макарычева

Заказ № 1735. Сдано 27.06.2018. Передано в печать 31.10.2018

Формат 60 x 84 1/16. Объём 11 п. л. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры. Ризограф  
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

© Щедрин И. И., 2018

© Челябинский государственный  
институт культуры, 2018

ISBN 978-5-94839-677-4

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
1. Основные этапы становления дирижирования .....	6
Вопросы для самопроверки.....	24
2. Дирижирование как вид музыкально-исполнительского искусства .....	25
Вопросы для самопроверки.....	41
3. Дирижёрский аппарат и его постановка .....	42
Вопросы для самопроверки.....	61
4. Мануальная техника – важнейшее средство воздействия дирижёра на оркестр.....	62
Вопросы для самопроверки.....	77
5. Дирижёрский жест как структурная единица мануальной техники.....	78
Вопросы для самопроверки.....	90
6. Ауфтакт .....	91
Вопросы для самопроверки.....	112
7. Метрические схемы и их мануальное отображение в дирижировании.....	113
Вопросы для самопроверки.....	131
8. Постоянные выразительные средства музыки и их мануальное воплощение в дирижировании.....	132
Вопросы для самопроверки.....	149
9. Эпизодические музыкально-выразительные средства и их отображение в дирижировании .....	150
Вопросы для самопроверки.....	173
10. Дирижирование аккомпанементом .....	174
Вопросы для самопроверки.....	185
Вопросы для подготовки к зачёту .....	186
Список использованной литературы.....	187

## ВВЕДЕНИЕ

Мануальная техника дирижёра, рассматриваемая в предлагаемом учебном пособии, представляет собой важнейшую часть техники дирижирования. Её описанию посвящено немало специализированных работ, которые, по сути дела, составляют значительную, если не большую часть литературы по вопросам дирижёрско-исполнительского искусства. По этой причине кому-то может показаться, что здесь всё уже ясно, и нет никакой необходимости в ещё одном опусе на избитую тематику. Однако подобный вывод будет поспешным по целому ряду причин. Вот некоторые, наиболее существенные из них:

- многим существующим работам в той или иной мере не хватает систематизированности в изложении материала;

- темы раскрыты с разной степенью полноты – некоторые освещены весьма подробно, другие – эскизно, а некоторые вообще остались без внимания;

отдельные положения устарели и нуждаются в уточнении;

- отсутствуют определения ряда важнейших понятий;

- большинство работ, изданных 40–50 лет назад, износились либо утеряны, их нет в библиотеках, и потому они недоступны для читателей.

Всё это и обуславливает актуальность данного учебного пособия, в котором представлены основные, на наш взгляд, темы исторического, теоретического и практического характера. В нём предпринята попытка применения системного подхода в формировании всего тематического плана и в раскрытии каждой темы. Системный подход проявляется и в классификации базовых элементов мануальной техники с введением в оборот ряда новых понятий и уточнением некоторых из числа находящихся в употреблении.

Рассматривая элементы, приёмы мануальной техники, автор не стремился к чрезмерной детализации, полагая, что дать исчерпываю-

щее словесное описание всего их многообразия попросту невозможно. В пособии можно описать лишь алгоритм мануального воплощения деталей, выразительных оттенков музыкальной ткани, под которым понимается инвариантный комплекс мануальных действий (жестов, позиций), являющийся единым для каждой разновидности технических приёмов. Алгоритм, который, сохраняя единую основу, в каждом произведении преломляется неповторимым образом в соответствии с особенностями музыки и мануальной квалификацией дирижёра, определяемой уровнем развития его мышления, способностей, навыков и умений. Главным средством их развития являются практические занятия дирижированием. Что же касается тех или иных пособий, то они сами по себе не могут обеспечить это развитие, а могут лишь интенсифицировать его, дополняя практические занятия. В расчёте на такой результат и готовилось предлагаемое пособие.

## 1. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ДИРИЖИРОВАНИЯ

Искусство дирижирования проделало длительный исторический путь развития. В современном виде оно сложилось к середине XIX века. До того времени управление коллективным исполнением прошло ряд этапов, характеризующихся как существенными общими, так и отличительными чертами.

В первобытном обществе музыка не являлась самостоятельным видом искусства. Она была органично слита с движением (плясками), пантомимой и словом (декламацией), составляя с ними нерасчленённое, синкретическое действо. Такие действия сопровождали повседневную жизнь древнего человека, естественным образом вплетались в трудовые процессы, религиозные обряды, праздники, подготовку и завершение военных походов и т. п. Это были своего рода коллективные пляски, в ходе которых исполнители совершали ритмически организованные телодвижения, порой поддерживая их игрой на простейших ударно-шумовых инструментах, декламировали словесный текст, чередующийся с дружными выкриками. Характер движений, выкриков, содержание проговариваемого текста находились в зависимости от события, которому приурочивалось то или иное действо.

Отличительной их особенностью была массовость. Число участников могло составлять от нескольких десятков до нескольких сотен. Вот как, к примеру, выглядит, по описанию очевидца, урожайная пляска бразильских индейцев, сохранивших исполнительские традиции своих предков: «Поют и танцуют около двухсот человек, пёстро загримированных с головы до пят листьями и волокнами пальм. Каждый держит в одной руке дудку, из которой, танцуя, извлекает глухие звуки, а в другой – длинную палку с побрякивающими в такт погремушками. Танец сменяется песней, а песня переливается в новую пляску. И вьётся цепочка песен-танцев, следующих по традиции в определённом порядке» [8, с. 11–12].

Массовость, естественно, требовала объединения, синхронизации поведения участников. Нужен был человек, который играл бы роль лидера, «вожака», осуществлял организующее воздействие на исполнительский процесс. Эту роль выполнял наиболее подготовленный, авторитетный участник. Поскольку во всех компонентах синкретического действия главенствовал *темпоритм*, а мелодическое начало находилось в зачаточном состоянии, то и *управление* коллективным исполнительским процессом осуществлялось *путём воздействия на его темпоритмическую сторону*. Для этой цели *лидер-руководитель, находясь в составе участников*, задавал нужный темп, характер и смену элементов, используя хлопки ладошами, притопывания ногами, покачивания корпусом, головой и т. п. У каждого народа, племени были свои, выработанные длительной практикой устоявшиеся приёмы. Известно, например, что новозеландцы пользовались прыжками и плясом, народы Индии отдавали предпочтение движениям рук и пальцев, на острове Самоа применялись притопывания и приседания [13, с. 11]. В качестве вспомогательных инструментов применялись палки, камни, кости, раковины и другие подходящие для этой цели естественные предметы, выступавшие в качестве простейших музыкальных инструментов. Таким образом создавалась ритмическая канва, которая и выполняла объединительно-управляющую роль.

Так в общих чертах выглядит *первый этап* истории становления дирижирования как самостоятельного вида музыкально-исполнительского искусства. Длился он многие тысячелетия. Его главные отличительные черты состоят в том, что, во-первых, функцию руководителя выполняет один из непосредственных участников синкретического действия, не выделявшийся из их общего состава, а во-вторых, самó управление коллективным исполнительством ограничивается регулированием его темпоритмического течения, то есть поддержанием темпоритмического ансамбля.

Вместе с развитием человеческого общества, обогащением его духовной жизни развивается и музыкальное искусство. Постепенно в нём все большую рельефность и значимость приобретает *мелодическое начало*. Своё предметное воплощение оно получало в многочисленных напевах, посвящаемых различным сторонам общественной жизни. И это было не случайно, поскольку и в то, и в более позднее время, вплоть до эпохи Возрождения, пение было главенствующим типом музицирования, а инструментальная музыка использовалась лишь в качестве его сопровождения. Возрастание роли мелодического элемента было неразрывно связано с усложнением интонационного языка, базировалось на нём. По этой причине, усугубляемой отсутствием письменной фиксации напевов, управление коллективным исполнением, ограничивающееся корректировкой темпоритма, перестаёт обеспечивать нужную эффективность.

Нужен был иной способ, который позволял бы воздействовать и на интонационно-мелодическую сторону музыкальной ткани. И такой способ постепенно складывается. На первых порах он не сильно отличался от предыдущего. В нём также важное место занимает регулирование темпоритма, когда лидер-певец, управлял хором, громко исполняя напев и помогая себе притопываниями ног или хлопками ладоней.

С течением времени в процессе исполнительской практики формируется система условных, мнемонических знаков, позволявших показывать участникам хора протяженность звука, его относительную высоту и силу, общий мелодический контур и т. п. Управление посредством таких знаков, выполняемых с помощью рук, получило название *хейрономии* (от греческого *χείρ* – рука и *νόμος* – закон, правило). Широкое распространение имела она в таких странах древнего мира, как Индия, Египет, Греция, Рим, а затем в Византии, Западной Европе, там, где коллективное хоровое исполнительство было неотъемлемым элементом различных сфер общественной практики. Ярким примером тому может служить древнегреческий театр, в котором «комментирующий» хор был самостоятельным действующим лицом.

Его партия органичным образом сочетала в себе декламацию, напевный речитатив и мелодическое пение.

Известный образец системы хейрономических движений представляет собой так называемая «Гвидонова рука». Согласно описанию М. Глинского, отдельным ступеням звукоряда в ней соответствовали суставы первых фаланг пальцев правой руки. В процессе исполнения руководитель хора показывал левой рукой соответствующие суставы и межпальцевые промежутки правой, создавая у хористов представление об относительном высотном положении звуков, их интервальном соотношении, рисуя, таким образом, направление мелодического движения.

Применялся целый ряд хейрономических знаков и для отображения динамики. К примеру, для показа *piano* дирижёр проводил указательным пальцем правой руки по пальцам левой; чтобы показать *forte*, надо было прижать правую руку к ладони левой и т. п. [6, с. 29].

Живую картину того, как выглядела хейрономия в действии, рисует один из специалистов по истории средневековой музыки А. Кинле. «Плавное и размеренное движение медленной руки, ловко и скоро она изображает быстро несущиеся басы, страстно и высоко выражается нарастание мелодии, медленно и торжественно ниспадает при исполнении замирающей, ослабевающей в своём стремлении музыки, нежно и мягко выражаются проникновенные звуки молитвы; здесь рука медленно и торжественно вздымается кверху, там она выпрямляется внезапно и поднимается в одно мгновение, как стройная колонна» [6, с. 32]. Это наполненное поэтическим пафосом описание с достаточной определённой говорит о том, что в хейрономическую систему наряду с условными, специальными знаками органично вплетались и знаки (жесты), имеющие общезначимый смысл. Благодаря такому сочетанию хейрономии была доступна значительная степень эмоционально-образной выразительности. И это очень важный характеризующий момент, который, пройдя через века, находит своё воплощение и в современном способе дирижирования.

Этап хейрономического управления коллективным музыкальным исполнительством продолжался не менее двух тысячелетий, начиная с древних времён, переходя в средневековье и захватывая эпоху Возрождения.

Итак, непосредственной причиной появления хейрономии явилось развитие, усложнение мелодического элемента музыки в условиях отсутствия устоявшегося общепринятого способа нотирования музыкальных звуков. Посредством её обеспечивалась возможность мануального регулирования длительности, высоты, силы звука, выражения эмоционально-образного строя исполняемых произведений. В то же время сама по себе система применяемых ручных знаков не позволяла с достаточной эффективностью и чёткостью управлять темпометрическим течением музыки. Для преодоления этого недостатка применялись дополнительные средства в виде пристукивания ногами, хлопков ладонями, кивков головой и т. п. Но в целом хейрономия, соответствуя уровню развития современного ей музыкального искусства, позволяла успешно управлять коллективным исполнением.

Начало *третьего этапа* в становлении искусства дирижирования относится к XVI в. Основанием для его наступления послужил целый комплекс разнообразных причин. Главные из них были связаны с существенными изменениями, происходившими в самом музыкальном искусстве, в музыкальном языке. К ним относится утверждение аккордового мышления, пришедшего на смену средневековой полифонии, значительное усложнение ритма, отделение музыки от смежных искусств, а вместе с тем освобождение инструментальной музыки от подчинённой, служебной роли и обретение ею статуса полноценного самостоятельного вида исполнительства. Первостепенное значение в комплексе причин имело совершенствование системы нотного письма. В результате многовековых поисков, которые предпринимались во многих странах, был выработан такой порядок записи нот, в котором точно и наглядно обозначалось высотное положение

ние звуков и их метроритмические соотношения [22, с. 1024]. Очень важное значение имело и внедрение в постоянную практику тактовой структуры музыки. Как справедливо отмечает Т. Н. Грум-Гржимайло: «Только с утверждением устойчивой системы нотной записи возникла реальная возможность обособления исполнительства в самостоятельную профессию, перспектива «разделения труда». Вот тот рубеж, которым условно можно отделить собственно историю музыкального искусства от периода его многовековой предыстории» [8, с. 18]. Эта система с незначительными корректировками и вариациями продолжает применяться во всём мире вплоть до настоящего времени.

С наличием письменно зафиксированного нотного текста, доступного каждому хористу, оркестранту, сама собой отпадает необходимость мануальной детализации высоты и длительности звуков. Актуальным остаётся обеспечение темпометрического единства исполнительских действий многочисленных музыкантов, входящих в состав того или иного музыкального коллектива. На смену сложному искусству хейрономии приходит элементарное «отбивание такта», осуществляемое ударами *баттуты* (жезла, палки) по полу или по иной поверхности. Считается, что первым применил баттуту в 1564 году в Риме Джованни Палестрина, хотя согласно Музыкальной энциклопедии: «Одним из первых достоверных указаний на применение батуты является, по-видимому, художественное изображение церковного ансамбля, относящееся к 1432 г.» [22, с. 252]. Но как бы то ни было, в постоянный обиход баттута внедряется в XVI в., знаменуя начало этапа «шумного дирижирования».

Продолжительность этого этапа была не столь велика, как у двух предыдущих. Однако управление путём «отбивания такта» сохранялось во многих оперных театрах Европы вплоть до XIX в. В частности, французский композитор и дирижёр Ж. Б. Люли пользовался тяжёлой камышовой тростью вплоть до 1687 г. Одним из тех, кто даже в начале XIX в. отдавал предпочтение «шумному дирижированию» был А. Б. Ве-

бер, «отбивавший такт» ударами по партитуре кожаной трубкой, набитой шерстью. Некоторые элементы этого способа применяется и в наше время. Так, притопыванием ноги, устным счётом поддерживается темпометрическое единство при игре ансамблем. Правда, эти средства используются, как правило, во время репетиций и перед началом исполнения пьесы. В ходе самого концертного выступления к ним прибегают крайне редко, только в критических ситуациях. Гораздо большее применение находят они в военных оркестрах. При маршировании оркестра роль дирижёра выполняет тамбурмажор, который «отбивает такт» путём подбрасывания специального, хорошо видного на расстоянии жезла, с лентами и погремушками.

Было ли «отбивание такта» новым, более эффективным способом управления коллективным музицированием? Ведь оно вошло в исполнительскую практику на новом витке развития музыкального искусства, было связано с музыкой совершенно иного склада и содержания, исполнявшейся в отличие от предшествующих этапов на совершенно иных по своим выразительно-техническим возможностям инструментах. Несмотря на это, приходится признать, что функциональная и технологическая стороны дирижирования от этого совершеннее не стали. Если посмотреть внимательно, то прообраз «шумного дирижирования» можно увидеть и в самом первом способе управления коллективным исполнением, и в греческом театре, где руководитель хора отмечал темпометр стуком ноги, обутой в подбитые железом сандалии.

«Отбивая такт» можно более или менее успешно регулировать темпометрический ход музыки. Хотя и здесь, как с достаточным основанием полагают некоторые авторы, было далеко до идеала, поскольку «...темповая сторона исполнения обозначалась довольно примитивно, не в полной мере: показать внезапное или постепенное изменение его при помощи ударов было весьма затруднительно» [23, с. 16].

Что же касается художественной, выразительной стороны, то, как представляется, ударному способу она вообще недоступна. Более

того, «шумовое дирижирование», представлявшее собой череду непрерывных громких ударов, существенным образом вредило ей, грубо вторгаясь в звучание оркестра, хора. Такое антихудожественная «приправа» не могла не вызывать неприятия как со стороны наиболее грамотных музыкантов, так и со стороны чутких, обладающих тонким вкусом слушателей. «Нельзя колотить палкой с такой силой, – возмущённо писал один из авторов той поры, – что она разлетается на мелкие щепки, и думать при этом, что дирижирование заключается в яростных ударах, как при молотье овса» [6, с. 38].

Несовершенство «шумового дирижирования», естественно, побуждало к поискам иных способов управления коллективным исполнением, хотя было далеко не единственной и, пожалуй, не самой главной причиной постепенного его отмирания. И действовала эта причина не изолированно, а в самом тесном взаимодействии с процессами, происходившими в музыке и непосредственно в коллективном исполнительстве. Под их воздействием управленческая ограниченность «шумового способа» становилась всё более очевидной и неприемлемой, обуславливая наступление нового, *четвёртого этапа* истории становления дирижерского искусства, называемого этапом *концертмейстерского дирижирования*.

Время бурного развития музыкального искусства в Европе приходится на XVII – XVIII вв. Рождаются и совершенствуются новые жанры и формы коллективного исполнительства, обогащается их эмоционально-образное содержание, усложняется фактура. Особое влияние на смену способа управления коллективным исполнительством оказала опера, синтезирующая слово, сценическое действие и музыку. В возникшей на рубеже XVI – XVII вв. опере поначалу главную содержательно-смысловую нагрузку несло слово. В вокальных партиях преобладал мелодико-речитативный склад, а собственно мелодический элемент носил слабо выраженный характер. Скромной была роль оркестра. В силу этого можно было довольно успешно управлять исполнительским процессом путём «отбивания такта».

Однако вскоре после зарождения оперного жанра в нем начинают происходить интенсивные перемены. Существенно расширяются его сюжетно-тематические границы. Мелодизируются вокальные партии, рождаются развитые сольные эпизоды ариозного типа. Обогащается их эмоционально-содержательная составляющая. Более полной, многообразной и утончённой становится палитра выражаемых в них человеческих чувств.

Серьёзные изменения претерпевает также оркестровое исполнительство. Продолжает совершенствоваться инструментарий, постепенно пополняется и стабилизируется его качественно-количественный состав. В опере оркестр приобретает новые, всё более сложные и многозначные функции, не ограничивающиеся элементарной поддержкой вокальных партий. Ему становится доступной экспрессивная акцентировка наиболее значимых драматургических моментов. Всё чаще и убедительнее он усиливает эмоциональный фон разворачивающегося сценического действия. Аналогичным образом развивается оркестровое исполнительство в его концертной разновидности. Здесь, как и в опере, находят своё воплощение характерные для искусств эпохи барокко контрастность, динамичность образов, стремление к величию и декоративной пышности, повышенной чувственности. Подтверждение тому мы находим и в характере событий, к которым чаще всего приурочивались сочинения (коронация, шествия, маскарады и т. п.) и в масштабности наиболее распространённых жанров (*concerto grosso*, сольный концерт, оркестровая сюита). Столь же показательна и входившая в практику многочисленность состава концертных оркестров. Так, например «Музыка к фейерверку» Генделя при исполнении на открытом воздухе предполагала участие как минимум 56 духовых и ударных инструментов, а в зале к 9 трубам, 9 валторнам, 24 гобоям, 12 фаготам, многочисленным ударным добавлялись ещё и струнные инструменты.

Именно внедрение описанных новаций в повседневную практику коллективного исполнительства вкупе с распространением системы ге-

нерал-баса требовало иного, располагающего большими, по сравнению с «отбиванием такта», возможностями воздействия на коллектив, способа управления. Таким новым способом и стало *концертмейстерское дирижирование*. Своё практическое воплощение оно получило в том, что в рамках доминирующей системы генерал-баса функцию дирижёра стал выполнять музыкант, играющий на клавесине – в опере или органе – в церкви. Исполняя партию генерал-баса, он задавал и поддерживал темп последовательностью аккордов, по необходимости подчёркивая ритм акцентами или фигурацией. Для более полного воздействия на исполнителей некоторые дирижёры использовали целый комплекс дополнительных средств, корректируя исполнение взглядом, мимикой, кивками головы, движениями пальцев и т. п.

Известный пример такого рода представлен в зарисовке дирижёрских приёмов, находящихся в арсенале И. С. Баха. «Трудно описать, – поражается Гесснер, – как Бах, имея дело с тридцатью, сорока музыкантами, одному показывает такт кивками головы, другому отсчитывает ударами ноги, третьего держит в повиновении приподнятым кверху пальцем. Он одновременно указывает звук инструментам, играющим в низком, среднем и высоком регистрах, и, несмотря на то, что его роль в оркестре за клавесином самая трудная, он замечает любую фальшь и сразу восстанавливает точность. Трудно даже описать, как он управлял ритмом, который чувствовался в каждой частице его тела; при этом он воспроизводил все партии своим небольшим голосом» [13, с. 13]. Это, исполненное восторга описание, даёт наглядное представление о совокупной художественно-технической сложности задач, стоящих перед дирижёром-органистом (клавесинистом). Понятно, что по-настоящему успешно справляться с ними могли только высокоодарённые, опытные музыканты. В то же время для многих они создавали весьма сложную, трудно разрешаемую ситуацию.

Выход из этой ситуации был найден в привлечении к решению управленческих задач первого скрипача (концертмейстера). Поначалу

он преимущественно помогал дирижёру обеспечивать темпоритмический ансамбль собственной игрой на скрипке, изредка прерывая её для оперативного устранения возникающих в оркестре погрешностей путём постукивания смычком, как батгудой. Из этих эпизодических экзерсисов со временем возникает так называемое двойное дирижирование, когда дирижёр-клавесинист управлял певцами, а скрипач-концертмейстер – оркестром. Однако и такая «кооперация» не всегда приводила к искомому художественному результату, что вызывало к жизни систему тройного дирижирования. К двум названным руководителям добавлялся третий – первый виолончелист, располагавшийся рядом с клавесинистом и игравший по его партии басовый голос в оперных речитативах, или хормейстер, руководивший хором. Сейчас трудно представить, но порой при исполнении особо сложных вокально-инструментальных произведений число дирижёров доходило до пяти.

По мере утраты системой генерал-баса своих доминирующих позиций, со второй половины XVIII в. единоличным руководителем исполнительского процесса становится скрипач-концертмейстер. Согласно сохранившимся свидетельствам так дирижировали Й. Гайдн, К. Диттерсдорф, Ф. Хабенек. Этот вариант концертмейстерского дирижирования широко бытовал до второй четверти XIX в. Полностью от него не отказались и в наши дни, пользуясь им иногда при исполнении музыки XVII – XVIII вв. Совмещение функций оркестрового музыканта и дирижёра в одном лице оказывалось приемлемым до той поры, пока фактура произведений была более или менее простой, а оркестровые партии слабо индивидуализированы. Но даже исполнение относительно простой музыки не обходилось без накладок и потерь. Особенно страдали начальные такты произведений, которые немецкий композитор и органист-капельмейстер Георг Фридрих Телеман называл «собачьими» из-за хаотичного, напоминающего многоголосный собачий лай, звучания вследствие темповой разноголосицы. По свидетельству Квантца, в больших оркестрах проходило несколь-

ко первых сумбурных тактов, прежде чем устанавливался темпоритмический ансамбль.

С характерным для конца XVIII и начала XIX в. многоплановым развитием музыкального искусства, выразившемся в усложнении её языка и эмоционально-образного содержания, возрастании динамизма, рождении новых форм и жанров, дальнейшем расширении состава оркестра, становилось всё более очевидной необходимостью освобождения дирижёра от игры на инструменте для того, чтобы он получил возможность полностью сосредоточиться на управленческой функции.

Естественно, такое качественное преобразование произошло далеко не сразу и не без сопротивления. По свидетельству историков дирижёрского искусства ещё в начале XVIII в. такие дирижёры, как Гассе и Граун, порой приглашали специальных музыкантов для игры на клавесине, освобождаясь для наблюдения за общим ходом исполнительского процесса. В 80-е гг. того же века дирижёр берлинской оперы Рейхардт сделал решительную попытку отказаться от привычной системы и начал дирижировать палочкой. Его новшество не только не получило поддержки, а вызвало такое противодействие, из-за которого он был вынужден уволиться. Однако пришедший ему на смену Ансельм Вебер продолжил отвергнутое начинание своего предшественника.

Начало XIX века ознаменовалось активным практическим внедрением нового способа управления коллективным музыкальным исполнением. Среди тех, кто в качестве своего орудия стал использовать дирижёрскую палочку, были такие выдающиеся музыканты, как И. Мозель (1812 г., Вена), К. М. Вебер (1817 г., Дрезден), Л. Шпор (1817 г., Франкфурт-на-Майне, 1819 г., Лондон). К их числу относился и Г. Спонтини (1820 г., Берлин), который в отличие от других держал палочку не за конец, а за середину, подобно тому, как делали некоторые дирижёры, пользовавшиеся рулоном нот [21, с. 253].

В это же время предпринимаются достаточно убедительные попытки теоретического обоснования происходящих нововведений. «Я

не знаю, – писал в 1807 г. Готфрид Вебер, – более непроизводительного труда, чем спор о том, какой инструмент наиболее годится для дирижирования многочисленным ансамблем. Только дирижёрская палочка, – таково моё мнение. Во главе оркестра должен стоять человек, который не занят исполнением инструментальной партии и всецело может посвятить себя наблюдению за ансамблем, который будет только лишь дирижировать. Необходимо, чтобы было одно лицо, воля которого заставляет исполнителей подчиняться ей» [6, с. 56]. Как здесь не согласиться с С. А. Казачковым, полагающим, что в приведённом фрагменте звучит не простая констатация очевидного положения, а настоящая декларация, заявляющая о наступлении коренного перелома в истории дирижёрского искусства [13, с. 14].

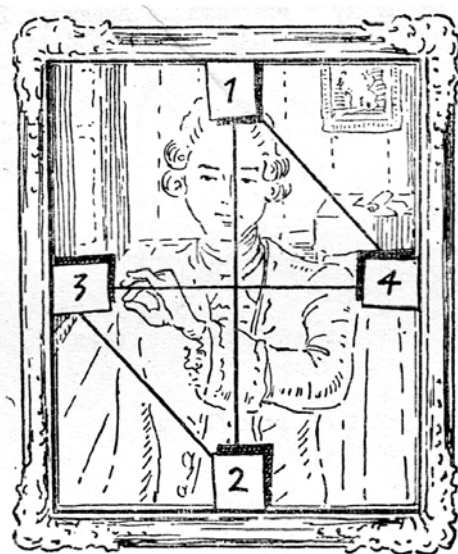
Наглядное представление о том, как завоёвывал свои позиции новый способ дирижирования, даёт рассказ Л. Шпора, описывающего свой опыт работы с оркестром Лондона: «Когда я сделал попытку начать дирижировать палочкой впервые на репетиции, музыканты запротестовали. Я попросил разрешения попробовать. Я стал показывать темп и все вступления, что вызвало всеобщее изумление и одобрение. Так как дирижирование было точно и всем понятно, то исполнение приобрело воодушевление, которого до сих пор не бывало. Поражённый и воодушевлённый таким успехом оркестр тотчас же после исполнения первой части симфонии выразил своё полное одобрение новому способу дирижирования. То же случилось и при вокальном исполнении, которое в речитативах особенно удалось, после того как я предпослал этому объяснение своих знаков. Певцы неоднократно выражали мне свою радость по поводу той точности, с которой за ними следовал оркестр.

Вечером успех был более блестящий. Правда, слушатели были вначале поражены новшествами и покачивали головами. Когда, однако, зазвучала музыка, и оркестр провёл с необычайной силой и точностью хорошо известную симфонию, то уже при исполнении первой

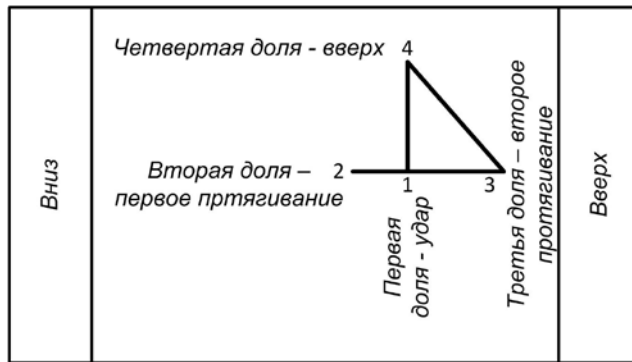
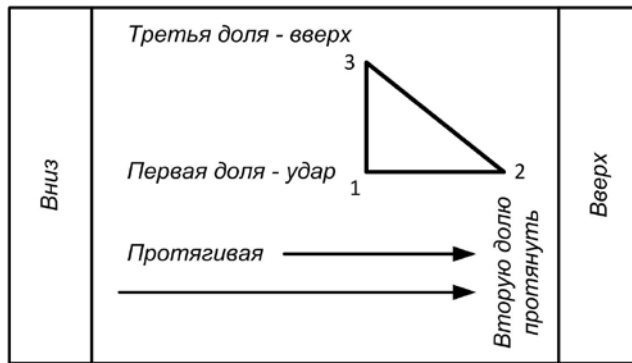
части по всему залу пронеслось всеобщее одобрение. Победа дирижёрской палочки была решительной» [13, с. 14–15].

Уже из этого описания видно, что процесс становления не ограничивался простой заменой смычка на палочку. Одновременно формируется система знаков, посредством которых и осуществлялось руководство исполнительским процессом. Первое место здесь, несомненно, занимала разработка схем тактирования, которые позволяли бы визуально отразить метрическую структуру такта, а вместе с тем без шума и стука задавать и эффективно регулировать темп.

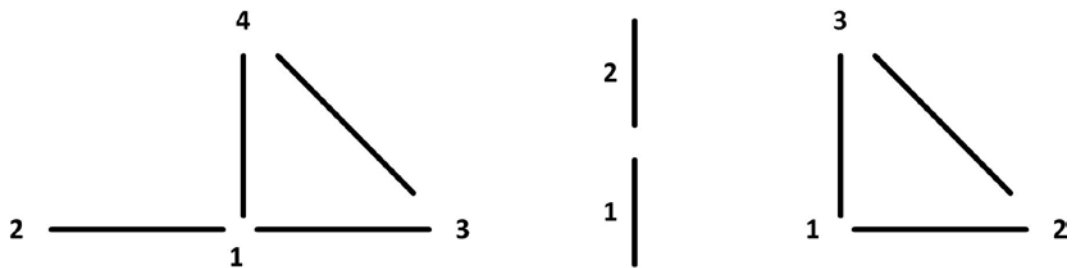
Такие схемы сложились далеко не сразу. Первые их варианты создавались преимущественно умозрительным путём, представляя собой различные геометрические фигуры: треугольник, ромб, квадрат и т. п. (Рис. 1–3). Общий их недостаток состоял в том, что они чертились прямыми линиями, с помощью которых невозможно давать оркестрантам точное упреждающее представление о моменте начала каждой счётной доли такта. Этот недостаток был преодолён тогда, когда счётные доли стали изображаться дугообразными линиями, сочетающими движение руки вверх и вниз, благодаря чему вполне правдоподобно имитировался замах и последующий бесшумный удар. Так была решена многовековая задача разработки способа бесшумного дирижирования.



**Рис. 1. Схема Шоке**



**Рис. 2. Схемы Демокрита**



**Рис. 3. Схемы Коретты**

С течением времени в процессе исполнительской практики тактировочные движения, выполнявшие поначалу лишь счётно-метрическую функцию, стали претерпевать существенные изменения, обогащаясь выразительными компонентами. Определённое влияние на это преобразование оказали приёмы смычковой техники, к которым по привычке обращался дирижирующий скрипач-концертмейстер, добиваясь от оркестра выразительной игры. Здесь важно отметить, что заимствование не было механическим переносом.

Несомненно, прав И. А. Мусин, полагая, что «...в движениях дирижёра, обозначающего метр при помощи тактирования, технологический приём скрипача принял несколько иной вид, и сохранил лишь некоторые, наиболее характерные его свойства, имеющие выразительное значение. Таким образом появился обобщённый жест, экспрессивное значение которого было понятно не только играющим на смычковых инструментах, но и всем участникам коллектива. Движение, показывающее протяжённость звука, его отрывистость или связность, насыщенность или лёгкость, воздушность, – то есть все качества, свойственные смычковой технике, трансформировавшись в образный жест, стало выразительным средством дирижирования» [23, с. 18].

Но обретение выразительности не ограничивалось влиянием смычковой техники. Неиссякаемым кладезем действенных мануальных средств служила практика человеческого общения, в ходе которой рождались и кристаллизовались общезначимые жесты выразительного, а также изобразительного характера. Преломляясь особым образом, они становились средством эмоционального обогащения тактирования и преобразования его в дирижирование в современном смысле этого слова. Какая-то их часть ранее получила своё воплощение в хейрономии и, пройдя через века, оказалась востребованной на новом витке развития коллективного исполнительства.

Ещё одним источником и образцом-аналогом в этом процессе выступали и такие виды искусства, как театр, хореография, пантомима, где

проходил отбор, художественная переработка, своего рода шлифовка, бытовых жестов, наполнение их эмоционально-образным содержанием.

Таким образом, дирижер получил в своё распоряжение богатейший арсенал мануально-пластических средств для полнокровного воплощения всех граней музыки и воздействия на оркестрантов (хористов). Тем не менее, до тех пор, пока дирижёр, в соответствии с прежними традициями, в процессе управления стоял спиной к оркестру, этот арсенал реализовывался не в полной мере. И только тогда, когда он сделал поворот на сто восемьдесят градусов, повернувшись «невежливо» к публике спиной, а лицом к оркестру, наработанные мануально-пластические средства заработали в полную силу.

Законодателями этого новшества, как принято считать, были Рихард Вагнер и Гектор Берлиоз. Первыми, совершив столь решительный поворот, они же теоретически обосновали его необходимость. А она, по выражению Берлиоза, состоит в том, что, управляя исполнением, дирижёр должен не только слышать, но и видеть своих оркестрантов [7, с. 70]. Тем самым обеспечивается более полное творческое взаимодействие между ними. Благодаря визуальному контакту дирижёр получает не только возрастающую возможность «говорить» с музыкантами на общепонятном языке жестов, но ещё и с полным эффектом использовать для той же цели взгляд и мимику. Вот почему, казалось бы, такое простое действие, которым был поворот лицом к оркестру, имело столь важное, принципиальное значение. Он был последней вехой, знаменующей завершение этапа концертмейстерского дирижирования, тем рубежом, с которого берёт своё подлинное начало пятый этап истории его развития, продолжающийся до настоящего времени.

Освободившись от игры на инструменте, став лицом к оркестру с палочкой в руках, вооружённый всемогущими средствами психологического воздействия на музыкантов, дирижёр отныне мог полностью сосредоточиться на управлении коллективным исполнением, получив права полномочного представителя автора, интерпретатора его замысла. По

правомерному общему признанию, именно отсюда начинается история дирижирования как самостоятельного вида исполнительского искусства. Все предшествующие этапы были, по большому счёту, его предысторией.

Немеркнущую славу искусству дирижирования, наряду с Р. Вагнером и Г. Берлиозом, принесли многие поколения блестящих мастеров мирового значения. Видное место среди них принадлежит ближайшим последователям двух основоположников Ф. Листу и Х. фон Бюлову.

В конце XIX – начале XX в. ведущие позиции занимали представители немецкой школы дирижирования, берущей своё начало от Р. Вагнера: Г. Малер, Х. Рихтер, Ф. Моттль, А. Никиш, Ф. Вайнгартнер, К. Мук, Р. Штраус. В это же время во Франции наиболее яркими представителями дирижёрского искусства были Э. Колонн и Ш. Ламурё.

К числу выдающихся дирижёров первой и начала второй половины XX в. принадлежали Б. Вальтер, Л. Блех, О. Клемперер, В. Фуртвенглер, О. Фрид (Германия); А. Тосканини, В. Ферреро (Италия); А. Клюитенс, П. Монте, И. Маркевич, Ш. Мюнш, (Франция); Г. Караян, Э. Клейбер, Ф. Штидри (Австрия); Т. Бичем, А. Боулт, Г. Вуд, А. Коутс (Англия); В. Бердяев, Г. Фительберг (Польша); В. Менгельберг (Голландия); Л. Бернштейн, Л. Мазель, Ю. Орманди, Дж. Селл, Л. Стоковский (США); Э. Ансерме (Швейцария). Вторая половина прошлого века и начало нынешнего отмечена творчеством таких известных дирижёров, как К. Аббадо, З. Мета, С. Озава.

