

85.315
В27

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ

Кафедра духовых оркестров

ВЕЛИКОЕ ИСКУССТВО УПРАВЛЯТЬ ОРКЕСТРОМ

*Учебное пособие
по дирижированию и методике
работы с оркестром*

Часть I



и 1010

3 арх
7/2 и 1
7/2 и 2

560550

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
сбыточного здесь срока

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ

Кафедра духовых оркестров

ВЕЛИКОЕ ИСКУССТВО УПРАВЛЯТЬ ОРКЕСТРОМ

*Учебное пособие
по дирижированию и методике
работы с оркестром*

Специальность 051100
«Дирижирование»

Специализация
«Духовой оркестр»

Часть I

Санкт-Петербург

Учебное пособие издается по решению
Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургской государственной академии культуры.

Составитель:

Ф.С. Босенко, заслуженный артист
России, доцент кафедры духовых оркестров
СПбГАК.

Научный редактор:

В.А. Ивановский, заслуженный
работник культуры России, профессор,
заведующий кафедрой духовых оркестров
СПбГАК.

Рецензенты:

В.А. Федотов, народный артист России,
дирижер Мариинского театра, профессор
Санкт-Петербургской государственной
консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Ю.Б. Богданов, заслуженный деятель
искусств России, профессор, заведующий
кафедрой оркестрового дирижирования
СПбГАК.

Библиотека
Санкт-Петербургской
Государственной
АКАДЕМИИ
КУЛЬТУРЫ

560550

О Т С О С Т А В И Т Е Л Я

Вопросы педагогики, психологии дирижерского исполнительского искусства, методики обучения дирижированию и управлению оркестром привлекали внимание многих выдающихся дирижеров. Их богатая художественно-исполнительская практика была часто связана с педагогической деятельностью, с непосредственным процессом индивидуального воспитания и обучения молодых дирижеров.

Стремление сказать свое профессиональное слово, обобщить высочайшие достижения в исполнительском и педагогическом искусстве, раскрыть лучшие черты, присущие русской дирижерской школе, побуждало к созданию и публикации ряда "трудов" и наших соотечественников — всемирно известных дирижеров и педагогов (А.Пазовский "Записки дирижера", М., 1964, К.Кондрашин "Мысли о музыке", С.К., 1975, Б.Хайкин "Беседы о дирижерском ремесле. Статьи", С.К., 1984, С.Самосуд "Статьи. Воспоминания. Письма", С.К., М., 1984, И.Мусин "Техника дирижирования", Л., 1967, и "Воспитание дирижера", М., 1987 и другие).

Неслучайно содержание данного учебно-методического пособия, состоящего из двух частей, представляет краткий хрестоматийный материал, отражающий мысли, взгляды, оценки, общепедагогические позиции и рекомендации корифеев русского дирижерского искусства и музыкальной педагогики по актуальным вопросам дирижирования и работы с оркестром, высказанный ими в разное время.

Первая часть пособия создана на основе научно-методического содержания трудов, явившихся обобщением огромного профессионального исполнительского и педагогического опыта выдающихся отечественных музыкантов — блестящего мастера дирижера А.М.Пазовского и первоклассного музыканта — педагога профессора И.А.Мусина, и зафиксированных ими в замечательных книгах "Записки дирижера" и "О воспитании дирижера". В данной части четыре раздела: "Дирижер и его профессиональные качества". "Вопросы обучения и индивидуальной подготовки дирижера". "О развитии навыков репетирования в классе дирижирования". "Задачи дирижера в предрепетиционный и репетиционный периоды" (первый и четвертый разделы — на материалах книги "Записки дирижера" А.М.Пазовского; второй и третий — по книге И.А.Мусина "О воспитании дирижера").

В пособии использован авторский текст, но он дается в сокращении. Учитывая, что упомянутые книги стали по существу библиографической редкостью и потребность обучающихся в них весьма значительна, главная

цель публикации будет достигнута: ценнейший учебный материал явится мощным источником профессиональных знаний для студентов-дирижеров ВУЗа.

Объединение практических советов молодым музыкантам и эстетических позиций А.М.Пазовского, относящихся к размышлениям о музыке, о профессии дирижера, о его искусстве, о высоком предназначении деятельности музыканта-художника, и основных педагогических положений И.А.Мусина, связанных с воспитанием и формированием дирижерской личности, неслучайно. Гигантский почти полувековой опыт дирижерской деятельности одного и шестидесятилетний педагогический опыт другого — создателя дирижерской школы, равно, как и многих других крупнейших дирижеров нашей страны, подтверждает жизненность отечественной системы обучения и воспитания дирижеров, великолепное развитие музыкальной педагогики и музыкальной культуры России.

Внимательный читатель, тем более будущий дирижер оркестра, найдет в пособии много ценного, нужного для себя, для ориентации и поиска своих творческих установок. И нет сомнений, что замечательный исполнительский и педагогический опыт, высочайшая культура и профессионализм мастеров послужат ярким образцом настоящей безграничной преданности искусству, музыкальному просвещению, развитию способностей обучающихся, стремящихся познать "тайны" великого искусства управлять оркестром.

ДИРИЖЕРСКАЯ СПЕЦИАЛЬНОСТЬ

Дирижером не рождаются, его необходимо воспитывать, а это значит надо прежде всего вооружить обучающегося знаниями теории дирижерского искусства, пониманием механизма дирижерского воздействия на исполнителей, одновременно создав условия, способствующие развитию творческого отношения к мануальным средствам управления, целенаправленному, инициативному, осознанному поиску технических и выразительных средств дирижирования

И.Мусин^х

Дирижерская специальность — это особый, специфический вид музыкального исполнительства, хотя и базирующийся на развитых навыках инструментального исполнительства.

Дирижерским искусством, как правило, начинает заниматься музыкант, уже владеющий тем или иным инструментом. Профессия эта привлекает очень многих своей "престижностью". Действительно, заманчивой и приятной представляется роль дирижера, стоящего во главе огромного музыкального коллектива, "магическими" жестами управляющего исполнением.

Дирижер руководит исполнением музыкального коллектива. Руководить же можно по-разному. Различия эти обнаруживаются прежде всего в использовании средств, применяемых дирижерами для достижения своих исполнительских целей. Дирижер, не обладающий по тем или иным причинам развитой дирижерской техникой, будет добиваться осуществления своих исполнительских замыслов средствами речевого общения. Дирижер, владеющий достаточно выразительной техникой, будет меньше объяснять словами и больше полагаться на силу мануальной техники, на возможность передавать исполнителям свои намерения при помощи выразительного жеста.

^х Мусин Илья Плександрович (1904 г.р.) — выдающийся педагог-дирижер, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова.

Техника каждого дирижера своеобразна и сугубо индивидуальна. Одни дирижеры управляют исполнением оркестра горячо, темпераментно, но маловыразительно, другие и горячо, и выразительно, но недостаточно конкретно или оперативно по части руководства ансамблем. Есть дирижеры, точно выполняющие все предписанные автором обозначения, но в то же время не способные одухотворить исполнение, оцелать его живым и непосредственным. Нет необходимости подробно описывать различия между этими дирижерами и их средствами руководства исполнением: это очевидно каждому, имевшему возможность наблюдать разных дирижеров.

Понятно, что все индивидуальные различия между дирижерами объясняются прежде всего специфичностью их природных данных, наличием или отсутствием определенных способностей и качеств, входящих в комплекс дирижерского дарования. С другой стороны — и это чрезвычайно важно подчеркнуть — различия между дирижерами обуславливаются направленностью их обучения, той или иной установкой воспитавшего их педагога.

Для того, чтобы мануальная техника обучающегося ослужила ему могущественным средством воздействия на исполнителей, стала его жестовым "языком", необходимо и соответствующее этим установкам понимание существа и возможностей дирижерской техники.

Сказанным мы хотим подчеркнуть то обстоятельство, что развитие способностей дирижера (на что и должно быть направлено обучение) может происходить лишь в соответствии с той целью, которую он перед собой ставит, сообразно тому, как он понимает существо и содержание дирижерского искусства.

ДИРИЖЁР И ЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ КАЧЕСТВА

Чтобы стать дирижёром, надо быть, прежде всего, **НАСТОЯЩИМ МУЗЫКАНТОМ**.

Чтобы стать настоящим музыкантом, в равной мере необходимы талант и труд, художественная фантазия и волевая целеустремленность, опыт и точное знание технологии своей профессии.

А.Пазовский

Богатство и сила исполнительского искусства зависят раньше всего от одаренности человека: насколько глубоко он умеет чувствовать образы и формы музыки, как тонко он способен постигать поэзию звуков, заложенную в ней; и, наконец, от того, насколько богата фантазия музыканта зрительными впечатлениями, что зависит не только от его музыкальной одаренности, но и от активного восприятия жизни, самых различных её проявлений. Огромную роль в развитии исполнителя играет его общая художественная одаренность и культура. И совсем не последнюю роль – уровень его специальной технической подготовленности. У настоящих музыкантов эти качества органически сливаются, строго подчиняясь высокой идейности – главному вооружению художника наших дней.

Все это вместе взятое открывает путь к наиболее успешному осуществлению главной цели: так проникнуться **с о д е р ж а н и е м и ф о р м о й** высокого творения музыки, чтобы в исполнении вновь зажили идеи, чувства и мысли, которые волновали композитора, когда он создавал свое произведение. Для каждого музыканта его исполнение должно всегда являться **о с о з н а н н ы м п р о ц е с с о м**, при котором чувства и мысль выступают в нерушимом единстве,

^X Арий Моисеевич Пазовский (1887–1953) – выдающийся дирижёр, народный артист СССР, художественный руководитель Ленинградского театра оперы и балета им.С.М.Кирова

составляя неразрывное целое. Именно поэтому настоящее исполнение немислимо без предшествующего ему тонкого изучения и глубокого прочувствования произведения. Глубокое же знание стиля композитора, постижение авторского замысла, наконец, хороший, тонкий вкус предостерегут музыканта от навязывания произведению чуждого ему содержания, будут содействовать естественности и правдивости интерпритации.

Идея музыки должна быть выражена, а не проиллюстрирована. Но музыкальная идея есть всегда образ, а почувствовать и найти его как раз и помогут развитое образно-зрительное мышление, воображение, фантазия музыканта. В сущности, фантазия — творческая мысль художника. Воплощение же мысли в законченную художественную форму — его мастерство.

Из чего же складывается тот многогранный комплекс интеллектуальных, художественно-творческих, профессиональных и чисто человеческих качеств дирижера, в силу которых устанавливается "невидимая связь" между ним и оркестром?

Это, прежде всего, если перечислять по порядку, врожденные задатки, то, что принято называть талантом: музыкальный слух, память, темперамент, воображение; чувство музыкальной формы и ансамбля; интонационная чуткость; природная эластичность рук и лица — основных выразительных средств, с помощью которых дирижер передает свои художественные намерения артистам.

В перечне врожденных способностей я бы особенно выделил совершенную необходимость для дирижера обладать чувством мелодии, напевности и чувством ритма. Вагнер как-то заметил, что дирижер, не умеющий логично пропеть музыкальную фразу, не может найти и верного темпо-ритма, а сама музыка для него есть нечто отвлеченное, что-то среднее между грамматикой, арифметикой и гимнастикой. Это глубоко верно. Ощущение мелоса, напевности — кратчайший путь к постижению красоты музыки и пластичности движущихся линий всей музыкальной ткани, к проникновению в образность, дух и стиль произведения. Именно через ощущение напевности дирижер легко и естественно включается в коллективный творческий процесс.

Точно так же в дирижере, избравшем эту профессию не по ошибке, а по призванию, всегда живет чувство ритма — ритма, как могучего "строителя формы" и как непрерывной пульсации, дающей музыке жизнь, движение, развитие.

Чтобы стать дирижером, надо быть, прежде всего, **НАСТОЯЩИМ МУЗЫКАНТОМ**. Музыканту, чтобы стать истинным художником, необходимо особое призвание к своему инструменту, сущность инструмента как органической части всего своего артистического существа. Точно так же можно сказать и об истинном дирижере, с той только разницей, что всей своей артистической сущностью он понимает и ощущает художественную природу **КОЛЛЕКТИВНОГО ИНСТРУМЕНТА**, инструмента с небывало своеобразной и многозвучной клавиатурой — оркестра или оперного исполнительского ансамбля.

И когда мы говорим, что искусство большого дирижера неотделимо от оркестра, мы прежде всего подразумеваем под этим его умение ощущать исполнительский коллектив как единый многокрасочный и многозвучный инструмент, состоящий из живых, индивидуальных мыслящих, чувствующих и создающих музыкантов — художников.

Как не может быть истинным режиссёром человек, лишенный способности органически чувствовать и мыслить искусством актера, жить его творческой жизнью, так точно не может быть истинным дирижером музыкант, не умеющий творчески сливаться с коллективом оркестра, всем своим существом петь, играть, дышать вместе с ним.

Первое, что необходимо для того, чтобы ошутить стихию оркестра, слиться с нею, — это острый дирижерский слух, умение слушать и слышать тончайшую звуковую окраску каждого инструмента, как и бесконечное многообразие тембровых сочетаний различных оркестровых голосов. "Старайся вникнуть пораньше в тон и качество звука каждого инструмента; приучи ухо различать краски, им свойственные". Этот завет Шумана должен постоянно помнить каждый дирижер — и не только начинающий.

Тонкий, хорошо натренированный тембральный слух играет в профессии дирижера исключительно важную роль. Он, в сущности, определяет меру способности дирижера использовать богатства красочного и интонационного многообразия инструментальных звучаний для совершенного раскрытия образного содержания партитуры. Он решает, в состоянии ли дирижер четко и ясно направлять творческие устремления каждого исполнителя, исходя не только из его таланта и мастерства, но и из реальных интонационно-красочных возможностей его инструмента.

Многие дефекты оркестрового исполнения происходят оттого, что дирижер пользуется только динамическими качествами инструментов (которые сами по себе, бесспорно, очень важны), игнорируя выразительные возможности их звуковой окраски. При слабо развитом тембральном слухе дирижера утрачивается х а р а к т е р бесчисленных комбинаций оркестрово-инструментальных звучаний, да и сами динамические штрихи и оттенки приобретают неприятную жесткость, унылое единообразие, "однолинейность". В таких случаях дирижер передает плоскую динамическую СХЕМУ партитуры, но не СОДЕРЖАНИЕ всей партитуры.

Хороший дирижерский слух, тонкое чувство каждой инструментальной краски можно выработать, лишь хорошо изучив природу оркестровых инструментов. Каждый музыкальный инструмент, как и каждый человеческий голос, располагает своей интонационно-кolorистической выразительностью, имеет свои технические границы, свой звуковой объем и предел скорости. Подобно композитору, дирижеру надлежит свободно ориентироваться во всем этом, чтобы не очутиться на репетициях в положении "учителя", требующего того, что практически невыполнимо или сопряжено с неоправданными техническими неудобствами. Все, что н е о п р а в д а н н о неудобно для исполнителя (я не говорю т р у д н о — это совсем другое: мастерство для того и дано, чтобы преодолевать любые трудности), ведет к снижению художественности исполнения.

При всей важности хорошо развитого слуха — это только путь к познанию оркестра, но еще не умение работать с ним. Это только необходимая предпосылка к ощущению оркестровой стихии, к познанию природы оркестра как оживленного коллективного инструмента. Но з н а н и е этого "инструмента" еще не есть у м е н и е "играть" на нем, быть его объединяющей и организующей волей.

Будем, однако, говорить о другом: о хорошем дирижере, возглавляющем хороший оркестр. Здесь дирижер, в идеале, — п е р в ы й с р е д и р а в н ы х. Как первый, которому все доверяют, он наделен особыми правами, но пользоваться ими он должен, не забывая о своих обязанностях.

В о л я и т в о р ч е с к а я у с т р е м л е н н о с т ь — два качества, без которых музыканту пусть самому выдающемуся, не стоит становиться за дирижерский пульт. Он, в лучшем случае, будет

со вкусом отбивать такт, чтобы объединить оркестр и не мешать ему играть., в худшем — только отмахивать сильные доли, изымая из музыки всю её выразительность.

Дирижер осуществляет свои творческие намерения не сам, а совместно с большим артистическим коллективом. Обязанность дирижера, как первого среди равных в музыкальном ансамбле: пронизывая весь исполнительский процесс своей художественной волей, не обезличивать исполнителей, а так убедительно и глубоко раскрыть свое понимание произведения, чтобы оно стало одновременно и пониманием всего коллектива, чтобы музыканты органически почувствовали его с о и м и как бы от своего имени высказали его до конца, ни на крупницу не утрачивая чувства собственной творческой свободы.

Но что значит раскрыть оркестру свое понимание музыки, заразить его своим видением образов произведения? Может быть подробно рассказать и объяснить ему свой замысел? Конечно, и это, но далеко не всегда и не всякий рассказ или показ может разжечь творческое воображение оркестра, заставить его свободно "пойти за рукой" дирижера.

Здесь вступает в свои права сила э м о ц и о н а л ь н о г о в о з д е й с т в и я д и р и ж е р а, его природный дар заражать и увлечь других своим чувством. Этот врожденный дар эмоционального воздействия в большой степени определяет талантливость дирижера, меру его артистизма и качество работы.

Вдохновение и непосредственность — чудесная животворящая сила артиста. При одном, однако, условии: если под вдохновением не подразумевать внешнюю темпераментность, "захватскую" эмоциональность, а под непосредственностью творчества — его бессознательность. Именно смешение этих понятий заставляет иных дирижеров опасаться о с о з н а н н о с т и процесса исполнения, д и с ц и п л и н ы выражаемого чувства, строгого творческого с а м о к о н т р о л я, будто бы противоречащих вдохновению, артистической искренности и непосредственности. На самом же деле никакого противоречия здесь нет, а есть единство.