В нашей стране крупнейшими дирижёрами второй половины XIX в. были М. А. Балакирев, А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, Э. Ф. Направник. Их достойными продолжателями явились С. В. Рахманинов, В. А. Сафонов, а в начале XX в. – С. А. Кусевицкий. В 1920-е гг. широкое признание приобрели имена А. В. Гаука, Н. С. Голованова, Н. А. Малько, А. М. Пазовского, С. А. Самосуда, К. С. Сараджева, В. И. Сука. После состоявшегося в 1938 г. Первого Всесоюзного конкурса дирижёров на ведущие позиции выдвинулись его лауреаты: Е. А. Мравинский, Н. Г. Рахлин, А. Ш. Мелик-Пашаев, К. К. Иванов, М. И. Паверман. На-

ряду с ними высокими достижениями отмечено творчество Н. П. Аносова, Л. М. Гинзбурга, О. А. Димитриади, В. Б. Дударовой, К. П. Кондрашина, А. И. Орлова, Н. С. Рабиновича, Г. Н. Рождественского, Е. Ф. Светланова, Ю. Ф. Файера, Б. Э. Хайкина, А. К. Янсонса. В когорту видных отечественных дирижёров входят лауреаты последующих Всесоюзных и международных конкурсов: Ю. Х. Темирканов, Ф. Ш Мансуров, А. С. Дмитриев, Ю. И. Симонов, А. Н. Лазарев, В. А. Гергиев, А. М. Жюрайтис, Д. Г. Китаенко, М. А. Янсонс, В. С. Синайский. К звёздам первой величины по заслугам следует отнести и В. И. Федосеева.

Русский народный оркестр вошёл в музыкальную жизнь тогда, когда дирижирование уже стало сложившимся, накопившим богатые традиции исполнительским искусством. Оно естественным путём вошло в практику управления новой разновидностью оркестрового коллектива. Народно-оркестровое исполнительство за свою не столь долгую историю отмечено рядом видных представителей дирижёрской профессии, начиная В. В. Андреева. К числу его достойных продолжателей можно отнести Алексеева, Н. П. Осипова, В. П. Дубровского, Г. А. Донияха, Н. Н. Калинина, Н. Н. Некрасова, И. М. Гуляева, В. П. Гусева. В настоящее время в России работают более сотни профессиональных русских народных оркестров. Практически в каждом краевом, областном центре есть один или несколько оркестров, во главе которых стоят талантливые руководители-дирижёры. При желании любой читатель может дополнить представленный здесь список именами своих земляков.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Какие противоречия играли определяющую роль в смене способов дирижирования?
2. В чём состоит принципиальное отличие специальных умений, требующихся при современном способе управления коллективным исполнением, от прошлых? Что между ними общего?
3. Почему на прежних этапах дирижирование не являлось подлинно самостоятельным видом музыкального исполнительства?

## **2. ДИРИЖИРОВАНИЕ КАК ВИД МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА**

Краткий экскурс в историю становления дирижирования показывает, что оно, представ на начальном этапе своего существования в виде стихийных ритмически упорядоченных телодвижений (ударов, притопываний), пройдя через хейрономию, «отбивание такта», концертмейстерское управление коллективным исполнением, превратилось к середине XIX в. в самостоятельный вид музыкально-исполнительского искусства. В качестве такового оно, по понятным основаниям, должно иметь как общие с другими видами черты, так и индивидуально-неповторимые, обуславливающие его самостоятельность. Думается, вполне резонно молодому музыканту, вступающему на дирижёрскую стезю, иметь ясное представление о тех и других чертах, характере их проявления и взаимоотношении. Данный раздел, как раз и представляет собой попытку осветить эту проблематику.

Важнейшей качественной чертой, роднящей дирижирование с другими видами музыкально-исполнительского искусства, по общему признанию, является его интерпретаторский характер, приобретённый им вместе с освобождением концертмейстера от обременительной обязанности отдавать значительную часть своего внимания, сил и способностей исполнению оркестровой партии. Получив возможность целиком и полностью сосредоточиться на управлении игрой оркестра, дирижёр по необходимости становится единоличным толкователем авторского замысла. Именно по необходимости, а не только и не столько по своему желанию.

Как отмечено выше, новизна музыки венских классиков, а тем более пришедших за ними романтиков, была сопряжена с расширением оттенков её эмоционально-образного содержания, усложнением формы, языка и фактуры, нарастающим количественным и качественным разнообразием инструментов, углубляющейся дифференциацией и детализацией оркестровых партий. Тем самым становилась реальной возмож-

ность больших или меньших расхождений и в трактовке оркестрантами замысла всего произведения, и в понимании роли каждой отдельной партии в его реализации. Складывалась ситуация, в определённом смысле, аналогичная известному крыловскому квартету.

Для её преодоления необходимо было согласовывать исполнительские действия оркестрантов, приводить их к общему знаменателю. Иначе невозможно достичь высокого художественного результата. В качестве основы для согласования обязательна единая трактовка и последующая интерпретация исполняемого произведения. Представляется вполне обоснованной дифференциация понятий трактовка и интерпретация, предложенная профессором Б. Ф. Смирновым [31, с. 123–125]. Соответственно необходим был специальный человек, объединяющий устремления музыкантов в русле такой трактовки, задающий и обеспечивающий её материализацию в звуках. Этим человеком и стал дирижёр, который формировал своё понимание авторского замысла, роли каждой партии, каждого инструмента в его композиционном строении и добивался воплощения своего понимания в процессе разучивания и исполнения оркестрового произведения. Иного просто не дано. Вот почему понявший это Г. Вебер ещё в 1807 г. писал о необходимости одного руководителя, воля которого заставляла бы всех исполнителей подчиняться ей. Подтверждением его правоты стала вся последующая практика дирижёрского исполнительства. «В наши дни, – не так давно писал Ш. Мюнш, – немислимо представить себе оркестр без дирижёра. В современных оркестрах бывает нередко больше ста человек, и все их действия должны быть скоординированы и слиты воедино, что особенно важно теперь, когда новая музыка с каждым днём становится всё более сложной. А потом дирижёр необходим для того, чтобы вдохнуть в них те эмоции, которые музыка вызывает в нём» [24, с. 62]. Об этом же свидетельствуют неудавшиеся опыты работы оркестров без дирижёров, предпринимавшиеся в 20–30 гг. XX в. Среди них наибольшую известность получил Персимфанс (Первый симфонический ансамбль).

Размышляя о причинах прекращения деятельности этого коллектива, известный советский дирижёр и автор ряда содержательных работ по проблемам дирижёрского искусства, К. П. Кондрашин главную из них усматривает в невозможности коллективно создать единую интерпретацию. «Это и понятно, – пишет он, – потому что для исполнения большим коллективом необходимы три важнейших условия. Первая – единство мысли, то есть философская концепция, которая вскрывает идею произведения. Выработать её может только один руководитель-дирижёр. Второе – единая технологическая задача: правильное распределение звукового баланса. Ведь нюансы, написанные в нотах, можно исполнять по-разному. Написано *mezzo forte*, но что такое *mf*? Нет таких весов, на которых можно взвесить нюанс, единый для каждого музыканта. У одного большой тон, и он будет играть *mf*, которое для музыканта с малым тоном будет равноценно *forte*, не говоря уже о дифференциации одинаково написанного для всех *mf* в различных функциях партитуры. Самим музыкантам, сидящим в разных концах оркестра и плохо слышащим друг друга, контролировать это невозможно. Короче говоря, речь идёт о балансе звучания оркестровых партий, регулировать который может только дирижёр. И третье условие – самое важное. Персимфансу не удавалось формирование произведения в целом в процессе концерта, то есть сведение воедино всех фрагментов. Секрет состоит в том, что слепить форму может только один человек, сто индивидуальностей сделать этого одновременно не могут. Вот и оказалось невозможным использовать богатейшие данные такого великолепного созвездия музыкантов. Персимфанс в конце концов оказался идеей нереальной. ... Таким образом, десятилетний опыт этого оркестра показал, что и в коллективном исполнительском искусстве необходима направляющая индивидуальность» [17, с. 7–8].

Естественным носителем этой индивидуальности выступает дирижёр, а вместе с тем и единоличным толкователем-интерпретатором исполняемой музыки. Соответственно, само дирижирование предста-

ёт как искусство интерпретации. «Интерпретация музыки как сущность современного дирижёрско-исполнительского искусства, – убедительно доказывает профессор Б. Ф. Смирнов, – предопределяет дирижирование как искусство интерпретации. В этой игре слов есть свой смысл, своя логика. Дирижёрская функция управления художественной стороной оркестрового исполнительства обеспечивает именно интерпретацию реально звучащей музыки. От мысленной трактовки, истолкования музыки дирижёром – к её мануально-пластической модели, в конечном счёте – к искусству дирижирования (управления), несущему интерпретационное начало, и от него – к фактической интерпретации исполняемой оркестром музыки, то есть к реальной музыкальной практике, – таков «диалектический путь познания истины», сущности феномена дирижирования» [31, с. 121].

Здесь следует подчеркнуть, что такое положение вещей не меняется от того, кто стоит за дирижёрским пультом – автор исполняемой музыки или иное лицо. Да, с дирижёром, не являющимся автором, всё вроде бы понятно. Но и дирижирующий автор, выходя к оркестру, вынужден по необходимости формировать исполнительскую концепцию, то есть мысленно воссоздавать созданную им ранее музыку. Он как бы заново рождает её. Такое положение, как известно, преобладало на первых порах утверждения современного дирижирования, когда оно было прерогативой композиторов, руководивших исполнением своих сочинений.

Но уже Вагнер, начал широко практиковать исполнение не только своей музыки, но и произведений других авторов, становясь полноправным их интерпретатором, зафиксировав свои представления об их трактовке в знаменитом письме «О дирижировании». Практическим воплощением его идей стала трактовка симфоний Бетховена, доминировавшая в оркестровом исполнительстве многие последующие десятилетия. Берлиоз, первый в мире гастролирующий *симфонический* дирижёр, в свойственной ему рассудительно-критической манере изложил своё понимание интерпретаторской миссии дирижёр-

ра: «Часто, – читаем мы в «Большом трактате о современной инструментовке и оркестровке», – певцов обвиняют в том, что они самые опасные посредники между композитором и публикой, но я думаю, это несправедливо. Я больше всего боюсь дирижёра. Плохой певец обычно может испортить только свою партию. Однако недостаточно опытный или злонамеренный дирижёр может испортить всё. Если творение композитора попадает в руки дирижёров, которые окажутся и вполне умелыми и не будут иметь злых намерений, а ещё лучше – будут обладать и опытом и добрыми намерениями, то композитор может считать себя счастливым, потому что ничто не может воспрепятствовать пагубному влиянию дирижёра. ...У плохого дирижёра самые благородные и самые смелые проявления композитора покажутся только экстравагантностью. Сведётся на нет всякий энтузиазм. Будет грубо попрано вдохновение» [24, с. 65]. В дальнейшем, по мере того, как дирижирование отделялось от композиторской деятельности, приобретая статус самостоятельного исполнительского искусства, его интерпретаторская сущность становилась всё более очевидной. В наши дни она воспринимается как нечто само собой разумеющееся.

Интерпретаторский характер исполнительской деятельности дирижёра роднит её с деятельностью музыкантов-инструменталистов, поскольку для той и для другой необходимым условием и составной частью является осмысление авторского замысла с формированием собственной его трактовки. Да и как может быть иначе, если здесь кроется общеродовой признак всех видов музыкально-исполнительского искусства. Ярчайший пример реализации интерпретаторской роли исполнителя представляют собой ситуации, когда ему удаётся раскрыть автору то, что тот сам не замечал, не видел в своём произведении. Примером такого рода могут служить известные случаи, связанные с исполнением отдельных сочинений П. И. Чайковского, К. Дебюсси, Н. А. Римского-Корсакова, Д. Д. Шостаковича. «В том и состоит привилегия исполнителя, – резюмирует по этому поводу Ш. Мюнш, – что именно он по-настоящему рас-

крывает автору его произведение» [24, с. 47]. О причинах, которыми обусловлен такой парадокс, говорит Б. Хайкин: «Понять автора – это не только понять его сочинение, но и проникнуть в его психологию, душевный строй. У дирижёра более «пристрелянный взгляд», чем у композитора. Кроме того, в только что написанном тобой самим никогда не увидишь всего того, что увидит другой музыкант, для которого это внове. Я думаю, что у писателя появляется потребность прочесть другу новое сочинение, чтобы получить отзыв о замысле, о его воплощении, но также и о многих частностях, неизбежно ускользающих от внимания в творческом процессе» [33, с. 77]. Именно поэтому прерогатива создания исполнительского стиля оркестровых сочинений со времени Вагнера перешла от композитора к дирижёру, что возводит его в ранг художника-творца, а вместе с тем накладывает на него особую ответственность.

Как свидетельствуют многочисленные исследования в области музыкального творчества, общими, в основных своих чертах, для дирижирования и других видов исполнительских искусств являются также психологические закономерности протекания процесса формирования исполнительской трактовки. А вот операционно-технологическая сторона работы над ней у дирижёра и у инструменталиста наряду со сходством имеет и определённые различия. Но различия касаются не только этой стороны. Они имеют куда более глубокий и многообразный характер. Их корень кроется в сугубо разной природе находящихся в их распоряжении инструментов.

В руках инструменталиста, в прямом смысле этих слов, находится механическое устройство, на которое он, формируя, а затем и воплощая свой замысел, воздействует непосредственным физическим образом. Их двое – исполнитель и его инструмент. Между ними нет посредников. Суть и порядок их взаимодействия однозначен, а потому и достаточно понятен. Понятны и условия результативности исполнительских действий инструменталиста. Как нажмёшь (ударить, дунешь), так и зазвучит, если, конечно, это качественный инструмент.

Иное дело – дирижирование, чьим объектом воздействия является многочисленный коллектив музыкантов. Традиционно принято говорить, что «инструмент» дирижёра – оркестр. Однако надо понимать, что данное определение имеет условный, а не строго научный характер. Оно приемлемо в вариантах сравнения, для краткости. И не более того. «Оркестр, – как бы возражает общепринятой традиции Ш. Мюнш, – это отнюдь не послушный механизм или орудие. Это общественный организм, коллектив живых людей. У него есть и свои рефлексы, и своя психология» [24, с. 53]. Добавим сюда, что у каждого оркестранта есть свой инструмент, а ещё своё мировоззрение, свой темперамент, возраст, настроение, профессиональная выучка и т. д. и т. п. Всё это обуславливает неповторимую специфику дирижирования.

Как любому руководителю дирижёру приходится взаимодействовать с находящимися под его управлением многими людьми. Он должен объединить их усилия для достижения единой цели, а потому ему необходимо знать всех и каждого, быть готовым к живому общению с ними, выступать в роли воспитателя, психолога. Ничего подобного не требуется от инструменталиста.

Различна и мера творческой ответственности, лежащая на дирижёре и на инструменталисте. Имея дело с оркестром, управляя им, дирижёр отвечает не только за себя, за свои собственные действия. Он возлагает на себя ещё и более масштабную ответственность за коллектив, и перед коллективом.

Важнейшей специфической особенностью профессии дирижёра, обуславливающей её сложность, является ограниченность возможностей для повседневных занятий на своём «инструменте». Она даёт о себе знать и в практической исполнительской деятельности, но в ещё большей мере в процессе обучения.

Для дирижёра-профессионала ограниченность с особой наглядностью проявляется в период домашней работы над новым музыкальным произведением, которая проходит полностью в отсутствие своего

родного «инструмента». Музыка нельзя учить, становясь за пульт, она должна быть выучена до выхода к оркестру, а значит, без контакта с ним, с использованием каких-либо заменителей.

В ещё более стеснённом положении находится дирижёр-ученик. Начинаящий музыкант-инструменталист с первых шагов обучения имеет возможность постоянно упражняться на избранном инструменте, развивает своё мышление и исполнительский аппарат на уроках и самостоятельных занятиях. Он регулярно участвует в академических концертах, сдаёт экзамены, зачёты, приобретая опыт публичных выступлений. В случае, если у него нет своего инструмента, а сейчас такое положение не редкость, можно взять его в учебном заведении или одолжить у родственников, друзей, знакомых. Так или иначе, его «орудие труда» практически всегда при нём.

С учащимся-дирижёром дело обстоит совершенно иначе. Инструмента под рукой у него нет. И приобрести его или взять на прокат, в принципе, невозможно. «Оркестр, – с долей юмора пишет Н. Малько, – не кларнет, который можно попросить у товарища, подержать в руках, попробовать приладить пальцы к дырочкам и клапанам, постараться извлечь жалобный звук. Получить в руки оркестр не так просто» [18, с. 13]. В классных занятиях его как-то заменяет фортепиано, а в домашних условиях пианиста-концертмейстера нет, дирижировать некем. Лишь на старших курсах, причём не во всех учебных заведениях, появляется какая-то возможность поработать с оркестром. Данное обстоятельство, несомненно, создаёт специфические трудности в овладении дирижёрским мастерством. И хотя дирижёрская педагогика выработала достаточно эффективные методы их преодоления, от этого они никуда не делись.

При всей важности отмеченных особенностей не они играют роль главных специфических признаков дирижирования как самостоятельного исполнительского искусства. Решающее значение имеет характер взаимодействия дирижёра со своим «инструментом» в процессе практической реализации трактовки, выработанной в ходе до-

машней работы над партитурой. Воплощая свой исполнительский замысел, дирижёр не вступает в прямой физический контакт с музыкальными инструментами и непосредственно не участвует в процессе звукоизвлечения. Он не сам ударяет по струнам, ведёт мех, смычок, не сам нажимает на клавиши, а побуждает к этому музыкантов оркестра, воздействуя на их психику, на их сознание и подсознание. А для этого нужны совершенно иные способы и средства. Что же это за способы и средства? Из чего они складываются? Чем обусловлена сама возможность и сила их воздействия на музыкантов оркестра?

В этих и многих аналогичных вопросах кроются все тайны, загадки и парадоксы дирижирования. Отсюда проистекают все его особенности, которые и дали в своё время основания Н. А. Римскому-Корсакову назвать его «тёмным делом». Найти убедительные, аргументированные ответы на перечисленные вопросы – значит снять покрывало непознаваемости, дать прочное научное обоснование не только дирижёрско-исполнительскому, но также и дирижёрско-педагогическому процессу. Поиски таких ответов вели многие поколения практиков и теоретиков дирижёрско-исполнительского искусства, постепенно приближаясь к искомому результату. Сегодня с уверенностью можно говорить, что ответы найдены.

В наиболее полном, детально проработанном виде они доказательно сформулированы и изложены Б. Ф. Смирновым в монографии «Дирижёрско-симфоническое искусство» [31]. Суть их заключается в следующем. В процессе аналитического и эмоционально-художественного исполнительского освоения произведения дирижёр формирует в своём сознании его внутрислуховой образ, который затем получает своё выражение в мануально-пластической модели. Эта модель, являющаяся специфическим способом воплощения и передачи главнейших характерных содержательных черт и формообразующих компонентов музыки, строится из выразительных движений-действий и как таковая представляет собой явление художественного порядка. Произведение, своего

рода, прикладного искусства, выполняющее роль связующего звена между исполнительским замыслом дирижёра и исполнительскими действиями оркестрантов.

В силу своего художественного, образного характера мануально-пластическая модель, несущая в себе музыкально-выразительное, эмоциональное и волевое начало, располагает потенциальной возможностью оказывать многообразное, в том числе и побудительное воздействие на воспринимающих её людей. В данном случае – на оркестрантов, на их сознание и последующие игровые действия. Мощным катализатором, актуализирующим побудительный потенциал, выступает сама репетиционная (концертная) ситуация, создающая психологическую готовность оркестрантов к восприятию и подчинению волевым художественно-интерпретационным действиям дирижёра.

Художественно-образным характером мануально-пластических действий, посредством которых дирижёр вызывает и корректирует исполнительские действия артистов оркестра, как раз и обусловлена противоречивость оценок дирижёрского искусства, его парадоксальность, загадочность, кажущаяся неподвластность научному анализу. А вытекает всё это из содержательной многозначности, «многослойности» любого художественного образа. В силу многозначности содержания исполняемой музыки каждый дирижёр, как и любой другой музыкант-исполнитель, формирует собственный мысленный образ музыкального произведения, создаёт свою индивидуально неповторимую трактовку. Столь же индивидуально неповторима, а также содержательно многозначна, создаваемая каждым дирижёром на основе внутрислухового образа мануально-пластическая модель. А содержательно многозначный характер модели предопределяет многообразие оттенков её восприятия и оценки. Вследствие этого и становится возможной ситуация, когда одного и того же звукового результата можно достичь, воздействуя на оркестрантов разными, отличающимися в определённой, большей или меньшей степени, выразительными ма-

нуально-пластическими движениями, а одни и те же действия дирижёра могут восприниматься каждым оркестрантом с некоторыми, большим или меньшими индивидуальными различиями.

Когда мы говорим о мануально-пластической модели внутризвучающей музыки, то имеем ввиду, что в её материализации принимают участие не только руки, но и все остальные части человеческого тела. В управлении оркестром дирижёр в той или иной мере использует выразительные возможности мимики лица, взгляда, положений и движений корпуса, ног, головы. «У хорошего дирижёра, – опираясь на богатейший собственный исполнительский опыт, писал А. М. Павловский, – весь организм насыщен музыкой, любое его движение, жест, выражение глаз словно излучает её из себя» [9, с. 35].

Но главным его орудием всё-таки являются руки. Их приоритетная роль не подвергается сомнению. Более того, некоторые авторы в стремлении подчеркнуть значимость этой роли все управленческие действия дирижёра необоснованно сводят к их мануальной составляющей. Так, по утверждению одного из первых разработчиков дирижёрско-педагогической проблематики Г. Шерхена: «Процесс дирижирования состоит в том, что дирижёр жестами – *это единственное средство связи (выделено мною. – И. Щ.)* – с предельной чёткостью рисует метрический ход исполняемой музыки и одновременно выявляет выразительные и формообразующие силы произведения, не допуская никакой двусмысленности» [9, с. 211]. Понятно, что здесь имеет место элементарное преувеличение, в котором нет какой-либо необходимости, поскольку и без этого значимость выразительных мануальных движений в дирижировании трудно переоценить. Они настолько важны, что требуют более детального их рассмотрения в отдельном, самостоятельном разделе.

Изложенная трактовка сущности и специфики искусства дирижирования говорит о том, что её мастерский уровень требует обширного комплекса способностей, знаний, навыков и умений. Что же это за способности, знания и умения? Как бы отвечая на этот вопрос, Г. Берлиоз в

свое время писал: «Дирижёр должен видеть и слышать, должен обладать быстрой реакцией и быть решительным, знать искусство композиции, природу и объём инструментов, уметь читать партитуру и, кроме того, обладать особым талантом... и иными, почти не поддающимися определению дарованиями, без которых не сможет установиться незримая связь между ним и всеми, кем он управляет; если же он лишён способности передавать им своё чувство, то полностью лишается всякого влияния, власти, руководящего воздействия. Тогда это уже не глава, не руководитель, а простой отбиватель такта...» [9, с. 70].

Уже этот, далеко не полный перечень, говорит о широте и многообразии профессиональных качеств, необходимых для успешной дирижёрской деятельности. Впоследствии многие авторы дополняли, детализировали и систематизировали этот перечень, выделяя в нём общепрофессиональные (музыкантские) и специфические (дирижёрские) составляющие. К числу общепрофессиональных относятся качества, необходимые каждому квалифицированному музыканту-исполнителю, а к специфическим те, что характерны только для дирижёра.

Дирижёру, как и любому музыканту-исполнителю, для того чтобы создать неординарную, отличающуюся высокими художественными достоинствами трактовку, надо быть самобытной, яркой и масштабной личностью.

Разучить и по-дирижёрски освоить музыкальное произведение – это значит глубоко вникнуть в его содержание, прочувствовать и понять его идейно-эмоциональную сущность, интонационно-драматургическую форму, логико-конструктивную организацию звукового материала, сформировать свой исполнительский замысел, определить пути и средства его воплощения в оркестровом исполнении. И тут не обойтись без обширной общекультурной и художественно-эстетической эрудиции, без глубоких музыкально-исторических, теоретических и иных профессиональных знаний, навыков и умений, в том числе и тех, о которых писал Г. Берлиоз.

Необходимой предпосылкой успешной деятельности дирижёра является чуткий музыкальный слух в таких его разновидностях, как интонационно-мелодический, ладово-гармонический, темброво-динамический. Особое значение имеет внутренний слух как крайне важная и трудно развиваемая способность мысленно воспроизводить нотный текст со всеми его высотными, гармоническими, артикуляционно-штриховыми, темброво-фактурными и иными характеристиками.

Столь же нужна и музыкальная память. Деятельность дирижёра связана с необходимостью запоминать музыку, охватывать памятью всё сочинение в единстве и содержательно-смысловом соотношении его структурных частей и элементов. При этом задействованными оказываются все её основные варианты: слуховая, двигательная, логическая, зрительная. Здесь, думается, следует отметить, что эти варианты характерны для деятельности любого музыканта, но их значение при ведущей роли слуховой неодинаково для представителей разных музыкально-исполнительских профессий. В частности, для дирижёра, в отличие от инструменталиста, менее значима двигательная память, зато в его деятельности гораздо большую роль играет память логическая. Он должен глубже и детальнее осмысливать и чётче формулировать своё понимание содержания и формы произведения, чтобы как можно убедительнее донести его до артистов оркестра. Ему надо воздействовать на людей, а не на механические устройства.

«Дирижёр, – писал И. А. Мусин, – должен понимать музыкальную драматургию произведения, диалектичность, конфликтность её развития, что из чего вытекает, куда ведёт и т. д. Он разъясняет структурные особенности произведения, характер мелоса, фактуры, анализирует непонятные места, вызывает у исполнителей необходимые музыкальные представления, приводит для этого образные сравнения и т. п. Наличие такого понимания и позволяет показать процесс течения музыки» [23, с. 9].

В комплекс общепрофессиональных качеств, требующихся дирижёру, с необходимостью входят и выверенное чувство темпа, и

обострённое чувство ритма, и способность к переживанию музыки, постижению её эмоционально-образного строя. Причём, для того чтобы переживания дирижёра были восприняты и разделены оркестрантами, эмоциональная отзывчивость у него должна быть развита в гораздо большей степени, чем у исполнителя-инструменталиста. «Дирижёр, – подчёркивал И. А. Мусин, – должен уметь заражаться эмоциональным строем произведения, его музыкальные представления должны быть яркими, образными ...» [23, с. 9].

К числу важнейших специфических качеств дирижёра, обусловленных особенностями его «инструмента», относится та, называемая Г. Берлиозом почти неуловимой, способность выражать свои внутрислуховые музыкальные представления мануально-пластическими средствами, создавая жестовый образ-воплощение внутризвучающей музыки, являющийся одновременно и образом-внушением (приказом), побуждающим оркестрантов выполнять исполнительские намерения дирижёра. Способность говорить с музыкантами оркестра на языке эмоционально-выразительных императивных жестов. Необходимость добиваться от оркестрантов реализации своего творческого замысла требует наличия у дирижёра сильной исполнительской воли, которая представляет собой его вторую специфическую профессиональную способность. «Воля в момент исполнения, – отмечал И. А. Мусин, – проявляется в активности, решительности, определённости, убеждённости действий. Волевыми могут быть не только сильные, резкие жесты; волевым может быть и жест, определяющий кантилену, слабую динамику и пр.» [23, с. 13]. Дирижёр без качеств музыканта-лидера, без развитой исполнительской воли, граничащей со способностью ситуативного внушения, – явление, в принципе, невозможное.

Взаимодействие с живыми людьми, необходимость собирать, объединять, настраивать их на достижение общей цели, решать их бытовые и т. п. проблемы может быть реализована только при наличии у дирижёра управленческих, организаторских, коммуникативных

способностей, педагогической и психологической компетентности. А положение, при котором он вынужден обеспечивать корректировку неточных исполнительских действий оркестрантов, разъяснение путей и способов их устранения, ставит его в положение музыканта-педагога, требуя соответствующих знаний, навыков и умений.

Всё это многообразие профессиональных качеств, продиктованное спецификой дирижёрской деятельности, вкупе с индивидуальными особенностями дарования обуславливает деление дирижёров на несколько типов, отличающихся друг от друга по разным основаниям. Так, в зависимости от полноты и разнообразия реализуемых в исполнительской практике мануально-технических средств, выделяются дирижёры со скупой, экономной и богатой, щедро насыщенной выразительными деталями техникой. Не секрет, что и те, и другие могут добиваться значительных художественных результатов. Однако, по общему признанию, выраженному И. А. Мусиным: «Дирижёр с примитивной мануальной техникой достигает художественно полноценного исполнения только путём напряжённой репетиционной работы. Ему, как правило, требуется большое количество репетиций для тщательного разучивания произведения. На концерте же он полагается на то, что исполнительские нюансы уже известны оркестру, и обходится примитивной техникой – указанием метра и темпа. Дирижёр, хорошо владеющий мануальной техникой, может достигнуть гибкого и живого исполнения на концерте. Дирижёр может исполнять произведение так, как он хочет именно в данный момент, а не так, как это было выучено на репетиции. Такое исполнение своей непосредственностью производит более сильное воздействие на слушателей» [23, с. 5–6].

Существуют заметные различия между дирижёрами и по степени эмоциональной выразительности выполняемых ими мануально-технических приёмов. Здесь эти различия простираются от предельно сдержанной, строгой до экзальтированной, перенасыщенной переживаниями жестикულიции. Не вдаваясь в детальный анализ каждой из обо-

значенных категорий, отметим, что в эмоциональной нагрузке дирижирования, как и в любом аспекте исполнительского искусства, крайности вредны, нужна мера, диктуемая художественной целесообразностью. Дирижёру необходимо руководствоваться правилом, согласно которому: «Эмоциональность вообще, не связанная конкретно с характером эмоций данного музыкального образа, не может рассматриваться как положительное явление, способствующее художественности исполнения. Задача дирижёра – отражать разные эмоции разных образов, а не своё состояние» [23, с. 13]. Вместе с тем надо хорошо помнить, что при всех внешних различиях в манере дирижирования решающее значение имеет сила, ясность эмоционально-волевого заряда, зависящая от глубины проникновения в содержание исполняемого произведения.

Ещё одно основание для дифференциации типов дирижёров усматривается в стиле их взаимоотношений с коллективом. В соответствии с теорией управления дирижёров порой делят на авторитарных, демократичных и либеральных. Полагаем, что такая градация не вполне согласуется с рассмотренной выше спецификой данной профессии. Прежде всего, с полной определённостью надо сказать, что интерпретаторская сущность дирижирования сама по себе напрочь исключает возможность существования либерального типа, характерной особенностью которого является устранение руководителя от принятия решений и ответственности за их результаты с перекладыванием её на подчинённых. Изначально призванный формировать собственную трактовку произведения и добиваться от оркестрантов её реализации, дирижёр в силу этого не может передать свою функцию музыкантам оркестра. В ней суть его роли, его предназначение, устранившись от которого, он не добьётся реализации возложенной на него миссии и долго на своём месте не продержится. Такой дирижёр просто-напросто никому не нужен.

Что касается двух других типов, то теоретически, думается, возможен и автократ, единолично решающий все вопросы деятельности коллектива, так и демократ, чутко прислушивающийся к мнению ор-

кестрантов и учитывающий его в своих решениях. Однако в реальности, скорее, имеют место многообразные варианты сочетания обоих типов. Действительно, какие бы демократические идеалы ни исповедовал дирижёр, ему не обойтись без значительной доли авторитарности в решении интерпретационных, да и других задач. В то же время, даже если он всеми силами стремится к единовластию, полностью лишит оркестрантов инициативы в решении творческих, а тем более всех других насущных задач, превратив их в слепых исполнителей его воли, послушных роботов, вряд ли возможно и целесообразно.

Именно в сочетании двух начал видится оптимальный тип дирижёра-творца, вдохновителя оркестрового коллектива.

Претендующий на руководство исполнительским коллективом дирижёр должен сочетать все отмеченные грани профессиональной компетентности. Однако, в зависимости от функционального статуса оркестра (учебный, любительский, профессиональный), разные качества будут востребованы в разной степени. Так, педагогические качества в наибольшей мере требуются в работе с учебным оркестром. Для создания и руководства любительским коллективом особое значение имеют организаторские навыки и умения. В деятельности дирижёра профессионального оркестра на первый план выступает комплекс способностей, навыков и умений музыканта-интерпретатора. Думается, что эти особенности необходимо учитывать будущему дирижёру в процессе обучения и при выборе места работы по окончании учебного заведения.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Обоснуйте правомерность определения дирижирования как искусства интерпретации.
2. Почему создателями исполнительского стиля оркестровых сочинений в настоящее время являются дирижёры, а не композиторы?
3. Что представляет собой механизм дирижёрского воздействия на музыкантов оркестра?

### 3. ДИРИЖЁРСКИЙ АППАРАТ И ЕГО ПОСТАНОВКА

Дирижёр, как и любой другой музыкант-исполнитель, в процессе выполнения своих профессиональных действий, по необходимости пользуется исполнительским аппаратом. Посредством его он делает зримыми свои слуховые представления, одновременно осуществляет эмоционально-волевое воздействие на оркестрантов, добиваясь от них реализации своих исполнительских намерений. Несомненно, дирижёру-педагогу, а равно и дирижёру-исполнителю, надо хорошо знать, что собой представляет этот аппарат, из каких составных частей-элементов он состоит, каковы его возможности, каким требованиям он должен отвечать и т. д.

При первом взгляде на действия дирижёра, может показаться, что его влияние на оркестр целиком и полностью осуществляется руками. Отсюда сам собой напрашивается вывод, что именно они и составляют его исполнительский аппарат. Весомое подтверждение такого умозаключения можно усмотреть и в том внимании, которое уделяется мануальной стороне дирижирования и в теории, и в практике, и в педагогическом процессе. Однако вывод этот при кажущейся убедительности слишком поспешный и ошибочный. Безусловно, руки являются важнейшим инструментом воздействия дирижёра на оркестрантов. Важнейшим, но подчеркнём, далеко не единственным. Наряду с ними в процессе управления коллективным исполнением участвуют *глаза, лицо, ноги, корпус и голова*. Все вместе они и составляют *дирижёрский исполнительский аппарат*. Соответственно, его можно определить как *совокупность частей тела, посредством которых дирижёр воплощает и передаёт оркестру свои исполнительские намерения, управляя игровыми действиями музыкантов*.

Определение исполнительского аппарата как совокупности составляющих его частей означает, что все они представляют собой неразрывное целое и действуют в теснейшей взаимосвязи. Каждая из

частей, располагает своими выразительно-техническими возможностями, и определённым образом взаимодействуя и дополняя друг друга, вносит свою долю в управление исполнительским процессом. И дело самого учащегося-дирижёра и его педагога добиваться того, чтобы в достижении общего художественно-исполнительского результата, во-первых, в полной, исчерпывающей мере были задействованы все части аппарата; во-вторых, работали по-настоящему согласованно, как одно целое; в-третьих, действовали с оптимальной реализацией присущих им функциональных возможностей.

Успешное решение этих трёх задач начинается с постановки дирижёрского аппарата. Для начала отметим, что слово «постановка» в музыкально-педагогической теории и практике обычно употребляется в двух смыслах. Согласно первому варианту, *постановка представляет систему базовых (типовых) положений и движений частей аппарата, обеспечивающих оптимальный художественно-исполнительский результат*. То есть, понимается как некий достигнутый результат, наличное состояние. По второму варианту слово «постановка» приобретает деятельностное значение и понимается как *процесс овладения этими положениями и движениями*. В рамках данного пособия внимание будет сосредоточено в основном на первом варианте.

Прежде чем приступить к детальной характеристике постановки дирижёрского аппарата, подчеркнём, что она должна отвечать ряду общих требований – критериев. К числу этих критериев относится *обеспечение устойчивости самого дирижёра, выразительности, естественности и артистизма его мануально-пластических действий*. Ориентация на эти общие критерии служит своего рода камертоном в оценке качества постановки в каждом конкретном случае.

В самом деле, перечисленные требования-критерии – это не плод умозрительных построений. Они рождены самой дирижёрско-исполнительской практикой. *Устойчивость положения* создаёт уверенность, позволяет дирижёру сосредоточиться на решении художе-

ственно-исполнительских задач, не отвлекаясь на контроль равновесия и на его восстановление в случае утраты, влекущей за собой накладку в оркестре. В конце концов, при устойчивом положении ему не угрожает опасность зашататься, оступиться. Он не упадёт, не свалится с подставки. А такие случаи имели место в истории дирижёрского исполнительства. Поэтому оценка качества постановки с этой точки зрения позволяет избежать многих негативных последствий и в процессе обучения, и в практической дирижёрско-исполнительской деятельности.

Что касается *выразительности*, то она является основополагающей характеристикой мануально-пластических действий дирижёра. Все они направлены на её достижение. Вне выразительности, как показано выше, нет дирижирования. Поэтому обеспечение оптимальных предпосылок для её достижения – важнейший критерий, по которому можно оценивать качество базовых положений и движений исполнительского аппарата дирижёра.

Как отмечалось выше, основным первоисточником дирижёрских жестов является повседневная практика человеческой деятельности, и в первую очередь, практика общения. Жесты, идущие от жизни, *естественны*, а потому заложенное в них содержание более доступно для понимания. И чем естественнее выглядят положения и движения исполнительского аппарата дирижёра, тем они понятнее и доходчивее.

Наряду с этим естественность по своему физическому смыслу равнозначна удобству действий, которое, в свою очередь, предохраняет от чрезмерной утомляемости, подстерегающей дирижёра во время длительных репетиций, концертов, спектаклей.

Кроме того, следование принципу естественности уберезёт постановку дирижёрского аппарата от элементов вычурности, надуманности, и тому подобных недостатков.

Входя в репетиционное помещение, а тем более на концертную эстраду, *дирижёр* не должен забывать, что он выступает как

*артист*. На него смотрят, визуально воспринимают и дают оценку и оркестранты, и публика. Поэтому вполне понятно, что его внешний облик, его поведение, все его действия должны соответствовать этому статусу, должны быть артистичными. У него нет права на мануально-пластическую неряшливость, неуклюжесть позиций, топорность жестов.

*Описание постановки аппарата*, а тем более процесс её освоения, думается, *целесообразно начинать* – и это оправдано во многих отношениях – с характеристики *типовых исходных положений ног*. *Положение ног* определяется в первую очередь тем, что они являются опорой всего исполнительского аппарата и должны обеспечивать устойчивость и чёткость работы всех его частей. Достигается это тогда, когда они либо расставлены в стороны примерно на ширину плеч или несколько меньше, либо одна из них слегка выдвинута вперед. Какое из этих положений выбрать – дело индивидуальных предпочтений каждого ученика. Определённое значение здесь имеет и характер исполняемой музыки. При этом колени независимо от индивидуальных предпочтений надо держать прямыми, не согнутыми.

Относительно того, надо ли дирижеру стоять на всей ступне или как-то иначе, единого мнения нет. Так, например, Л. Н. Маталаев твердо уверен, что «ноги должны опираться обязательно на всю ступню, равномерно распределяя тяжесть тела» [19, с. 15]. А вот А. Боулт, основываясь на личном исполнительском опыте, считает несколько иначе. «Как опытный певец, дирижер, – пишет он, – должен стоять, слегка подавшись всем корпусом вперед; если он без усилия может приподняться на носки, значит, равновесие хорошее; если же носки сами легко отрываются от пола, то это означает, что центр тяжести перемещён, и взмахи дирижёрской палочки окажутся выше голов исполнителей» [3, с. 141]. Думается, разница здесь не имеет принципиального характера – дело, скорее, заключается в индивидуальной манере. Может здесь сказываться и характер исполняемого произведения. Так, музыка легкого,

озорного, мечтательного, полетного характера, создавая ощущение душевного подъема, устремленности, может побуждать дирижера подаваться корпусом в сторону оркестра; произведения печального, созерцательно-задумчивого, скорбного настроения больше предрасполагают к расслабленной статике в фигуре дирижера.

Устойчивость положения ног не означает их полной неподвижности. Длительное стояние в одной позиции утомительно, поэтому дирижёру во время репетиции или концерта неизбежно приходится периодически переступать, перемещать тяжесть тела с одной ноги на другую. Но это должно делаться по возможности реже и незаметнее. Излишняя суета, хождение по подставке, сгибание и разгибание коленей, отсчитывание метра постукиванием ступней вредно и даже опасно для исполнительского процесса. Они отвлекают внимание оркестрантов от дирижёрской палочки, мешают передаче и восприятию исполнительских намерений дирижёра, а равно и управлению течением единого темпометрического пульса и могут привести к серьёзным накладкам и срывам. К тому же они мешают и слушателям, которые волей или неволей начинают присматриваться к ним, заинтересованно, а то и скептически оценивать их. Ясно, что всем подобного рода недостаткам не место в постановке исполнительского аппарата.

Когда речь идет о *постановке корпуса*, как правило, говорят, что дирижёру надлежит быть собранным, подтянутым, надо стоять прямо, не раскачиваться, не горбиться и не сутулиться, плечи держать развёрнутыми. Всё это правильно, поскольку таким путём обеспечивается устойчивость самого корпуса и, что особенно важно, создаются необходимые условия для художественно полноценной работы рук. Так и должно выглядеть типовое положение. Его и надо выработать, но при этом надо помнить о *выразительно-пластических возможностях человеческого корпуса*, как одном из средств эмоционального воздействия на оркестрантов, дополняющем возможности рук. «Общеизвестно, – отмечает И. А. Мусин, – что внешний вид, осанка человека

свидетельствуют о его душевных свойствах, эмоциональном состоянии, темпераменте. Внешний вид дирижёра должен показывать наличие воли, активности, решительности и энергии» [23, с. 22]. В зависимости от характера и содержания музыки типовая дирижёрская поза может подвергаться тем или иным изменениям, трансформации, насыщаться соответствующим эмоциональным смыслом. Об этом надлежит знать и помнить начинающему дирижёру, чтобы у него не создавалось мнение о неизменности, статичности положения корпуса, освоенного на начальных уроках.

Вышесказанное о корпусе дирижера в полной мере относится и к *положению его головы*. Она также держится прямо без излишних раскачиваний, без разболтанности, но и без напряжения, скованности. Однако положение головы может меняться в зависимости от характера исполняемой музыки. «Наклон головы вперёд или отклонение назад, – отмечает И. А. Мусин, – также, в известной мере, определяются требованиями выразительности. Голова, наклонённая вперёд, обычно свидетельствует о состоянии раздумья, печали, горести, а несколько откинута назад – о радостных, восторженных чувствах, мечтательности и т. п. И опять-таки, ничто не произведёт более отрицательного впечатления, чем искусственное, нарочитое пользование этими выразительными приёмами» [23, с. 23]. Здесь, как и во всех исполнительских действиях дирижёра, необходимо чувство меры, диктуемое его собственным художественным вкусом.

Особого внимания заслуживают *лицо и глаза дирижера*, являющиеся мощнейшим средством воздействия на оркестрантов. «Для общения с музыкантами у дирижёра есть два средства: выражение лица и жест, – основываясь на своём опыте, пишет Ш. Мюнш. – Часто выражение глаз значит гораздо больше, чем движения палочки или положение руки» [24, с. 62].

Жест без соответствующей мимики и взгляда глух и бессилён. Не случайно ещё Г. Берлиоз требовал, чтобы пюпитр не закрывал ли-

ца дирижера, которое должны видеть все оркестранты. Главное назначение взгляда – *установление психологического контакта с исполнителями*. Не участвуя в передаче темпометрического пульса, он важен как средство волевого воздействия на музыкантов оркестра, передачи эмоционально-смысловой нагрузки музыки. Интересное наблюдение сделал С. А. Казачков. «Взгляд дирижёра, – пишет он, – оттеняет звуковую перспективу, и исполнение звучит то «издали», то «вблизи», то «сверху», то «снизу», то широко, на большом пространстве, то собранно, компактно, как бы из одной точки» [13, с. 27].

Поэтому лицо вместе с взглядом должно быть всегда обращено к оркестру. Оно должно быть спокойным, но не застывшим или испуганным, растерянным. Мимика его согласуется с характером исполняемой музыки, она сдержанно выразительна, но не утрирована. Взгляд дирижера, дополняя жест, постоянно направлен на исполнителей, как бы передает им его желания и требует (просит) их выполнения. Он зовёт, предупреждает, подбадривает, успокаивает инструменталистов.

*Навыки зрительного контакта* с оркестром не появляются сами собой. Часто они требуют целенаправленного развития. Далекое не у всех начинающих дирижёров удастся сформировать их легко и быстро, преодолев привычку «прятать» взгляд от оркестрантов, направляя его на пульт или в пустое пространство, мимо музыкантов. Огромное значение здесь имеют яркость внутрислуховых представлений и настойчивое желание воплотить их в звуках инструментов. Полезными будут разнообразные технологические приемы. Например, для того чтобы создать ощущение реального зрительного контакта, надо представлять на местах воображаемых оркестрантов знакомых людей и обращаться к ним. Можно попросить кого-то из своих товарищей, а возможно и преподавателя, посидеть на месте того или иного оркестранта, адресуя ему свой взгляд и жесты.

Что же касается *выразительной мимики*, то овладение ею – дело весьма деликатное. Развивать её надо, но развивать очень осторожно,

чтобы не впасть в крайности. Вряд ли следует специально вырабатывать мимику перед зеркалом, делать какие-то заготовки впрок. Нельзя допускать, а тем более поощрять, всякие мимические преувеличения. А они порой могут доходить до гримасничанья, которое вместо воодушевления музыкантов может вызвать чувство протеста, неприятия. Здесь опять-таки надо идти от глубины переживания музыки, увлеченности ею.

Наиболее активной частью дирижёрского аппарата являются *руки*. Именно они несут основную нагрузку по управлению исполнительским процессом и должны быть соответственно подготовлены к этой ответственной роли. Их постановка характеризуется наибольшей сложностью и ответственностью, требует к себе самого пристального внимания. Начинается она с усвоения *типовой исходной позиции*.

Под *исходной позицией* понимается положение рук, в котором они находятся перед началом процесса дирижирования. Каждое музыкальное произведение, характеризуясь особым сочетанием художественно-выразительных средств, предполагает свою исходную позицию, которая соответствует положению точки его начальной доли. Поскольку дирижёрские движения осуществляются в трёхмерном пространстве, постольку исходные позиции будут характеризоваться тремя измерениями: *высотой*, *шириной* (величиной расстояния между руками) и *глубиной* (степенью удаленности кистей от корпуса).

Любое из этих измерений имеет неисчислимо количество градаций. В качестве основных принято выделять в каждом из них по три положения.

С точки зрения *высоты* – это *низкая* позиция (руки на уровне тазового пояса), *средняя* (на уровне диафрагмы), *высокая* (близко к плечевому поясу).

По *ширине* различают *узкую* позицию (руки сближены к середине корпуса, кисти почти соприкасаются), *среднюю* (руки находятся примерно на ширине корпуса) и *широкую* (руки отведены в стороны от корпуса под углом приблизительно 45 градусов).

Относительно *глубины* выделяют *близкую* позицию (руки почти у корпуса), *среднюю* (кисти удалены от корпуса чуть больше чем на длину предплечья, в локтевом суставе рука образует угол немного больше прямого), *дальнюю* (руки вытянуты почти на всю их длину).

По определению С. А. Казачкова, высота называется позицией, ширина – диапазоном, глубина – планом. Употребление таких терминов вполне правомерно, но не обязательно, поскольку они носят не существенный, а чисто формальный характер. Они ничего не добавляют к характеристике положения рук, но могут приводить к путанице. Проще говорить о позициях: высокой, средней, низкой; широкой, средней, узкой; дальней, средней, близкой.

Сочетание девяти основных позиций уже даёт огромное количество комбинаций. Чтобы при постановке аппарата не потеряться в этом многообразии, искусственно не оттягивать начало работы с музыкой, целесообразно в начальный период ограничиться усвоением какого-то одного положения, на базе которого вести работу над всеми другими компонентами постановки аппарата. Из всех возможных позиций наиболее удобной и рациональной будет та, которая представляет собой некий усреднённый вариант по отношению ко всем иным её разновидностям. Такой позицией будет средняя и по высоте, и по ширине, и по глубине. Именно она, свободная от крайностей, обеспечивает рукам наиболее естественное состояние, а следовательно, и лучшие предпосылки для выполнения движений. Из неё же проще всего переходить к любой её модификации. Такая *усредненная позиция и может быть названа базовой (типовой)*.

В деталях она выглядит следующим образом. *Плечи* опущены вниз и отстранены от корпуса так, что локти находятся на уровне диафрагмы и несколько выдвинуты вперёд и в стороны. Горизонтальные (или чуть поднимающиеся от локтя) *предплечья* направлены вперёд к оркестру параллельно (или почти параллельно) друг другу. *Кисти*, естественно продолжая предплечья, чуть приподняты вверх,

чтобы ладони открывались оркестру, как бы призывая его к вниманию. Пальцы свободны и округлы, не выпрямляются и не топорщатся. Три первых могут быть приспособлены в щепоть. Это положение обеспечивает свободу рукам, правильное взаимодействие трёх её частей-звеньев, хороший контакт с оркестром.

К числу наиболее частых и вредных *ошибок* при усвоении исходной типовой позиции относятся «вывернутые» вверх или сильно прижатые к корпусу локти; опускающиеся от локтей предплечья; висячие, «завернутые» вовнутрь или «вывернутые» наружу кисти; прямые или веерообразно вытянутые пальцы. Все подобного рода недостатки ведут к зажимам или разболтанности движений. Они нарушают естественное состояние и координацию частей руки, создают впечатление неряшливости, затрудняют отработку дальнейших постановочных приёмов и навыков и поэтому требуют пристального внимания и контроля, тщательной выверенности.

Для практического усвоения исходной позиции надо хорошо понимать значение рук в дирижировании, знать их строение, функции их частей. Овладевая типовым положением рук, следует непременно усвоить, что оно далеко не универсально, а только одно из многих возможных, зависящих от характера исполняемой музыки и конкретных условий проведения репетиции или концертного выступления.

*Процесс усвоения типовой позиции* проходит как *формирование привычки автоматически находить руками оговоренное положение*. Уяснив, где и как должна располагаться каждая часть руки, надо запомнить всё это в деталях. В качестве наглядного примера можно воспользоваться личным показом преподавателя, а затем уже самому находить их. Добившись нужного положения и убедившись, что руки не зажаты, их надо опустить. Потом эти действия многократно повторяются под внимательным самоконтролем и контролем преподавателя.

Процесс овладения типовой позицией пойдет продуктивнее, если, отрабатывая её, представлять перед собой оркестр, ставя руки не в

нейтрально-абстрактное, а в активное положение, направляя их на во-ображаемых оркестрантов.

Важнейшую роль в постановке дирижёрского аппарата играет *правильная координация действий частей руки*. Проблеме согласованной работы плеча, предплечья и кисти уделяется незаслуженно малое внимание и в теории, и в дирижерско-педагогической практике. По сути дела, она не ставится и не решается как особая, самостоятельная проблема постановки дирижёрского аппарата в подавляющем большинстве средних учебных заведений.

На самом же деле, правильное взаимодействие плеча, предплечья и кисти имеет огромное, если не решающее значение, для эффективности работы дирижёрского аппарата и должно занимать определяющее место в его постановке. Именно от него во многом зависит реализация основных функций дирижерского жеста: счётно-метрической, музыкально- и эмоционально-выразительной и волевой.

Что же представляет собой правильное взаимодействие частей руки и как его выработать? Для ответа на этот вопрос надо помнить, что *плечо, предплечье и кисть – это звенья единого целого*. Они находятся в зависимости друг от друга. Каждое движение одного звена требует того или иного участия двух других звеньев. В то же время они обладают определенной независимостью и каждое из них выполняет в дирижировании несколько различающиеся функции.

*Плечо* – это опора всей руки, основа всех её движений. В силу своего местоположения непосредственно с оркестром не контактирует и не может контактировать. Будучи наименее подвижным, оно не пригодно к выполнению четких действий, к показу мелких деталей в их чистоте и завершённости. Поэтому, играя важную роль в передаче темпометро-ритмической пульсации, оно больше заполняет, а не отсчитывает, не фиксирует доли. Его участие обеспечивает жестам большую протяженность в пространстве и во времени, их энергетическую насыщенность, придает им при необходимости широту и мощь,

певучесть и упругость. Велика его роль в показе дыхания, афтактов, вступлений. Чем медленнее, насыщеннее музыка, тем активность плеча выше. В быстрых темпах оно лишь поддерживает предплечье и кисть, обеспечивает заполнение долей, выполняя функцию упругой рессоры, и активизируется только в показах новых афтактов. Однако во всех случаях плечо не работает и не может работать одно, в полной изоляции от других отделов руки. Равно и они не работают без её участия.

*Предплечье* занимает промежуточное положение, являясь продолжением плеча и непосредственной опорой кисти. В его действиях как бы сливаются функции плеча и кисти. Оно, как и плечо, играет большую роль в заполнении долей, обеспечении их пространственно-временного течения, выразительности, динамической насыщенности. В то же время благодаря большей легкости (в сравнении с плечом), маневренности, вместе с кистью активно участвует в тактировании, обозначении моментов начала и окончания долей. Но в этом процессе предплечье играет, как правило, соподчиненную роль, как бы обслуживает кисть, обеспечивая ее передвижение к точкам тактирования. Как и у плеча, непосредственного контакта с оркестром у него нет, и при нормальной работе кисти внимание музыкантов на себе оно не концентрирует и не должно концентрировать, за исключением особых случаев, от которых в подготовительный период можно и нужно абстрагироваться. Будучи связующим звеном, в своих действиях предплечье напрямую зависит и от плеча, и от кисти. Но и само влияет на качество их работы. Поэтому его ошибки и недостатки вредны и опасны вдвойне.

*Кисть* завершает руку. Благодаря этому она, как правило, и является наиболее важной частью руки дирижера. Как точно отмечает Л. Н. Маталаев, «все без исключения жесты правой руки находят свое окончательное завершение и воплощение именно в кисти (и далее – в конце палочки), определяя наряду с показом метроритмических

структур и темпа также и характер, фразировку музыки, штриха» [19, с. 20]. В силу всех этих особенностей именно через неё дирижёр получает ощущение соприкосновения со звуком, ею (палочкой) он и рисует линию звукодвижения, «ткёт» зримый звуковой узор со всеми его выразительными деталями, её «ударными» движениями ставит метрические вехи – точки. «Кисть, – писал И. А. Мусин, – передатчик всевозможных импульсов, тонких двигательных ощущений, на основе которых и возможна трансформация музыкальных представлений дирижёра в выразительный жест» [23, с. 25]. Словом, с полным основанием можно говорить, что кисть, благодаря своему положению, является средоточием мануальных действий дирижёра, играет определяющую роль в его жестах.

Итак, каждая часть руки, занимая особое, присущее ей место, выполняет свои более или менее самостоятельные функции во взаимодействии с остальными частями дирижёрского аппарата. Все они, взаимодополняют и помогают друг другу. Естественно, для того чтобы общий итог был высоким, каждое звено должно качественно выполнять свои собственные функции и одновременно обеспечивать наиболее благоприятные условия для успешной работы остальных звеньев. Учитывая особое значение кисти, действия плеча и предплечья во многом должны быть подчинены её работе.

Такое взаимно скоординированное функционирование всех частей обеспечивается так называемой *цельногибкой рукой* [13]. Цельногибкая рука предполагает отсутствие зажатости во всех её звеньях и эластично-свободные суставы. Это первое и обязательное условие.

Подобная рука характеризуется мягким единством линии плеча, предплечья и кисти. При движении все они идут в едином направлении. При этом движение плеча дополняется небольшим опережающим угловым движением предплечья, а оно, в свою очередь, дополняется опережающим движением кисти. Активное начало чаще всего принадлежит кисти. Она постоянно ведёт руку, хотя в зависимости от

характера музыки плечо и предплечье могут действовать с большей или меньшей устремленностью. В движениях цельногибкой, пластичной руки непрерывно чередуются моменты напряжения (в точках) и расслабления (в отражении и падении). Степень напряжения, одновременной мышечной концентрации всех звеньев руки задается степенью упругости темпометрического движения музыки.

При соблюдении этих требований рука дирижера, будучи способной к волевым и выразительным жестам, имеет один центр движения, расположенный в кисти (на кончике палочки), а следовательно, и единую для каждой доли метрическую точку.

Чрезмерно вытянутая и напряженная (даже в одном из своих звеньев) рука, хотя и будет иметь в кисти единый центр движения, в силу недостаточной гибкости и пластичности не сможет обеспечить заполнения долей, а вместе с тем не обеспечит ни выразительности, ни метрической точности, ни императивности жестов.

Столь же непригодна для дирижирования и *«коленчатобразная»* [13] рука, части которой образуют не цельногибкую, а ломаную линию, состоящую из разнонаправленных отрезков. Независимо от того, будут ли части такой руки свободны или напряжены, каждая из них станет двигаться в своём направлении, не дополняя, не обогащая, а вступая в противоречие и создавая помехи остальным. В результате этого каждая доля вместо одной будет иметь две или три точки, не совпадающие по времени. Рисунок тактирования лишается чёткости и приобретет вычурный, хаотичный, но отнюдь не выразительный характер. Играть под такой жест оркестру будет чрезвычайно трудно, а точнее говоря, невозможно. Дирижёр превращается в лишнюю, создающую помехи исполнительскому процессу фигуру.

Вот почему столь важна единонаправленность линии движения всех частей руки. И недопустимо, поднимая плечо, опускать предплечье, поднимая локоть, опускать кисть. Временное совпадение локтевой и кистевой точки имеет особое значение в дирижировании. Их

рассогласование встречается весьма часто. Происходит оно чаще всего от вращательных, разболтанных движений локтя и от неразвитости, несамостоятельности кисти.

*Развитие координации*, согласованности частей руки, выработку ощущения её как цельногибкой трёхзвенной системы, на начальной стадии обучения рекомендуется проводить *на специальных упражнениях*, разработанных и рекомендованных И. А. Мусиным [23, с. 33–47] для освобождения и общего развития дирижерского аппарата и выработки движений, составляющих основу мануальной техники. Отличительной их чертой является широкий диапазон влияния. При соответствующей методической установке с их помощью можно решать и комплекс задач, отмеченных И. А. Мусиным, одновременно упорядочивать взаимодействие звеньев руки, и вырабатывать ощущение плоскостей тактирования.

*Упражнения* эти, представляя собой движения частей руки, входящие в состав мануальной дирижёрской техники, выполняются по принципу последовательного включения в активную работу кисти, предплечья, плеча. Благодаря такой последовательности обеспечивается возможность сосредоточивать внимание на одном звене (суставе) руки, тщательно контролировать его действия, добиваясь их правильности.

Продолжением руки дирижёра, своеобразным «её четвёртым звеном» называют дирижёрскую палочку. Об истории «восшествия» палочки в ранг инструмента дирижёра говорилось выше. Здесь же внимание сосредоточим на практической стороне её использования.

Начинающему дирижёру, берущему в руку палочку, а равно и его педагогу, надо ясно представлять, в чём состоит её функциональное предназначение. Зачем она нужна? Да и нужна ли вообще, если даже признанные мастера дирижёрского искусства порой откладывают её в сторону, обходясь «невооружёнными» руками?

Если говорить обобщённо, то главное назначение палочки состоит в повышении эффективности воздействия дирижёра на оркестр.

Эта обобщённая функция реализуется по нескольким направлениям. Во-первых, палочка *способствует концентрации воли дирижёра и внимания оркестрантов*; во-вторых, благодаря ей *повышается чёткость, острота, лёгкость и энергичность жестов*; в-третьих, она *позволяет без дополнительных усилий укрупнить кистевые жесты*, что особенно важно при показе паузирующих долей (тактов); в-четвёртых, палочка, сделанная из светлого материала, *делает более заметными все жесты дирижёра*, что крайне необходимо в условиях недостаточной или искажённой освещённости. Кроме того, палочка за почти двухсотлетний период использования стала общепризнанным *символом профессии*, своего рода знаком творческой власти дирижёра. И это немаловажный момент, который нельзя упускать из виду, при оценке её роли. Кстати, совсем неслучайно Н. А. Римский-Корсаков, говоря в своё время об «эпидемии дирижёрства», шутливо предполагал, что её микробом является палочка [9, с. 157].

Однако ошибочно думать, что вся эта богатая функциональная палитра дирижёрской палочки заработает в полную силу, стоит только взять её в руку. Наоборот, взятая впервые, она, скорее всего, приведёт к более или менее заметным затруднениям и потерям. Своё назначение палочка выполнит лишь тогда, когда станет органичной частью руки, сольется с ней, составляя единое целое. Для успешного достижения такого состояния необходимо учитывать ряд важных моментов.

К их числу правомерно отнести оптимальный выбор начального момента пользования палочкой. Надо ли брать её с первых уроков дирижирования или же отложить на более поздний срок? Педагогическая практика показывает, что палочка, взятая в неумелую руку, действия которой полны недостатков, не только не способствует их устранению, а ещё более усугубляет и обостряет их. И это естественно – к непривычным дирижёрским движениям добавляются столь же непривычные ощущения взятого в руку специфического предмета. Необходимость удерживать палочку, а тем более совершать ею целена-

правленные действия, отвлекает от выполнения других многообразных задач, становится препятствием в достижении ясного, выразительного жеста. Поэтому, прежде чем вооружаться палочкой, целесообразно провести предварительную подготовительную работу по постановке исполнительского аппарата, решить такие основополагающие задачи, как освобождение от имеющихся зажимов, выработка правильного взаимодействия плеча, предплечья и кисти, формирование ощущения плоскостей тактирования.

Серьёзного внимания требуют индивидуальные особенности каждого начинающего дирижёра, выражающиеся в особенностях строения и степени свободы рук, в слаженности взаимодействия их составных частей и т. п. Тщательный их учёт предостережёт от чрезмерной унификации способов держания палочки и процесса овладения ею, которые, отвечая определённым общим правилам, могут иметь и некоторые элементы своеобразия.

Правила эти достаточно просты и понятны. Какой бы способ ни выбирался, он должен обеспечивать оптимальную реализацию вышеперечисленных функций палочки, усиливать контакт дирижёра с оркестром, не становиться причиной появления скованности, зажатости аппарата, не притуплять ощущение соприкосновения руки со звуком. Очень важно также не ограничиваться каким-то одним вариантом, а владеть несколькими, пользуясь тем или иным в зависимости от характера исполняемой музыки, многообразных особенностей репетиционной, концертной ситуации.

Остановимся на трёх, предлагаемых И. А. Мусиным, вариантах держания палочки, в полной мере отвечающих этим правилам [23, с. 29–33].

*Первый вариант* выглядит следующим образом. Комель палочки слегка упирается примерно в середину ладони, а кончик направлен вперёд, в сторону оркестра. Опорой палочке служит согнутый третий палец, на который она ложится в области первого сустава. Большой и

указательный палец прилегают к ней с боков, чуть дальше опорного третьего. При таком положении палочка приобретает устойчивое положение без приложения физических усилий и в полной мере становится продолжением руки дирижёра. Со звуком она соприкасается своим кончиком, им же ставит точки, обозначая начало каждой счётной доли. Именно этот способ позволяет реализовать практически все описанные выше потенциальные возможности дирижёрской палочки. Отсюда проистекают его преимущества, позволяющие дирижёру тесно контактировать с оркестром, успешно управлять исполнением музыки самого различного характера и содержания. Правда, следует отметить, что он более сложен в освоении по сравнению со следующим вариантом.

Согласно *второму варианту*, палочка держится большим и указательным пальцами так, чтобы её кончик был направлен параллельно груди влево, а комель касался основания мизинца. При этом указательный слегка прижимает её первой фалангой (либо первым суставом) к подушечке большого, а третий, так же соприкасаясь с ней первой фалангой или первым суставом, придаёт ей большую устойчивость. Четвёртый палец, как правило, в держании палочки не задействован, но при выполнении энергичных жестов может слегка прилегать к её рукояти. Также как и мизинец, он не должен быть прямым, вытянутым, чтобы не создавать впечатления зажатости, угловатости. Не следует зажимать палочку кулаком, ухватившись за неё, как утопающий за соломинку.

Особенность данного способа состоит в том, что палочка, направленная перпендикулярно руке, не удлиняет, а словно, расширяет, распластывает кисть. Точки показываются не кончиком, а всей длиной палочки, то есть фактически кистью, а точнее, кончиками пальцев. Более того, попытки показать точки кончиком палочки приводят к отрицательным последствиям. Ведь для того чтобы поднять и опустить кончик палочки придётся делать вращательное движение предплечьем, из-за которого жест утрачивает естественность, становится нечётким, вычурным. Да и выполнять его весьма сложно.

Предлагаемый способ наиболее прост для освоения, а потому рекомендуется для начальных опытов пользования палочкой. К нему также целесообразно обращаться для устранения недостатков и ошибок, появляющихся в результате использования других способов. В этом кроется его преимущественное значение. Что касается выразительных возможностей, то данный способ, будучи малопродуктивным при показе пауз, позволяет убедительно определять сильную динамику, острые штрихи, ровный, чёткий ритм, плотный звук. Его можно с достаточной эффективностью использовать и при дирижировании музыкой кантиленного, плавного характера.

*Третий вариант*, с точки зрения положения палочки в руке, характера и мест её контакта с ладонью и пальцами, полностью идентичен первому варианту. Отличие состоит в том, что здесь предплечье повернуто по оси вправо, примерно на 90 градусов. Кисть располагается не горизонтально, а вертикально. Благодаря произведённому повороту палочка оказывается не внизу, под ладонью, а сверху, практически над ладонью. При таком её положении более удобно выполнять движения вправо, влево, по кругу.

Пользование третьим вариантом весьма эффективно при показе пауз (пассивные жесты), в музыке озорного, скерциозного, а также героического, жизнеутверждающего характера, т. е. там, где надо выразить душевный подъём, полётность темпометрического движения. Особенно убедительное впечатление производит он тогда, когда к нему обращаются как бы неожиданно в момент внезапного появления музыки соответствующего эмоционального содержания. Тем более что перейти на него с первого варианта предельно просто, сделав лишь лёгкий поворот предплечья.

В заключение обратимся к краткой характеристике самой палочки. Материал, из которого она изготавливается, должен быть лёгким и негибким, чтобы при энергичных жестах она не вибрировала. Этим качествам в наибольшей мере соответствует окрашенное дере-

во. Цвет, для лучшей видимости, нужен светлый, предпочтительнее всего белый. Длина выбирается индивидуально в зависимости от длины рук. Определить её несложно. Она, примерно, должна соответствовать расстоянию от внутреннего сгиба локтя до второго сустава среднего пальца. Наибольшее удобство, устойчивость положения палочки в руке обеспечивается рукояткой, выполненной из лёгкого шероховатого материала типа пробки, пенопласта или иного аналогичного материала. Длина и форма рукоятки подбирается индивидуально с учётом размера и формы кисти.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Охарактеризуйте место рук в структуре дирижёрского аппарата.
2. Почему есть незрячие музыканты-инструменталисты, но нет незрячих дирижёров?
3. Какими принципами надо руководствоваться в процессе постановки дирижёрского аппарата?

#### 4. МАНУАЛЬНАЯ ТЕХНИКА – ВАЖНЕЙШЕЕ СРЕДСТВО ВОЗДЕЙСТВИЯ ДИРИЖЁРА НА ОРКЕСТР

Движения рук, жестикуляцию дирижёра, играющих приоритетную роль в создании мануально-пластического образа внутризвучающей музыки, принято относить к мануальной технике, которой уделяется самое пристальное внимание и в теории, и в исполнительской, и, что особенно важно подчеркнуть, в педагогической практике. Написано и опубликовано немало книг и разного рода статей, в которых мануальная техника, будучи непосредственным или косвенным предметом анализа, подвергается разностороннему описанию. Анализ работ, относящихся к мануально-технической проблематике, показывает, что, несмотря на их обилие, здесь ещё немало белых пятен, спорных толкований и принципиальных разногласий по многим вопросам, в том числе и по самым основополагающим.

Разногласия мнений, точек зрения начинается с ответа на вопрос, что понимается под мануальной техникой. Прежде всего, отметим, что авторы многих специальных трудов, непосредственно посвящённых мануальной технике, вообще не дают определения этого понятия, почему-то обходя его стороной. Так, к примеру, поступает Н. А. Малько, автор весьма содержательной работы «Основы техники дирижирования (читай, мануальной. – *И. Щ.*)», отмеченной богатым профессиональным опытом, разносторонней эрудицией и доскональным знанием предмета анализа. Не посчитали нужным сформулировать своё понимание сути данного явления и такие теоретики дирижёрской техники, как С. А. Качков, Э. Кан, К. А. Ольхов, О. Еремиаш. Даже в такой фундаментальной, широко и заслуженно признанной монографии, как «Техника дирижирования» И. А. Мусина, содержащей детальную и разностороннюю характеристику мануальной техники, её определение, как ни странно, также отсутствует. Понятно, что отсутствие определения осложняет выстраивание цели дирижёрско-педагогического процесса

Не вносят необходимую ясность в понимание существа мануальной техники и имеющиеся немногие её определения, полные нестыковок и противоречий. По его мнению, М. М. Канерштейна «Техникой дирижирования (куда он включает и «технику рук», – *И. Щ.*) мы называем комплекс средств и приёмов, при помощи которых дирижёр воздействует на исполнительский коллектив во время исполнения музыкального произведения» [15, с. 10]. Анализируя данное определение и отдавая должное его сравнительной точности, Л. М. Гинзбург справедливо усматривает его недостаток в том, что оно ограничивается исключительно внешне выраженными действиями, оставляя без внимания те аспекты (компоненты) техники, которые «зрительно себя не проявляют» [7, с. 226]. И в самом деле, М. М. Канерштейн в своём определении не делает даже намёка на связь внешних, объективных по форме своего бытия средств и приёмов с внутренней, духовной сферой дирижёра. Из такого определения следует вывод, что мануально-технические средства и приёмы существуют сами по себе, вне зависимости от дирижёра-исполнителя. Ему надо их просто заучивать, подобно тому, как спортсмен-борец заучивает борцовские приёмы, а потом по необходимости пользуется ими. «Развитие техники тактирования, – пишет М. М. Канерштейн, – следует рассматривать как тренировку, вырабатывающую координированные и автоматические движения... Дирижёр должен обладать определённым запасом технических приёмов, из которого он будет черпать те, что наиболее ярко раскроют содержание того или иного произведения» [15, с. 10]. Такая трактовка сути мануальной техники и процесса её освоения вызывает серьёзные сомнения с точки зрения соответствия реальному положению дел. (Получается, что дирижёром можно стать, выучив, освоив этот запас, т.е. процесс обучения и воспитания сводится к развитию двигательной сферы)

На аналогичной позиции стоит и Л. Н. Маталаев, который считает, что мануальная техника – «это сумма приёмов, позволяющих

дирижёру передавать все его намерения: необходимую «информацию» о темпе, ритме, характере, динамике; показ основных вступлений инструментам или группам, свою трактовку произведения» [19, с. 11]. Здесь также ничего не говорится о природе, обусловленности приёмов, об их соотнесённости с внутренним, духовным миром дирижёра. То есть, налицо та же односторонность, зауженность трактовки такого сложного, многозначного явления, каким в действительности является мануальная техника дирижёра.

Л. М. Гинзбург пытается преодолеть критикуемую односторонность, даёт своё определение, согласно которому «техника – это выработанная или прирождённая индивидуальная способность совершенного и безотказного повторения намеченного приёма, действия, профессионального или исполнительского средства, доведённая до уровня автоматизма» [7, с. 230–231]. Несомненно, данная формулировка несёт на себе печать глубины и оригинальности мышления автора. Однако в своём стремлении подчеркнуть приоритет духовного начала дирижёрской, а равно и мануальной техники, он впадает, на наш взгляд, в другую крайность, сводя технику к индивидуально-субъективному путём отождествления её со способностью. Обращает на себя внимание, что данная формулировка в корне противоречит одному из основных положений психологии, согласно которому способности представляют собой «индивидуальные особенности личности, являющиеся субъективными условиями успешного осуществления определённого рода деятельности» [32, с. 1262]. Именно условиями, предпосылками, причём субъективными, но не самой деятельностью. А мануальная техника – вовсе не предпосылка, а сама определённо организованная деятельность, которую невозможно однозначно отнести к явлениям субъективного, духовного порядка. Наоборот, имея физически, т. е. материально выраженный характер в мануальных действиях, она предстаёт перед нами, прежде всего, как явление объективное. Кроме того, если мануальная техника явление субъективного, то есть произвольного ха-

рактера, то в ней не остаётся места для общезначимых компонентов, без которых невозможно действенное взаимопонимание дирижёра с оркестрантами. Невозможно и обучение дирижированию, поскольку каждый дирижёр создает свою технику.

Опять же, если, согласно Л. М. Гинзбургу, техника – это способность, то что же такое «приёмы, действия, исполнительские средства», о которых он говорит тут же? Куда, к какой категории относятся они? Если это не техника, то что? Ответа предлагаемое определение не даёт. И в этом видится нестыковка, противоречивость его составных частей.

Рассмотренные определения с достаточной убедительностью говорят о некорректности и непродуктивности одностороннего выпячивания внешней или внутренней стороны мануальной техники. Их нельзя ни противопоставлять, ни отрывать друг от друга, делить неделимое. Несомненно, в управлении оркестром, как и в любом виде музыкального исполнительства, мануальные действия дирижёра предопределяются внутрислуховым образом произведения, который, будучи по форме бытия явлением сознания, несмотря на это несёт в себе не только субъективное, но и объективное начало [31, с. 96–116].