Истинное вдохновение — это предельная эмоциональная искренность и глубокий интеллект, артистический темперамент и сознание, свобода и дисциплина, непосредственность и самообладание, это великолепная природа и отточенное мастерство, это, наконец, настоящий, яркий талант и умный труд. Действительно — "разум и чувство — две силы, равно нуждающиеся друг в друге, мертвые и ничтожные одна без другой".

Думается, что и дирижер живет в своем творчестве двумя я. Первое я — его творческая фантазия — включает в себя воображение, чувство, темперамент. Второе я — разум дирижера, контролирующий и направляющий творческий процесс мыслью, логикой развития музыкального образа. И для дирижера понятия **в ы р а ж е н и е** и **и з о б р а ж е н и е** должны быть гармонично слитны, едины, должны постоянно питать друг друга. Иными словами, вдохновенное выражение содержания музыки, её идей, образов эмоционально-психологического подтекста должно явиться результатом **и с к у с с т в а** дирижера, выступающего за пультом во всеоружии мастерства, техники, всестороннего знания произведения и точного понимания того, что он хочет выразить в нем.

Мы должны резко отличать радостное творческое волнение, здоровый **т в о р ч е с к и й** **н е р в** художника, дающих жизнь и одухотворенность его искусству, от эмоциональной взвинченности, артистической нервозности. Спутники творческого нерва — самообладание, уверенность, увлеченность, подъем, хорошее самочувствие. Следствия нервозности — неуверенность, потеря самообладания, лихорадочность вместо увлечения, скверное, нетворческое самочувствие.

С а м о о б л а д а н и е — первое условие для возможности сделать все, что умеешь. Как состояние активное, организующее, самообладание дает свободу творческому увлечению, простор для выражения чувства и артистического темперамента и одновременно устанавливает контроль над ними.

Что еще изобличает настоящего дирижера? **С о ч е т а н и е** в его индивидуальности **в д о х н о в е н н о г о** **х у д о ж н и к а**, всецело отдающегося музыкальной стихии, и чуткого, **т р е б о в а т е л ь н о г о** **п е д а г о г а**, способного стать воспитателем творческого коллектива. Артист, прошедший школу у талантливого дирижера, невольно заражается силой его артистического обаяния, его отношением к искусству, к творческому исполнительскому процессу, в значительной мере носит на себе отпечаток его художественного мировоззрения.

Поведение дирижера за пультом, логичность или нелогичность, естественность или неестественность жеста, мимика лица, выражение глаз — все это с необыкновенной чуткостью и поразительной точностью воспринимается исполнительским коллективом. Все это и составляет средства внешнего воздействия дирижера на исполнителей — его

технику, выразительные возможности которой поистине беспредельны.

Техника дирижера есть, в сущности, умение передавать коллективу исполнителей "известными внешними знаками" свои намерения и вызывать в них чувства аналогичные своим собственным.

Если на репетициях дирижер имеет возможность выразить свою мысль напеванием или словесными пояснениями, то на спектакле или концерте единственным средством его общения с артистами, его воздействия на коллектив исполнителей остаются руки, лицо и глаза. Они должны стать идеальным зеркалом мысли, чувства, внутреннего душевного состояния дирижера.

Как отличный певец или инструменталист, так и талантливый дирижер испытывают от своего исполнения не только художественно-эстетическое, но и физическое удовольствие. Неопределенное ощущение технических трудностей, любая физическая неловкость дирижера сразу же будут подмечены партнерами и публикой, неизбежно отрицательно отзовутся на исполнении. Поэтому техника дирижера, его жест и мимика, должны быть не только предельно ясными и выразительными, но также идеально свободными, пластичными, удобными.

Пластичный, удобный жест — несомненный признак мастерства дирижера, а добить это мастерство помогает то, что я бы назвал техникой мышечных ощущений.

От специальности исполнителя зависит, какие мышцы проявляют в этом отношении особенную чуткость. У скрипача его руки, в частности пальцы и кисти обеих рук; у певца — мышцы дыхательного аппарата, диафрагма и гортань, то есть голосовой аппарат; у дирижера — руки, в частности и прежде всего пальцы, запястье, кисть, локоть и плечо правой руки.

Для достижения выразительности и пластичности дирижерского жеста надо стремиться к тому, чтобы все движения правой руки и её продолжения — дирижерской палочки были строго координированы между собою. Рисунок жестов должен представлять собою непрерывную линию: у дирижера должно быть такое ощущение, словно движениями руки он рисует бесконечный узор единой эластичной нитью.

Строгая координация жестов дирижера, их четкая взаимосвязанность подсказываются самой природой человека, рука которого представляет собой аппарат, состоящий из ряда звеньев (суставы пальцев, запястье, кисть, локоть и плечо), находящихся между собою в таком же взаимоотношении, как звенья цепочки. При действии отдельного звена другие действия находятся либо в спокойном состоянии, либо в

аналогичном действии, но ни в коем случае не выходят из единого действия.

Я придаю большое значение свободе владения запястьем, которое является непосредственной опорой дирижерской палочки, находящейся и балансирующей между пальцами правой руки. Опора запястья, от которой зависит безукоризненная точность и ритмичность удара палочки, обязательна во все моменты процесса дирижирования — независимо от того, принимает ли в движениях дирижера участие одно запястье, не — посредственно связанные с ним кистевой удар или все части правой руки. Это важная опора существует при любой величине и силе жеста, при любом характере штриха и при всех направлениях руки: вверх, вниз и в стороны. Свободное владение запястьем дает дирижеру возможность при минимальной затрате физических сил ясно выражать свои художественные намерения как в смысле ритма и динамики, так и в отношении кантилены и разнообразия штрихов.

Важнейшей функцией кисти является соединение отдельных ударов между собой. Задача кисти, удар которой почти всегда непосредственно координируется с опорой запястья, — идеально точно отмечать ритмическую ткань произведения.

Роль плечевого сустава для руки дирижера аналогична роли диафрагмы для дыхания певца. Как и диафрагма для певца, плечевой сустав представляет собой движущуюся опору для всех частей руки дирижера, сообщая им эластичность, упругость, свободу при любом направлении, силе и характере жеста.

Во избежание вредного переутомления мышечную энергию следует распределять между отдельными частями руки таким образом, чтобы всегда ощущать удобство и эластичность во всех движениях.

Что касается левой руки, то она в основном призвана дополнять выразительность правой. Действия её целесообразны лишь в том случае если они вносят качественно новые возможности в общение дирижера с исполнителями. Левая рука, как это бывает у неопытных дирижеров, только дублирует движения правой, выполняет бесцельную работу.

Палочка должна являться органическим продолжением кисти, запястья и пальцев дирижера. Повинуясь им, палочка отражает тончайшие оттенки внутреннего состояния дирижера, становится идеальным зеркалом его ума, воли и чувств. Владение дирижерской палочкой аналогично владению смычком, так же как ощущение правой руки скрипача или виолончелиста. Выражение динамики, штрихов, певучести весьма схоже по способу передачи у дирижера и скрипача; поэтому дирижер должен овладеть штрихами палочки точно так же, как скрипач — штрихами смычка.

В смычке скрипача и в палочке дирижера необходимо ясно отличать движение смычка или палочки от их упругости и силы нажима. То и другое является отражением жизни правой руки исполнителя. Не может палочка выразить грацию и легкость, если правая рука дирижера постоянно "пережимает", ощущая от этого тяжесть и неудобство. Дирижер начинает "выколачивать", делать много лишних движений, чем оказывает недоверие к тонкому чувству коллектива исполнителей и зрительно производит отрицательный эффект на слушателей.

При наличии таланта и техники гибкие, пластичные руки, в органичном сочетании с выразительностью лица и особенно глаз, являются чудеснейшим, беспрельдно выразительным языком дирижера. Чем лучше он владеет этим языком, тем яснее и ярче может передать свои художественные намерения.

В самой дирижерской технике необходимо, однако, отличать природную эластичность и ловкость рук от владения искусством содержательного, выразительного жеста.

Беспома часто встречаются дирижеры с очень свободными, даже пластичными руками, а исполнители все же их не понимают и не принимают.

Дирижеру нужна не внешняя краснота, а музыкальная выразительность и убедительность жеста. Он не должен стремиться инсценировать своей фигурой содержание музыкального произведения, что беспопотно является дурным признаком, а обязан добиваться передачи своих художественных намерений исключительно лишь точностью рисунка палочки, выразительностью жеста рук, мимики лица и глаз. Все эти элементы, действуя одновременно и при соблюдении совершенной координации, образуют многообразную музыкально-зрительную гамму, способную передать всю силу убежденности, эмоциональной и волевой заразительности дирижера.

Для этого каждый из элементов дирижерской техники должен быть доведен, естественно, до степени виртуозности. Виртуозности, но не виртуозничанья, ибо при чрезмерном увлечении техникой легко спутать цель со средствами и подменить вдохновенное дирижерское творчество физическими упражнениями под музыку. И виртуозный штрих палочки, и свободная, эластичная рука, и выразительность мимики лица только тогда хороши, нужны, оправданы и художественно целесообразны, когда они носят характер музыки, являются её четкими пластическими выражениями и одновременно доставляют дирижеру ощущение физической свободы, удовольствия от самого процесса ис-

полнения. У хорошего дирижера весь организм насыщен исполняемой музыкой, любое его движение, жест, выражение глаз словно излучают её из себя.

Плохого дирижера публика замечает зрением. Хорошего — сосредоточенным слушанием.

Почти все качества, свойства, врожденные данные, с которых до сих пор говорилось, должны быть, конечно, присущи любому музыканту. Но чтобы стать дирижером, надо быть, прежде всего, настоящим музыкантом. Надо, как говорил старый хороший дирижер Оскар Фриц, родиться с сердцем, способным воспринимать самые тончайшие музыкальные впечатления, надо воспитать ум, способный претворить эти впечатления в идеи, и надо иметь твердую руку, чтобы передать эти идеи оркестру.

ВОПРОСЫ ОБУЧЕНИЯ
И ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ
ДИРИЖЕРА

Домашняя работа – решающее звено в деятельности каждого музыканта-исполнителя. Но особенно важное значение она имеет в процессе воспитания дирижера.

И. Мусин

Дирижеру для его деятельности, помимо способностей, общих для всех музыкантов-исполнителей, необходимо иметь специальные теоретические знания и обладать целым комплексом специфических дирижерских качеств. Среди них нужно особо выделить высокоразвитое слуховое внимание, "дирижерское видение" музыкального произведения, ощущение образности движения музыкальной ткани, понимание драматургии произведения, волевые качества, умение общаться с коллективом.

Развитие способностей дирижера (как об этом упоминалось выше) может происходить лишь в соответствии с той целью, которую он перед собой ставит, сообразно тому, как он понимает существо и содержание дирижерского искусства.

Обучение дирижированию должно вестись в органичном сочетании и взаимодействии всех столь различных по существу звеньев учебного процесса; работа в домашних условиях, в классе и в оркестре.

Освоение партитуры выдвигает перед дирижером множество задач.

В процессе домашней работы над партитурой дирижеру необходимо не только изучать и анализировать нотный текст, но и обдумывать формы и методы предстоящей репетиционной работы, обдумывать штрихи, а при необходимости и изменять их, заранее намечать способы репетирования отдельных мест произведения и т.д. Кроме того, обучающийся должен осваивать партитуру и в мануальном плане, искать жестовые формы выражения музыкальных образов, находить приемы для руководства технически сложными местами произведения.

Многообразие форм и методов домашних занятий – есть следствие различного отношения к дирижерскому исполнительству, различного понимания его существа. Одни дирижеры, увлекаясь исполнением, дирижируют горячо и темпераментно, другие же изгоняют из своего дирижирования

560550

ния всякие эмоции. Они видят задачи дирижера лишь в том, чтобы слушать исполнение и "трезво" и оперативно руководить им.

Некоторые дирижеры считают необходимым показывать все исполнительские обозначения в партитуре, — динамику, знаки артикуляции и фразировки. В противоположность этому другие дирижеры передают в жестах не столько исполнительские знаки, сколько объясняют их смысл, их значение в выполнении выразительного характера музыкальной фразы, в воплощении её образного содержания. Иначе говоря, одни своими жестами лишь дублируют выставленные в нотках обозначения, тогда как другие руководствуются этими знаками для передачи музыкального содержания.

Во время домашней работы, преследующей прежде всего учебные цели, пользоваться скудным жестом не рекомендуется, так как перед начинающим дирижером стоит задача наиболее полно выразить все детали и тонкости исполнения. Необходимо исходить из принципиальной установки, что молодой дирижер должен всемерно развивать не только возможности своей техники, но и свои способности. Для этого ему необходимо стараться дирижировать с максимальной выразительностью. Лишь таким образом он сможет повышать воздействующую силу своего дирижирования, развивать свои волевые качества.

Чем настойчивее учащийся будет искать мануальные средства для передачи всех выразительных элементов музыкальной фразы, тем глубже он будет вникать в её содержание, подмечать её характерные особенности. Лишь при подобном отношении к музыкальному материалу дирижер сможет сделать исполнение осмысленным, живым и непосредственным.

Музыка — искусство эмоциональное, увлекающее, оно требует ответственного этому эмоционального воплощения. Что же касается руководства исполнением, то оно обязательно должно быть увлекающим. К тому же дирижер должен не только донести свои музыкальные намерения до исполнителей, но и вдохновить их, заставить проникнуться своим эмоциональным состоянием.

Условно в домашней работе можно выделить две стороны, имеющие, соответственно, некоторые отличия в формах и методах занятий. Одна из них, особенно важная в начальном периоде обучения, ставит своей целью всестороннее развитие навыков дирижирования. Другая сторона домашней работы — освоение партитуры. Практически же обе стороны неразрывно связаны и важны на всех этапах творческого роста дирижера.

Работа над партитурой может вестись в трех направлениях: а) освоение партитуры за роялем; б) освоение при помощи внутреннего слуха; в) мануальное освоение. Первые два направления, имея общность установок и методов, тесно связаны друг с другом. Их уместно объединить, условно обозначив "исполнительско-аналитической" формой работы. Мануальное освоение произведения можно назвать "практической", "дирижерской" формой работы. Она представляет наибольшую сложность для домашних занятий дирижера вследствие того, что протекает без общения с исполнителями.

Для большей наглядности целесообразно представить содержание домашней работы в виде плана, где бы четко вырисовывались отдельные разделы, грани и аспекты работы обучающегося.

Примерный план работы над партитурой.

I. Ознакомление с нотным текстом:

- 1) чтение партитуры при помощи внутреннего слуха;
- 2) проигрывание на рояле;
- 3) изучение по фактурным слоям и голосам;
- 4) прослушивание произведения в записи.

II. Анализ формы произведения:

- 1) определение формы целого произведения;
- 2) анализ отдельных разделов предложений, фраз, мотивов;
- 3) определение кульминаций и точек "притяжения";
- 4) анализ метротектонический.

III. Уяснение образно-эмоционального строя и содержания произведения:

- 1) определение характера тематического материала;
- 2) выявление элементов, способствующих наиболее яркому воплощению характера отдельных построений произведения (динамика, агогика, фразировка);

3) смысловое значение оттенков, акцентов, знаков артикуляции, авторских ремарок для понимания содержания произведения.

IV. Анализ оркестровой фактуры и оркестровых средств:

- 1) штрихи, необходимость их изменения;
- 2) динамические соотношения групп и голосов;
- 3) необходимость ретушей.

V. Конкретизация и углубление исполнительских намерений:

- 1) нахождение словесных формулировок для объяснения технологических и исполнительских особенностей, структуры;

2) нахождение образных сравнений и аналогий.

VI. Подготовка к репетиции:

- 1) хронометрирование произведения;
- 2) уяснение характера работы над отдельными местами произведения (технические и исполнительские задачи);
- 3) примерный расчет времени для проработки отдельных фрагментов и разделов;
- 4) определение методов работы (по группам, в медленном темпе и пр.).

VII. Работа над оркестровыми партиями:

- 1) корректировка партий;
- 2) уточнение штрихов;
- 3) динамические ретуши;
- 4) расстановка дополнительных цифр и букв;
- 5) внесение дополнительных динамических знаков.

VIII. Мануальное освоение партитуры:

- 1) поиски выразительных средств для отображения образно-эмоционального содержания произведения;
- 2) поиски средств для преодоления противоречий в приемах руководства разными голосами партитуры;
- 3) использование методов сопоставления на основе принципа контраста характера исполнения и выразительных средств (артикуляция, динамика и пр.).

- Чтобы освоить какой-либо технический прием дирижирования, надо иметь ясное представление о его механизме, о тех закономерностях, на которых он основан. Но чтобы найти выразительные средства, соответствующие отражаемому или музыкальному образу, необходимо не только отчетливо представлять себе природу этих средств и структуру дирижерского "языка", но и уметь видеть и ощущать в музыке то, что возможно передавать в жестах и, наконец, знать, как искать эти выразительные средства.

- Партитуру нужно уметь видеть "по-дирижерски". Для этого необходимо развитое внимание и наблюдательность, которые сами собой в процессе практики дирижирования не разовьются. Во-первых, качества и способности человека нуждаются в специальном развитии, упражнениях и тренировке. Во-вторых, они развиваются в процессе самой деятельности лишь в том случае, если человек выполняет работу не пассивно, не механически; а активно и целенаправленно. Вслушиваться партитуру наизусть — еще не значит освоить её исполнительски, создать определенную исполнительскую концепцию. Для этого требуется

огромное количество знаний, навыков и способностей, умение сравнивать, анализировать, искать, оценивать, отбирать. Но этого мало. Динамику развития музыкального материала исполнитель должен не только увидеть и понять, но и почувствовать, а вернее сказать, прочувствовать, пережить. Совершенно очевидно, что здесь также нужны, помимо общемusических, специфические дирижерские качества и способности.