Субъективное начало внутрислухового образа составляет то неповторимо личностное, индивидуально особенное, что вкладывает в трактовку музыкального произведения каждый дирижёр в зависимости от своего дарования и глубины постижения авторского замысла. Что касается объективного начала, то его обуславливают те зафиксированные в нотном тексте компоненты, закономерности построения звуковой ткани музыкального произведения, которые составляют её общезначимый конструктивно-содержательный инвариант. Они же, преломляясь во внутрислуховом образе, предполагают и некий общезначимый, объективный по своей сущности, алгоритм мануальных действий дирижёра. Так, например, чтобы побудить оркестрантов к игре, надо обязательно сделать ауфтакт. Полный ауфтакт всегда со-

стоит из двух фаз: замаха (дыхания) и падения (стремления), а неполный – из одного замаха, начинающегося с толчка. Свой алгоритм имеют жесты для показа фермат, фразировки и т. д. Описание алгоритма различных мануальных приёмов, кстати говоря, и составляет основное содержание книг, посвящённых дирижёрской технике. Однако надо иметь в виду, что алгоритм любого мануально-технического приёма не является чем-то неизменным, подобным застывшему клише. В каждом конкретном случае он проявляется с определённой долей вариативности, обусловливаемой сочетанием выразительных характеристик исполняемой музыки, преломляющихся во внутрислуховом образе.

Внутрислуховой образ как явление сознания, проявляется и приобретает наглядное выражение, т. е. объективируется, в реальных мануальных действиях (хотя и не только в них), под которыми мы понимаем положения (позиции) и движения (жесты) рук дирижёра. Без них он вещь в себе, недоступная для восприятия оркестрантов. В свою очередь, мануальные действия, не одухотворённые субъективно-личностным переживанием, есть действия формальные, чисто физические – своего рода гимнастика. Они тогда имеют право называться дирижированием, когда наполняются внутренним, эмоционально-образным, духовным содержанием.

Но внутренняя обусловленность мануальных действий не исчерпывается внутрислуховым образом. Вторая её ипостась (компонент) выступает в комплексе профессиональных способностей, навыков и умений дирижёра воплощать свои внутрислуховые представления в мануальных действиях. Этим комплексом обусловливается и уровень мануально-технической оснащённости каждого дирижёра, и его индивидуальный почерк. Отметим, что при такой трактовке способности выступают как предпосылка, субъективное условие дирижёрской деятельности, что соответствует их научному определению, принятому в психологии.

На основании изложенных соображений мануальную технику, думается, можно определить как *совокупность внутренне обусловленных, содержащих индивидуально неповторимое (субъективное) и общезначимое (объективное) начало, мануальных действий, посредством которых дирижёр выражает и передаёт оркестрантам свои исполнительские намерения, добываясь от них нужного художественного результата.*

При такой трактовке мануальной техники процесс её освоения не укладывается в предлагаемую М. М. Канерштейном схему заучивания суммы приёмов. Вариативность выразительных средств музыки и их комбинаций предполагает такое многообразие проявлений алгоритма одного и того же мануального приёма, которые заучить просто невозможно. Но можно и нужно развивать у студента-дирижёра комплекс способностей к глубокому пониманию-постижению музыки, во всех многообразных вариантах её выразительных характеристик, в неразрывном единстве с формированием навыков и умений выстраивать алгоритм мануальных действий в соответствии со своим видением каждого варианта. Такое выстраивание процесса учебного освоения мануальной техники служит, на наш взгляд, важнейшим залогом его результативности.

Не менее важным для понимания существа мануальной техники как предмета теоретического рассмотрения и практического учебного освоения является трактовка её структуры и соотношения входящих в неё компонентов. Анализ показывает, что в данном вопросе также нет достаточной ясности, а позиции исследователей далеки от консенсуса. Часть авторов, отождествляя мануальную технику с техникой тактирования, рассматривают её как нечто цельное, односоставное, не выделяя в ней какие-либо компоненты. Например, так поступает М. Багриновский [2, с. 34]. М. М. Канерштейн, назвав первую главу своей книги «Техника дирижирования», фактически целиком посвящает её мануальной технике, но при этом однозначно указывает, что

«основным предметом изучения в данной главе является техника тактирования» А само тактирование он с той же однозначностью определяет как показ метрических долей, выражение метрической структуры произведения [15, с. 15]. Правда, чуть ниже делает оговорку, что тактирование одновременно с выражением метрической структуры музыки передаёт и другие её характеристики. Оно (тактирование) по словам М. М. Канерштейна, «...определяет темп, выражает характер движения, динамику, даёт вступления инструментам, голосам, отмечает акценты, ферматы, синкопы» [15, с. 10]. Однако эта, сделанная вскользь оговорка, вступая в противоречие с исходной позицией, не отвергает её, не вносит нужную ясность, а лишь запутывает существо вопроса.

Наряду с таким пониманием структуры мануальной техники дирижёра широко распространено берущее своё начало ещё в XIX в., чётко формулируемое деление её на две части (стороны): тактировочную и выразительную. Наглядным проявлением и подтверждением этого подхода является всем известное разделение функций правой и левой руки. «Жесты, – пишет, к примеру, Л. Н. Маталаев, – можно разделить на тактирующие (правая рука) и выразительные (левая рука) [19, с. 12].

С большей основательностью и детализацией подходит к рассмотрению состава мануальной техники И. А. Мусин. Со свойственным ему стремлением к исчерпывающей полноте описания предмета анализа он разделяет её на три части. «Первая – техника низшего порядка; её составляют тактирование (обозначения размера, метра, темпа) и приёмы показа вступлений, снятий звука, показа фермат, пауз, пустых тактов. Эту совокупность приёмов целесообразно назвать вспомогательной техникой, поскольку она служит лишь элементарной основой дирижирования, но ещё не определяет его выразительности...

Вторая часть – технические средства высшего порядка, это приёмы, с помощью которых определяются изменение темпа, динамика, акцентировка, артикуляция, фразировка, штрихи стаккато и ле-

гато, приёмы, дающие представление об интенсивности и окрашенности звука, то есть все элементы выразительного исполнения всю эту область дирижёрской (*читай, мануальной*. – И. Щ.) техники можно назвать техникой выразительной» [23, с. 11–12].

Третью часть, по мнению И. А. Мусина, составляет образно-выразительная техника, включающая в себя приёмы, посредством которых жестам придаётся образная конкретность. «К ним относятся и средства эмоционального порядка, и волевого воздействия на исполнителей» (Там же).

Если внимательно проанализировать представленные точки зрения, то в каждой из них можно обнаружить большие или меньшие недостатки. Что касается первой, то, думается, не требуется особых доказательств её несостоятельности. Сведёние мануальной техники к тактированию, какой бы смысл не вкладывался в это слово, чрезмерно обедняет её содержательно-функциональную палитру. Оно, по сути дела, лишает её права на творческий характер, а вместе с тем дезориентирует и дирижёров-практиков, и дирижёров-педагогов, и дирижёров-учащихся, давая неверное направление их деятельности.

Несколько более продуктивным представляется второй вариант трактовки состава мануальной техники, при котором она выступает не как нечто простое, односоставное, а в качестве относительно сложного, многозначного явления. Однако вызывает принципиальное несогласие жёсткое расчленение её на вроде бы самостоятельно существующие части (вплоть до их противопоставления), с однозначной привязкой каждой к определенной руке дирижёра.

Другой недостаток видится в том, что выразительная часть (сторона) мануальной техники, согласно этой трактовке, ограничивается передачей динамики, ритма, штрихов, артикуляции, фразировки и других выразительных средств музыки. Из поля зрения напрочь выпадают эмоциональный и волевой компонент мануальных действий дирижёра. А без них дирижирование, по справедливому мнению

И. А. Мусина, будет носить чисто двигательный, формальный характер, не поднимаясь до уровня искусства.

Очень существенным шагом вперед в анализе структуры мануальной техники является её интерпретация, предложенная И. А. Мусиным. Она даёт наиболее полное, детализированное и по-своему аргументированное представление по рассматриваемому вопросу. Не случайно у неё оказался широкий круг сторонников, к числу которых до недавнего времени относился и автор этих строк. Тем не менее, при внимательном рассмотрении и в ней обнаруживаются некоторые недостатки и неувязки. В первую очередь, опять-таки вызывает критическое неприятие само разделение мануальной техники на части. «Итак, – со строгой однозначностью резюмирует И. А. Мусин, – мы разделили технику дирижёра на три части: вспомогательную, выразительную и образно-выразительную» [23, с. 13]. Но ведь для частей характерны отношения рядоположенности, то есть каждая часть – это достаточно самостоятельная единица структуры, способная существовать рядом с другими элементами структуры и даже отдельно от них. Справедливо ли это по отношению к вычленимым И. А. Мусиным частям мануальной техники? Таковы ли у них взаимоотношения?

Думается, что нет. Полагаем, что мануальная техника, как совокупность внутренне обусловленных мануально-двигательных действий, представляет собой явление целостное, хотя и многосоставное. И состоит оно не из частей, а правильнее сказать, из компонентов. В этом видится принципиальное отличие нашего подхода от точки зрения И. А. Мусина. Компоненты в отличие от частей, вступая во взаимодействие, не просто объединяются, а взаимопроникают, составляя новое, единое и практически нерасчленимое целое. Именно так и взаимодействуют между собой вспомогательный, выразительный и образно-выразительный компонент мануальной техники.

В подтверждение этого подхода обратимся к непосредственному анализу мануальных действий дирижёра. Предварительно оговоримся,

что мы считаем неправомерным как с теоретической, так и с методической позиции объединение эмоционального и волевого компонентов мануальной техники. Поэтому правильнее, на наш взгляд, говорить не о трёх, а о четырёх компонентах: тактировочном, музыкально-выразительном, эмоциональном и волевом. И начать анализ целесообразнее с первого, занимающего особое, основополагающее место в их общем ряду. Прежде всего, обратим внимание на два важных момента: название и состав этого компонента.

Термин «вспомогательная», а тем более «низшая», техника неоправданно принижает её значение в общем комплексе мануальных средств управления исполнительским процессом, изначально отводит ей второстепенную, обслуживающую роль. В реальности всё выглядит далеко не так однозначно. Столь же сомнительным представляется предпринятое И. А. Мусиным объединение в одно целое таких разноплановых действий, как тактирование и показ вступлений, снятия звука, фермат, пауз, пустых тактов [23, с. 11].

По нашему мнению, а оно, в общем и целом, коррелируется с весьма распространенным мнением, первый компонент мануальной техники действительно составляет тактирование. Но тактирование, понимаемое не как элементарное, чуть ли не механическое, обозначение метрической структуры тактов, а как сложное многофункциональное действие, на котором базируются и из которого прорастают все остальные компоненты мануальной техники.

В своей оценке тактирования мы исходим из того, что оно является двигательным (жестовым) образом темпометрической пульсации, которая в равной мере актуальна для всех оркестровых партий. Темпометрическая пульсация, будучи проявлением временных характеристик музыки, буквально пронизывает каждый голос, каждую оркестровую линию на всём протяжении музыкального произведения и в качестве таковой скрепляет, объединяет их, поскольку едина для всех голосов. Соответственно и тактирование выполняет ту же объе-

диняющую, организующую функцию от первой до последней счётно-метрической доли. И дело не меняется от того, показывает ли дирижёр скрупулёзно каждую долю, не отступая от общепринятых схем тактирования, или действует свободно, в духе Ф. Листа, отдавая предпочтение не такту, а фразе и иным средствам музыкальной выразительности. В любом случае он не может полностью игнорировать темпометрическую пульсацию, а тем более вступать в противоречие с ней. Она живёт в нём, а он в ней на всём протяжении исполняемого произведения. Отсюда следует вывод, что её передача так или иначе продолжает осуществляться всегда, хотя нередко и не в открытом, явном, а в снятом виде. Как отмечает Б. Ф. Смирнов, «...дирижёр, воспроизводя в своём сознании звуковую форму музыки, в том числе и её метроритмическую структуру, а также соответствующий ей мысленный моторно-двигательный эквивалент, по сути, всегда и неизбежно начинает «тактировать» хотя бы на уровне идеомоторного акта» [31, с. 110]. В этом видится первое основание считать тактирование не вспомогательным, а тем более низшим, а базовым, исходным, основополагающим компонентом мануальной техники.

Выполняя организующую роль, тактирование вместе с тем обеспечивает реализацию выразительных функций. Будучи мануально-двигательным воплощением темпометрической пульсации, оно изначально заключает в себе выразительную составляющую, поскольку и темп, и метр принадлежат к числу выразительных характеристик музыки. Причём не простых, а важнейших характеристик. Вспомним в этой связи то первостепенное значение, которое придавали темпу выдающиеся дирижёры, начиная с Рихарда Вагнера. Поэтому даже в тех случаях, когда ничего, кроме темпа и метра тактирование не выражает, например, в паузах, оно не голая техника, как порой её аттестуют, а выразительное действие. И в этом видится его объективный, общезначимый характер. Другое дело, что каждый дирижёр, в зависимости от своего мастерства и понимания исполняемого

произведения, привносит в тактирование субъективный момент, выбирая тот или иной темп и воплощая темпометрическую пульсацию с большей или меньшей ясностью, чёткостью, настойчивостью и постоянством.

Тактирование располагает богатейшими, поистине безграничными возможностями для полноценного воплощения всех других музыкально-выразительных средств. Меняя скорость, силу, амплитуду, остроту, направление, форму, «массу» жеста, дирижёр, тактируя, может успешно передавать тончайшие динамические оттенки, разнообразные ритмические фигуры, штриховые комбинации, фразы и другие выразительные характеристики музыки. При этом не обязательно применять какие-то особые, специальные жесты. Они могут использоваться и нередко используются для более убедительного показа каких-то особо важных, ярких выразительных моментов, но могут и не применяться. Главное здесь состоит в том, что нестандартные жесты, как проявление высокого уровня мануально-технической готовности дирижёра, не выходят за рамки темпометрической пульсации, не противоречат, а согласуются с ней, то есть сопрягаются с тактированием, обогащая его.

В принципе, для достижения нужного исполнительского результата достаточно чутко, умело преобразовывать обычные жесты, посредством которых осуществляется тактирование. Так и поступают многие дирижёры, исповедующие принцип экономии усилий. В любом случае, тактирование, насыщаясь, впитывая в себя выразительные оттенки музыки, остаётся таковым независимо от наличия ярких жестов. Не утрачивая присущих ему функций, оно перерастает в дирижирование.

В этой связи, думается, уместно подчеркнуть, что правая рука, выполняя счётно-метрическую функцию, в полной мере обеспечивает и реализацию функции выразительной. Тактируя, она одновременно и дирижирует. А левая рука, свободная от постоянного тактирования, хотя порой и включающаяся в него, обогащает выразительный потенциал мануальных действий дирижёра.

Тем самым подтверждается тезис о целостности двух компонентов мануальной техники, при которой не остаётся оснований для отнесения тактирования к технике низшего уровня, а приёмов передачи музыкально-выразительных средств – к технике высшего порядка. Не бывает так, чтобы учащийся сначала в совершенстве овладел приёмами тактирования, то есть достиг низшего уровня мануальной техники, а только потом начал осваивать способы воплощения выразительных характеристик музыки, относимые к высшему уровню. Правомерно вести речь о полноте, убедительности, яркости воплощения и того, и другого компонента в зависимости от мастерства дирижёра. А оно может находиться и на низшем, и на высшем, и каком-либо ином, промежуточном уровне. Так, например, передача динамических оттенков начинающим дирижёром, у которого мышление и руки мало развиты, будет иметь весьма поверхностный, грубовато-неуклюжий характер, свидетельствующий о начальном, низком уровне его мануальной оснащённости. У успешного старшекурсника динамическая палитра получает более рельефное, разнообразное и осмысленное выражение, значительно превосходящее начальный уровень. Дирижёр-мастер, тонко чувствующий динамику, даёт ей такое филигранно-законченное, доходчиво-убедительное мануальное воплощение, которое не вызывает сомнений в её высочайшем уровне.

Аналогичным образом обстоит дело и с эмоциональным компонентом мануальной техники. Здесь, по нашему мнению, также неуместна оппозиция: тактирование (низшая техника) – эмоциональный компонент (высшая техника). Это не два отдельных вида техники, а одно целое. Вот и И. А. Мусин, противореча своей собственной концептуальной позиции, говорит, что «... для передачи эмоциональности вовсе не требуется какого-то особого вида техники. Эмоциональным, можно сделать любой жест» [23, с. 13]. Совершенно верно. Не обязательно изобретать какие-то специальные жесты, хотя они и возможны, а порой и целесообразны. Достаточно соответствующим образом

преобразовать тактирование. Через тактирование как раз и может выражаться, а в зависимости от уровня владения дирижёрским мастерством с большей или меньшей убедительностью выражается, эмоциональное содержание музыкального произведения. В степени эмоциональной выразительности тактирования, перерастающего по мере эмоционального наполнения в дирижирование, и состоят, по нашему мнению, его уровневые различия.

Волевое начало в значительной мере определяет характерологические особенности дирижёрской жестикуляции. Воля находится в тесном взаимодействии с эмоциями. Однако, это два вполне самостоятельных явления человеческой психики. И сила, интенсивность проявления одного из них не находится в прямой зависимости от другого. Такая их относительная рассогласованность имеет место и в мануальной технике. Исполнительская и педагогическая практика показывает, что порой жесты, будучи эмоционально насыщенными, в волевом отношении выглядят весьма инертными. Бывает и обратное соотношение. Чтобы достичь оптимального проявления и эмоционального, и волевого компонента мануальной техники, нередко приходится вместе с учеником работать над каждым из них по отдельности. Поэтому мы считаем более обоснованным с научной и методической позиции выделение волевого начала в самостоятельный компонент мануальной техники.

В качестве такового он также проявляется не в каких-то особых, специальных жестах, составляющих якобы высший уровень мануальной техники по отношению к тактированию, а в тех же самых жестах, посредством которых осуществляется управление темпометрической пульсацией. Причём само управление становится возможным благодаря приданию этим жестам волевого, ауфтактного характера. Именно ауфтакты являются средоточием дирижёрской воли, а само дирижирование, в определённом смысле, есть не что иное, как их непрерывная цепь. Понятно, что ауфтактно-волевая насыщенность жестов

не может быть одинаковой у всех дирижёров. Она зависит от многих факторов и прежде всего от одарённости и профессионального мастерства. Различия могут простираться от начального до самого высокого, мастерского уровня. В этом ракурсе только и можно говорить об уровнях мануальной техники в приложении к единому комплексу, который составляет тактирование и волевая экспрессия.

Таким образом, мануальная техника в структурном отношении представляет собой сложное явление, все четыре компонента которого, сливаясь воедино, образуют своеобразный сплав, неделимое целое. Базовой основой этого целого является тактирование как способ отображения темпометрической пульсации. Именно оно выполняет организующе-объединительную роль и роль исходного строительного материала по отношению к музыкально-выразительному, эмоциональному и волевому компоненту.

Любой жест дирижёра, выполняется ли он в рамках скрупулёзно соблюдаемой стандартной схемы тактирования или, на первый взгляд, в отрыве от неё; будь он по форме и выразительности предельно скромным или неповторимо ярким, должен быть связан с той или иной счётно-метрической долей, то есть должен строго сопрягаться с темпометрической пульсацией, подчиняться ей. В противном случае не избежать разрушения процесса течения музыки.

В соответствии со своим исходным, изначальным предназначением жесты тактирования могут ограничиваться воплощением темпометрической пульсации. Вместе с тем они заключают в себе поистине безграничные возможности для качественных преобразований, которые осуществляются путём большего или меньшего насыщения их музыкально-выразительными, эмоциональными и волевыми компонентами, вследствие чего тактирование преобразуется в дирижирование.

Мера этого перерастания обуславливается уровнем развития способностей, навыков и умений к постижению музыки во всей полноте её содержательно-формальных характеристик, в совокупности

четырёх компонентов и воплощению их мануально-пластическими средствами. Через формирование отмеченных способностей, навыков и умений пролегает магистральный путь овладения мануальной техникой, путь совершенствования дирижёрского мастерства.

Начинается он буквально с первых занятий в дирижёрском классе, которые посвящаются работе над музыкальными произведениями. Причём, подчеркнём ещё раз, формирование начинается не с овладения техникой «низшего порядка» к технике «высшего уровня», а в единстве всех четырёх компонентов. Ведь даже самое первое, простое произведение, которым открывается процесс обучения дирижированию, характеризуется не только определённым темпометром, но и комплексом средств музыкальной выразительности, а также своим эмоциональным строем. Всё это вместе взятое начинающему дирижёру надо мануально воспроизводить, если он пришёл учиться дирижированию. Столь же необходимо насыщать жесты волевой энергетикой, без чего невозможно управлять не только оркестровым, но даже концертмейстерским исполнением. Словом, на каком бы этапе, уровне развития не находилась мануальная техника дирижёра, она может и должна включать в себя все четыре составных компонента, различаясь только степенью ясности, мерой убедительности их проявления. Такая трактовка структуры мануальной техники и соотношения её компонентов и позволяет, по нашему мнению, так выстраивать дирижёрско-педагогический процесс, чтобы добиваться его наибольшей продуктивности.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Что понимается под термином «мануальная техника»?
2. Какую роль играет тактирование в мануальной технике?
3. Почему некорректно разделять мануальную технику на три уровня?

## 5. ДИРИЖЁРСКИЙ ЖЕСТ КАК СТРУКТУРНАЯ ЕДИНИЦА МАНУАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ

В третьем разделе дан анализ структурно-содержательного состава мануальной техники как целостного явления на её одномоментном срезе, безотносительно к присущей ей временной природе. Согласно этому анализу, напомним, она представляет собой неразделимое единство тактировочного, музыкально-выразительного, эмоционального и волевого компонентов. Теперь же посмотрим на мануальную технику под другим углом зрения, обратившись к анализу дирижёрского жеста как её структурной единицы.

Для начала определимся в понимании термина «структурная единица». Этим термином мы обозначаем *единичный дирижёрский жест*, представляющий собой *движение руки, посредством которого осуществляется управление исполнением одной счётно-метрической доли*.

В литературе, посвящённой вопросам дирижёрской техники, можно встретить иные определения. Так, Н. А. Малько, а также Л. Н. Маталаев, наряду с термином «жест», употребляют в своих работах и термин «удар». С. А. Казачков предпочитает использовать название «дирижёрский взмах» [13, с. 48]. А иногда он оперирует трёхсоставным понятием «одиначный дирижёрский взмах» [13, с. 65].

Каждый из этих терминов отражает определенные стороны дирижёрского жеста, а потому, на первый взгляд, имеет право на употребление. Однако нельзя не обращать внимание на то, что все они в то же время несут в себе и некоторое содержание, искажающее смысл определяемого ими предмета. Так, словом «удар» в общепринятом его значении называется энергичное движение, заканчивающееся резкой остановкой или отскоком. Однако дирижёрская жестикация во все не исчерпывается такими движениями. Наряду с ними широко представлены плавные, лёгкие, мягкие и т. п. движения, обусловленные соответствующим характером исполняемой музыкой. Не надо,

думается, доказывать, что они никак не напоминают удар. Следовательно, и термин этот к ним, строго говоря, неприменим. Слово «взмах» устойчиво ассоциируется с движением руки вверх, то есть с замахом. Но дирижёрские жесты разнонаправлены. Они включают в себя не только движения вверх, но и вниз, и в стороны, и к себе, и от себя. В них присутствуют не только замахи, но и падения, и отражения, которые вряд ли целесообразно подводить под понятие «взмах».

Термин «одиночный дирижёрский взмах» помимо отмеченного недостатка содержит в себе дополнительный смысловой изъян, привносимый словом «одиночный». Ведь слово «одиночный», так или иначе, подчёркивает момент одиночества, изолированности движения, возможность его существования вне связи с другими аналогичными движениями. Что, несомненно, искажает реальное положение дел.

Руководствуясь изложенными соображениями, мы отдаём предпочтение понятию «единичный жест». Прежде всего потому, что прочно вошедшее в обиход слово «жест» с наибольшей полнотой и корректностью определяет мануальные действия дирижёра. Вместе с тем оно, в отличие от слова «одиночный», не даёт намёка на изолированность. «Единичный» – это один из многих подобных, лишь теоретически вычлененный из их общего ряда. Из непрерывной цепочки таких жестов, разворачивающейся во времени, структурируется, выстраивается цельный мануально-технический образ исполняемого музыкального произведения.

Понимаемый таким образом дирижерский жест и является предметом рассмотрения данного раздела. Разносторонний его анализ позволит глубже понять сущность мануальной техники, её специфику и возможности, а вместе с тем поможет более эффективно выстраивать процесс формирования способностей к её освоению.

Каждый единичный жест, как и вся мануальная техника, несёт в себе все четыре структурно-содержательных компонента. Он выступает и как способ отображения содержания музыки, и одновременно, как средство непосредственного управления процессом её исполне-

ния. Управленческое начало, в свою очередь, реализуется в единичном жесте трояким образом: *в подготовке исполнения (побуждении к исполнению) соответствующей ему счетно-метрической доли, фиксации начала её исполнения и непосредственном управлении её звучанием*. То есть он характеризуется *функциональным триединством*.

Все три функции реализуются не одновременно, а следуют одна за другой, задавая собственную структуру жеста. Давайте представим действия дирижёра в момент начала исполнения музыкального произведения. Для того чтобы побудить оркестр к игре, дирижёр ставит руки в исходное положение, привлекая внимание музыкантов и настраивая их на исполнительский процесс. Убедившись в готовности оркестрантов, он делает «замаховое» движение, которое в определённый момент переводит в движение рук вниз. В течение этого времени музыканты оркестра в соответствии с особенностями своих инструментов производят необходимую подготовку к последующим игровым действиям. Завершается падающее движение соприкосновением с воображаемой плоскостью, отразившись от которой, руки по прямой или по дуге вновь направляются вверх. Момент соприкосновения по времени точно совпадает с моментом звукоизвлечения, а отражательное движение с исполнением текущей счётно-метрической доли.

Из предложенного схематичного рассмотрения динамической структуры единичного дирижёрского жеста видно, что она включает в себя четыре взаимосвязанных элемента – фазы: замах (вдоха), падение (стремления), соприкосновение с воображаемой плоскостью (точки) и отражение (отдачу, рефлекс). В течение первых двух фаз реализуется подготовительная функция дирижёрского жеста. Точка фиксирует момент начала звучания счётной доли. Посредством отражения осуществляется управление исполнением звучащей счётно-метрической доли. Важнейшая особенность отражения как части дирижёрского жеста состоит в том, что оно одновременно является замахом по отношению к следующей счётно-метрической доле, выполняя подготовительную

функцию. Вслед за этим отражением-замахом следует падение, а затем новая точка и т. д. Таким образом и выстраивается непрерывная цепочка перетекающих друг в друга единичных жестов, выступающая мануальным аналогом исполняемого произведения.

Все перечисленные элементы-фазы дирижёрского жеста, составляя единое целое, необходимы для управления, поскольку необходимы реализуемые в них функции. Однако значимость каждого из них может меняться в зависимости от непрерывно меняющихся обстоятельств исполнительского процесса. К числу таких обстоятельств относятся *особенности музыкального текста*, квалификация оркестра, акустика и освещённость сценической площадки и т. п.

Так, например, в начале произведения, его отдельных частей, разделов, при вступлении новых инструментов определяющую роль играют замах и падение. В музыке певучего, протяжного характера особую важность приобретает собственно отражение как средство управления текущим звучанием. При изменениях темпа, в местах агогических отклонений возрастает значимость отражения-замаха и точки. На репетиционно-концертных площадках со слабой освещённостью и плохой акустикой увеличивается роль точек, фиксирующих завершение одних и начало других счётно-метрических долей, т. е. ход темпометрической пульсации.

Для характеристики дирижёрского жеста, понимания и реализации его выразительно-регулирующих возможностей важное значение имеет знание его физических визуально воспринимаемых свойств. Внимательно глядя на действия дирижёра, мы замечаем, что его жесты отличаются друг от друга по целому ряду качественных показателей: *по направлению, амплитуде, интенсивности (силе), скорости, остроте, форме, длительности, массивности*. Руки дирижёра, меняя *направление жестов*, движутся то вверх, то вниз; то по горизонтали в стороны – вовне или вовнутрь; то по горизонтали вперёд «от себя», то обратно «к себе»; то наискось сверху «от себя» или «к себе»; то наискось снизу «от себя» или «к себе». Благодаря этому уда-

ётся передать метрическую структуру такта, обратиться к тому или иному исполнителю и т. п.

К числу важных свойств дирижёрского жеста относится его *пространственная протяжённость, амплитуда*, которая подвергается непрерывным изменениям. Различия простираются от самых минимальных движений, выполняемых преимущественно кистью, до самых масштабных, в которых в равной мере активно, полномасштабно, задействованы все три части руки. Наиболее частой причиной варьирования амплитуды является смена динамических оттенков. Но не только. Прибегают к нему и тогда, когда возникает необходимость придать жестам большую заметность для оркестрантов и т. д.

*Интенсивность жеста*, его сила, находится в непосредственной зависимости от силы звука, энергетической насыщенности темпометрической пульсации. Своё воплощение она получает, прежде всего, в устремлённости движения руки к точке и в степени мышечного напряжения в момент достижения точки. Определённую роль в передаче интенсивности может играть масса (вес) руки и амплитуда жеста. Наряду с чисто мануальными средствами, усиливая их эффективность, важное влияние оказывают мимика и взгляд. Умелое пользование всеми перечисленными ресурсами позволяет убедительно передавать тончайшие градации энергетики музыкального движения.

*Скорость жеста* выражается в расстоянии, преодолеваемом рукой за один и тот же промежуток времени. Она имеет двоякую обусловленность. С одной стороны, она зависит от темпа, а соответственно, служит средством его отображения. Но при одном и том же темпе, в зависимости от динамики и других выразительных характеристик музыки, рука может совершать как более крупные, так и более мелкие по амплитуде жесты, а значит, и двигаться либо быстрее, либо медленнее. Поэтому, обращаясь к скорости, как мануально-выразительному средству, надо помнить об этой бифункциональности и выбирать оптимальные варианты её воплощения.

Под *остротой жеста* мы понимаем характер завершения второй его фазы – падения и следующего за ним отражения. Иными словами, речь идёт о своеобразии соприкосновения руки с воображаемой плоскостью, вариантах дирижёрского туше. Различия-градации здесь весьма обширны – *от нежных, мягких касаний; лёгких, остро-отточенных уколов-отскоков до мощных, резких или грузных ударов-отталкиваний*. Обращение к тому или иному варианту обуславливается артикуляционно-штриховыми, динамическими, ритмическими, агогическими, фактурными особенностями музыки, её энергетическим зарядом.

*Форма жеста* – это конфигурация, рисунок пути, проделываемого рукой при его выполнении. Она может выглядеть в виде прямых, по-разному изогнутых, кругообразных, овальных и т. п. линий. Использование различных рисунков делает возможным отображение всей многообразной штриховой палитры, характера пульсации счётно-метрических долей, междолевых и внутрислоевых ритмоинтонационных связей и динамических оттенков.

Под *длительностью дирижёрского жеста* понимается его временная продолжительность. Соответственно и измеряется она количеством времени, затрачиваемого на выполнение единичного жеста. На первый взгляд может показаться, что длительность есть не что иное, как скорость. На самом деле, это два самостоятельных качественных параметра, хотя и находящихся в тесной взаимосвязи между собой и с амплитудой. Действительно, ведь при одной и той же скорости, рука может совершать большие или же меньшие по амплитуде движения-жесты. В зависимости от этого и время, затрачиваемое на их выполнение, их длительность будет различной. Будучи эффективным способом (средством) воплощения и управления темпом, длительность жеста связана и с динамикой, и с энергетическим тонусом музыки.

*Понятие масса, массивность жеста*, не столь часто употребляется в дирижёрской педагогике и теории исполнительства. Тем не менее оно характеризует весьма существенное свойство, которое проявляется в сте-

пени задействованности частей руки в жестикуляции. В зависимости от того, участвует ли в жестообразовании преимущественно кисть или в основном кисть с предплечьем, или же вся рука, включая плечо, будет возрастать массивность, весомость жеста. Самым лёгким будет жест, выполняемый кистью, а самым тяжёлым – выполняемый всей рукой, «от плеча». Достижению того же эффекта способствует уменьшение гибкости руки. Чем сдержаннее движения кисти в запястном суставе, а движения предплечья в локте, тем более цельной выглядит рука и массивнее, тяжелее, выполняемый ею жест. Посредством варьирования массивности жестов убедительно отображается плотность, насыщенность фактуры, высотное положение составляющих её голосов.

В завершение описания свойств дирижёрского жеста необходимо подчеркнуть, что они составляют *неразрывное единство*. Ни одно из них не реализуется в изолированном виде, а только в теснейшем взаимодействии со всеми другими свойствами. Любой дирижёрский жест характеризуется определённым направлением, амплитудой, формой, интенсивностью, скоростью, остротой, длительностью и массивностью. При этом каждое свойство может иметь неисчислимо количество градаций. Соответственно столь же неисчислимо и количество их сочетаний. Тем самым создаются неисчерпаемые возможности передачи любых выразительно-эмоциональных оттенков музыки.

Говоря о свойствах жеста применительно к процессу воспитания дирижёра, следует отметить, что невозможно и ненужно заучивать всё многообразие их градаций и сочетаний. Но можно и нужно развивать у учащегося-дирижёра способности чувствовать характерологические особенности каждого исполняемого музыкального произведения и находить для их воплощения адекватные по своим свойствам жесты. В этом видится сама суть учебно-воспитательного процесса.

Аналитическая характеристика дирижёрского жеста, его выразительных и управленческих возможностей, будет не полной, если оставить вне рассмотрения классификацию его разновидностей. Известно,

что вопросы классификации жестов как средства невербального общения нашли своё отражение в самых разных науках. Нашли они, естественно, своё место и в работах, посвященных дирижёрской проблематике. В частности, с разной степенью теоретической глубины, методической и практической конкретизации дано их описание С. А. Казачковым, И. А. Мусиным, Б. Ф. Смирновым и др.

Не вдаваясь в детальный анализ имеющихся точек зрения, попытаемся дать на их основе обобщённое представление о классификации дирижёрских жестов. По своей природе жесты, используемые в дирижировании, делятся на *условные* и *безусловные*. К *условным* относятся жесты, смысл и назначение которых обусловлены предварительной договорённостью, согласованностью между людьми, причастными к их использованию. Можно сказать, что для их понимания непосвящёнными людьми необходимо разъяснение, своего рода инструктаж. Рождаются и отрабатываются они в процессе соответствующей деятельности. В определённом смысле, это жесты искусственные, выработанные в ответ на потребности профессиональной практики. Следует отметить, что вследствие постоянного и широкого применения они могут приобретать общезначимый характер. Ярким примером подобных жестов являются движения в соответствии со схемами тактирования, условно отражающие метрическое строение тактов. Сюда же можно отнести и жесты, посредством которых показываются паузы. Все они являются результатом длительных коллективных поисков и наработок эффективных средств управления коллективным исполнением.

Вопреки распространённому мнению о вспомогательной, служебной роли этих жестов, значение их в дирижировании, на наш взгляд, чрезвычайно велико. Как отмечено выше, именно они составляют каркас всей дирижёрской жестикуляции, скрепляют её, а одновременно служат исходным материалом, в определённом смысле зерном, из которого в результате преобразования вырастает многосложный мануальный образ-аналог исполняемой музыки.

*Безусловными* называются жесты, для понимания которых не требуются какие-либо предварительные пояснения, расшифровка. Они изначально однозначны и общепонятны, поскольку рождены не узкопрофессиональной практикой, а всей многообразной человеческой жизнедеятельностью. К их числу с полным основанием относят, так называемые, естественные *жесты-знаки*, выполняющие вспомогательную роль [31, с. 148]. У И. А. Мусина мы находим обширный их перечень, включающий в себя следующие жесты: «пригласительный» или «предлагающий», «звущий», «указывающий», «отстраняющий», «отгоняющий», «отрицающий», «отказывающий», «вызывающий на поверхность», а также жесты «внимания», «просьбы», «напряжённости», «цепкости» [23, с. 308–310]. Предложенные названия, идущие от жизни, дают достаточно ясное представление о содержательно-смысловой нагрузке и о мануально-пластической форме жестов. В случае затруднений при их освоении можно обратиться к указанной мусинской работе, в которой дано подробное описание технологии их выполнения. Если говорить о функциональной востребованности жестов-знаков, то в отличие от условных, она носит не постоянный, а ограниченно ситуативный характер, обусловленный эпизодически складывающимися неординарными художественно-исполнительскими задачами.