— Для того, чтобы управлять оркестром, требуется обостренное, развитое внимание. Однако развитию этого важнейшего качества в условиях домашней работы не придается должного значения. Очень часто молодой дирижер недостаточно внимательно изучает партитуру заданного ему произведения потому, что она ему уже известна, — как говорится, "на слуху". Работая над партитурой, дирижер не пытается всматриваться во все детали нотной записи, "разгадать" значение каждого оттенка, штриха, каждой лиги. Обучающийся читает партитуру лишь для того, чтобы выучить её, а отнюдь не для того, чтобы извлечь для себя что-то новое. В дальнейшем обнаруживается, что молодой дирижер не обратил внимания на очень многое: не заметил некоторые голоса, подголоски, особенности оркестровки, не придал значения оттенкам, не понял смысла некоторых штрихов. Чем внимательнее дирижер изучит партитуру, тем легче ему будет направлять внимание во время руководства исполнением.

— Во время занятий обучающийся, как правило, поглощен лишь руководством мелодической линией, которую он пропевает про себя или вслух. Концентрируя внимание на одном голосе, дирижер не слышит все остальные голоса. Управляя одним голосом полагая свой жест выразительности мелодии, дирижер не считает "с интересами" других голосов, требующих, может быть, совсем иных средств управления. В результате дирижер не только пренебрегает ритмической точностью управления, но и мешает исполнению. Избегать этого он сможет только в том случае, если будет распределять свое внимание на всю вертикаль. Техника дирижера, в особенности средства руководства выразительностью исполнения, активного воздействия на исполнителей, нуждаются во всеобщем развитии двигательных ощущений. Двигательные ощущения — это, связывающее музыкальное мышление дирижера с его выразительными жестами, а через них — с мышлением исполнителей. Без развитых двигательных ощущений дирижер не может чутко реагировать на ход исполнения, руководить им, направлять в нужную для себя сторону.

Как видим, двигательные ощущения играют в дирижерском исполнительстве решающую роль. Можно не без основания думать, что "тай-

на" дирижерского искусства - в способности находить жесты, передающие музыкальные представления дирижера музыкантам и оказывающие воздействие на процесс исполнения, что в свою очередь зависит от развитости двигательных ощущений. Функции их весьма специфичны. Ни в каком другом виде человеческой деятельности они не играют подобной роли.

- Овладение средствами дирижерского "языка" во многом зависит от способности дирижера видеть музыку "по-дирижерски" - ощущать образность, динамику развития, эмоциональный подтекст. Но для того чтобы трансформировать музыкальные представления в выразительные жесты, руки дирижера должны обладать особой чувствительностью, способностью передавать в жестах различную целевую направленность и эмоциональный характер действия. Развивать чувствительность рук можно лишь в том случае, если достаточно подготовлены - лишены скованности и других двигательных дефектов, если они сноровисты в выполнении всевозможных двигательных операций.

Развитие двигательных ощущений должно лежать в основе освоения мануальных средств дирижирования, будь то элементы тактирования или выразительного дирижирования. Совершенствовать средства дирижирования - это значит воспитывать тонкость двигательных ощущений, что требует активности мышления, яркости музыкальных представлений, внимания к каждому жесту.

- "Ощущение звука в руке" - качество, на котором зиждется способность дирижера руководить исполнением оперативно и выразительно. "Ощущать звук в руке" - это значит чувствовать его насыщенность, его колорит, "растяжимость", "сопротивляемость", иначе говоря, чувствовать "материальность" звука. В условиях домашней работы обучающийся не развивает все эти чувства и его жесты становятся как бы "беззвучными". Между тем возможность такого развития имеется. Молодой дирижер должен активно добиваться большей яркости и конкретности своих музыкальных представлений, так как только яркие музыкальные представления способны вызывать "ощущение звука в руке".

- Домашняя работа обучающегося над мануальным освоением партитуры подразумевает поиски и отбор выразительных средств для передачи музыкальных образов произведения. Именно в подобной работе развиваются и средства дирижерского воздействия, и дирижерская фантазия,

и исполнительское внимание. Одновременно с поисками жестового воплощения музыкальных образов делаются ярче представления о содержании произведения, углубляется понимание музыки, создается план исполнения.

Допустим, что учащийся нашел жесты, которые, как ему кажется, соответствуют характеру данного произведения, и старается закрепить их, с тем чтобы применять во время дирижирования в классе. Но прочно зафиксированная жестовая модель, даже если она и не противоречит поставленной цели, не всегда может стать активным средством управления, ведь оно осуществляется соответственно реакции исполнителей на жест дирижера. В процессе исполнения дирижеру приходится приспосабливаться, гибко и оперативно изменять технические средства в зависимости от того, как исполнители отвечают на его жесты. Процесс руководства исполнением — это не монолог, когда действует, "говорит" дирижер, а исполнители выступают в роли "одушителей", подчиняющихся его указаниям, — это диалог, в котором жесты дирижера и ответ исполнителей находятся в непрерывном взаимодействии.

— Во время домашних занятий дирижеру не на кого оказывать воздействие. В лучшем случае он как бы иллюстрирует свои музыкальные представления образными жестами. Привычка "управлять" собственными музыкальными представлениями может привить обучающимся пассивность дирижирования. В реальных условиях дирижер, если он стремится активно воздействовать на исполнителей, ощущает как бы некоторое их сопротивление. Это заставляет его с большим или меньшим усилием "вести" музыкантов, преодолевая их инертность, а потому и придавать жесту большую настойчивость. Он не может "прикладывать" к исполняемому заранее приготовленные жесты, а выполняет их в соответствии с отчетливой реакцией исполнителей.

— Активность дирижирования чем-то сродни волевым качествам. Как правило, они формируются и развиваются в процессе преодоления всевозможных трудностей и препятствий. В дирижерском исполнительстве волевые качества проявляются как в настойчивости действий, направленных на достижения цели, так и в самих жестах дирижера. В дирижерском исполнительстве имеет значение не только то, к чему он стремится, но и какими мануальными средствами это осуществляется. Волевые качества дирижера могут проявиться не только в движениях, но и в характерном положении корпуса, в мимике, в выразительном положении левой руки. Вместе с тем внешние

признаки подлинного волевого усилия дирижера должны быть отражением стремления достичь необходимого результата. Только в этом случае выразительные жесты смогут вызывать соответствующую реакцию исполнителей. Развитие волевых качеств – важнейшая проблема воспитания дирижера, но особенно остро стоит применительно к условиям домашних занятий. В значительной степени она может быть решена, если дирижер будет заботиться о развитии подлинно волевых качеств, а не внешних атрибутов их проявления, имея в виду, что первое ведет к совершенствованию выразительных средств дирижирования, тогда как второе приучает к позерству, к поверхностному жестикулированию под музыку. Для того-то и необходимы активные и целенаправленные методы работы как над музыкальным материалом, так и над жестовым его воплощением.

– На разных этапах обучения перед молодыми дирижерами встанут и разные задачи, соответственно с чем меняются установки и методы работы над произведениями. Но основу домашних занятий должно составлять развитие исполнительского слухового внимания, двигательных ощущений, и в частности – "ощущения звука в руке", развитие способности находить жесты, соответствующие исполнительской задаче, развитие дирижерской фантазии, так же как и умение видеть партитуру "по-дирижерски", развитие навыка контроля.

Предлагаем следующие методы домашних занятий дирижера:

1. Метод раздельного освоения партитуры по голосам и фактурным слоям (как исполнительского, так и мануального).
 2. Метод сопоставления.
 3. Метод сопоставления в сочетании с методом раздельного дирижирования.
 4. Метод раздельного освоения выразительных элементов исполнения.
 5. Временное упрощение исполнительских задач.
 6. Использование упражнений для развития "ощущения звука в руке".
- Основными методами являются метод сопоставления и метод раздельного освоения партитуры. Методы применяются в начале в виде упражнений, а дальнейшем используются на материале партитуры.

– Необходимость освоения партитуры по отдельным голосам и фактурным слоям диктуется самой спецификой дирижерского исполнительства. Чтобы руководить игрой большого коллектива музыкантов, дирижер должен прежде всего уметь слушать все голоса оркестра. Навык этот приобретается в процессе работы над партитурой во время домашних занятий дирижера. И здесь большущую помощь может оказать метод раздельного ос-

воения партитуры, при котором обучающиеся вслушиваются по отдельности в каждый голос, помогая себе в трудных случаях игрой на инструменте. Именно метод раздельного освоения партитуры позволяет учащемуся охватывать слухом весь комплекс голосов.

Но особенно ценен предлагаемый метод при мануальном освоении партитуры. Дирижур во время домашней работы разными голосами и фактурными слоями поочередно, дирижёр более глубоко и основательно изучает их выразительные свойства, что позволяет ему находить средства управления, соответствующие особенностям каждого голоса или фактурного слоя. Кроме того, метод раздельного освоения партитуры облегчает возможность преодолеть противоречие между выразительностью и ритмической точностью руководства исполнением. Итак, что дает метод раздельного дирижирования?

I. Развивает необходимые дирижеру навыки и способности:

- 1) внимание и наблюдательность;
- 2) способность к аналитическому мышлению;
- 3) умение слышать во время исполнения все голоса партитуры, то есть "полифоничность" слуха;
- 4) способность контролировать течение исполнения.