К числу безусловных жестов-знаков относятся также *подражательные или имитационные, изобразительные жесты*. Обращаясь к характеристике этой разновидности, надо иметь в виду, что движениями можно имитировать не что иное, как другие движения. Целевое назначение таких операций состоит в том, чтобы общеизвестный смысл имитируемого движения перенести на выполняемое движение, и тем самым усилить его воздействие на реципиента-адресата. В дирижёрско-исполнительской практике широкое распространение получила идущая со времён концертмейстерского управления оркестром имитация игровых движений и способов звукоизвлечения, присущих

инструментальному исполнению. К ним можно отнести движения смычка у скрипача, меха у баяниста, кулисы у тромбониста, туше у пианиста, глиссандо (арпеджиато) у арфиста или гуслира и т. п. Их имитация в процессе дирижирования направлена, прежде всего, на решение выразительных задач, подчинено их реализации. Но одновременно она даёт возможность подсказать исполнителям конкретный, соответствующий данному моменту, способ выполнения того или иного игрового приёма, штриха. Тем самым обеспечивается бифункциональный характер имитационных жестов.

Важнейшей разновидностью безусловных дирижёрских жестов являются *выразительные жесты*. В их трактовке существует много различий и неясностей, которые затрудняют понимание их сути, связи с другими жестами, условий, порядка и границ (области) применения и т. д. Не вдаваясь опять-таки в рассмотрение имеющихся точек зрения, выскажем свой взгляд на эти вопросы.

К выразительным, как известно, относятся жесты, посредством которых передаётся метр, темп, ритм, динамика, интонационные связи и тому подобные характеристики исполняемой музыки, сопряженные с заложенным в ней эмоционально-чувственным содержанием. Поскольку отмеченные характеристики музыки действуют постоянно, постольку постоянными должны быть и выражающие их жесты. Но постоянны и тактирующие, т. е. условные жесты, передающие непрерывающуюся темпометрическую пульсацию. Если считать, что это два самостоятельных потока жестов, можно прийти к вроде бы обоснованному выводу о параллельном их выполнении дирижёром. Однако практика дирижёрского исполнительства говорит о том, что такой вывод не вполне соответствует реальному положению дел.

Да, действительно, тактирование, выполняемое правой рукой, периодически, с большей или меньшей частотой, дополняется выразительными движениями левой руки. Но такое одновременное развёртывание двух разных жестовых потоков не носит постоянный ха-

рактир. Не столь редки случаи, когда работает только одна, не прекращающая тактирование правая рука, а левая как бы отдыхает. В то же время весьма распространено, особенно в период обучения, дублирование левой рукой тактирующих действий правой. Понятно, что в обеих этих ситуациях говорить о постоянном параллельном развитии двух самостоятельных видов жестов не приходится.

Однако значит ли это, что в подобных случаях остаются только условные, тактирующие жесты, а выразительные отсутствуют? Вовсе нет. На наш взгляд, здесь надо говорить об их слиянии в единое целое. Тактировочные жесты, оставаясь таковыми, наполняются выразительным содержанием, преобразуясь в нечто новое, сочетающее в себе оба вида. В силу этого мы имеем дело не с двумя разными жестами, а с двумя компонентами одного и того жеста.

Конечно, в зависимости от мастерства дирижёра, и тактировочный, и музыкально-выразительный компоненты могут проявляться с различной степенью ясности, полноты, адекватности своему звуковому прообразу. Но суть дела от этого не меняется. А состоит она в том, что, правомерно выделяя выразительные жесты в самостоятельный вид, надо иметь в виду, что вместе с тем большее или меньшее наполнение атрибутами выразительности присуще и всем другим их видам. Причём данное утверждение в равной степени справедливо и по отношению к музыкальной выразительности и к выразительности эмоциональной.

Таким образом, выразительность жеста имеет всепроникающий характер. Ей принадлежит главенствующая роль в мануальной технике. Именно благодаря этому оказывается возможным управление художественной стороной оркестрового исполнительства.

Изложенные соображения представляются важными для понимания сущности дирижёрского жеста как материального воплощения мануальной техники, а равно и для овладения дирижёрским мастерством.

В контексте понимания причин многообразия дирижёрских жестов, специфических отличий и возможностей каждого вида, определён-

ное значение имеет их деление на *произвольные* и *непроизвольные*, вытекающее из психологических предпосылок. К произвольным относятся жесты, наработка и выполнение которых находится под контролем сознания, а к непроизвольным – жесты, осуществляемые спонтанно, без сознательного контроля. Кроме того, психологи выделяют ещё *постпроизвольные* жесты. Это те, которые изначально были произвольными, подконтрольными, но в процессе целенаправленной отработки, по мере закрепления навыков их выполнения, необходимость в контроле постепенно отпадает, так что их использование приобретает характер автоматизма, и они превращаются в непроизвольные.

В характеристике названных разновидностей жестов наиболее пристального внимания, на наш взгляд, требуют вопросы их места и соотношения в рамках мануальной техники. Думается, не будет преувеличением сказать, что на начальном этапе обучения жестикуляция учащегося-дирижёра имеет преимущественно произвольный характер. Данное утверждение обусловлено, с одной стороны, вышеописанной содержательно-функциональной сложностью дирижёрских жестов, а с другой – полным отсутствием у учащегося навыков их выполнения. Для того чтобы научиться передавать жестами слуховые представления, начинающий дирижёр вынужден держать свои мануальные движения под постоянным контролем, добиваясь их соответствия звуковому прообразу. В аналогичном ключе действует и преподаватель, корректируя и направляя жестикуляцию своего ученика в нужное русло. Но постепенно, по мере формирования устойчивых психомоторных, слуходвигательных связей, необходимость в контроле ослабевает и мануальные действия учащегося приобретают характер непроизвольных. Темп этого преобразования будет зависеть как от способностей и прилежания учащегося, так и от квалификации и заинтересованности преподавателя.

Вместе с тем надо иметь в виду, что к непроизвольным жестам учащийся может спонтанно прибегать и на начальном этапе обучения. Однако, будучи взятыми из предшествующей практики, из других видов дея-

тельности, выполняемыми непослушными, немusыкальными руками, они не могут обеспечить ожидаемого эффекта. Поэтому также нуждаются в корректировке, опять-таки требуют произвольного внимания и контроля.

Существенное значение для овладения мануальной техникой имеет понимание различий между дирижёрскими жестами *по интенсивности побуждающего воздействия на исполнителей*. По этому признаку их принято делить на активные и пассивные.

*К активным* относятся жесты, посредством которых осуществляется управление звучащими счётно-метрическими долями, начинающимися с нового звукоизвлечения. Их главной отличительной чертой является наличие афтакта, в котором воплощается и волевое начало, и вся полнота выразительных характеристик, присущих этой доле.

*Пассивными* называются жесты, которые применяются для управления паузирующими долями. В них отсутствуют афтакты, а соответственно, и волевое начало. Из всех музыкально-выразительных средств они отображают только темпометрическую пульсацию. Выполняются они мелкими прямолинейными движениями, направляемыми по долям соответствующей метрической схемы. Подобными жестами осуществляется управление и звучащими долями, которые приходятся на перетянутые звуки, то есть на звуки, начинающиеся на предыдущих долях и к тому же имеющие ровную динамику. Для передачи нарастающей или ослабевающей динамики возникает необходимость в соответствующих афтактах, а значит, в активных жестах.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Охарактеризуйте источники дирижёрских жестов.
2. Как выглядит соотношение частей (элементов) дирижёрского жеста?
3. Какие свойства дирижёрского жеста обуславливают темп и динамику исполнения?
4. Перечислите случаи, когда не требуется применение активных жестов.

## 6. АУФТАКТ

Ауфтакт. Этот термин принадлежит к числу наиболее употребляемых как в дирижёрско-исполнительской, так и в дирижёрско-педагогической практике. И это не случайно, поскольку ауфтакт как элемент мануальной техники играет важнейшую роль в управлении оркестровым исполнением. Само слово «*ауфтакт*» происходит от латинского *tactus* – соприкосновение. В рассматриваемом контексте речь идёт о соприкосновении со звуком, то есть о звукоизвлечении. А ауфтакт, соответственно, означает действие, выполняемое перед этим соприкосновением, вызывающее и прекращающее его. В мануальной технике, строительным материалом которой являются движение рук дирижёра, такое действие выступает как движение, предваряющее начало и окончание звучания каждой счётно-метрической доли исполняемого музыкального произведения. Поскольку, согласно рассмотренной выше структуре единичного дирижёрского жеста, момент начала звучания доли фиксируется точкой, то ауфтакт вбирает в себя предшествующие ей элементы (фазы).

Необходимость подготовки начального и завершающего момента совместной игры мануальными средствами обусловлена тем, что никакое слаженное, согласованное по своим временным и иным характеристикам коллективное действие не может начаться и закончиться единовременно без предварительной команды-настройки, побуждающей всех участников к действию и задающей его характеристики. В качестве такой команды используется либо звуковые (счёт, пение, удары и т. п.), либо двигательные (жесты) сигналы.

В полной мере это относится и к оркестровому исполнительству. Первичным условием художественно полноценного результата является строго одновременное вступление всех задействованных музыкантов, с последующей игрой с взаимосогласованным выполнением всех выразительных оттенков музыки и одновременным окончани-

ем игровых действий. Следует подчеркнуть, что данное условие актуально не только для начала произведения, но и на всём его протяжении, по отношению ко всем содержащимся в нём счётно-метрическим долям. Обеспечить необходимое единство и призван *ауфтакт*, под которым понимается *часть дирижёрского жеста, предваряющая начало исполнения и завершение каждой счётно-метрической доли, задающая соответствующие ей выразительные характеристики.*

Как можно видеть из предшествующих рассуждений, *функция предварения реализуется в трёх взаимосвязанных аспектах.* Ауфтакт, во-первых, определяет момент начала (окончания) звучания счётно-метрической доли, то есть даёт ответ на вопрос: *когда начинать игру.* Во-вторых, он несёт в себе информацию о выразительных характеристиках предваряемой им доли, отвечая на вопрос: *как играть.* А в-третьих, ауфтакт имеет адресованный характер. Посредством его дирижёр общается с определённым составом исполнителей, показывая, так или иначе, *кому играть.*

В этой функциональной триаде первая её составляющая имеет однозначный, абсолютный характер. Иными словами, предопределяемый ауфтактом момент начала (окончания) игры имеет только один-единственный вариант, строго обязательный для всех занятых в данное время исполнителей. Отсюда вытекает особая значимость ауфтакта и высокие требования к его качественной определённости, состоящей в предельной ясности и точности, не оставляющей даже намёка на произвольность толкования. А требования к качеству выполнения ауфтакта, в свою очередь, порождают необходимость самого пристального внимания со стороны учащегося-дирижёра и его педагога к овладению соответствующими навыками.

С такой же абсолютностью, исключаяющей какую-либо вариативность в понимании и реализации, задаётся ауфтактом последующий темп. В основе темповой однозначности лежит абсолютное равенство временной продолжительности ауфтакта и вызываемой им

доли. Тем самым обуславливаются те же требования и к его качеству, и к процессу формирования навыков его выполнения.

Все остальные выразительные характеристики музыки проявляются в ауфтакте с относительной полнотой и точностью.

Относительна и адресная направленность ауфтакта. Сам по себе дирижёрский жест лишь приблизительно указывает, кому играть. Но в сочетании со взглядом и мимикой дирижёра он получает значительно большую адресную конкретность, приближающуюся порой к степени абсолютности.

Мануальная техника располагает большим разнообразием ауфтактов. Одна их часть была присуща мануальной технике изначально, а другая нарабатывалась в процессе исторического развития дирижёрско-исполнительского искусства. Знание сути, особенностей, условий и алгоритма выполнения их разновидностей призвано повысить эффективность овладения ими.

Говоря о многообразии ауфтактов, надо иметь в виду, что оно проистекает из различных оснований, действующих зачастую одновременно. Так, с точки зрения местоположения предваряемых счётно-метрических долей в тексте развёртывающегося во времени музыкального произведения, *ауфтакты* принято подразделять на *начальные, междольные и завершающие*.

*К начальным относятся ауфтакты*, предвосхищающие исполнение начальной или любой иной доли произведения, следующей после остановки, вызванной либо общей для всех инструментов паузой, либо завершением одной и началом другой части (раздела) и т. п. Начальные ауфтакты, в свою очередь, имеют несколько подвидов, обуславливаемых теми или иными качественными характеристиками следующих за ними долей.

Из всех их, пожалуй, наиболее часто применяемым является ауфтакт к полной начальной доле, приходящейся на первую счётно-метрическую долю такта. Такой ауфтакт принято называть *полным* (или

двухфазным) *начальным ауфтактом*. В силу большой частоты применения к его названию вполне резонно добавлять определение «типичный». Главной присущей ему отличительной особенностью является наличие в его структуре двух элементов (фаз, частей) дирижёрского жеста: замаха и падения. Именно поэтому он и называется полным.

Другой, не менее существенный признак такого ауфтакта, состоит в его *монофункциональности*. В силу начального положения следующей за ним доли он призван выполнять только одну функцию – функцию предварения, подготовки звучания.

Алгоритм его выполнения по отношению к первой доле такта выглядит следующим образом. Руки дирижёра ставятся в точку, соответствующую последней доле такта. В двухдольном такте – в точку второй доли; в трёхдольном – в точку третьей доли, а в четырёхдольном – в точку четвёртой доли и т. п. Из этого положения делается замах, переходящий в падение к точке первой доли. Понятно, что замах и падение не могут быть неизменными, данными раз и навсегда, а должны каждый раз в полной мере выражать неповторимые качественные характеристики предваряемой начальной счётно-метрической доли исполняемого произведения.

В музыке для оркестра русских народных инструментов широко представлены произведения различных тактовых размеров, начинающиеся с полной первой доли (Примеры 1–4).

В тех случаях, когда произведение или его часть (раздел) начинается не с первой, а с одной из последующих долей такта, начальный ауфтакт выполняется по тому же алгоритму. Руки ставятся (находятся) в точке предшествующей доли, из которой делается замах на долю, выступающую в качестве начальной. Принято считать, что замах обычно направляется в сторону, противоположную предваряемой им доли. В действительности это не совсем так. Поскольку наиболее ясное ощущение «опёртости», необходимое для получения эффекта дирижёрской точки, создаётся только при движении рук вниз и вовне

(в стороны), а при движении вверх и вовнутрь такой эффект весьма затруднителен, постольку данное утверждение в полной мере справедливо по отношению к первой доле во всех метрических схемах и к долям, направленным в стороны, в тех схемах, где они имеют место. Что же касается аутфактных замахов ко всем остальным долям в различных схемах, то для получения нужного эффекта их целесообразно направлять вверх, с тем чтобы последующее падение устремлялось вниз к точке. А вместе (в совокупности) они создавали бы дугообразную линию, обращённую выпуклой стороной вверх.

Пример 1

Ю. Шишаков  
«Всё-то веточки кусточки»

Довольно скоро

Пример 2

А. Холминов  
Сюита № 2, часть вторая

Спокойно

Пример 3

П. Куликов  
«Липа вековая»

Andante

Пример 4

Н. Будашкин  
Анданте (из «Лирической сюиты»)

Lento  $\text{♩} = 60$

Произведения с таким началом не часто встречаются в музыке для оркестра русских народных инструментов. Исключение, разве что, составляют пьесы, начинающиеся с последней доли такта, которые занимают достаточно заметное место (Примеры 5, 6, 7). Однако это вовсе не означает, что столь же редко востребованы начальные ауфтакты, приходящиеся на доли, следующие после первой, и нет вроде бы особой нужды в овладении ими (Примеры 8, 9). В репетиционной ситуации, после остановок оркестра игра по необходимости, может начаться с любой доли такта (Пример 10). И дирижёр должен владеть техникой выполнения соответствующих ауфтактов.

Пример 5

В. Кикта  
Поэма-сказка «Алёнушка»

Tranquillo

*mp*

Пример 6

Н. Будашкин  
«Сказ о Байкале»

Andante

*mf*

Пример 7

А. Холминов  
Увертюра ми мажор

Торжественно

*ff*

Пример 8

Н. Фомин  
Увертюра на русскую тему

Спокойно

*p*

Пример 9

Ю. Шишаков  
«Отродясь никуда я не ходила»

Медленно ♩=64

*p*

Пример 10

В. Блок  
«Зимний праздник» (из сюиты «Русские наигрыши»)

Allegro

*8<sup>va</sup>*

Важным моментом алгоритма выполнения полного ауфтакта является соотношение пространственной и временной протяжённости замаха и падения. С точки зрения пространственной протяжённости, под которой понимается величина амплитуды, необходимым условием функциональной эффективности ауфтакта является равенство замаха и падения. Иными словами, с какого уровня начинается замах, на том же уровне должно завершиться точкой возвратное движение падения.

Временное соотношение двух ауфтактных фаз не столь однозначно, хотя традиционно принято считать, что и для него характерно тождество. «Непременное условие типического ауфтакта – тождество временных длительностей замаха и падения» [23, с. 72]. Практика показывает, что данное утверждение верно лишь отчасти, то есть соотношение изменчиво. Его характер зависит, прежде всего, от внутри долевого ритма (пульсации) и темпа. В тех случаях, когда счётная доля не делится либо делится на две равные части, ауфтактный замах и падение по времени практически всегда равны. Если же доля состоит из трёх и более звуков (триоль, квартоль, квинтоль и т. д.), то в медленных темпах замах по времени продолжительнее падения. По мере ускорения темпа эта разница постепенно нивелируется, так что в быстрых темпах исчезает практически полностью.

Наряду с типичными начальными ауфтактами (полными) применяются и другие их разновидности. Среди них наиболее распространённым является *неполный*, то есть *ауфтакт* к неполной начальной счётно-метрической доле. Выполняя одинаковую функциональную нагрузку с полным, он отличается от него по своей структуре, а соответственно и по алгоритму выполнения.

В структуре неполного начального ауфтакта в отличие от полного отсутствует замах. Он фактически состоит из одной части (фазы), поэтому его порой называют однофазным, укороченным, неприготовленным. Из всех этих названий наиболее точным и понятным,

отражающим специфику предваряемой доли, представляется всё-таки наименование «неполный», которым мы и будем пользоваться.

Для более глубокого и полного понимания особенностей алгоритма выполнения данной разновидности ауфтакта, напомним, что под неполной счётно-метрической долей подразумевается доля, начинающаяся с паузы. Причем паузы могут быть различными по длительности. Отсутствие момента звукоизвлечения во время паузы и предопределяет отсутствие необходимости замаха *на* предваряемую долю. При выполнении неполного начального ауфтакта рука ставится в положение точки предваряемой неполной доли. Ауфтакт начинается с толчка, совпадающего с моментом начала предваряемой им доли. Оттолкнувшись *от* горизонтальной плоскости тактирования, рука движется в направлении, соответствующем отражению этой же доли, вызывая её звучание и управляя им. Выделенные предлоги «*на*» и «*от*» выполняют роль своеобразных ключевых слов, в которых концентрированно выражено различие между полным и неполным ауфтактом. Из них первый содержит в себе замах на долю, а второй начинается с толчка от точки.

В обширном массиве музыкальной литературы для русского народного оркестра произведения, начинающиеся с неполной доли, занимают весьма незначительное место, но всё же встречаются (Примеры 11–14).

### Пример 11

С. Крюковский

«На Волге-матушке, на быстрой реке»

Широко, напевно



Пример 12

В. Андреев  
Полонез № 1

Tempo di Polacca

Пример 13

Ю. Шишаков  
«Пассакалия»

Moderato

Пример 14

Г. Фрид  
«Жестокий романс»

Molto sostenuto

Отмечая незначительность количества оригинальных произведений для русского народного оркестра с таким началом, надо помнить и об инструментовках и переложениях фортепианной, симфонической, эстрадной музыки, заметно дополняющих это количество. Кроме того, гораздо чаще к неполному ауфтакту приходится прибегать в междольном пространстве. Более подробно об этом скажем ниже.

При выполнении неполного ауфтакта надо иметь ввиду, что в зависимости от совокупности выразительных характеристик предвараемой доли, начальный толчок будет более или менее энергичным, острым, лёгким. Особую роль здесь играет длительность паузы, с которой начинается доля. Чем короче такая пауза, тем острее (короче) исходный толчок. В тех вариантах, когда пауза занимает значительно преобладающую часть счётной доли, а звучащая составляющая сведена до минимальной длительности, толчок будет еле заметным, а продолжающее его движение может приобретать характер замаха на долю, следующую непосредственно за неполной.

При очень краткой паузе требуется и очень краткий, острый толчок. Однако при быстром темпе краткий толчок может и не обеспечивать единое его (темпа) восприятие всеми оркестрантами, следствием чего станет нарушение темпоритмического ансамбля. Для преодоления затруднений такого рода толчку целесообразно предпослать замаховое движение, дающее ясное представление о темпе. Оно сходно с тем, которое характерно для полного ауфтакта, но не должно иметь соответствующую ему волевою активность, чтобы не побудить оркестрантов к вступлению во время паузы.

Заметное место среди разновидностей начального ауфтакта занимает так называемый *задержанный ауфтакт*. Известно, что для нанесения сильного удара требуется быстрое движение рук. В полной мере эта зависимость проявляется и в мануальной технике. Чтобы создать впечатление мощного удара, вызывающего громкую динамику, руки дирижёра должны двигаться быстро, устремляясь к точке.

Однако быстрое движение рук плохо согласуется с медленным и даже с умеренным темпом. Темп ставит границы скорости движения, выход за которые может привести к его ускорению, а значит, к грубому искажению содержания музыки. В то же время медленно движущимися руками побудить оркестрантов к громкой игре весьма затруднительно (Пример 15). Особенно тогда, когда после завершения одного раздела в нюансе *p* или *pp*, новый раздел начинается на *f* или *ff*. Здесь вступает в силу инерция психических процессов (Пример 16).

Пример 15

П. Куликов  
«Уж ты сад»

Moderato

Пример 16

Ю. Зарицкий  
«Суздаль» (из сюиты «Ивановские ситцы»)

Величаво, полнозвучно

Эффективным средством разрешения этой противоречивой ситуации и служит задержанный ауфтакт. Алгоритм его выполнения

выглядит следующим образом. Дирижер, согласуясь с динамикой предваряемой доли, делает быстрый, энергичный подхлестывающий замах, опережающий заданный темп. А затем в верхнем положении, в момент наибольшей активности, задерживает руки на время, обеспечивающее сохранение нужного темпа. По истечению этого времени выполняется столь же энергичное падение (стремление), завершаемое аналогичной по своей энергичности точкой. Очень важно, чтобы замах был действительно замахом, а не просто резким подбрасыванием рук, как нередко бывает в начальный период освоения данного ауфтакта. Задержка же рук в верхнем положении, в свою очередь, не должна быть простой, бессодержательной остановкой, не обрывала бы энергетический посыл, а создавала у самого дирижёра и у оркестрантов отчётливое ощущение продолжающегося накопления энергии, нарастания напряжения, разрешающегося в точке удара.

Противоположным по характеру решаемых музыкально-выразительных задач, обусловливаемых начальной долей, является *обращённый ауфтакт*. Его целесообразно использовать для показа долей, содержащих дробный внутренний ритм. Данное название введено в обиход И. А. Мусиным. Он же дал наиболее точное описание этого ауфтакта, не нуждающееся в какой-либо корректировке. «Особенность его (обращённого ауфтакта. *И. Щ.*) состоит в том, что звук вызывается возвратным движением руки вверх. Соответственно с этим видоизменяется движение руки вниз – оно лишается обычного ускорения к точке удара, и подходит к ней не прямолинейно, а как бы круггообразно, показывая начало доли движением вверх. Таким способом устраняется ударность жеста, жесткость его соприкосновения со звуком. Подобным ауфтактом лучше всего дирижировать музыку кантиленного характера, обладающего гибким, свободным темпом...

Для того чтобы освоить технику его выполнения, нужно представить себе, что звук извлекается не ударом, а как бы прикосновени-

ем руки к струнам арфы, гуслей, причём движением не стремительным, а плавным, как будто касаясь определённой струны, не задевая смежные. Опустившись ниже уровня струны, рука должна осторожно извлечь звук движением вверх. Начальный момент обратного движения руки должен вызвать начало звука. Извлечение звука может быть острым, отрывистым или, наоборот, мягким» (Пример 17) [23, с. 102].

### Пример 17

А. Прибылов

«Степь просыпается» (из сюиты «Забайкалье моё»)

Свободно

*p*

Следующей разновидностью начального афтакта, изредка требуемого в музыке для оркестра русских народных инструментов, является *нечетный афтакт*, то есть выходящий за пределы какого-либо определённого метра. Применяется он тогда, когда отсутствует необходимость задавать последующий темп произведения в момент его начальной доли. Такая ситуация складывается в случае, если произведение (раздел) начинается с ферматы, означающей, как известно, остановку темпометрической пульсации на отмечаемом ею звуке (паузе) (Пример 18). Отсутствие ударов темпо-метрического пульса в предваряемой доле обуславливает темповую свободу афтактного движения, его независимость от основного темпа произведения. Выполняя такой афтакт, дирижёр как бы абстрагируется от темпометра, совершая более медленные либо более быстрые движения. В этом и состоит специфическая особенность алгоритма выполнения неметрического афтакта.

В. Городовская  
 Концертные вариации на тему р. н. п. «Калинка»

Быстро

Мы рассмотрели основные варианты начального ауттакта. Однако согласованное, направленное на реализацию единого исполнительского замысла исполнение, невозможно обеспечить воздействием только на одну первую долю. Необходимо управлять и всеми последующими долями. Понятно, что для управления нужны ауттакты к каждой из этих долей. Поскольку ауттакты такого вида располагаются между счётно-метрическими долями, их принято называть междольными. Отсюда следует, что под *междольным* понимается ауттакт, предваряющий любую долю произведения раздела), начиная со второй, заканчивая предпоследней.

Располагаясь между долями, эти ауттакты связывает их между собой, объединяя в непрерывно движущийся поток. Такая содержательно-ролевая нагрузка становится возможной потому, что междольный ауттакт, предваряя каждую новую долю, выполняется во время звучания текущей доли, оказывая непосредственное корректирующее воздействие на её исполнение и переход-перетекание в последующую. То есть междольный ауттакт, в отличие от начального, выполняет не одну, а две функции – управление звучащей долей и подготовку-программирование следующей. Если рассматривать их применительно к структуре единичного дирижёрского жеста, то с оп-

ределённой долей обоснованности можно говорить, что реализация первой функции приходится на отражение, а второй – на замах.

Соотношение двух взаимосвязанных функций и их жестовых основ, в зависимости от конкретных музыкально-выразительных характеристик сопрягающихся долей, может быть различным. В музыке ровного темпа, при отсутствии острых ритмических и динамических контрастов, когда у оркестрантов создаётся устойчивая темпометрическая настройка и ясное предощущение момента начала каждой доли, надобность в активных ауфтактах в значительной мере нивелируется. Отражение словно сливается с замахом, делая практически незаметной грань между ними. Ауфтакт такого вида имеет наибольшее распространение, стандартную структуру и алгоритм выполнения, а потому может быть определён как типовой *междольный ауфтакт*.

Но дело меняется, когда равномерное течение музыки прерывается появлением какого-либо яркого выразительного элемента, требующего специального предваряющего показа. Типовой ауфтакт оказывается здесь недостаточно эффективным, либо вовсе недействительным. Возникает необходимость его модификации, преобразования, главный смысл которого состоит в мануальном воплощении приоритетной значимости функции предварения новой доли на основе чёткого разграничения замаха и предшествующего ему отражения.

Одной из таких модификаций является *новый междольный ауфтакт* (по определению И. А. Мусина, – *новый внутритактовый ауфтакт*) [23, с. 135–143]. Применяется он для показа цезур, внезапной смены темпа, динамики, способа звукоизвлечения, характера внутрислоевой пульсации, неожиданной яркой гармонии, вступления важных голосов и т. п. Ситуаций, в которых в той или иной мере целесообразно обращение к новому междольному ауфтакту, существует неисчислимо много. Столь же многообразна по своим деталям и техника их выполнения. Описать все бесчисленные варианты практически невозможно, да и нет необходимости. Осваивать их, думает-

ся, гораздо предпочтительнее в дирижёрском классе на конкретном музыкальном материале, развивая соответствующие способности навыки и умения. Поэтому в соответствии с изначальной целевой установкой данного пособия ограничимся обобщённой характеристикой основных деталей алгоритма нового афтакта.

При выстраивании алгоритма мы исходим из того, что для убедительного показа нового выразительного элемента необходим ясно выраженный самостоятельный замах. А для этого надо с полной определённой отделить его от предшествующего отражения, сделав максимально отчётливым момент его начала, что невозможно достичь без столь же отчётливого завершения предшествующего отражения. Такое завершение в зависимости от совокупности выразительных характеристик текущей доли может выполняться в виде более или менее мягкой остановки руки в точке этой доли либо в виде постепенно затормаживаемого движения, следующего после точки. И остановка, и затормаживаемое движение прерываются не допускающим двусмысленного толкования, чётко выполняемым махом на новую долю.

При новом афтакте, связанном с началом новой фразы (предложения, периода), лучше выполнять затухающее отражение таким образом, чтобы оно не расчленилось с предыдущей (предпоследней) долей, а образовывало совместно с ней непрерывную закругляющуюся линию (Пример 19 и Рис. 4).

Такое завершение позволяет без каких-либо затруднений направить последующее замаховое движение в противоположную сторону, точно обозначив момент его начала.

Выполняя новый междольный афтакт, необходимо всегда помнить, что при любом варианте завершающего и замахового движения сумма их времени должна соответствовать продолжительности расчленяемой ими доли.

А. Холминов  
Сюита № 2, часть вторая

Спокойно

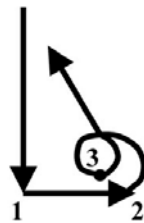


Рис. 4

Большое место в дирижёрском исполнении занимает *неполный междольный ауфтакт*. Сама неполная доля, требующая такого ауфтакта возникает по причине отсутствия ритмической опоры на её начальной части, то есть тогда, когда в начале доли отсутствует новое звукоизвлечение. Такое положение возникает в случае, если очередная доля начинается с паузы (Пример 20) или на её начало приходится звук, возникший на одной из предыдущих долей. Такой звук ещё называют «перетянутым» (Пример 21).

*Неполная доля, начинающаяся после паузы* у всего оркестра имеет все признаки начальной доли, соответственно и ауфтакт к ней выполняется так же, как и начальный неполный *ауфтакт*, со всеми присущими ему характеристиками. Начинается он толчком, следующим после остановки руки перед началом паузы. Острота и энергич-

ность толчка определяется продолжительностью паузы и совокупностью выразительных качеств предваряемой доли: темпом, динамикой, штрихом и т. д.

Пример 20

Б. Кравченко

«У кабинета Ленина» (из симфонии «Красный Петроград»)

Медленно  $\text{♩}=64$

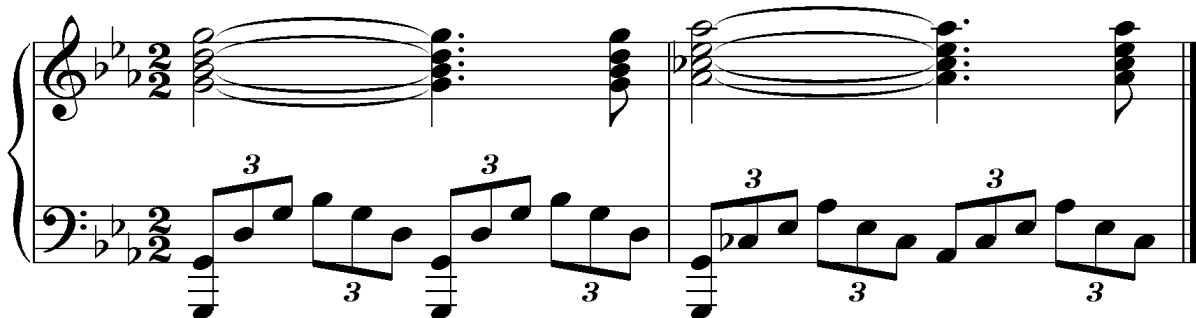


Пример 21

Б. Кравченко

«Аврорьих башен сталь» (из симфонии «Красный Петроград»)

Медленно  $\text{♩}=56$



Находит своё применение в народно-оркестровом дирижировании и *междольный вариант задержанного ауфтакта*. Обращение к нему, как и в случае с его начальной разновидностью, целесообразно при внезапном появлении громкой динамики, а также для более убедительного показа ярких кульминаций, акцентов и т. п. (Пример 22).

Пример 22

В. Пикуль  
«Алёнкино озеро»

Медленно, певуче

The musical score for Example 22 is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Медленно, певуче'. The score is divided into three measures. The first measure is in common time (C) and features a mezzo-forte (mf) dynamic. The second measure is in 3/4 time and features a fortissimo (ff) dynamic. The third measure is in 2/4 time. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment, while the treble line features chords and melodic fragments.

В состав *междольных* ауфтактов входит и *обращённый ауфтакт*, который по условиям применения и по алгоритму исполнения аналогичен его начальной версии (Пример 23).

Пример 23

Г. Чернов  
Симфония № 4, часть третья «Осенняя акварель»

The musical score for Example 23 is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (D major or F# minor). The time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andantino' with a metronome marking of 144. The dynamic is marked piano-piano (pp). The score is divided into four measures. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with rests, while the treble line features a melodic line with slurs and ties.

Сравнительно часто востребован в народно-оркестровом дирижёрском исполнительстве междольный неметрический ауфтакт. Повод для его применения, аналогично такому же начальному, создаётся фермой. Тождественен и алгоритм исполнения. Некоторое различие состоит лишь в том, что временная продолжительность междольного неметрического ауфтакта должна согласовываться с продолжительностью предшествующей доли, с тем чтобы не нарушать её. В соответ-

ствии с этим он требует более пристального внимания и тщательной отработки (Пример 24).

#### Пример 24

Р. н. п. «Под окном черёмуха колыхается»  
(в обраб. Н. Шахматова)

Спокойно

The musical score is written for piano in 4/8 time and D major. It consists of two staves. The right hand plays a melody of quarter notes, starting with a dynamic marking of *mf*. The left hand provides accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'Спокойно' (Ad libitum). The score ends with a fermata over the final notes.

В завершение темы подчеркнём, что здесь рассмотрены далеко не все, а лишь наиболее употребляемые разновидности афтактов. Описание их своеобразных черт и порядка выполнения, в соответствии с замыслом данного пособия, носит по большей части обобщённый характер без мелкой детализации, которая, на наш взгляд, целесообразна и достижима только в процессе работы над конкретным музыкальным материалом.

#### Вопросы для самопроверки

1. В чём состоит необходимость двух фаз афтакта (замаха и падения), предшествующих началу исполнения метрической доли?
2. Какие функции афтакт выполняет с абсолютной точностью, а какие с относительной?
3. Чем отличается афтакт к начальной доле исполняемого произведения от афтактов к любой последующей доле?

## 7. МЕТРИЧЕСКИЕ СХЕМЫ И ИХ МАНУАЛЬНОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ В ДИРИЖИРОВАНИИ

При знакомстве с литературой, касающейся данной темы, сразу бросается в глаза терминологическая разногласица и противоречивость толкования одного и того же явления мануальной техники. Так, например, сплошь и рядом встречаются такие варианты базового понятия, как «схемы тактирования», «тактовые схемы», «метрические схемы», «дирижёрские схемы» и т. д. При этом авторы, как правило, используют их в качестве синонимов, без каких-либо попыток дать чёткое определение этим понятиям, обосновать их тождество или различие. Исключение составляет разве что С. А. Казачков, попытавшийся развести такие понятия, как «тактовая схема», «дирижёрская сетка», «дирижёрский рисунок» [13, с. 68–70].

Смысловая путаница, отсутствие внятного аргументированного определения базовых терминов, несомненно, затрудняют понимание и усвоение предлагаемого материала. Во избежание возможных недопониманий и последующих учебных потерь попытаемся внести ясность в трактовку отмеченных исходных понятий. И начинать, думается, необходимо с уяснения смысла слова «схема». Происходит оно от греческого *schemata*, т. е. *образ, вид – чертёж, графическое изображение взаиморасположения, связи частей чего-либо*. Применительно к предмету данного рассмотрения посредством схемы, состоящей из разнонаправленных линий, изображается не что иное, как взаиморасположение (соотношение) метрических долей такта. Соответственно, называться такая схема будет метрической. Основываясь на этих посылах, *метрическую схему можно определить как графическое изображение (чертёж) соотношения метрических долей такта посредством прямых разнонаправленных линий*. Подчеркнём, именно графическое изображение на бумаге или ином носителе в виде чертежа, а не какой-либо комплекс движений, жестов. Такими и

предстают перед нами метрические схемы, изображаемые в пособиях, посвящённых вопросам мануальной техники дирижёра.

Ясно, что областью корректного применения понимаемой таким образом метрической схемы может быть только теория дирижёрского исполнительства. В области дирижёрско-исполнительской практики, реализующейся в мануальных движениях-жестах, очевидно должны употребляться иные, хотя и сопряжённые с метрической схемой, понятия.

По отношению к дирижёрским жестам метрическая схема выступает в качестве организующего начала, но, на наш взгляд, не тождественна им. Будучи положенной в основу пространственной организации тактировочных движений, она преобразуется в схему тактирования, являющуюся двигательным воплощением метрической схемы. Но в отличие от неё *схема тактирования* – это не застывший чертёж, а *основывающаяся на метрической схеме система прямолинейных разнонаправленных жестов, передающая соотношение метрических долей такта*. Преимущественной сферой реализации схем тактирования в их чистом виде являются паузы, во время которых из всех музыкально-выразительных средств действуют лишь метр и темп. А для их передачи достаточно прямолинейных дирижёрских жестов, характеризующихся только направлением и скоростью (временной продолжительностью).

Но дело принципиально меняется во время звучащих долей, когда актуализируется весь комплекс выразительных средств музыки, воплощение которых невозможно обеспечить схематичными прямолинейными жестами. Здесь, помимо названных, необходимо использовать и все остальные характеристики дирижёрского жеста – силу, остроту, форму и т. д. Вследствие этого схема преобразуется в рисунок, а тактирование в дирижирование. Так рождается второе производное от метрической схемы – *дирижёрский рисунок*, который можно определить как *основывающуюся на схеме тактирования систему вариативных по своим характеристикам жестов, передающих содержание музыкального про-*

*изведения во всей доступной полноте и своеобразии составляющих его выразительных средств.* Своё применение дирижёрский рисунок находит прежде всего в практической дирижёрской работе. В процессе её формируется и соответствующее мастерство. Что касается обобщенного теоретического описания каких-либо типичных вариантов дирижёрского рисунка, то возможности его весьма ограничены. Ограничены и возможности их графической фиксации. Да, пожалуй, и нецелесообразны. Причина этого кроется в бесконечной множественности таких вариантов, обусловленной неповторимым своеобразием каждого музыкального произведения и индивидуальными особенностями мануального почерка каждого дирижёра.

Так, на наш взгляд, выглядит цепочка взаимосвязанных понятий: метрическая схема – схема тактирования – дирижёрский рисунок. В этой цепочке значение исходного, системообразующего, элемента выполняет метрическая схема. Она же в наибольшей мере доступна для теоретического анализа и графического изображения. Этими соображениями определяется и название данного раздела, и направленность его содержания.

При обращении к вопросам, связанным с метрическими схемами, возникает резонный вопрос: чем обусловлена, на чём базируется сама возможность графического изображения соотношения сильных и слабых долей такта? Отвечая на этот вопрос, напомним, что схемы разрабатывались в дирижёрско-исполнительской практике по принципу проб и ошибок. Изначально были формой организации жестов, то есть двигательной проекцией метрической структуры тактов. А возможность двигательного воплощения соотношения сильных и слабых долей, как уже отмечалось выше, кроется в визуально воспринимаемых различиях по энергетической насыщенности мануальных движений в зависимости от их пространственного направления. Впечатление наибольшего силового наполнения создаётся при движении, устремлённом вниз, а самого слабого – от беспорядочного движения,

идущего вверх. Относительно сильным выглядит жест, направленный в стороны – от себя, а относительно слабым – к себе – вовнутрь. Благодаря таким различиям в энергетическом потенциале и становится возможной передача соотношения сильных и слабых долей разнонаправленными жестами. Графически зафиксированные направления жестов, соответствующих долям такта, и есть не что иное, как метрические схемы. Метрические схемы, будучи графическим выражением тактовой структуры, характеризуются таким же разнообразием, как и лежащие в их основе метры. Аналогично метрам, их принято разделять на три основные группы: *простые, сложные и составные*.

Другим важным основанием для классификации схем служит количество жестов, приходящихся на одну счётную долю. Наиболее распространёнными являются схемы, в которых *каждая метрическая доля показывается одним жестом*. Это соотношение выражается формулой «одна метрическая доля – один жест». В схемах, построенных на таком соотношении, их метрическая сущность проявляется самым однозначным, наиболее доступным для понимания образом. Их, думается, с достаточным основанием можно называть обычными или *стандартными*.

Наряду с ними в практике дирижирования используются схемы с иным количественным соотношением метрических долей и жестов, когда одна метрическая доля показывается либо несколькими жестами, либо несколько долей укладываются в один жест. Получаются они посредством преобразования (модификации) стандартных схем при сохранении выражаемой ими метрической структуры. Их, полагаем, вполне уместно называть *модифицированными*.

К числу *простых относятся стандартные схемы, содержащие одну сильную долю*. Таковыми являются *одnodольные*, имеющие только одну сильную долю (Рис. 5); *двухдольные*, помимо одной сильной, имеющие и одну слабую долю (Рис. 6) и *трёхдольные* в состав, которых наряду с одной сильной входят и две слабые доли (Рис. 7).



Рис. 5



Рис. 6

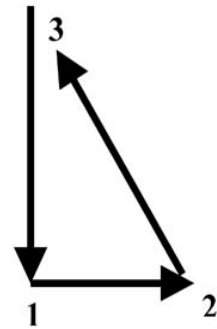


Рис. 7

Однодольная схема (или схема «на раз») используется при дирижировании тактового размера 1/4 (Пример 25). В очень быстрых темпах по этой схеме дирижируются и некоторые более крупные размеры, о чём подробнее будет говориться ниже.

Пример 25

Н. Будашкин  
«Вторая рапсодия»

**Presto**

По двухдольной схеме (или схеме «на два»), которая принадлежит к числу наиболее употребимых в народно-оркестровом исполнительстве, дирижруется значительная часть музыкальных произведений с размерами 2/2 и 2/4 (Примеры 26, 27). Как и к предыдущей, к ней обращаются при дирижировании произведениями очень быстрого темпа более крупных тактовых размеров.

Пример 26

Б. Кравченко

«Динь-бом»

Медленно, сурово  $\text{♩} = 44$

Пример 27

Н. Осетрова-Яковлева

«Рязанская быстрая»

Сдержанно

Трёхдольная схема (или схема «на три») используется при дирижировании большинства произведений, написанных в размерах  $3/8$ ,  $3/4$ ,  $3/2$  (Примеры 28, 29, 30). В очень быстрых темпах она также применяется при дирижировании более крупных размеров. Наряду с двухдольной, эта схема относится к числу наиболее востребованных в дирижёрской практике.

Пример 28

И. Ильин

«Ты плыви, плыви, селезенько»

Moderato assai

Musical score for Example 28, Moderato assai. The score is in 3/8 time and B-flat major. It consists of four measures. The right hand plays a melody of eighth notes with slurs and rests, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand plays a simple accompaniment of eighth notes.

Пример 29

П. Триодин

Интродукция из сюиты «Картинки из русских сказок»

Moderato

Musical score for Example 29, Moderato. The score is in 3/4 time and D major. It consists of four measures. The right hand plays a melody of quarter notes with slurs, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left hand plays a simple accompaniment of quarter notes.

Пример 30

А. Глазунов

«Русская фантазия»

Andante

Musical score for Example 30, Andante. The score is in 3/2 time and D major. It consists of seven measures. The right hand plays a melody of quarter notes with slurs, starting with a forte (*f*) dynamic, then *dim.*, and finally piano (*p*). The left hand plays a simple accompaniment of quarter notes.

*Сложными* называются стандартные схемы, которые соответствуют метрам, *складывающимся из двух или более одинаковых простых метров*. Такие схемы, имеют две или более сильные (относительно сильных) доли и пропорциональное им количество слабых долей. К данной разновидности относятся *четырёхдольные* (Рис. 8), *шестидольные* (Рис. 9 и 10), *восьмидольные* (Рис. 11), *девятидольные* (Рис. 12), *двенадцатидольные* (Рис. 13) схемы.

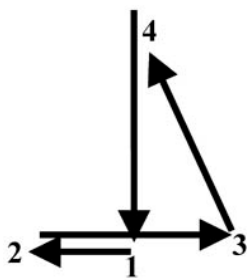


Рис. 8

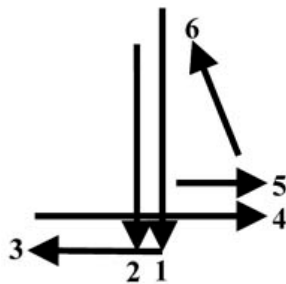


Рис. 9

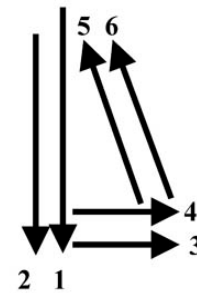


Рис. 10

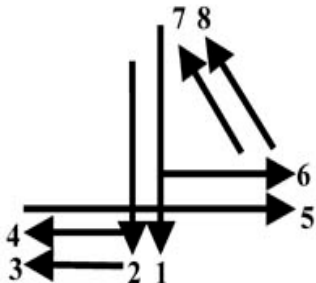


Рис. 11

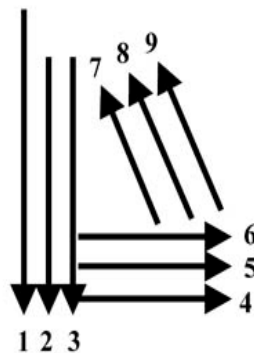


Рис. 12

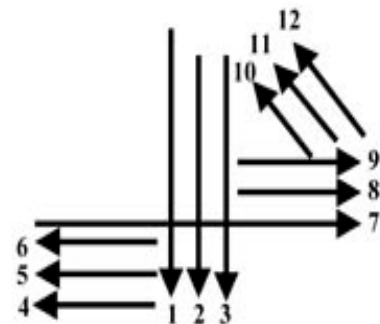


Рис. 13

Из всех перечисленных сложных схем четырёхдольная в народно-оркестровом исполнительстве используется наиболее часто (Пример 31). Вместе с двух- и трёхдольной её можно назвать *базовой* и не только из-за их наибольшей востребованности, но и потому, что на их основе, как будет показано ниже, формируются все остальные стандартные и модифицированные схемы. По четырёхдольной схеме

осуществляется дирижирование музыкой, написанной в размерах 4/4 и 4/8, а также произведениями очень быстрого темпа некоторых крупных размеров.

Пример 31

В. Бояшов

«Жар-птица» (из сюиты «Конёк-горбунок»)

**Allegro**

*p*

3

Как видно из представленных выше рисунков, шестидольная схема соотносящаяся с размерами 6/4 и 6/8, имеет два варианта, что обусловлено двумя вариантами метрической структуры шестидольных тактов. Схема, изображённая на Рис. 8, применяется тогда, когда шестидольный тактовый метр образуется из двух трёхдольных (Пример 32).

На Рис. 9 показана схема, соответствующая шестидольному метру, складывающемуся из трёх двухдольных (Пример 33).

## Пример 32

В. Бояшов

«Краса-девица» (из сюиты «Конёк-горбунок»)

**Animando**

## Пример 33

В. Бояшов

«Жар-птица» (из сюиты «Конёк-горбунок»)

**Allegro**

Что касается восьмидольной, девятидольной и двенадцатидольной схем, то они в стандартном виде в репертуаре народного оркестра не встречаются. Сочинений с соответствующими размерами практически нет в наличии, а темп произведений, написанных для ОРНИ в размерах 9/8, и 12/8, как правило, таков, что эти схемы приходится модифицировать. Тем не менее ради полноты освещения вопроса выше представлены стандартные восьмидольная (Рис. 11), девятидольная (Рис. 12) и двенадцатидольная (Рис. 13) схемы.

Следующую группу схем принято называть составными или несимметричными. Используются они при дирижировании музыкой пяти- и семидольного размеров, образующихся, соответственно, при объединении двух и трёх простых метров. Пятидольный метр (размеры 5/4 и 5/8), как известно, имеет два структурных варианта: 2 + 3 и 3 + 2. Двухвариантна и соответствующая схема, в основу которой положен четырёхдольный инвариант. (Рис. 14, Пример 34 и Рис. 15, Пример 35).

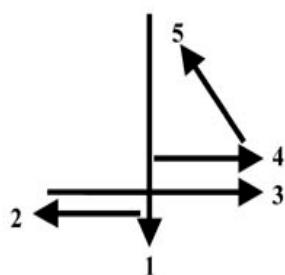


Рис. 14

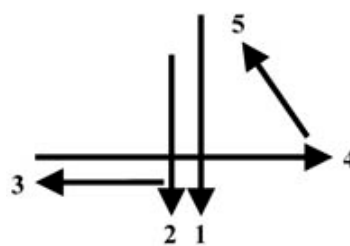


Рис. 15

Пример 34

В. Бояшов

«Жар-птица» (из сюиты «Конёк-горбунок»)

**Grave**

В. Блок  
«Величальная» (из сюиты «Русские наигрыши»)



Семидольный метр, складывающийся из трёх простых метров, имеет и три структурных варианта:  $2 + 2 + 3$ ;  $2 + 3 + 2$ ;  $3 + 2 + 2$ . Понятно, что и схема, являющаяся его графическим аналогом, будет иметь также три варианта (Рис. 16, Пример 36).

Музыкальных примеров из репертуара народного оркестра на второй и третий вариант найти не удалось. Поэтому ограничимся соответствующими Рис. 17, и Рис. 18. Как видно из рисунков, все они сформированы на базе трёхдольной схемы, что напрямую обусловлено количеством простых метров.

Надо отметить, что в некоторых работах, посвящённых вопросам мануальной техники, можно найти большее количество вариантов семидольной схемы, что обосновывается частными особенностями музыкального текста. Однако такие обоснования носят по сути дела теоретический характер, поскольку в практике народно-оркестрового исполнительства музыка с этими особенностями не встречается или же встречается крайне редко. Руководствуясь этими соображениями, мы и ограничиваемся рассмотрением только трёх вариантов, чтобы не создавать излишние сложности там, где без них можно обойтись.

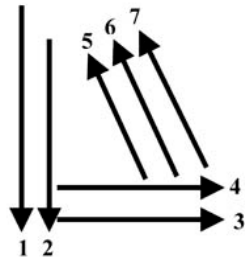


Рис. 16

Пример 36

А. Прибылов  
«Сказание»

**Andante sostenuto**

The musical score is for a piece in 7/4 time, marked 'Andante sostenuto'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a trill (tr) and contains a melodic line with a long note followed by a quarter note. The bass staff contains a steady accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

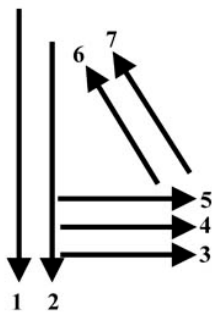


Рис. 17

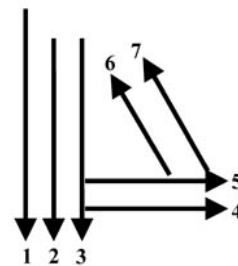


Рис. 18

Подчеркнём ещё раз, что все рассмотренные схемы относятся к числу *стандартных*. Они находят самое широкое применение в дирижировании русским народным оркестром. Однако ими спектр схем тактирования не исчерпывается. В исполнительской практике време-

нами складываются такие ситуации, когда перечисленные схемы оказываются неэффективными для управления игрой оркестра. Тогда приходится прибегать к их модифицированным разновидностям, к которым относятся *расширенные и сокращённые схемы*.

*Расширенными* принято называть схемы, в которых каждая счётная доля показывается не одним, а двумя – тремя равными по времени жестами. Такой приём называется *дроблением долей* (не путать с удвоением долей). Потребность в использовании расширенных схем появляется при дирижировании музыкой очень медленного темпа (а также при очень больших замедлениях), когда рука дирижёра движется настолько медленно, что не может создать точное представление о моменте начала звучания каждой метрической доли. Вследствие этого утрачивается реальная возможность эффективного управления темпометрической пульсацией, а значит, и всем исполнительским процессом. В таких случаях и применяется расширенная схема.

Теоретически потребность в обращении к расширенной схеме может возникать в музыке любого метра. На практике же она имеет место в музыке двух-, трёх- и четырёхдольного метров, в рамках которых, как раз, и встречаются произведения очень медленного темпа (Примеры 37, 38, 39).

### Пример 37

И. Гайдн

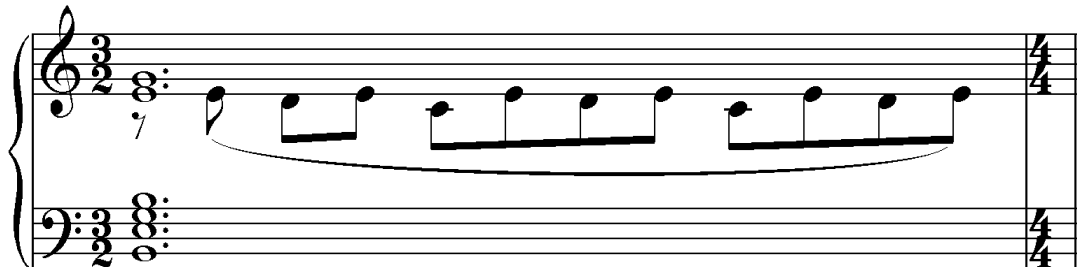
Симфония № 104, часть вторая

Andante

The image shows a musical score for a piano piece, likely a symphony movement. It is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and a half note chord, followed by a series of eighth notes and a half note. The bass staff begins with a piano (*p*) dynamic and a half note chord, followed by a series of eighth notes and a half note. The score includes dynamic markings of *p* (piano) and *sf* (sforzando). The piece concludes with a final chord in the treble staff.

В. Пиккуль  
«Слепой гусяр»

Moderato sostenuto



Дж. Россини  
Увертюра к опере «Севильский цирюльник»

Andante sostenuto (Maestoso)

Каждая метрическая доля, содержащаяся в двух-, трёх- и четырёхдольных схемах делится на две равные по временной продолжительности части. При этом сохраняется направление каждой из них, принятое в их стандартных вариантах. Только вместо одной нерасчленённой линии (жеста) применяются две вдвое более коротких по времени однонаправленных линии (жеста).

В результате дробления рука, не нарушая темпометра, движется в два раза быстрее. Тем самым и обеспечивается возможность эффективного управления исполнительским процессом. Для того чтобы дроблением долей не исказить указанный автором метр, очень важно дробному жесту, соответствующему начальной части метрической доли, пред-

посылать несколько более активный, ауфтакт, а жест второй (третьей) части доли выполнять со значительно более слабым ауфтактом, делая его как бы по инерции. Это соотношение находит своё проявление и в амплитуде, когда первая половина доли показывается немного более крупным жестом, а вторая несколько более мелким. Таким путём удаётся избежать излишней акцентуации второй части доли, и несмотря на дробление доли, создавать впечатление её метрической цельности.

Следующую группу модифицированных метрических схем составляют *сокращённые схемы*. Так называются схемы, в которых несколько метрических долей объединяются в один жест. Главным фактором, обуславливающим обращение к таким схемам, является очень быстрый темп, когда метрические доли пульсируют настолько часто, а соответствующие им жесты должны быть настолько быстрыми, что дирижёр либо не успевает их выполнять, а если и успевает, то оркестранты, просто, не в состоянии реагировать на них. Дирижирование в таких случаях не только приобретает характер суетливых, комических размахиваний руками, но и утрачивает саму возможность эффективного воздействия на исполнительский процесс.

Надёжным средством выхода из этой ситуации и служат сокращённые схемы, в которых количество жестов, приходящихся на один такт, сокращается в два, три и более раз. Объединяя несколько долей в один жест, мы в такой же мере увеличиваем его временную продолжительность и замедляем скорость движения руки. Благодаря этому жесты вновь приобретают все свойства, необходимые для управления исполнительским процессом.

Характеризуя сокращённые схемы, следует отметить, что по своему строению они не представляют собой что-то особое. Внешне выглядят они как самые обычные, рассмотренные выше базовые разновидности, то есть как одно-, двух-, трёх- и четырёхдольные схемы. В этом смысле овладение ими, как правило, не сопряжено с какими-то дополнительными трудностями, хотя дирижирование по сокращён-

ным схемам несимметричных метров далеко не всегда и не всем даётся легко. И чаще всего затруднения возникают с пространственно-временным заполнением долей.

Более сложной, а одновременно и важной, для начинающих дирижёров проблемой, нередко возникающей при встрече с сокращёнными, а равно и со сложными, смешанными и расширенными схемами, является сам выбор правильного для каждого конкретного случая их варианта. Именно на стадии выбора схемы у учащихся-дирижёров возникают затруднения, а порой случаются и недопустимые ошибки.

Избежать подобного рода казусов помогает знание факторов, определяющих выбор правильной схемы тактирования. Остановимся на этих факторах. Некоторые из них были обозначены при характеристике сложных и смешанных схем. Отдавая должное особой значимости выбора оптимального варианта схемы тактирования, соответствующей особенностям каждого исполняемого произведения, считаем нелишним напомнить о них ещё раз, чтобы дать им более полное и систематизированное толкование.

Важнейшим фактором, определяющим выбор правильной схемы, как видно из предыдущего описания, является метр. Не случайно и схемы называются *метрическими*. Никакой сложности не представляет собой выбор стандартных схем для одно-, двух-, трёх- и четырёхдольных метров.

Что касается сложных и составных (несимметричных) метров, то при выборе соответствующих им схем, на наш взгляд, надо исходить из принципа: за основу берётся та базовая схема, количество долей в которой соответствует количеству простых метров, образующих сложный или составной метр, то есть, для метра, состоящего из двух простых, за основу берётся двухдольная схема; для трёхсоставного – трёхдольная; для четырёхсоставного – четырёхдольная. Нужная схема получается путём метрически обоснованного удвоения (утроения) долей исходного базового варианта. Такое симметричное соотношение,

будучи логически вполне обоснованным, является в то же время и наиболее простым для понимания, запоминания и освоения.

Исключение здесь составляют метры пятидольный и шестидольный (образующийся из двух трёхдольных), схемы которых традиционно принято строить на базе четырёхдольной.

Следующим по значимости фактором, обуславливающим выбор схемы тактирования, выступает темп. При очень медленных темпах, как уже говорилось выше, целесообразно использовать расширенные схемы, получающиеся путём дробления основных долей. Очень быстрые темпы, наоборот, заставляют обращаться к сокращённым схемам.

Определённую роль в выборе схем тактирования играет ритмическая структура метрических долей. В музыке, написанной преимущественно мелкими длительностями, большую эффективность управления, при прочих равных условиях, обеспечивают схемы с дроблёными жестами (долями). А при ритме, складывающемся из длительностей, равных длительности метрической доли или превышающей её, более эффективными будут схемы с сокращённым количеством долей.

К числу факторов, которые необходимо учитывать при выборе схем тактирования, относится и характер соединения метрических долей, находящий своё выражение в характере музыкального движения. Зависимость здесь тоже достаточно ясная и однозначная. Чёткому, отрывистому характеру движения, обусловленному штрихами стаккато, маркато и т. п., больше соответствуют схемы, складывающиеся из более коротких долей, то есть, в медленных и очень медленных темпах обостряется необходимость прибегать к расширенным схемам, а в быстрых и очень быстрых темпах воздерживаться от использования сокращённых схем.

В музыке плавного, кантиленного характера, зависимость обратная. В медленных темпах, лучше воздерживаться от дробления долей, а в быстрых темпах более продуктивно обращение к сокращённым схемам.

Знание перечисленных факторов и их корректный учёт при выборе схем тактирования уберегут от серьёзных потерь в управлении оркестровым исполнением.

### **Вопросы для самопроверки**

1. В чём состоит тождество и различие между понятиями «метрическая схема», «схема тактирования» и «метрический рисунок»?
2. Почему первая доля во всех схемах направлена вниз, а последняя вверх?
3. В чём состоит разница между сложными (симметричными) и составными (несимметричными) схемами тактирования?
4. Что собой представляют главные причины сокращения и дробления долей?
5. Есть ли отличие между дроблением и удвоением долей?
6. Каково соотношение количества сильных долей в такте и количества долей в сокращённых схемах?

## 8. ПОСТОЯННЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА МУЗЫКИ И ИХ МАНУАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ДИРИЖИРОВАНИИ

Понятие «постоянные выразительные средства музыки» мы применяем по отношению к метру, темпу, ритму, динамике, плотности фактуры, темброво-регистровому положению, фразировке. Возможно использование термина «постоянные» для кого-то покажется несколько необычным. Но когда речь приходится вести о целом комплексе разных явлений, возникает необходимость, во избежание надоедливо утомительных перечислений, объединить их под общим названием по какому-то общему признаку. Общим признаком для названных качественных характеристик музыки, как раз, и является постоянство их проявления. Они все присутствуют в любом музыкальном произведении от его первого и до последнего такта. Это и даёт основание для предлагаемого названия.

*Метр* как соотношение сильных и слабых долей такта находит своё наглядное проявление в схемах тактирования. Их подробному рассмотрению был целиком и полностью посвящен предыдущий раздел. В нём характеристика схем тактирования дана, на наш взгляд, с достаточной полнотой и обстоятельностью, а потому, полагаем, обращаться к ней заново нет никакой необходимости.

В неразрывном единстве с метром находится темп, являющийся важнейшим выразительным средством музыки. Наглядным выражением этого единства служит слово темпометр. Под темпом понимается *скорость (частота) чередования метрических долей*. Можно привести огромное количество высказываний выдающихся музыкантов о значении темпа в музыке. «Если объединить все факторы, от которых зависит правильное исполнение дирижёром музыкального произведения, – писал еще Р. Вагнер, – то они (в конечном счете) сведутся к темпу; выбор и определение последнего сразу же показывает нам, верно ли понято дирижёром данное произведение» [9, с. 95]. Говоря о

значении верного темпа, Б. Вальтер, в свою очередь, отмечал, что в нем «во-первых, лучше всего выявляется музыкальный смысл и значение фразы; во-вторых, он обеспечивает техническую точность» [9, с. 312]. Столь же определенно, можно сказать, даже категорично, высказывался о приоритете темпа А. М. Пазовский, считавший, что темп является важнейшим компонентом музыкально-исполнительского процесса, «...безошибочно говорящим о таланте или бездарности дирижёра, об истинном постижении им художественной сущности музыки или о полном её непонимании, о подлинной оригинальности исполнения или об антихудожественном «оригинальничании», об уважении дирижёра к замыслам автора или о самоуверенном и бесцеремонном искажении намерений композитора» [9, с. 354]. Словом, умение правильно задавать темп и управлять им является одним из важнейших показателей квалификации дирижёра.

Мануально воплотить темп – это значит точно и ясно показать его в начальном аффтакте, а затем удерживать стабильное, ровное движение или замедлять, ускорять его согласно авторскому замыслу. В определении художественно оправданного темпа решающую роль играют авторские указания и метрономические обозначения, выставленные в начале произведения или по ходу развития музыкального материала. Само собой разумеется, что для корректного выполнения авторских темповых подсказок необходимо предварительно хорошо запомнить градацию и обозначение темпов от самого медленного до самого быстрого, научиться пользоваться метрономом, а также подручными средствами определения скорости музыкального движения в виде часов, собственного пульса и т. п.

Отправной точкой, определяющим моментом в установлении верного темпа является, повторяем, *начальный аффтакт*. «Очень важна, – подчеркивал Ш. Мюнш, – точность первого затактного взмаха (аффтакта. – *И. Щ.*). Если взмах получился неопределённым, – это никуда не годится, необходимо, чтобы первый взмах был очень чет-

ким: он должен указывать в пространстве точную длительность такта, а это крайне важно для указания взятого темпа» [24, с. 63]. Именно поэтому необходимо с первого разучиваемого произведения развивать умение давать начальным афтактом верный темп.

Как это делать? Прежде всего, необходимо *глубоко осознать и прочувствовать темп* дирижируемого произведения, добиться ясного внутреннего ощущения счётной доли, а также основной единицы ритмической структуры, то есть длительности, главенствующей в ритмическом рисунке пьесы. Затем надо приучить себя к тому, чтобы перед выполнением начального афтакта, мысленно устанавливать темп, воспроизведя внутренним голосом один из тактов пьесы, в котором темпометрическая пульсация выражена наиболее ясно. Важно при этом мысленное пропевание музыкального отрезка сочетать с актуализацией мышечного ощущения счетных долей, подобного сердцебиению. Кроме того, надо внимательно следить за пространственно-временным соотношением замаха и падения, составляющих структуру начального афтакта и обуславливающих его темпометрическую определённость.

Четкое осознание темпометрической пульсации необходимо и для того, чтобы в процессе дирижирования обеспечить ровность музыкального движения. «Не осознав до конца темп и ритм сочинения, – писал Г. Нейгауз, – ученик часто – вследствие ли технических затруднений или по каким-нибудь другим причинам – меняет темп без всяких для этого музыкальных оснований, то есть он играет то, что «выходит», а не то, что хочет и мыслит, и прежде всего – не то, чего хочет автор» [25, с. 38].

Для развития чувства устойчивого темпа начинающему дирижёру надо приучать себя к сознательному контролю за ровностью музыкального движения. С этой целью рекомендуется устанавливать художественно оправданный темп и определять его метрономическое значение, а затем в ходе дирижирования строго следить за его соблю-

дением, время от времени сверяя с метрономом или используя подручные средства. Особое внимание следует уделять местам (построениям), в которых наиболее вероятны некорректные отклонения от первоначального темпа, проводя сверку во время их исполнения. Длительные и настойчивые занятия такого рода способны в значительной мере откорректировать дефекты в чувстве стабильного темпа.

К числу важных аспектов мануальной техники, связанных с темпом, относятся приёмы управления художественно обусловленными его замедлениями и ускорениями. Развивая соответствующие навыки, надо твёрдо усвоить, что управление темповыми отклонениями достигается посредством увеличения (при замедлении) или сокращения (при ускорении) временной продолжительности замаха (отражения), сочетающимися с несколько более настойчивым показом (подчёркиванием) точек. При увеличении продолжительности отражения (замедление) повышается активность действий плеча с нарастанием пассивности предплечья и кисти. А при сокращении отражения (ускорение), наоборот, активизируются действия предплечья и кисти с синхронным снижением лидирующей роли плеча.

Постепенное изменение темпа должно начинаться незаметно – со слабой доли и без толчка. Дирижёру необходимо иметь ясное, осознанное представление, к какому темпу он хочет привести исполнение, чтобы рассчитать и обеспечить равномерность процесса ускорения или замедления. Только при таком условии можно избежать всяческих случайностей, рывков, неровностей в виде слишком раннего достижения искомого темпа или сумбурного навёрстывания запоздалого на последних долях.

Свой алгоритм имеет техника управления внезапным (одномоментным) изменением темпа. При внезапном ускорении отражение от точки той доли, которая непосредственно предшествует новому темпу, как бы делится на две части. Начало отражения выполняется движением руки по своей скорости одинаковым с предыдущими долями.

Затем движение это прерывается толчком (точкой), с которого начинается ауфтакт, задающий новый, более быстрый темп. Момент совершения толчка должен выбираться таким образом, чтобы сумма временной продолжительности двух частей, позволяя выделить время, необходимое на подготовку нового темпа, в то же время обеспечивала и соблюдение темпа текущего. Иными словами, расчленяя отражение, действовать надо так, чтобы используя нужную его часть на новый ауфтакт, не допустить укорачивания или затягивания текущей метрической доли.

Используется и другой вариант управления одномоментным переходом на более быстрый темп. В соответствии с этим вариантом, отражение и падение, составляющие последнюю долю, исполняемую в текущем темпе, выдерживаются так же, как и во всех предыдущих долях. И только дойдя до точки первой доли нового темпа, рука дирижёра переходит на ускоренные движения, соответствующие этому новому темпу.

Управление внезапным переходом с быстрого темпа на более медленный может осуществляться также двумя способами. При первом последняя доля быстрого темпа вообще не тактируется, а приходящееся на неё время используется для более длительного ауфтакта, соответствующего новому темпу. При втором способе текущий темп выдерживается вплоть до начальной доли нового темпа, а после точки этой доли ауфтактное движение руки замедляется в той мере, которая соответствует новому темпу.

В работе над темпом следует иметь в виду, что неоправданные его изменения зачастую бывают связаны с неправильным распределением внимания. Так, ускорение обуславливается, прежде всего, тем, что внимание фокусируется на впереди лежащем материале. Оно как бы чрезмерно забегает вперед, а вслед за ним торопится и сам дирижёр. Устранить эту ошибку можно, сконцентрировав внимание на решении текущих дирижёрских задач, чётко поставив их перед собой,

настроившись на спокойную, неторопливую работу. Надо буквально заставлять себя как можно полнее выдерживать текущие доли, дослушивать их, а не устремляться к каждой следующей.

Что касается непредусмотренных, спонтанных замедлений, то причина их нередко кроется в чрезмерной концентрации внимания на деталях, частностях, или же дирижёр чрезмерно поддается спокойному, медленному движению. В результате этого темп начинает тормозиться. В такой ситуации надо стремиться мыслить более крупными построениями, обращая больше внимания на движение к кульминациям.

Нарушения темпа нередко случаются при резкой смене ритма счётной доли, то есть внутрислоевой пульсации. При этом внезапный переход от крупных длительностей к мелким (например, от четвертных к шестнадцатым) побуждает к ускорению, а обратное соотношение создает предпосылки для замедления темпа. Во избежание подобных погрешностей целесообразно после смены внутрислоевой ритмической пульсации продолжить некоторое время (один-два такта) мысленный счет предыдущими ритмическими единицами.

Но единство темпометрического течения музыки во всех группах оркестра зависит не только от того, насколько хорошо ученик его чувствует, ощущает своим дирижерско-исполнительским аппаратом. Не менее важную роль здесь играют точность и ясность показа счётных долей, а в этом базовом компоненте дирижёрской техники серьезные погрешности – один из самых распространённых недостатков.

Проявляются они преимущественно в двух видах. Во-первых, во временном опережении или отставании дирижёрских точек от начала счётных долей в реальном звучании оркестра. Связано это с укорачиванием или передерживанием отражения (замаха), а соответственно и с преждевременным или запаздывающим началом падения (стремления). В итоге дирижёр либо опережает оркестр, либо отстаёт от него каждой долевой точкой.

Во-вторых, погрешность дирижирования проявляется в нечёткости, размазанности самих долевого (дирижёрских) точек. Выражается этот темпометрический недостаток в удвоении (а то и в утроении) точек, а также в их чрезмерной горизонтальной протяжённости, не позволяющей ясно обозначить моменты их начала.

Основная причина первого недостатка заключается в неразвитости чувства темпометрической, счётно-дольевой и внутридольевой пульсации и в зажатости аппарата. Устранению этих причин нужно уделять самое пристальное внимание буквально с первых шагов работы над музыкой, пока они не приобрели устойчивый характер. Дело это весьма трудоемкое и кропотливое. Методическим подспорьем могут служить уже неоднократно цитировавшиеся здесь книги по технике дирижирования С. А. Казачкова, Н. А. Малько, И. А. Мусина, К. А. Ольхова и др.

Второй недостаток проистекает в основном из-за плохой координации частей руки и нечёткости дирижёрской схемы, преобладания в ней горизонтальности над дугообразностью долей. О правильном, согласованном взаимодействии плеча, предплечья и кисти уже говорилось выше. Однако подчеркнем еще раз, что определяющее значение для четкости дирижёрских точек имеет правильность действия кисти. То, насколько ученик правильно и последовательно выполняет принцип, согласно которому временные, темпометрические функции целиком относятся к сфере «ударных действий» кисти (Г. Л. Ержемский). Такое возможно при цельногибкой руке, когда точки ставятся концами пальцев (палочки), и все части руки одновременно прекращают движение вниз.

Что же касается четкости самой дирижёрской схемы, то достичь её намного проще; надо только внимательно проследить за нужной дугообразностью счётных долей, которая должна обеспечить наличие ясной вертикальности в падении (стремлении). Говоря о техническом обеспечении ровной темпометрической пульсации, хотелось бы обра-

тительное внимание на то, как нередко начинающие дирижёры пытаются добиться совместной игры разных оркестровых групп в быстрых темпах за счет настойчивого подчеркивания каждой счётной доли. Но таким путем нужного результата достичь не удаётся. В подобных случаях важна ясность первой доли, на неё и надо обратить особое внимание. В подтверждение этого сошлёмся на свидетельство одного из выдающихся дирижёров Р. Штрауса, который писал: «За свою полувековую деятельность я понял, что далеко не так уж важно неизменно «отбивать» четыре четверти или все восьмые. Решающими являются как ритмически точный ауттакт (в нем уже содержится весь последующий темп), так и очень чёткая первая доля. Вторая половина такта не существенна...» [34, с. 72].