II. В работе над исполнительским решением метод раздельного дирижирования способствует более глубокому и детальному анализу партитуры, помогает понять:

- 1) функцию каждого голоса партитуры;
- 2) функциональные связи между голосами;
- 3) роль ритмического сопровождения.

III. При мануальном освоении партитуры метод раздельного дирижирования позволяет находить средства "полифоничности" управления:

- 1) находить голоса, дающие опору для руководства;
- 2) переносить управление с одного голоса на другие;
- 3) применять "обобщающие" жесты, приемлемые для всех голосов.

IV. Метод раздельного дирижирования может быть использован как средство самоконтроля с целью:

- 1) проверки точности жеста;
- 2) выявления дефектов в технике дирижирования;
- 3) выявления ошибок в исполнении.

— Метод сопоставления развивает внимание, наблюдательность, умение анализировать и синтезировать.

Во время домашних занятий обучающийся не имеет возможности слушать,

а следовательно, проверять исполнение, подмечать его особенности. Но он может сравнивать разные способы выполнения какого-либо приема, выразительного жеста. Важно, чтобы он научился сравнивать определенные, заранее намеченные свойства и характеристики жеста.

— Человек может выполнить рукой сравнительно ограниченное количество движений.

— Вверх-вниз, вправо-влево, к себе-от себя, кругообразное движение, но количество действий, которое он может ими выполнять — безгранично. И каждое из этих действий направляется и корректируется соответствующими двигательными ощущениями. Сказанное полностью применимо к деятельности дирижера. Дирижер может пользоваться всеми свойственными человеку движениями рук. Ему доступны все движения, какие только могут быть включены в любые предметные действия: поднимание, опускание, перенос, растягивание, нажим, вращение и т.д. Действия дирижера имеют принципиально иное значение — это средства воздействия на исполнителей. Потому особую важную роль приобретает выразительность движения, отражающая эмоциональное состояние и придающая жесту "интонацию". Палитра выразительности движений необыкновенно разнообразна, однако дирижеры черпают из огромного богатства её красок лишь крохи.

Чтобы не запутаться в сложном лабиринте всевозможных выразительных и технических движений, а следовательно, и двигательных ощущений, их нужно систематизировать в соответствии с их целевой направленностью. Все многообразие действий дирижера может быть сведено к трем комплексам. Первый из них включает то, что связано с отражением самого музыкального материала. Это — приемы тактирования, обозначения темпа и динамики. Сюда относятся жесты, передающие звуковое заполнение доли такта, опорность и переходность долей, артикуляцию, фразировку. Второй комплекс действий дирижера отражает "парение", "подбрасывание", "закрутку" и т.д. В третий комплекс можно включить все, что относится к передаче образно-смыслового содержания музыки. Имеются в виду средства эмоционально-волевого воздействия, придающие жесту "интонацию".

Сложность овладения выразительными средствами дирижирования заключается в том, что обучающемуся трудно соединить элементы всех трех комплексов в едином действии, передавать в нем все выразительные особенности исполнения. Поэтому начинающему дирижеру можно предложить осваивать выразительные средства дирижирования последовательно, постепенно преодолевая возникающие затруднения. Главное, чтобы дирижер научился осознавать свои двигательные ощущения и сделал их средством контроля.

Метод сопоставления открывает перед молодым дирижером широкие возможности овладения искусством дирижирования.

Что дает начинающему применение этого метода?

I. Развивает необходимые дирижеру способности и навыки:

- 1) исполнительское воображение и фантазию;
- 2) слуховое внимание;
- 3) двигательные ощущения;
- 4) "ощущение звука в руке"
 - а) ощущение ритмического пульса внутри доли,
 - б) ощущение связи долей и звуков,
 - в) ощущение направленности музыкального движения;
- 5) ощущение непосредственной связи между музыкальными представлениями и жестами;
- 6) способность чувствовать и передавать в жестах образность движений музыкальной ткани;
- 7) конкретность и активность дирижирования;
- 8) способность "дирижерского видения" партитуры;
- 9) способность осмысливать нотный текст;
- 10) умение понимать содержание произведения.

II. В работе над исполнительским решением метод сопоставления способствует:

- 1) более активному анализу партитуры;
- 2) поискам исполнительского решения;
- 3) более глубокому постижению произведения (пониманию смыслового значения динамик, знаков артикуляции, фразировки и т.д.).

III. При мануальном освоении произведения метод сопоставления может быть использован как средство:

- 1) поисков и отбора выразительных приемов дирижирования;
- 2) проверки точности дирижирования;
- 3) проверки соответствия жеста музыкальному образу;
- 4) преодоления противоречия между технической и выразительной сторонами дирижирования.

- Работая над мануальным освоением произведения, дирижер пользуется сопоставлением главным образом в момент поисков выразительных жестов, необходимых для передачи музыкальных образов, а также для контролирования применяемых им технических и выразительных приемов дирижирования. В каждом музыкальном отрывке, над которым работает дирижер, он обращает внимание на какие-то особые стороны исполнения, проверяет те или иные средства управления. Так,

в одном случае потребуется проверить ритмическое заполнение доли, в другом — элементы фразировки, в третьем — образную характерность жеста и т.д. На первых порах обучения, когда молодой дирижер еще только начинает пользоваться приемами сопоставления на материале партитуры, поиски мануальных средств, так же как и их проверку желательно проводить как можно более детально, привлекая для этого все возможные виды сопоставления. Надо иметь в виду, что уже сами поиски приемов сопоставления являются отличной тренировкой внимания и наблюдательности, они развивают аналитическое мышление, дирижерскую фантазию, а главное — "ощущение звука в руке".

В начале обучающемуся следует больше внимания уделить сопоставлениям ритма, в особенности заполнению счетной доли (элемент наиболее важный для точности, ровности и ритмичности движения). Затем необходимо освоить артикуляционные и динамические сопоставления, после чего обучающийся может перейти к поискам образно-выразительных средств управления, привлекая для этой цели сопоставления образного характера музыки, оркестрового колорита, и т.д. Работа, направленная на поиски мануальных средств передачи музыки, одновременно способствует и большему пониманию самого музыкального материала. Прежде всего она заставляет самого обучающегося более пристально вглядываться и вслушиваться в нотный текст. Наделяя одну и ту же тему различными экспрессивными качествами, исполняя её разными штрихами, динамикой, артикуляцией, дирижер сможет обнаружить в ней выразительные свойства, остававшиеся ранее незамеченными. В результате такой работы дирижеру откроются новые стороны музыки. Ведь достаточно иногда выделить в фразе тот или иной звук, для того чтобы она вдруг приобрела совсем иной характер, другой колорит, заиграла какими-то новыми красками. Известно, что в исполнительском искусстве магическое "чуть-чуть" значит иногда очень много. Работа по сопоставлению помогает дирижеру выявлять эти едва уловимые нюансы. Таким образом, метод сопоставлений представляет собой своего рода исполнительский анализ произведений, причем анализ дирижерский. Дирижер не только пристально и внимательно анализирует партитуру, но и помогает себе в этом рукой, своими моторными ощущениями. Дирижер как бы "ощупывает", "осязает" исследуемую фразу, ощущает её пульсацию, динамичность её развития. Именно такой анализ позволяет дирижеру наиболее явственно почувствовать содержание произведения.

Молодой дирижер должен знать, что исполнительский облик, образный характер музыкальной фразы зависит от многих компонентов — ритма, динамики, агогики, артикуляции, мотивной структуры, окраски звучания. Он должен приступать к поискам выразительных дирижерских средств лишь после того, как изучит и проанализирует все особенности музыкальной фразы, как переданные исполнительскими обозначениями, так и вскрытые при аналитическом разборе нотного текста. Без этого дальнейшая работа будет малоэффективной. Внимательный анализ фразы дает дирижеру возможность как бы уловить её в исполнении оркестра.

— Жест дирижера всегда что-то выражает, независимо от того, отгемится он к этому или нет. Даже если дирижер только тактирует, то и тогда его действия передают его отношение к процессу исполнения, в частности безразличие, равнодушие. Конечно же, действия дирижера большей частью отражают его эмоциональное состояние. Соответствует ли оно исполняемой музыке — это уже другой вопрос. У подлинного дирижера жесты в первую очередь передают именно характер музыки, а затем уже различные выразительные исполнительские нюансы — фразировку, штрихи и т.д.

— Фразировка включает в себя все исполнительские элементы, призванные выражать и обогащать содержание музыкальной мысли, а также передачу мотивной структуры, смысловой связи между звуками и мотивами и всех особенностей разнотия музыкальной ткани произведения.

Чтобы исполнители увидели всю фразу как единое целое, необходим такой жест дирижера, который опосредствовал бы возникновению у них соответствующего представления. Для этого дирижер должен почувствовать динамику и характер движения фразы, непрерывность течения мелодической линии, что заставит его по-иному отнестись к выполнению схемы тактирования.