Неразрывное единство с темпометром составляет *ритм*. Фактически в дирижировании, как ни в одном другом исполнительском искусстве, они составляют одно целое, которое может быть выражено формулой темпометроритм. Без адекватного воплощения ритма невозможна и точная передача темпометрического движения музыки. Поэтому и работа над темпометром произведения неотделима от работы по мануальному воплощению ритма. При этом надо хорошо понимать, что в отличие от темпа и метра ритм в дирижировании получает не абсолютное, а относительное точное выражение. Дирижирование, базирующееся на передаче метра, есть обобщение и, в определённой мере, упрощение ритма. Его детали, частности присутствуют в жесте в снятом, специфически преломлённом, трансформированном виде.

В дирижёрских жестах должен находить своё отражение как междолевой ритмический рисунок, то есть ритмическое соотношение счётно-метрических долей, так и внутридолевая ритмическая структура. Передача междолевого ритмического рисунка в техническом отношении осуществляется посредством чередования активных и пассивных жестов. Активными жестами показываются все доли, на-

чинающиеся с новых звукоизвлечений. В случаях, когда длительность звука (аккорда) охватывает несколько счетно-метрической доли, то доля, на которую приходится его начало, показывается активным жестом, а все остальные доли, в течение которых он продолжается, показываются пассивными жестами.

Что касается передачи мануальными средствами внутридолевой ритмической пульсации, то и она является необходимым условием эффективного управления исполнительским процессом. «Может ли он (дирижёр. – *И. Щ.*) дирижировать, – рассуждал по этому поводу И. А. Мусин, – если не чувствует, сколько звуков приходится на каждое движение руки, не чувствует их ритмической пульсации внутри счётной доли? Если дирижёр определяет начало каждой доли и не в состоянии оказывать какого-либо влияния на движение звуков внутри доли, он не сможет дирижировать не только выразительно, но и достаточно ритмично» [23, с. 50]

Различия в ритмической структуре счётных долей находят своё отражение во временной продолжительности частей (фаз) дирижёрского жеста – точки, отражения и падения. Зависимость здесь такова: чем мельче длительности, которыми пульсирует счётная доля, тем при всех прочих равных условиях острее точка, продолжительнее отражение и короче падение. Укрупнение внутридолевых ритмических длительностей ведёт к относительному выравниванию отражения и падения и увеличению протяженности точки. Так, например, при внутридолевом ритме шестнадцатыми на падение и точку приходится примерно одна шестнадцатая, а на отражение три. При восьмушечном ритме падение и отражение абсолютно симметричны, а точка несколько длительнее, чем в предыдущем случае [23, с. 73–77].

Однако указанное неравенство находит свою реализацию в медленных темпах. По мере ускорения оно постепенно нивелируется и сходит на нет, и в быстрых темпах отражение и падение по временной продолжительности становятся симметричными.

Ошибки в передаче ритма проявляются в нарушении временно-го соотношения элементов дирижёрского жеста, прежде всего, в укорачивании отражения или в передерживании падения. Это и приводят к отмеченному выше опережению дирижёром оркестра или отставанию от него. Причины таких ошибок видятся в неразвитости метрического ощущения ритма, в слабой координации между чувством метра и чувством ритма, а также в элементарной недоученности произведения.

Первым условием предотвращения ритмических огрехов является опять-таки глубокое, детальное осознание ритма дирижёром, о чем может свидетельствовать умение темпоритмически правильно воспроизвести на фортепиано или спеть вслух (мысленно) любой отрезок изучаемого произведения. Для развития четкого ощущения ритма и исправления недостатков полезно одной рукой играть материал (а лучше петь), а другой тактировать, строго следя за точным совпадением начала счётной доли в игре (пении) и тактировании и за соотношением структуры элементов жеста.

Из всего многообразия разновидностей внутрислового ритма наиболее простой для мануального воспроизведения является формула, в которой счётная доля делится на две равные части – четверть на две восьмые, половинная – на две четвертные и т. п. Это связано с тем, что симметричность отражения и падения, соответствующая такому внутрислово-му ритму, обеспечивает наибольшую естественность, а вместе с тем и свободу движений. Поэтому для первых дирижёрских опытов предпочтительно брать пьесы именно с такой ритмической структурой долей.

Важным постоянным элементом музыкальной выразительности, получающим мануальное воплощение, являются *штрихи*. Показ штрихов в дирижировании связан, прежде всего, с характером точек и отражений, которые, как было отмечено выше, в определённой степени зависят от ритмической структуры счётных долей. А потому рабо-

та над ритмом должна как можно более тесно увязываться с работой над штрихами.

В работе над штрихами можно выделить два главных взаимосвязанных момента. Во-первых, дирижёру надо, исходя из своего понимания общего характера музыки и имеющихся авторских обозначений, определить характер штрихов во всем произведении, его отдельных частях, фрагментах и оркестровых партиях. Во-вторых, технически правильно, выразительно воплотить свои представления в жестах.

Художественно обоснованный, грамотный выбор штриха обеспечивается, с одной стороны, общей музыкальной культурой дирижёра, всем его предшествующим исполнительским опытом, уровнем развития его оркестрового мышления, пониманием специфики оркестровых функций и выполняющих их инструментов, с другой стороны, основательностью инструментально-слуховой и мыслительно-аналитической проработки данного произведения.

Высокая результативность мануально-пластического воплощения дирижёром инструментальных штрихов зависит от владения навыками показа основных их разновидностей – легато и стаккато. Если этими навыками удалось овладеть достаточно хорошо, то работа над штрихами в пьесах не будет вызывать особых затруднений. Главное, в таком случае, будет состоять в правильном их определении.

Совершенствуя свою технику штриха, надо помнить, что решающее значение в показе стаккато и легато имеет характер действия кисти, а также чередование фаз напряжения и расслабления мышц. В стаккато кисть идёт к точке вместе со всей рукой, будучи несколько приподнятой в запястном суставе. Дойдя до горизонтальной плоскости тактирования, она делает в запястном суставе независимое от предплечья и плеча лёгкое бросковое движение к точке, от которой упруго, подобно мячику, отскакивает и мгновенно занимает прежнее, приподнятое в запястном суставе положение. В этом стабильно сохраняющемся положении, не фиксируемом напряжением мышц, кисть, пройдя с по-

мощью предплечья и плеча через отражение и падение, переносится к точке следующей доли, после которой повторяет те же движения. При стаккато пружинистая энергия кисти, а через неё и всей руки, направляется не в точку, не вглубь её, а от неё, на отскок. Действия руки напоминают здесь в определённой мере прыжки на батуте.

В зависимости от массы звука (плотности фактуры) стаккато бывает лёгкое, короткое, выполняемое преимущественно кистью, и тяжёлое, массивное, требующее более активного участия плеча и предплечья. Применяя жест стаккато, дирижёру надо помнить, что он не даёт ясного ощущения темпа, который определяется по начальному ауфтакту и по совокупности последующих долей.

При легато приподнятая кисть, приближаемая к точке предплечья, одновременно с этим и в запястном суставе делает своё собственное мягкое движение вниз. Это движение заканчивается одновременно с движением предплечья и плеча в момент достижения всей рукой горизонтальной плоскости тактирования. Заканчивая движение, кисть посредством мягкого нажима ставит точку и словно «приклеивается» к ней, а затем не сама отрывается от неё, а её отрывают предплечье и плечо, направляющееся вверх. Оторвавшись от точки, кисть, приподнимаемая предплечьями и плечом, одновременно сама начинает подниматься в запястном суставе и завершает свой подъем в момент, когда предплечье с плечом, достигнув верхнего положения, опять пойдет вниз. При этом кисть, как бы вновь отстав от предплечья, оказывается выше его, будучи приподнятой в запястном суставе, то есть возвращается в первоначальное положение. Вместе с движением предплечья и плеча вниз начинается новый цикл (единичный жест), в котором описанные действия кисти повторяются. Можно сказать, в легато кисть выполняет роль ведомого и постоянно догоняет предплечье, постепенно поднимаясь и опускаясь в запястном суставе. Благодаря этому обеспечивается плавность жестов, а переходы от одной доли к другой выполняются без острых углов, приобретая закруглён-

ный характер. Здесь время каждой счётно-метрической доли заполнено движением, видно начало доли и её конец, что обеспечивает ясное ощущение темпа.

При работе над штрихами надо иметь в виду, что не всегда дирижёрский жест соответствует штриховым обозначениям, содержащимся в нотном тексте. Так, ради передачи интонационно-смысловой связи между долями при выставленном в нотах стаккато вполне резонно применять связный жест (см., напр., средний раздел «Хороводной» Н. Будашкина). В то же время объединенные дугой быстрые пассажи зачастую лучше показывать легким жестом, близким к стаккато, чтобы четче обозначить точки, а вместе с ними и начало долей (см., напр., цифру 2 из «Плясовой» Н. Будашкина).

Практика показывает, что наиболее простым для дирижирования штрихом является нон легато, поскольку он в наибольшей мере соответствует естественным, не требующим специфической мышечной работы, движениям человеческой руки. С пьес с таким штрихом и желательно начинать работу над музыкальными произведениями.

К числу важнейших постоянных элементов музыкальной выразительности, передаваемых дирижёрскими средствами, относится *динамика*. Динамика в музыке имеет относительный характер. Все её изменения соотносятся с основным, «генеральным» нюансом. Относительность динамических градаций в инструментальном исполнении предполагает еще большую их относительность в дирижировании. Это находит свое отражение не только в масштабе используемых технических средств, но и в самом их выборе. Имеется в виду, что разные дирижёры для показа одного и того же динамического оттенка могут применять разные по своим внешним характеристикам технические приёмы. И такие различия порой могут доходить чуть ли не до полной противоположности. И в этом нет ничего противоестественного. Возможность добиваться от оркестра одинаковых результатов разными техническими приёмами обусловлена тем, что дири-

жёр, как уже говорилось выше, воздействует не на инструмент, а на психику людей, используя мануально-пластические образы. Именно образность жестов и обуславливает техническую многовариантность при передаче динамики.

Но есть наиболее распространенные, общепризнанные способы показа динамических нюансов путем изменения скорости, амплитуды и энергичности жеста, позиций рук, положений ног, корпуса, головы, а также мимики, взгляда. Навыки использования этих способов и надо осваивать в процессе работы над музыкальными произведениями.

Сама по себе передача динамических красок посредством изменения перечисленных свойств дирижёрского жеста, как показывает опыт, – относительно несложный компонент мануальной техники. Более того, сплошь и рядом он оказывается наиболее предпочтительным для освоения и применения. Однако эта простота в значительной мере кажущаяся. Главная сложность заключается в формировании внутреннего ощущения постепенных динамических нарастаний и спадов, внезапных всплесков и замираний. «Всякая исполнительская мощь, сила, громкость, большой объём звучания – всё это, – пишет В. Г. Ражников, – должно опираться на определённый энергетический запас. Все должно быть обеспечено количеством энергии внутреннего замысла» [29, с. 109]. Если нет внутреннего энергетического потока, то действия дирижёра по передаче динамики будут носить чисто формальный, невыразительный, механический характер. Для того чтобы избежать опасности формального выполнения динамических обозначений, надо понять их смысл, исходя из содержания музыки, её общего характера. Понимание исходных причин, логики динамического развития приведёт к более убедительному выражению его в дирижёрских жестах, а в конечном итоге, к формированию соответствующих навыков и умений.

Приступая к обучению дирижированию, надо иметь в виду, что особую сложность для начинающих дирижёров представляют дли-

тельные нарастания и спады звучности, встречающиеся как народно-оркестровой, так и в классической музыке. Неумение рассчитать продолжительное *crescendo* или *diminuendo* приводит к чересчур поспешному достижению нюанса, завершающего процесс изменения. Для преодоления подобных трудностей дирижёру необходимо, прежде всего, чётко представлять, какой будет завершающая звучность. А затем уже выстраивать прогрессию её достижения. При этом можно использовать известный прием «ступенчатой» динамики, разбивая весь длинный участок на короткие отрезки, определяя для каждого из них свою степень ослабления или усиления звучности и соответственно, меняя характеристики жеста. Этот прием значительно облегчает задачу и помогает достичь постепенности изменения динамики, сделать её по-настоящему яркой и убедительной.

Ещё один совет касается внимательного отношения к действиям при передаче сильной динамики. Не следует допускать злоупотребления размашистыми, чересчур энергичными жестами. В этом случае дирижирование становится сплошным «криком» и «громом», и о выразительности уже не может идти и речь. Лучше, руководствуясь принципом экономии жеста, умерить амплитуду и силу взмахов, не нарушая пропорции в соотношении динамических оттенков и обращая больше внимания на художественную убедительность. Экономные жесты особенно актуальны для воплощения сильной динамики в быстром темпе, когда появляется опасность чрезмерной суетливости движений. Восполнить возможные минусы от мелких жестов можно успешно за счёт высокой и широкой позиции, решительной мимики, призывного взгляда и т. п.

Что касается внезапного форте, то проще всего передать его можно посредством резкого увеличения амплитуды и энергичности замаха, с одновременным повышением и расширением позиции. В умеренных и медленных темпах очень уместно применение задержанного ауфтакта. Внезапное пиано показывается противоположным

образом – резким сокращением амплитуды и ослабления энергетики жеста, снижением, суживанием и приближением позиции. Возможно использование и других, более или менее сложных и своеобразных приёмов. Но каким бы приёмом дирижер ни пользовался, главное состоит в том, чтобы с его помощью дать убедительный предваряющий посыл, а в процессе дальнейших действий сохранять их внутреннее эмоционально-волевое наполнение.

Выразительное дирижирование вряд ли может оказываться таким, если в нём не находит своего воплощения *плотность, насыщенность фактуры и темброво-регистровое, тесситурное положение* звучащих в том или ином конкретном фрагменте оркестровых партий. В самом деле, многообразие фактурной насыщенности, варьируясь от оркестрового тутти до одноголосья, от низкого контрабасового регистра до самого высокого регистра пикколо, является важным фактором создания определённого звукового образа, а следовательно, может и должно находить своё место и в его мануально-пластическом аналоге.

Возможность мануально-пластического воплощения фактурного наполнения проистекает из того, что различные его варианты вызывают столь же различное ощущение «весомости», «тяжести» звукового потока. А это ощущение как раз вполне доступно для жестового выражения путём варьирования позиций и степени активности частей руки: плеча, предплечья, кисти. Согласование здесь такое – чем насыщеннее фактура, ниже регистр, тем при прочих равных условиях активнее роль плеча, приобретающего ведущую функцию. С уменьшением плотности фактуры, повышением тесситурного положения голосов, приоритетная роль, ведущее начало переходит к кисти с относительным снижением активности плеча.

Следует оговориться, что описанный способ передачи массы звука не является универсальным для всех случаев и ситуаций. Это лишь один из возможных, наиболее доступный для понимания и освоения вариант.

Работа дирижёра над всеми рассмотренными музыкально-выразительными средствами неотделима от работы над фразировкой произведения, ибо развитие и жизнь музыкальной фразы невозможна вне всего их комплекса. Поэтому, думается, нет необходимости убеждать музыкантов в значимости фразировки для раскрытия содержания музыкального произведения. «Строение музыкальной формы сходно со строением предложения, – замечает Ш. Мюнш, – есть здесь и запятые, и точки с запятой, есть вопросительные и восклицательные знаки... Музыка останавливается и начинается вновь, она всё время «дышит». Вам надо выяснить – где и когда. Если исполнитель не принимает в расчёт этот существенный факт, то наверняка игра будет монотонной. Он утомит публику или же его вообще не смогут понять, как бывает при чтении литературного отрывка, если не соблюдают знаков препинания, деления на фразы или не выделяют придаточных предложений» [24, с. 45]. Выявить, осмыслить и прочувствовать начало и конец каждой фразы, их внутреннее развитие и взаимопереходы – на это в первую очередь должны быть направлены совместные усилия дирижёра и музыкантов. В этом корень проблемы работы над фразировкой.

В техническом воплощении фразировки существенны три момента: показ начала, кульминации и окончания фразы. При показе начального момента надо внимательно смотреть за тем, чтобы он, будучи достаточно заметным, не нарушал общего характера движения. С этой целью надо заранее, предчувствуя начало фразы, перед ауфтактом к ней немного придержать, как бы приостановить движение руки, а затем несколько ускоренным жестом сделать нужный по характеру и амплитуде замах. Кульминация также, требуя рельефности показа, в то же время должна выполняться без излишнего нажима, акцентировки. Завершения фраз связаны с успокоением звучания, а соответственно, и жестикуляции. Но успокоение это не следует доводить до чрезмерного угасания, а тем более остановки жеста. Учет всех этих

компонентов позволит добиться естественной и выразительной фразировки. Пристальное внимание следует уделить согласованию фраз между собой с учетом общего развития музыки.

Нельзя забывать, что все постоянные музыкально-выразительные средства действуют в едином комплексе, одновременно. С такой же одновременностью они воплощаются и в дирижировании, задавая и формируя комплексный жест. Вместе с тем, в зависимости от конкретных ситуаций, может возникать потребность в более яркой мануальной подаче одних с некоторым нивелированием других. И дирижёру надо быть готовым к этому, уметь мобильно перестраивать свои жесты, а не действовать шаблонно. От этого эффективность его действий только повысится.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Какая часть дирижёрского жеста в наибольшей мере влияет на изменение темпа?
2. В чём состоит особенность соотношения динамики и амплитуды жеста в быстром темпе?
3. Как меняется соотношение частей дирижёрского жеста в зависимости от ритмической структуры метрической доли?

## 9. ЭПИЗОДИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА И ИХ ОТОБРАЖЕНИЕ В ДИРИЖИРОВАНИИ

*К эпизодическим музыкально-выразительным средствам, в нашем понимании, относятся паузы, ферматы, синкопы, акценты.* В работах по мануальной технике объединять их под общим названием не принято. Обычно каждое из них рассматривается отдельно, в самостоятельном разделе. При этом, заметим, что само отнесение их к категории музыкально-выразительных средств традиционно происходит по умолчанию и, как правило, специально не оговаривается.

Такой подход представляется, мягко говоря, не вполне продуктивным. Вследствие его, так или иначе, создаётся впечатление, что каждое из перечисленных средств есть нечто совершенно особое, стоящее вне общей системы. Это может привести к искажённому, неадекватному пониманию их эмоционально-смысловой роли в исполняемом музыкальном произведении. Руководствуясь данным соображением, считаем вполне резонным самим названием раздела подчеркнуть, что ферматы, паузы, синкопы, акценты по своему функциональному предназначению и сути такие же музыкально-выразительные средства, как и рассмотренные в предыдущем параграфе. Другое дело, что все они функционируют не в постоянном режиме, а лишь эпизодически, в отдельные моменты, обусловленные авторским замыслом. Эпизодичность выступает в качестве их общего признака, в соответствии с которым они и объединены в общую группу.

Среди эпизодических музыкально-выразительных средств самого пристального внимания требует фермата, что объясняется как богатым потенциалом её эмоционального воздействия, так и большим количеством её видов, различающихся по целому ряду оснований. При этом мануальное воплощение каждой из разновидностей имеет свои большие или меньшие технические особенности и сложности, без знания которых не избежать ошибок.

В специальной литературе и в музыкально-педагогической практике приходится встречаться с различной, чаще всего не вполне ясной, а порой и некорректной, трактовкой термина «фермата». Так, М. Канерштейн пишет, что фермата «...это знак, увеличивающий на неопределённое время длительность ноты, аккорда или паузы» [15, с. 83]. По мнению Л. Маталаева: «Фермата – остановка, задержка звука или паузы» [19, с. 139].

Как внезапную остановку, резкое нарушение метроритмического пульса, рассматривает фермату И. А. Мусин. Такое разночтение ставит автора перед необходимостью определиться с собственной трактовкой. Термин «*фермата*» происходит от итальянского слова *fermata*, что в дословном переводе, действительно, означает *остановка*. Именно остановка, а не увеличение длительности ноты, паузы. Однако одного, даже самого точного перевода ключевого слова для полноценной формулировки целого понятия мало. Необходимо ещё чётко уяснить, о какой остановке идёт речь? Остановку чего предписывает соответствующий знак? Звуча, паузы, как считает Л. Маталаев? Но ведь в общепринятом понимании, остановить какое-либо действие, значит, прекратить, прервать его. А в случае с ферматой, находящийся под ней звук (пауза), продолжается. Следовательно, такая характеристика остановки не соответствует реальному положению вещей и нуждается в уточнении.

Всё становится на свои места, если трактовать фермату как остановку (задержку) темпометрического движения (пульсации) на той ноте (паузе, тактовой черте), над которой она выставлена в соответствии с авторским замыслом. Наличие ферматы означает, что нота (пауза), над которой она расположена, состоит всего из одного метрического удара и не расчленяется на отдельные доли независимо от длительности этой ноты (паузы). Именно поэтому на ферматных звуках (паузах) дирижёр останавливает руки, прекращая тактирование, и выполняет этот приём не в силу своего личного желания, а как обязательное действие, диктуемое самим смыслом ферматы.

Для художественно полноценного мануального выполнения ферматы важнейшее значение имеет правильное понимание её выразительного, содержательно-смыслового значения, её места в общединамическом музыкальном развитии. Она может стоять в самом начале произведения (раздела), с особым эффектом открывая его, призывая слушателей к вниманию и выполняя роль яркой отправной точки изложения последующего материала (Пример 40).

Будучи помещённой в конце произведения (большого раздела), фермата мощным или, наоборот, затухающим, звучанием подчёркивает полное завершение, остановку всего предшествующего темпометрического движения (Пример 41).

Пример 40

И. Гайдн

Симфония № 93, часть первая

**Adagio**

*ff* *p*

Ped. \*

Пример 41

В. Андреев

Полонез № 1

**В темпе полонеза**

*cresc.* *ff*

Фермата может находиться не только в начале или в конце, но и «внутри» произведения, в его особо значимых драматургических моментах. Приходясь на кульминацию, завершая стремление к ней, она выражает мощь, утверждение накопленной энергии (Пример 42).

Пример 42

П. Куликов  
«Русский пляс»

**Allegro**

*cresc.*

Столь же оправданно помещение ферматы в местах наибольшего спада эмоционального напряжения, его разрядки, угасания, которым она придаёт особую выразительность (Пример 43).

Пример 43

И. Гайдн  
Симфония № 104, часть вторая

**Andante**

*f* *p* *pp*

И в таких, и во всех других случаях дирижёру для уяснения эмоционально-смыслового значения ферматы необходимо расценивать её во взаимосвязи с предшествующим и последующим материа-

лом, исходя из контекста всего музыкального произведения, опираясь на собственный исполнительский опыт и художественный вкус.

Переходя к рассмотрению технической стороны мануального исполнения фермат, отметим более определённо, что их принято выставлять не только *над звуком*, но и *над паузой*, и *над тактовой чертой*. В соответствии с этим они делятся на три вида. Общим для всех трёх видов, с точки зрения алгоритма их выполнения, является выделение в нём трёх стадий: *постановки*, *выдерживания* и *завершения*. В порядке следования этих стадий и будем рассматривать технику показа фермат применительно к каждому из трёх выделенных видов.

Начнём с ферматы над звуком, отличающейся наибольшим количеством вариантов и сложностью выполнения. *Постановка* ферматы над звуком осуществляется посредством рассмотренного выше неметрического аффтакта, после которого следует мгновенная (или с вибрацией без большого отражения) остановка руки (точка). Естественно, выразительно-технические параметры аффтактного жеста будут определяться всей совокупностью выразительных характеристик музыки. Так, в музыке спокойной, неторопливого темпа, негромкой динамики он будет так же спокойным, лишь в незначительной степени отличаясь от предыдущих несколько большей амплитудой, чуть более высокой позицией. В музыке энергичной, быстрого темпа, динамически насыщенной, отличия и в амплитуде, в позиции, и в иных средствах будут выражаться значительно ярче. Но в любом случае, поскольку фермата представляет собой яркое событие, выбивающееся из общего течения музыки, постольку и аффтакт к ней должен быть столь же заметным, нерядовым. Главное здесь соблюсти меру, не допустить как нивелированного, так и утрированного жеста. *Выдерживание* ферматы, несмотря на кажущуюся, на первый взгляд, простоту, имеет свои, скрытые сложности. Во избежание возможных недочётов и ошибок необходимо помнить, что трактовка ферматы как остановки метрической пульсации ни в коей мере не означает остановки музыкального развития за исключением тех

случаев, когда она завершает произведение или его обширную часть. Даже тогда, когда она обостряет неустойчивость (Пример 44), для неё характерно устремление вперёд. Поэтому остановка рук в подобных случаях не должна выражать статическое состояние. В целях преодоления статического положения, возможно применять незначительное движение рук по горизонтали или вверх, избегая элементов тактирования и побуждения к усилению динамики. Значительную поддержку в передаче тяготения ферматного звука к последующему движению может оказать взгляд, мимика, положение головы, корпуса.

### Пример 44

И. Гайдн  
Симфония № 102, часть первая

**Largo**

The musical score shows a piano part with a fermata over a note. The tempo is marked 'Largo'. The score includes a piano (p) dynamic marking and performance instructions such as 'Ped.' and an asterisk (\*).

Важным аспектом выдерживания ферматы является определение её временной протяженности от момента начала до завершения. Недодержка, а равно и передержка, одинаково вредны для достижения высокого художественно-исполнительского результата.

Исходные ориентиры в решении этой задачи подсказывает длительность ноты, над которой выставлена фермата. Однако только этих ориентиров недостаточно. Так, например, будучи выставленной на одинаковой длительности в медленном темпе выдерживается несколько короче, а в быстром дольше. «Для того чтобы найти требуемую меру протяжённости ферматы, надо почувствовать её в связи с предыдущим и

последующим материалом», – компетентно подсказывает И. А. Мусин [23, с. 201]. Опорой такого чувства служит собственный исполнительский опыт дирижёра, глубина освоения данного произведения.

Из всех трёх стадий показа ферматы наибольшую сложность и в смысловом, а одновременно и в техническом отношении, представляет собой последняя, *завершающая стадия*. В зависимости от порядка завершения ферматы принято подразделять на три типа: 1) *снимаемые с последующей остановкой (цезурой)*; 2) *снимаемые без последующей остановки (цезуры)*; 3) *неснимаемые*. Здесь ещё раз подчеркнём, что сама по себе партитура не всегда содержит однозначные указания на тип ферматы. Зачастую дирижёру самому приходится делать выбор, исходя из своей концепции произведения и содержащихся в нём фермат. Поэтому достаточно часто в одних и тех же случаях разные дирижёры действуют по-разному.

*Ферматы первого типа* обычно применяются при необходимости чёткого расчленения разделов музыкального произведения, когда надо со всей определённостью обозначить завершение одного материала и подчеркнуть начало следующего. Например, в конце вступления, экспозиции, части циклической формы и т. п., после чего начинается музыка иного характера, темпа, содержания (Пример 45).

Пример 45

И. Гайдн

Симфония № 93, часть четвёртая

**Presto, ma non troppo**

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The tempo is marked 'Presto, ma non troppo'. The score shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. A fermata is placed over a chord in the treble clef, with the dynamic marking 'ff' (fortissimo) below it. After the fermata, the dynamic marking changes to 'p' (piano). The piece ends with a double bar line. Below the bass staff, there is a marking 'Ped. \*' (pedal). The score is presented in a clean, black-and-white format.

Снятие таких фермат, выполняемое кругообразным движением, особой технической сложности не представляет. Важное значение здесь имеет направление снимающего движения, которое должно обеспечивать удобство показа и ясность последующего ауфтакта. А для этого снятие лучше всего направлять в сторону, противоположную следующему ауфтактному замаху. Можно также производить снятие не по кругу, а движением «вверх-вниз». Такой способ более приемлем при достаточно интенсивной, громкой динамике. При пиано, а тем более сопряжённого с диминуэндо, необходимо остерегаться резких движений, чтобы обеспечить предельно мягкое завершения звучания.

После снятия ферматы руки останавливаются и выдерживают цезуру, которая длится, примерно, одну счётно-метрическую долю. Затем подаётся ауфтакт к новой звучащей доле. По своим техническим и функциональным характеристикам он идентичен его начальному варианту. Суммарная продолжительность цезуры и следующего за ней ауфтакта оказывается равной приблизительно двум счётно-метрическим долям.

Сходным образом завершается фермата, за которой следует пауза длительностью не менее одной счётно-метрической доли. Здесь снятие производится таким же ауфтактом, который одновременно является ауфтактом к паузирующей доле. Различие состоит лишь в том, что продолжительность послеферматного молчания (цезуры) устанавливается не по усмотрению дирижёра, а строго определяется указанной в нотном тексте длительностью паузы. В тех случаях, когда длительность паузы не исчерпывается одной счётно-метрической долей, то все последующие за ней доли показываются пассивными жестами. Предварение звучащей доли, следующей по завершению паузы, выполняется активным ауфтактом (Пример 46).

И. Гайдн  
Симфония № 88, часть третья



*Фермата со снятием звука без цезуры* применяется тогда, когда не предполагается резкое разграничение музыкального материала. Например, в конце периода, предложения, перед сменой ритмического рисунка или других изменениях в характере изложения музыкальной ткани. Такая фермата, не будучи значимым рубежом, разделяющим крупные разделы музыкальной формы, призвана подчеркнуть новизну следующего после неё материала, сосредоточить внимание на его отличии от предыдущего).

Снятие ферматы этого типа производится таким же афтактным движением, как и в предыдущем варианте. Направляется оно в сторону, противоположную замаху на следующую долю, либо по траектории «вверх-вниз». После снятия звука руки не останавливаются, а сразу же дают афтакт к последующей доле. Следует обратить внимание на то, что фактически цезура всё-таки и здесь присутствует, занимая время афтакта, выполняемого после снятия ферматы.

*Неснимаемая фермата* имеет весьма распространённый характер. Применяется она в середине построения, в местах, не допускающих разъединения музыкальной мысли. Случаи её появления весьма различны по своему смысловому значению. Наиболее явным её признаком является интонационная неустойчивость, тяготение к устою. (Пример 47).

Пример 47

Р. н. п. «Кольцо души-девицы»  
(в обраб. Н. Шахматова)

Медленно, напевно

The musical score for Example 47 consists of two staves, piano and bass. The tempo is marked 'Медленно, напевно' (Ad libitum). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic, playing a series of chords. The bass part follows with a similar rhythmic pattern. After a few measures, the piano part transitions to a *dim.* (diminuendo) dynamic and then to a piano (*p*) dynamic, where it holds a long, sustained chord. The bass part continues with a simple melodic line.

Здесь она появляется как бы наперекор логике музыкального движения, неожиданно задерживая его, а по сути обостряет стремление к последующему материалу, делает его более выразительным (Пример 48).

Пример 48

Ф. Шуберт  
Симфония № 4, часть первая

Adagio molto      Allegro vivace

The musical score for Example 48 consists of two staves, piano and bass. The tempo is marked 'Adagio molto' for the first section and 'Allegro vivace' for the second. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic, playing a series of chords. The bass part follows with a similar rhythmic pattern. After a few measures, the piano part transitions to a *p* dynamic and then to a fermata, where it holds a long, sustained chord. The bass part continues with a simple melodic line.

Для завершения такой ферматы не требуется отдельный, самостоятельный ауттакт. Просто после выдерживания ферматного звука даётся обычный междольный ауттакт к следующей доле, который одновременно выполняет функцию ауттакта снятия. Вследствие этого звучание ферматы заканчивается непосредственно в момент начала новой доли и никакой цезуры не возникает.

Рассмотренные три типа фермат представлены в вариантах, когда после них следует полная звучащая или полная паузирующая доля. Вместе с тем все они могут располагаться и *перед неполными долями*.

*Снимаемая фермата с остановкой*, расположенная перед неполной долей, как и аналогичная из описанных выше, призвана разграничивать два крупных, достаточно самостоятельных раздела (Пример 49).

Снимается она также афтактом, направленным в сторону, противоположную следующей доле. После снятия следует цезура, завершающаяся неполным афтактом к новой доле, который, как и обычно, начинается с толчка. Общая продолжительность цезуры равняется приблизительно одной счётно-метрической доле плюс длительность паузы.

### Пример 49

И. Гайдн

Симфония № 102, часть первая

The musical score for Example 49 is presented in two systems. The first system is marked 'Largo' and features a piano (p) dynamic. It shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A fermata is placed over a half note in the treble clef. Below the bass line, there are pedal markings (Ped.) and a star symbol (\*). The second system is marked 'Allegro vivace' and features a forte (f) dynamic. It shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A fermata is placed over a half note in the treble clef. A double bar line separates the two systems.

Сфера применения *снимаемой ферматы без последующей остановки*, также как и у её аналога распространяется на те случаи, когда требуется оттенить момент перехода между двумя структурными элементами, не нарушая целостности музыкальной ткани.

Такую фермату предпочтительнее снимать в сторону следующей доли. Жест снятия завершается толчком, с которого начинается афтакт к неполной доле. Таким образом, цезура здесь хотя и имеет-

ся, но длительность её оказывается всего лишь равной паузе, с которой начинается неполная доля.

*Неснимаемая фермата* в данном варианте выполняет ту же выразительную функцию, что и однотипная с ней, описанная выше. Её предназначение состоит в том, чтобы придержать, приостановить метрическое движение, не разрывая его даже самой краткой цезурой (Пример 50).

Для завершения этой ферматы никакого самостоятельного снимающего афтакта не требуется. Стадия выдерживания здесь прерывается афтактом к следующей, неполной доле.

### Пример 50

А. Новиков

Утренняя песня из сюиты «По Чуйскому тракту»

**Широко**

The musical score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is common time (C). The tempo/mood marking is 'Широко'. The melody in the treble clef starts with a dotted quarter note (G4) with a fermata above it. This is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). The melody then continues with a quarter note (D5), a quarter note (E5), and a quarter note (F5). The bass clef contains a few notes: a dotted quarter note (G2) and a quarter note (A2) in the first measure, and a quarter note (B1) in the second measure. The piece ends with a double bar line.

Наряду с рассмотренными разновидностями фермат существуют и иные их варианты. Среди них наиболее распространёнными являются *ферматы на одной из частей счётно-метрической доли*. Они могут стоять как на первой части (Пример 51), так и на второй, при триольном внутрислоевом ритме на любой из трёх частей. Ставятся и выдерживаются такие ферматы так же, как и все предыдущие. По способу завершения преобладающее место среди них занимают неснимаемые и снимаемые без остановки.



Здесь неполный афтакт применяется для постановки ферматы, а завершение её производится полным афтактом к следующей доле.

Что касается фермат на одну из трёх частей при триольном внутридолевом ритме, то порядок их выполнения легко уяснить, исходя из описания двух предыдущих вариантов.

В музыке для народного оркестра приходится встречаться с группой *фермат, стоящих в разных голосах на разных метрических долях* (Пример 53).

### Пример 53

А. Новиков

Утренняя песня из сюиты «По Чуйскому тракту»

Широко

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of two measures. The first measure features a melody in the right hand starting with a quarter note, followed by an eighth note, and then a dotted quarter note with a fermata above it. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note chord. The second measure continues the melody with a quarter note, followed by an eighth note, and then a dotted quarter note with a sharp sign above it. The left hand continues with a half note chord. The piece ends with a double bar line.

В этом и подобных случаях остановка делается только на последней фермате. Все предшествующие доли тактируются в обычном порядке. Завершение последней ферматы в зависимости от характера её связи с последующим материалом выполняется одним из трёх рассмотренных способов. Аналогичным способом выполняется фермата, *стоящая на второй или одной из последующих, залигованных с предыдущими, доле* (Пример 54).

Ф. Шуберт  
Симфония № 5, часть четвёртая

**Allegro vivace**

The musical score is for a piano part in 2/4 time, marked *Allegro vivace*. It consists of two staves. The first measure features a fermata over a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The dynamic marking *pp* is placed below the first measure. The second measure begins with a piano (*p*) dynamic and contains a half note in the right hand and a half note in the left hand. The third measure continues with a half note in the right hand and a half note in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

Остановка делается на ферматной доле, а все предшествующие ей тактируются, поскольку темпометрическая пульсация во время их звучания не прекращается.

Обратимся теперь к ферматам, располагающимся над паузой. Среди них можно выделить две разновидности, отличающиеся друг от друга по способу постановки. К первой разновидности относятся ферматы, для постановки которых необходим отдельный, самостоятельный жест. К их числу относятся ферматы над паузой, охватывающей целый такт при любом его размере или на начальной (начальных) тактовой доле (Пример 55).