Итак, дирижер должен уяснить образно-смысловой характер каждой фразы, изменение характера соответственно драматургическому развитию формы произведения. Это должно быть найдено в предварительной работе над партитурой. Дальнейшая работа дирижера состоит в том, чтобы при помощи метода сопоставления искать жестовое воплощение наиболее существенных выразительных элементов.

Метод сравнения является действенным средством контроля не только соответствия выразительного жеста музыкальному образу, но и ритмической точности дирижирования. Дирижер, продирижировав фразой, должен сразу же проверить, не допускает ли он при этом какой-либо ритмической неточности, "смазанных" аутфактов и т.д.

— Одна и та же музыкальная фраза в исполнении разных инструментов приобретает не только иной колорит, но и иное образно-эмоциональное содержание. Трудно представить себе, например, начало 2-й части Четвертой симфонии Чайковского, исполненной не гобоем, а кларнетом, или тему "рассказа Франчески" из оркестровой фантазии Чайковского "Франческа да Римини" в исполнении гобоя, а не кларнета. В первом случае пропал бы пасторально-меланхолический характер темы, во втором — характер печального воспоминания. Естественно, что при обращении к разным инструментам требуется соответствующая выразительность жеста.

Обращаясь к разным инструментам или группам инструментов, дирижер не должен ограничиваться "адресованностью" жеста, его направленностью в определенную сторону. Более важно найти жест, соответствующий выразительности темы, исполняемой именно данным инструментом, или группой инструментов, научиться понимать образный смысл оркестрового колорита. Иначе говоря, дирижер должен развивать у себя подлинную "оркестровость" жеста, ощущение оркестрового звучания. Он должен искать жесты, соответствующие оркестровому колориту, стараясь подметить, как изменится его дирижирование при обращении к разным инструментам.

— Как уже говорилось, главное для молодого дирижера — руководство мелодическим голосом. Аккомпанимент же является для него неким фоном. Для него несущественно количество звуков, содержащихся в одной счетной доле, их ритм, как они играют, а ведь от этого зависит характер дирижирования и в конечном итоге само исполнение. Взять, например, аккомпанимент шестнадцатыми (четыре звука в одной счетной доле) в произведениях Бетховена. Какую динамичность придает исполнению их "кипение", горячий пульс их ритмического биения! Достаточно вспомнить начало финала Пятой симфонии, Аллегро Четвертой симфонии, I-ю часть Пятого концерта для фортепиано с оркестром. Выражение героического характера финала Пятой симфонии и Пятого концерта немислимо без передачи динамичности движения аккомпанимента. Упругость и живость темы Аллегро из Четвертой симфонии проявятся более ярко, если обратить внимание на исполнение аккомпанимента.

В работе над аккомпаниментом незаменимую помощь оказывают методы сопоставления и раздельного освоения партитуры. Проработав ритм аккомпанимента, почувствовав его пульсацию и найдя соответствующий жест, дирижер может включить тематический материал, но так

чтобы ритм аккомпанимента содействовал образно-смысловому обогащению мелодии. Мышечные ощущения, прочувствованные дирижером во время работы над ритмом аккомпанимента, позволят ему сохранить ритмическую опору и во время дирижирования общим комплексом голосов партитуры.

— Метод раздельного изучения партитуры по фактурным слоям заставляет дирижера не только услышать все голоса партитуры, заметить удвоения, подголоски, многослойность аккомпанимента, выдержанные звуки и прочее, но и разобраться в структуре произведения, в логике его развития, почувствовать его образное содержание и характер. Только путем внимательного анализа и размышлений можно раскрыть смысл каждого исполнительского обозначения.

— Поискам исполнительских решений (а отсюда и выразительных жестов) дирижеру больше всего может помочь метод сопоставления. Пользу, приносимую такой работой, трудно переоценить. Заставляя руку выполнять точные и конкретные задачи, дирижер развивает непосредственность связи музыкальных представлений с выразительными жестами и одновременно с этим активность дирижирования. Сопоставляя различные элементы музыкального материала, дирижер развивает также и способность контролировать и регулировать свои действия. "Испытывая", опробывая материал, дирижер приобретает навыки практического исполнительского анализа произведения, учится "размышлять руками", отбирать наиболее яркие и содержательные исполнительские решения. Необходимо подчеркнуть, что дирижер не просто показывает в жестах стаккато, легато, и другие знаки (сделать это не так уж трудно), а передает характер музыки, то есть выразительное значение этих "точек и черточек", важных для воплощения музыкального содержания фразы. Иначе говоря, дирижер учится дирижировать осмысленно, а не формально.

— Рассмотрим еще один метод освоения партитуры, являющийся весьма активным средством развития выразительности, конкретности и действенности дирижирования. Ценность его в том, что он может служить не только учебным целям, но и применяться для более глубокого постижения произведения.

Каждый жест дирижера выполняет одновременно целый ряд функций, оказывает воздействие на разные стороны исполнения. Так, одним жестом дирижер определяет темп исполнения, динамику звучания, его акцентированности и протяженность. Все эти качества жеста непременно содержатся в движениях тактирования независимо от того, стремится

дирижер что-либо показать или нет. В самом деле, каждое движение руки обязательно имеет определенную амплитуду, скорость и остроту удара. Тактирование, так же как и передача исполнительских знаков, наиболее доступно дирижеру. Более сложными являются мануальные средства, передающие структуру музыкальной формы произведения, динамику её развития и эмоционально-образное содержание произведения. Отразить все это в жестах не всегда удается молодому дирижеру. И здесь большую помощь может оказать метод раздельного освоения выразительных элементов.

Итак, перед дирижером поставлена задача - выразительно продирижировать музыкальной фразой, музыкальным построением. Расчленив задачу на ряд этапов, следует сначала продирижировать как можно более ритмично, не заботясь о передаче выразительных особенностей музыки. Это необходимо для того, чтобы проверить ритмическую точность жеста, устранить случайные погрешности в тактировании. Ведь когда дирижер поглощен руководством выразительной стороной исполнения, он не уделяет достаточно внимания движениям тактирования.

После проверки тактирования дирижер направляет свое внимание на то, чтобы отчетливо передать в жестах логические, смысловые связи и отношения между долями и тактами. Вслед за этим он ставит перед собой новую цель - выявление мотивной структуры в развитии всей фразы как единого построения. Теперь дирижер может перейти к показу артикуляционной выразительности фразы и динамических оттенков. Следующим этапом работы являются поиски средств для передачи образности музыкального движения и, наконец, образно-эмоционального содержания музыки.

Такое раздельное освоение выразительных элементов исполнения помогает, во-первых, разрешить противоречия, возникающие между технической и выразительной сторонами дирижирования. Во-вторых, ставя перед собой узкую цель показать последовательно те или иные особенности исполняемой музыки, дирижер сможет более внимательно приступить к выполнению требуемого выразительного элемента. Разделяя задачу на ряд более простых, осваивая выразительные элементы в порядке нарастающей сложности, он будет более успешно добиваться поставленной цели.

Метод раздельного освоения выразительных элементов является активным практическим средством исполнительского анализа произведения. Дирижер должен своей рукой ощутить динамику развития, "исследовать" выразительные свойства артикуляции, штрихов, почувствовать упругость и пластичность ритма. Разумеется, в практической своей деятельности дирижеру не обязательно передавать все выразительные

элементы исполнения. В зависимости от характера музыки и возникающей в данный момент художественной задачи дирижер направляет свое внимание и средства воздействия лишь на некоторые стороны исполнения. При этом на протяжении небольшой музыкальной фразы он может переключаться с показа одних выразительных элементов исполнения на другие. Так, например, показывая в начале фразы легкость и воздушность характера движения, он в следующем такте может, в случае необходимости, с большей определенностью подчеркнуть ритмическую сторону исполнения. Или, начав с показа общего характера музыки, дирижер переключается на более детальное подчеркивание штрихов, артикуляции и т.д.

— Дирижер с помощью жестов определяет не только темп и силу звука, но и образный характер исполнения. Своими жестами он "говорит" о характере движения — легко, тяжело, взлет, спад и т.д. Но главное — в образности дирижерского музыкального движения, которая и отражает динамику развития формы произведения, его образно-эмоциональное содержание. В сознании музыканта развитие музыкального произведения может ассоциироваться с движением к определенной цели, то более стремительным, то спокойным, то преодолевающим препятствия. По достижении одной видимой в перспективе цели появляется другая, подобно горным вершинам, возникающим друг за другом. Слушатель может еще не видеть о том, что за кульминацией, которую он в данный момент ощущает, последует другая более значительная. Но дирижер обязан видеть музыку в перспективе, и чем дальше он видит, тем шире охват формы произведения.

— Дирижирование может раскрыть свои коммуникативные возможности лишь в том случае, если дирижер не только хочет, но и имеет что "сказать" оркестру с помощью жестов. Только яркие музыкальные представления — при наличии развитой руки, тонких двигательных ощущений — могут найти свое выразительное проявление в соответствующих жестах дирижера. Музыкальные представления складываются в результате внимательного и глубокого освоения партитуры. Причем, как мы уже отмечали, не всякое освоение, даже заучивание наизусть, дает положительный результат. Необходимо именно "дирижерское видение", дирижерское понимание и ощущение динамики развития произведения, его образно-эмоционального строя, в результате чего дирижер сможет найти выразительные жесты, способные оказывать воздействие на формирование у исполнителей адекватных музыкальных представлений.