П. Чайковский  
Симфония № 1, часть четвёртая

**Andante lugubre**

The musical score is for a piano part in 3/4 time, marked *Andante lugubre*. It consists of two staves. The first measure features a fermata over a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The dynamic marking *p* is placed below the first measure. The second measure begins with a half note in the right hand and a half note in the left hand. The third measure continues with a half note in the right hand and a half note in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

После снятия звука, предшествующего паузирующему такту, дирижёр сразу же отдельным пассивным жестом показывает начало ферматы, а затем выдерживает её неподвижными руками. Отдельный жест требуется для того, чтобы дать оркестрантам ясный ориентир для их игровых действий. По завершению остановки даётся аффтакт к звучащей доле следующего такта, по своим параметрам аналогичный его начальной разновидности.

Таким же образом показывается фермата на паузе и в тех случаях, когда перед ней располагается одна или несколько паузирующих бесферматных счётно-метрических долей (Пример 56).

### Пример 56

#### К. Вебер Увертюра «Эврианта»

#### **Allegro molto**

The image shows a musical score for a piano part, likely from the overture 'Eврианта' by Carl Weber. The score is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro molto'. The score consists of two staves. The upper staff has a series of eighth notes in the first measure, followed by a fermata over a whole note in the second measure. The lower staff has a whole note in the first measure, followed by a fermata over a whole note in the second measure. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is present in the first measure of the upper staff. The score ends with a double bar line.

Паузы, предшествующие фермате, показываются пассивными жестами, после чего таким же пассивным жестом обозначается фермата, по завершении которой даётся аффтакт к следующей за ней звучащей доле.

Ко второй разновидности относятся ферматы, для показа которых не требуется отдельный жест. Такая технология актуальна тогда, когда ферматной паузе, расположенной на любой тактовой доле, кроме первой, предшествует не паузирующая, а звучащая доля (Пример 57).

И. Гайдн  
Симфония № 99, часть первая

**Vivace assai**

Здесь жест снятия звука одновременно является жестом постановки ферматы. Действия дирижера, следующие по окончании ферматы, аналогичны тем, которые выполняются и в рамках первой разновидности.

*Фермата на тактовой черте* сравнительно редко встречается в музыкальной литературе для оркестра русских народных инструментов. Технология её выполнения достаточно проста и понятна. После снятия предшествующей звучащей доли руки останавливаются и выдерживают сравнительно непродолжительную остановку, а затем даётся ауттакт к первой доле следующего такта (Пример 58).

В. Блок  
Величальная (из сюиты «Русские наигрыши»)

**Con moto**

К числу важных эпизодических музыкально-выразительных средств относятся *паузы*, которые нельзя понимать как простой перерыв в звучании. Каждая пауза, будучи лишённой связанных со звуком музыкально-выразительных средств (за исключением темпа и метра), тем не менее, заключает в себе определённое эмоционально-выразительное содержание. Для того чтобы избежать формально-пустого отсчитывания паузирующих долей, дирижёру необходимо почувствовать, уловить это содержание и выразить его доступными средствами исполнительского аппарата.

С точки зрения мануальной техники интерес представляют три вида пауз: пауза (стандартная пауза), генеральная пауза, люфтпауза. Показ каждого из этих видов имеет свои технологические особенности, которые дирижёру надо знать и уметь реализовывать в своей работе над музыкой.

*Стандартные (обычные) паузы* (Пример 58), как уже не раз отмечалось выше, показываются, так называемыми, пассивными жестами, отличительной особенностью которых является отсутствие в них аутфактного и музыкально-выразительного начала. Такие жесты представляют собой тактирование в его чистом виде. Выполняются они мелкими прямолинейными кистевыми движениями по линиям соответствующей метрической схемы. При выполнении этих жестов очень важно избегать напряжения, жёсткости рук и не допускать темпометрических отклонений (Пример 59).

В данном случае надо снять звучание доли предшествующей паузе. Затем пассивным жестом, не нарушая темпа, показать паузу, после чего дать аутфакт к последующей звучащей доле. Если пауза охватывает две или более доли, то каждую из них лучше показывать отдельным пассивным жестом. Некоторые авторы допускают возможность ограничиваться показом только начальной паузирующей доли, а остальные выдерживать неподвижными руками, останавливаемыми в точке этой доли [18, с. 102–104]. Думается, такой способ вполне приемлем для дирижёров-профессионалов. Что касается ди-

рижёров-учащихся, то во избежание вполне возможных темпометрических нарушений, а также для овладения навыками выполнения пассивных жестов, целесообразнее пользоваться первым вариантом, предполагающим показ каждой паузирующей доли.

### Пример 59

А. Холминов  
Увертюра № 1

**Allegro**



*Генеральная пауза (G. P.)* – это перерыв в звучании всех инструментов оркестра продолжительностью не менее полного такта (Пример 60). Показ её имеет опять-таки два варианта. По первому варианту каждая доля, входящая в генеральную паузу, показываются самостоятельными пассивными жестами. По второму варианту используется, так называемый, приём «откладывания» тактов, при котором показывается только первая паузирующая доля такта, остальные не тактируются, а выдерживаются путём остановки рук в точке первой доли. Выбор того или иного варианта – это право дирижёра. Однако в учебном дирижировании по причинам, высказанным выше, всё же предпочтительнее первый вариант.

*Люфтпауза (luftwaffe)* (от немецкого – воздушная пауза) представляет собой непродолжительную цезуру, выставляемую иногда композитором перед началом новой фразы или эпизода. Располагаться она может как между долями такта (или их частями), так и на так-

товой черте (Пример 61). Независимо от места расположения все люфтпаузы показываются одинаковым способом.

Пример 60

И. Гайдн  
Симфония № 104, часть вторая

Andante

The musical score for Example 60 is in 2/4 time, marked Andante. It features a piano part with a dynamic of *ff* (fortissimo) in the first two measures, followed by a lift pause (GP) in the third measure, and a dynamic of *p* (piano) in the fourth measure. The notation includes a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of one flat. The first two measures show a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The lift pause is indicated by a box labeled 'GP' between the second and third measures. The piece concludes with a final melodic phrase in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Пример 61

Ю. Шишаков  
«Енисеюшко»

Медленно

The musical score for Example 61 is in 2/4 time, marked Медленно (Ad libitum). It features a piano part with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) in the first measure, followed by a dynamic of *p* (piano) in the second measure. The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. The first measure shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The lift pause is indicated by a box labeled '8va' with a dashed line above it, spanning the first and second measures. The piece concludes with a final melodic phrase in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Доля, предшествующая люфтпаузе, снимается, потом делается краткая остановка, затем даётся ауттакт к новой доле. Нетрудно заметить, что техника показа люфтпаузы идентична показу ферматы на тактовой черте. Незначительное различие может выражаться только в несколько большей продолжительности остановки на фермате.

К числу весьма распространённых музыкально-выразительных средств относится *синкопа*, означающая перенесение акцента с метрически более сильной доли на более слабую. Синкопы играют важную выразительную роль. Нарушая привычное метрическое движение, они оживляют его, придавая ему повышенную упругость, неустойчивость, тем самым создают ощущение устремлённости, взволнованности. В дирижировании принято выделять два вида синкоп: те, которые приходятся на полную счётно-метрическую долю и те, что располагаются на части доли.

Дирижирование синкоп первого вида не представляет какой-то особой специфической трудности (Пример 62).

### Пример 62

Ю. Зарицкий

«Суздаль» (из сюиты «Ивановские ситцы»)

Медленно, певуче

Представленная в данном примере синкопа приходится на вторую счётно-метрическую долю. Для того чтобы показать её, достаточно сделать несколько более энергичный, по сравнению с обычным, заметный ауттакт, по основным своим параметрам аналогичный новому междольному ауттакту.

Несколько сложнее выглядит техника показа синкоп на части счётно-метрической доли. Прежде всего, следует иметь в виду, что вариантов таких синкоп достаточно много. Но наиболее распространёнными являются два варианта: первый, когда синкопа образуется

вследствие паузы, приходящейся на начало счётно-метрической доли (Пример 63); при втором синкопа образуется тогда, когда начало счётно-метрической доли звучащее, а вторая, также звучащая часть, составляет одно целое с началом следующей доли (Пример 64). Отмеченные различия проявляются и в их мануальном воплощении.

В примере 63 пауза, с которой начинается синкопированная доля у балалаек-секунд и альтов, обозначается пассивным жестом, после которого следует толчок, аналогичный тому, который производится при неполном ауфтакте. Понятно, что энергичность толчкового движения (неполного ауфтакта), определяется энергичностью вызываемого им звучания.

**Пример 63**

**Н. Осетрова-Яковлева**  
**«Рязанская медленная»**

**Andante**



**Пример 64**

**В. Городовская**  
**«Фантазия на две русские народные песни»**

**Быстро**



В примере 64 синкопированной доли показывается не пассивным, а обычным междольным ауфтактом, за которым опять-таки следует толчковое движение неполного ауфтакта. Фактически в подобных вариантах на одну долю приходятся два ауфтакта: полный и неполный. Для того чтобы синкопа выглядела рельефно целесообразно полный ауфтакт, приходящийся на начало доли выполнить несколько более лёгким, уменьшенным движением, а неполный чуть более активным.

Отмечая сходство жеста синкопы с ауфтактом к неполной доле, необходимо знать и помнить, что это сходство распространяется на их начальный момент. Однако в характере их завершения имеются заметные различия. Ауфтакт к неполной доле, вызвав звук, в своём продолжении непосредственно переходит в полный ауфтакт к следующей доле. Что касается жеста (ауфтакта) синкопы, то здесь движение руки прекращается в конце отдачи, следующей за толчком. Так происходит тогда, когда после единичного звука (аккорда), приходящегося на слабое время счетно-метрической доли, следует пауза (Пример 63). Если же после одной синкопы следует другая, то она показывается таким же жестом. И эти жесты выполняются столько раз, сколько продолжаются синкопы.

Указанные различия в характере завершения ауфтакта к неполной доле и жеста (ауфтакта) синкопы обусловлены тем, что как подчёркивает И. А. Мусин: «Короткий звук неполной доли в ритмическом отношении тесно связан с последующей полной долей, тяготеет к ней, как к своему метрическому устою. Синкопа же подобных тяготений лишена. После неё обязательно следует либо неполная доля, либо другая синкопа, либо пауза» [23, с. 128].

Своё мануальное выражение находит в дирижировании и такое эпизодическое музыкально-выразительное средство как *акцент*, под которым понимается динамическое выделение отдельного звука. Акцент, расположенный на начале счётно-метрической доли, показывается за счёт увеличения амплитуды ауфтакта, в зависимости от харак-

тера музыки увеличение это может быть бóльшим или мéньшим. Во многом оно обуславливается общей динамикой, в рамках которой находится акцент. В медленных и умеренных темпах для такого показа лучше всего применять задержанный ауфтакт.

Что же касается акцента, выставленного на второй половине счётно-метрической доли, то в зависимости от рассмотренной выше метрической сущности доли показывается он либо усиленным неполным ауфтактом, либо жестом синкопы.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Почему фермата не тактируется?
2. В чём состоит тождество и различие завершения снимаемых и неснимаемых фермат?
3. Чем различается тактирование выписанных и невыписанных пауз в начальном неполном такте?

## 10. ДИРИЖИРОВАНИЕ АККОМПАНЕМЕНТОМ

Слово *аккомпанемент*, согласно Музыкальной энциклопедии, имеет три значения. 1. Партия инструмента или партия ансамбля инструментов, сопровождающая сольную партию певца или инструменталиста. 2. Всё в музыкальном произведении, что служит гармонической и ритмической опорой основному мелодическому голосу. 3. Исполнение музыкального сопровождения солиста [20, с. 80–81]. В предлагаемом разделе понятие «аккомпанемент» будет рассматриваться преимущественно в третьем значении.

Необходимость изучения данной темы обусловлена двумя причинами. Во-первых, широкой популярностью, которой пользуется аккомпанемент в оркестрах русских народных инструментов всех уровней и статусов. Ему отводится значительное место и во взрослых, и в молодёжных, и в детских коллективах. Пристальное внимание уделяется исполнению аккомпанемента и в профессиональных, и в любительских, и в учебных оркестрах. Важную часть его составляет сопровождение солистов-вокалистов, выступающих с народными и авторскими песнями, романсами, ариями из опер и оперетт. Не менее популярен аккомпанемент солистам-инструменталистам, среди которых, приоритетом, по понятным причинам, пользуются музыканты-народники. За время существования ОРНИ композиторами создано немало высокохудожественных произведений для балалайки, домры, баяна, гуслей в сопровождении народного оркестра, ставших неотъемлемой частью народно-оркестрового репертуара.

Включение аккомпанемента в репертуар любого оркестра привлекательно как для слушателей, так и для оркестрантов. Оно позволяет расширить репертуарные рамки, обогатить и разнообразить концертные программы за счёт обширного круга музыкальных произведений различных стилей и жанров, а вместе с тем полнее реализовать возможности ОРНИ.

Во-вторых, подготовка и исполнение сопровождения имеет ряд специфических особенностей в процессе формирования и реализации исполнительского замысла, в том числе и в мануально-технических приёмах управления оркестром. Знание и реализация этих особенностей в практической репетиционно-концертной работе является необходимым условием достижения высоких художественных результатов, а соответственно, и обязательным компонентом профессиональной подготовки дирижёра.

Основополагающая специфическая особенность исполнения аккомпанемента проистекает из того, что в нём сочетаются две партии: партия солиста и партия оркестра. Они образуют единое целое, своего рода неразрывный союз, вне которого аккомпанемент как явление музыкального искусства не существует. Однако, при всей важности каждой партии их роли в этом союзе существенно различаются. Лидирующее положение принадлежит солисту. Роль лидера, своего рода «законодателя», находит своё проявление и в интерпретации, и непосредственно в исполнительском процессе. Что же касается партии оркестра, то какой бы ни была её значимость в совокупном звучании, она, в определённом смысле, вторична по отношению к партии солиста.

В связи с этим существенным образом меняется и роль дирижёра. Оставаясь по отношению к оркестру ведущим, управляя его игрой, он действует не сам по себе, реализуя свой собственный исполнительский замысел, а идёт за солистом, подчиняя свои действия его исполнительской воле. «Здесь, дирижёр – исходя из огромного собственного опыта, подчёркивал К. Кондрашин, – должен спрятать свою индивидуальность и уподобиться оркестровому музыканту, выполняющему чужую волю» [17, с. 97]. То есть, в аккомпанементе роль дирижёра двойственна – с одной стороны, он должен «слушаться» солиста, подчиняться ему, а с другой, вести за собой оркестр, подчиняя его своей воле. Для того чтобы успешно решить эту сложнейшую задачу, дирижёру необходимо глубоко вникнуть в интерпретационные

намерения солиста, сделать их своими, и исходя из них, воздействовать на оркестр, добиваясь слияния сольной и оркестровой партий в единое, гармоничное целое. Как отмечал А. Поздняков: «Основной задачей дирижёра является органичное соединение оркестрового сопровождения с партией солирующего инструмента» [27, с. 4].

По мнению М. Канерштейна, «...дирижёр обязан проявить максимум внимания и чуткости к исполнительскому замыслу солиста, творческая инициатива которого здесь ставится на первый план. Однако роль дирижёра не сводится к слепому подчинению воле солиста. Дирижёр сознательно направляет все свои старания к тому, чтобы помочь солисту донести его намерения до слушателей; он должен вдумчиво отнестись ко всем штрихам в исполнении солиста, стремиться понять его намерения, проникнуться ими. В этом выражается творческое единение дирижёра с солистом, объединённых общим желанием по возможности более правдиво передать замысел автора» [15, с. 110].

Для достижения значимого художественного результата очень важно правильно выстроить процесс работы над аккомпанементом. Начинается он с подбора репертуара. Здесь, как правило, первое слово принадлежит дирижёру, которое согласовывается с солистом. При выборе необходимо учитывать целый комплекс факторов. Из них главные – это исполнительский уровень оркестра и солиста, художественная ценность произведения, наличие необходимого нотного материала, количество репетиционного времени и т. д.

Вслед за этим следует предрепетиционная работа. Строится она по аналогии с работой над оркестровым произведением. Как справедливо подчёркивал К. Кондрашин, «разницы в процессе технологического изучения, то есть в усвоении материала, по существу, нет» [17, с. 97]. Если произведение для дирижёра новое, то работа над ним начинается с ознакомительного этапа. Проходит он в зависимости от конкретных условий, возможностей и опыта дирижёра может по-

разному. Различными могут быть способы и последовательность ознакомительных действий. Но в любом случае его результатом должно стать общее эскизное представление о характере произведения, его форме, структуре, основных темпах и т. п. По завершении ознакомительного этапа целесообразно провести первую, своего рода установочную, встречу с солистом, на которой наметить общие контуры исполнительского замысла.

Затем следует этап тщательной, детальной проработки произведения, в ходе которого конкретизируется намеченный исполнительский план. Как и в случаях с чисто оркестровыми произведениями, работу необходимо вести по партитуре. Поскольку только она обеспечивает реальное дирижёрское освоение музыки. Говоря о дирижёрском освоении музыкального произведения, следует подчеркнуть, что оно не ограничивается простым запоминанием текста. Конечно, знание музыки наизусть является обязательным. Вместе с тем дирижёру важно уяснить смысл каждой авторской ремарки, каждого обозначения, динамического оттенка, штриха, приёма в реализации авторского замысла и в формировании собственной трактовки. Особое значение имеет основательное уяснение логики инструментовки, содержательной обусловленности использования оркестровых групп. Дирижёрское освоение партитуры предполагает также формирование ясного понимания формы произведения, взаимосвязи составляющих её структурных разделов.

Однако при работе над аккомпанементом ограничиваться только освоением оркестровой партии, каким бы глубоким и детальным оно ни было, совершенно недостаточно. Для создания художественно полноценного исполнительского замысла и успешного управления процессом его реализации столь же необходимо такое же значение имеет знание партии солиста. Только при таком условии дирижёр сможет творчески соотнести её с оркестровым сопровождением, объединить их в единое целое и добиться высокого художественного ре-

зультата. Незнание или поверхностное знание сольной партии обрекает дирижёра на беспомощность, неубедительность как в содержательно-интерпретационном, так и в техническом плане.

Особого дирижёрского внимания требует аккомпанемент вокалистам. Это обусловлено спецификой певческого искусства, его органической связью с дыханием. На дыхании основываются выразительные возможности вокала, и в первую очередь фразировка. Для того чтобы обеспечивать динамический, темпометрический ансамбль оркестра с певцом, фразировать вместе с ним, дирижёру надо и дышать вместе с ним. Понятно, что такое единое дыхание невозможно обеспечить без знания вокальной партии. И речь идёт не просто о знании «на слух», а об умении петь её наизусть, выполняя имеющиеся темпоритмические, фразировочные указания. Причём, поскольку в вокальной музыке мелодическая составляющая неотделима от словесного текста, дирижёру надо и его знать наизусть. Помимо всего прочего такое знание позволяет оперативно находить выход из критических ситуаций, возникающих порой из-за оплошности солиста. К примеру, дирижёр может элементарно подсказать ему забытые слова.

По завершении детальной проработки произведения и формировании вполне определённого исполнительского замысла складываются необходимые условия для проведения своего рода контрольной репетиционной встречи с солистом, на которой конкретизируются и уточняются ранее намеченные контуры исполнительской трактовки: характер, темп, агогические отклонения, динамическая шкала, смысловые акценты, переходы и т. п.

В определении и согласовании исполнительского замысла приоритетная роль, естественно, принадлежит солисту, поскольку именно он является главным действующим лицом сольного номера. Но это совсем не означает, что дирижёр в решении этих вопросов не имеет права голоса. При наличии собственного видения тех или иных исполнительских оттенков, не совпадающего с мнением солиста, дири-

жёр вправе высказать свою точку зрения и отстаивать её. Особенно, если речь идёт о начинающем, малоопытном солисте. Однако такое отстаивание должно носить уважительный характер, характер убеждения, а не принуждения. Необходимо отдавать себе отчёт в том, что в результате совместной работы, обсуждений, а возможно и споров, должен родиться прочный союз единомышленников, а не пара конкурентов-соперников.

После контрольной встречи начинается период работы над аккомпанементом с оркестром без солиста. Как отмечалось в начале данного раздела, мануальная техника, используемая при управлении оркестром в процессе исполнения аккомпанемента, имеет ряд особенностей, которые находят своё воплощение и в репетиционном период.

Особенности техники дирижирования аккомпанементом обусловлены спецификой его музыкального текста. В чём состоит эта специфика? При исполнении оркестрового произведения многие технологические задачи могут решать сами оркестранты без мануальных указаний, подсказок дирижёра. Условия для этого создаются непрерывающейся темпометрической пульсацией, которая даёт соответствующие временные ориентиры. Тем самым до некоторой степени упрощаются требования к выполнению мануально-технических приёмов. В частности, дирижёру нет строгой необходимости скрупулёзно показывать вступления отдельных голосов и аккордов, а равно и выполнять каждое снятие – во многих случаях оркестрантам не нужны специальные показы.

При дирижировании аккомпанементом дело во многом обстоит иначе. Из-за большого количества кратких и продолжительных до нескольких тактов пауз; из-за отсутствия во многих оркестровых фрагментах ясно выраженного мелодического и ритмического движения; из-за задаваемой солистом относительной свободы темпа, темпометрическая пульсация утрачивает свою рельефность. Вследствие этого оркестранты лишаются ясно выраженных ориентиров, позволяющих

им самостоятельно действовать в нужные моменты, что вынуждает их вести постоянный отсчёт тактов. Соответственно повышается роль дирижёра, возрастают требования к своевременности и чёткости выполняемых им мануальных действий. И эти требования находят следующее выражение.

Во-первых, в повышенной ясности, рельефности показа первой доли, дающей музыкантам оркестра более заметные ориентиры для отсчёта тактов.

Во-вторых, наличие в развитом оркестровом сопровождении значительного количества аккордов, расположенных между паузами на различных долях такта, делает необходимым подчеркнуто ясного различия жестов, посредством которых показываются звучащие доли, от жестов, с помощью которых отсчитываются паузы. Другими словами, требуется легко воспринимаемое различие между активными и пассивными жестами. Основное, что касается техники выполнения и способов отсчёта пауз, изложено в предыдущем разделе и нет необходимости повторяться. Подчеркнём только ещё раз, что в пассивных жестах, выполняемых по той или иной метрической схеме, отсутствует ауфтактное начало, создаваемое благодаря наличию в структуре жеста замаха и падения.

В третьих, поскольку из-за определённой свободы в исполнении солиста создаётся некоторая неопределённость длительности долей, от дирижёра требуется особая чёткость снятия аккордов, за которыми следуют паузы. В противном случае не избежать расхождений между оркестровыми музыкантами в завершении аккордовых звучаний.

Как обстоятельно изложил И. А. Мусин, всё многообразие используемых в дирижёрско-исполнительской практике способов снятия аккордов, укладывается в три основных варианта: а) снятие звука специальным, «срезающим» ауфтактом; б) снятие звука обычным ауфтактом; в) снятие звука без ауфтакта [23, с. 193–197].

Первый вариант используется тогда, когда при снятии звука, тянущегося несколько долей такта и завершающегося на полной счёт-

ной доле (Пример 65). Что касается звуков продолжительностью в одну счётную долю, то данный вариант снятия используется очень редко, в тех случаях, когда в медленном темпе при штрихе tenuto доля звучит в течение значительного временного отрезка.

### Пример 65

С. Сиротин

«Думка» (для домры с оркестром)

**Andante**

Домра

The musical score for Example 65 is presented in two systems. The top system is for the Domra, written in a single treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a melodic line starting on a half note, followed by eighth notes, and includes a tenuto mark over a note. The bottom system is for the orchestra, consisting of a grand staff with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The right hand plays piano chords, and the left hand plays single notes. The tempo is marked 'Andante' and the dynamic is 'f'.

В приведённом примере все доли, составляющие длительною аккорда, показываются обычными жестами. В начале доли (в точке), непосредственно предшествующей паузе, рука буквально на краткое мгновение останавливается, а затем кругообразным движением (ауфтактом) снимает, словно срезает, звучание. Срезающее движение направляется к точке пазирующей доли. По своему внешне выраженному характеру и по внутреннему ощущению дирижёра часть кругового движения, приходящаяся на подъём руки, должна иметь все признаки замаха, а движение вниз, завершающееся точкой, – все признаки падения. Благодаря этому, несмотря на кругообразность движения, в нём сохраняется необходимая ауфтактность. Скорость движения, его амплитуда определяются темпом и динамикой снимаемой доли.

Второй вариант используется для снятия «перетянутого» звука, завершающегося после начала очередной доли (Пример 66). В данном примере, используя обычный ауфтакт, дирижёр действует так, как

будто снимает третью долю. Но вследствие того, что прекращение звучания запоздает, получится нужный результат.

Пример 66

Ю. Шишаков

Концерт для баяна с оркестром, часть первая

*Allegro moderato*

Баян соло

8

К третьему, безауфактному варианту снятия прибегают, по определению И. И. Мусина, для завершения единичных звуков, когда они не настолько коротки, чтобы снимать их отрывистым ударом, но и не такие протяжённые, чтобы применять полный ауфтакт без риска передержать их длительность [23, с. 194–195]. Этот вариант наиболее актуален для речитативов, но изредка находит своё применение и в музыке для народного оркестра (Пример 67).

Здесь снятие звучания первой доли производится посредством прекращения движения руки в конце этой доли.

Н. Будашкин

## Концерт для домры с оркестром, часть вторая

## Не спеша

Домра

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Domra, the middle for the piano treble clef, and the bottom for the piano bass clef. The Domra part has a melodic line with a fermata over the final two notes. The piano accompaniment has a bass line with a fermata and a treble line with chords and a melodic line. Dynamics include 'tr' (trill) and 'p' (piano).

Четвёртое требование к мануальной технике при управлении аккомпанементом заключается в необходимости подачи аффтакта по солисту. На первый взгляд, данное требование выглядит легко выполнимым. Однако на практике нередки случаи рассогласованности между солистом и оркестром. Выражаются они в том, что в медленных темпах аффтакты несколько запаздывают, а в быстрых, наоборот, опережают солиста. Такое чаще всего случается у начинающих дирижёров в аккомпанементе вокалистам. Во избежание подобных накладок дирижёру необходимо быть предельно внимательным к действиям певца, чувствовать его дыхание, не теряя ощущения темпометрической пульсации. Тогда он сможет предугадывать моменты завершения фермат или выдержанных звуков, ускорений или замедлений темпа, предпринимаемых солистом.

Произведения крупной формы для народных инструментов с оркестром очень часто включают в себя каденции, дирижирование в которых имеет свою мануально-техническую специфику. Понятно, что квалифицированный дирижёр должен знать эти особенности.

С точки зрения мануальной техники различают два основных типа каденций. К первому типу относятся каденции без оркестрового сопровождения (Пример 68).

Н. Будашкин

## Концерт для домры с оркестром, часть первая

Домра

*pp* *p* *mp* *mf*

При исполнении каденции такого типа в момент её начала дирижирование прекращается. Не совершая тактирования, дирижёр, тем не менее, не должен выключаться из исполнительского процесса. Он внимательно слушает солиста, мысленно следует вместе с ним и постоянно держит оркестр в поле зрения. За один-два такта до окончания каденции приводит руки в позицию «внимание» и начинает тактирование пассивными жестами, настраивая оркестр на нужный темп, а в соответствующий момент показывает ему вступление.

Ко второму типу относятся каденции, исполняющиеся на постоянном или меняющемся гармоническом фоне (Пример 69).

В каденциях данного типа надо показать начальную долю гармонического фона, а последующие доли либо показывать пассивными жестами, либо, по договорённости с оркестром, тактирование прекращать, но руки не убирать, а оставлять в позиции «внимание». Смена гармонии, акценты, sforцандо и т. п. показывается подчёркнутыми ауфтактами.

Залогом успешных действий дирижёра в каденции обоих типов является прочное знание текста, контакт с солистом, предвосхищение его исполнительских намерений.

П. Куликов  
«Молдавская фантазия» (для баяна с оркестром)

Баян

solo

*f*

7

*f*

*p*

3

6

3

3

### Вопросы для самопроверки

1. Чем объяснить наличие специфики в дирижировании аккомпанементом?
2. Почему в аккомпанементе необходимо особо чёткое различие между жестом звучащей и паузирующей доли?
3. Как меняется роль дирижёра в управлении аккомпанементом?

## ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ЗАЧЁТУ

1. История и теория дирижирования как изложение правил выполнения и условий применения основных элементов мануальной техники.
2. Роль курса в формировании готовности студента к самостоятельному анализу своих дирижёрских действий, выбору мануальных средств и их правильному выполнению.
3. Основные этапы эволюции дирижирования.
4. Значение мануальной техники в дирижировании.
5. Средства воздействия дирижёра на оркестр.
6. Дирижирование как творческая интерпретация музыки.
7. Специфика «инструмента» дирижёра как музыканта-исполнителя.
8. Основные принципы постановки дирижёрского аппарата.
9. Функции рук в дирижировании.
10. Структура дирижёрского аппарата.
11. Упражнения для развития независимости рук.
12. Понятие «дирижёрский жест». Функции дирижёрского жеста.
13. Свойства дирижёрского жеста.
14. Структура дирижёрского жеста.
15. Ауфтакт как важнейшая часть дирижёрского жеста.
16. Структура и виды ауфтакта.
17. Схемы тактирования как средство метроритмической организации дирижёрских жестов.
18. Виды схем тактирования.
19. Факторы, определяющие выбор схем тактирования.
20. Фермата и её разновидности.
21. Показ пауз синкоп акцентов в дирижировании.
22. Способы снятия звука в дирижировании.
23. Отражение темпа дирижёрскими средствами.
24. Передача динамики средствами дирижирования.
25. Ритм и принципы его отражения в дирижёрском жесте.
26. Передача штрихов мануальными средствами.
27. Способы дирижёрского показа фразировки.
28. Специфика дирижирования аккомпанементом.
29. Последовательность в работе над аккомпанементом.
30. Краткий обзор литературы по курсу.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алявдин, Г. П. Основы техники дирижирования: учеб. пособие / Г. П. Алявдин, В. К. Волков, В. А. Жаров и др.; Воен. оркестр. служба МО СССР. – Москва, 1988. – 107 с.
2. Багриновский, М. М. Дирижёрская техника рук: Практ. руководство к изуч. основ мануальной техники дириж. / М. Багриновский. – Москва, 1947. – 295 с.
3. Боулт, А. Мысли о дирижировании / А. Боулт // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Москва, 1975. – Вып. 7. – С. 133–188.
4. Бочкарёв, Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Бочкарёв. – Москва: Изд-во Ин-та психологии РАН, 1997. – 312 с.
5. Вилсон, Г. Язык жестов – путь к успеху / Г. Вилсон, К. Макклафлин; пер. с англ. М. Вахтиной. – Санкт-Петербург: Питер Ком, 1999. – 224 с.
6. Глинский, М. Очерки по истории дирижерского искусства / М. Глинский // Музыкальный современник. – 1916. Кн. 3. – С. 26–62.
7. Гинзбург, Л. М. Избранное: Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л. М. Гинзбург. – Москва: Совет. композитор, 1982. – 397 с.
8. Грум-Гржимайло, Т. Н. Оркестр и дирижёр Музыкальное исполнительство / Т. Н. Грум-Гржимайло. // Музыкальное исполнительство. – Москва: Знание, 1984. – С. 99 – 112.
9. Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика: сб. / ред.-сост. Л. М. Гинзбург. – Москва: Музыка, 1975. – 632 с.
10. Еремиаш, О. Практические советы по дирижированию / О. Еремиаш. – Москва: Музыка, 1964. – 72 с.
11. Ержемский, Г. Л. Дирижёру XXI века. Психолингвистика профессии / Г. Ержемский. – Санкт-Петербург: Деан, 2007. – 240 с.
12. Иванов-Радкевич, А. П. О воспитании дирижёра / А. П. Иванов-Радкевич. – Москва: Музыка, 1973. – 77 с.
13. Казачков, С. А. Дирижёрский аппарат и его постановка / С. Казачков. – Москва: Музыка, 1967. – 111 с.
14. Кан, Э. Элементы дирижирования / пер. с англ. Д. Э. Далгата; Э. Кан. – Ленинград: Музыка, 1980. – 216 с.
15. Канерштейн, М. М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – Москва: Музыка, 1972. – 255 с.
16. Колчева, М. С. Методика преподавания дирижирования оркестром народных инструментов / М. Колчева. – Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – 104 с.
17. Кондрашин, К. Мир дирижёра / К. Кондрашин. – Ленинград: Музыка, 1976. – 191 с.

18. Малько, Н. А. Основы техники дирижирования / Н. Малько. – Москва; Ленинград: Музыка, 1965.– 219 С.
19. Маталаев, Л. Н. Основы дирижёрской техники / Л. Маталаев. – Москва: Совет. композитор, 1986.– 208 с.
20. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т . 1. – Москва: Совет. Энцикл., Совет. композитор, 1973. – 1070 с.
21. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т . 2. – Москва: Совет. Энцикл., Совет. композитор, 1974. – 958 с.
22. Музыкальная энциклопедия / глав. ред. Ю. В. Келдыш. – Т . 3 . – Москва: Совет. Энцикл., Совет. композитор, 1976. – 958 с.
23. Мусин, И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. – Ленинград: Музыка, 1967.– 352 с.
24. Мюнш, Ш. Я – дирижёр / Ш. Мюнш. – М.: Музыка, 1965. – 84 с.
25. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 5-е изд. – Москва: Музыка. 1988. – 240 с.
26. Ольхов, К. А. Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хороших дирижёров / К. А. Ольхов. – Ленинград: Музыка, 1979.– 200 с.
27. Поздняков, А. Дирижёр-аккомпаниатор: Некоторые вопросы оркестрового аккомпанемента: учеб. пособие / А. Поздняков. – Москва, 1975. – 64 с.
28. Психология. Учебник для экономических вузов / под общ. ред. В. Н. Дружинина. – СПб.: Питер, 2000. – 672 с.
29. Ражников, В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Ражников. – Москва: Музыка, 1989. – 141 с.
30. Сивизьянов, А. Проблема мышечной свободы дирижёра хора: Начальное обучение / А. Сивизьянов. – Москва: Музыка, 1983. – 55 с.
31. Смирнов, Б. Ф. Дирижёрско-симфоническое искусство: музык.-эстет. и социал.-психол. аспекты. – 2-е изд., перераб. / Б. Ф. Смирнов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2012.– 295 с.
32. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 4-е изд. – Москва: Совет. энцикл., 1986.– 1600 с.
33. Хайкин, Б. Беседы о дирижёрском ремесле / Б. Хайкин. – М.: Совет. композитор, 1984. – 264 с.
34. Штраус, Р. Размышления и воспоминания / Р. Штраус // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост. Г. Я. Эдельман. – Москва, 1975. – Вып. 7. – С. 19 – 95.
35. Щедрин, И. И. Обучение дирижированию как педагогический процесс: учеб. пособие / И. Щедрин; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2011.– 184 с.



Пособие написано на основе тщательного анализа работ, посвящённых вопросам дирижёрского исполнительства и мануальной техники, а также собственного пятидесятилетнего педагогического опыта автора, собственных наблюдений и размышлений. В нём мануальная техника характеризуется в историческом, теоретическом и процессуально-аналитическом аспектах. При этом автор исходит из того, что каждый элемент (компонент) мануальной техники в каждом музыкальном произведении проявляется неповторимым образом в соответствии

с особенностями всего комплекса имеющихся выразительных средств. Вследствие множественности проявлений описать все возможные их варианты невозможно. Но вполне возможно дать описание так называемого алгоритма их выполнения, под которым понимается инвариантный комплекс мануальных действий, составляющих основу каждого технического элемента, независимо от его выразительного наполнения. Это и определило содержательно-тематическое наполнение пособия, которое выступает в качестве теоретического дополнения к практическим занятиям дирижированием, но ни в коей мере не заменяет их. Важной стороной пособия является систематизация базовых понятий мануальной техники с введением в оборот ряда новых определений и уточнением некоторых имеющихся.

**Щедрин Иван Иванович** – дирижёр, педагог, методист, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации. С 1971 года работает на кафедре народных инструментов и оркестрового дирижирования Челябинского государственного института культуры. Автор трёх учебных пособий по методике преподавания дирижирования русским народным оркестром. Опубликовал более 60 статей по дирижёрской педагогике, мануальной технике, истории и теории коллективного народно-инструментального творчества. Составитель и редактор 9 научных сборников. Подготовил более 170 дирижёров, преподавателей, руководителей учебных заведений искусства и культуры. Среди его учеников кандидаты наук, лауреаты всероссийских, межвузовских конкурсов дирижёров народных оркестров.

ISBN 978-5-94839-677-4