О РАЗВИТИИ НАВЫКОВ РЕПЕТИРОВАНИЯ В КЛАССЕ ДИРИЖИРОВАНИЯ

Воспитание дирижера — это не только приобретение неких двигательных (технических) навыков, но также и некоторая перестройка самого музыкального мышления, воспитание его применительно к иной сфере исполнительства.

И. Мусин

— Прежде чем приступить к репетированию в оркестре, дирижер должен сначала научиться работать с пианистами. Рояль — инструмент, с достаточной полнотой воспроизводящий звуковую картину оркестрового произведения.

Дирижер должен развивать способность преобразовывать свои музыкальные представления в выразительные жесты и вместе с тем, способность оказывать волевое воздействие на исполнителей. Первая сторона этого требования может формироваться в процессе домашней работы и без участия исполнителей, которыми обучающийся мог бы руководить.

Вторая сторона — воздействие на исполнителей — в условиях домашних занятий поддается развитию с большим трудом. Чтобы научиться воздействовать на исполнителей, необходимо ими руководить, управлять исполнением.

Следовательно, прежде, чем начать работать с оркестром, дирижер должен приобрести соответствующие навыки (в первую очередь слуховое внимание), дирижируя пианистами и управляя не воображаемым, реальным исполнением. Только развив способность руководить реальным исполнением и замечать все его особенности, обучающийся сможет придать своему дирижированию ту образность и конкретность, которая требуется для выразительного дирижирования.

Ведь то, что слышит дирижер в ответ на свои действия, может не совпадать с его исполнительскими намерениями, с тем, что выражает его жесты. Чтобы приблизить представления исполнителей к своим замыслам, дирижер должен выполнять одновременно три трудно совместимых действия — быть сосредоточенным на своих музыкальных представлениях, внимательно слушать процесс исполнения и одновременно активно воздействовать на исполнителей.

Во время занятий в классе педагог предлагает учащемуся провести "репетицию" с исполнителями-пианистами. Для этого выбирается отрывок произведения, представляющий определенный интерес в учебно-методическом плане. Педагог указывает, каково должно быть направление репетиционной работы дирижера, на что в первую очередь ему следует обращать внимание — на точность воспроизведения нотного текста (звучность, ритм, артикуляция) или на художественную сторону исполнения, или на то и другое вместе.

Пианисты могут не сразу и не в полной мере откликнуться на указание жеста. В этом случае дирижеру следует повторить исполнение; заново оценивая и анализируя причины недостаточного его совершенства, придать жесту большую конкретность. В свою очередь пианисты на более активные действия дирижера ответят такой же активностью. Когда дирижер заставит их повторить какое-то место произведения, они, понимая, что необходимо что-то изменить в своем исполнении, будут с большим вниманием относиться к жестам, стараясь понять их содержание. Иначе говоря, пианисты станут играть, ориентируясь не на собственные привычные представления, а следуя указаниям дирижера. Таким образом, между исполнителями и дирижером установится контакт, позволяющий дирижеру осуществлять свои намерения.

Ученику может быть предложено "репетировать", имея в виду наличие учебного оркестра, затем оркестра высокой квалификации и т.п. Помимо подобной формы проведения занятия в классе с различными изменяющимися от урока к уроку целевыми установками, педагог интересуется составленным учащимся примерным планом работы в оркестре над заданным произведением. Имея в виду возможность такой формы проведения урока по специальности, учащийся должен готовиться к "репетиции" еще во время домашних занятий.

— Из всех навыков, необходимых дирижеру для его деятельности, на первое место следует поставить слуховое внимание.

Слуховое внимание необходимо каждому музыканту-исполнителю. Играя на инструменте, музыкант внимательно слушает свое исполнение, сравнивая его со сложившимися в его сознании слуховыми представлениями. Процесс исполнения, воплощения на инструменте музыкальных образов произведения отличается особой сложностью. Успешность его во многом зависит от развитости и натренированности слухового внимания исполнителя.

Еще большее значение слуховое внимание имеет в деятельности педагога. Слушая игру своего ученика, он должен не только подмечать

и критически оценивать все особенности его исполнения, но и анализировать причины возникновения тех или иных неточностей.

В деятельности дирижера оба вида слухового внимания — исполнительское и педагогическое — сочетаются в органичном единстве. Кроме того, дирижеру требуется особое внимание, чтобы охватывать целый комплекс голосов, находящихся к тому же на разном удалении от дирижера, иногда плохо различимых в общей массе звучания оркестра.

Для того чтобы заметить какой-то недочет исполнения, дирижер должен знать, в чем именно следует искать причину его возникновения, каких погрешностей можно ждать от исполнителя, играющего на том или ином инструменте, то есть знать специфику игры на каждом инструменте.

В деятельности дирижера можно различать три направленности слухового внимания. Условно их можно назвать "корректорским", "исполнительским", "педагогическим".

"Корректорское" слуховое внимание направлено, главным образом, на восприятие точности воспроизведения нотного текста исполняемого — звуковысотность, интонацию, ритм, ровность движения звуков в каждой из долей такта, артикуляцию, точность выполнения штрихов. "Корректорское" слуховое внимание, как правило, обращено на формальное соответствие звучания нотному тексту. Подобный вид внимания особенно важен во время корректурных репетиций, когда дирижер проверяет точность воспроизведения нотного текста по формальным его признакам, или проверяет точность рукописного текста при исполнении нового произведения.

"Исполнительское" слуховое внимание дирижера направлено не столько на формальную сторону воспроизведения нотного текста, сколько на создание художественного образа произведения, воплощение его музыкального содержания. Дирижер вслушивается в исполнение, следит за логичностью развития материала, выразительностью и активностью передачи динамики развертывания музыкальной ткани. Теперь уже ровность движения звуков внутри доли, артикуляция, динамика и агогика, фразировка интересуют дирижера в плане выразительности исполнения, воплощения музыкального замысла, музыкального содержания. Опорность или переходность долей такта, метрика и ритмика, мотивная структура, исполнительские указания воспринимаются дирижером с точки зрения передачи смыслового содержания, динамичности, живости и непосредственности исполнения. Во многих своих чертах исполнительское внимание дирижера аналогично вниманию инструменталиста (в частности, пианиста). Однако дирижер в то же время в большей степени чем какой-либо музыкант, критически оценивает исполнение с точки зре-

ния его соответствия художественным замыслам автора и своим музыкальным представлениям. В этом смысле слуховое внимание дирижера приближается к вниманию "педагогическому".

Уже само руководство исполнением основано на непрестанном контроле процесса исполнения, без чего дирижер не может направлять его течение в необходимую сторону. Дирижер анализирует процесс исполнения точно так же, как это делает педагог-инструменталист, слушая и руководя своим учеником.

Разумеется, три основных вида слухового внимания дирижера проявляются не изолированно друг от друга, но в тесном взаимодействии. Их нельзя разграничить. Можно говорить лишь о преобладающей роли той или иной направленности слухового внимания в определенном конкретном разделе работы дирижера.

В деятельности дирижера слуховое внимание имеет чрезвычайно важное, можно сказать, решающее значение, а потому и требует особенного развития. Мы подчеркиваем необходимость развития именно слухового внимания, а не просто слуха, по той причине, что наличие слуха, даже абсолютного, без достаточно развитого внимания для дирижера еще ничего не значит.

Во время репетиционной работы дирижер не может упускать из виду ни одной детали исполнения. Поэтому он должен держать в голове все виды направленности слухового внимания.

Таким образом, занятия по освоению навыков репетирования в классе предусматривают:

Первое. Активное и целенаправленное развитие исполнительского слухового внимания. От проницательности и активности исполнительского слуха, от особой его направленности зависит и сам исполнительский облик дирижера.

Второе. Дирижер учится анализировать то, что происходит в процессе исполнения, учится волноваться во все "события", в процессе исполнения, все перипетии разворачивания музыкальной драматургии произведения. Работая над осуществлением своих исполнительских намерений, добиваясь речевыми и мануальными средствами достижения выразительности исполнения, дирижер более отчетливо осознает то, что он хочет услышать, уточняет свои художественные замыслы. Причем в процессе занятий все указания ученика комментируются и исправляются педагогом.

Третье. Пояснение своих исполнительских намерений жестом или словом оказывает огромное влияние и на развитие мануальной техники обучающегося. Замечено, что желая показать исполнителю, в чем заключается

их задача, дирижер применяет более выразительные и активные жесты. Это происходит не только потому, что дирижер хочет воздействовать на исполнителей. Объясняя играющим характер музыки, дирижер применяет образные сравнения и аналогии, и когда после этого он начинает дирижировать, то в его жестыкуляции находят отражение не только музыкальные образы, но и их словесные комментарии.

Четвертое. Необходимость слушать, подмечать, объяснять активизирует отношение дирижера к процессу исполнения. Здесь уже не может быть бездушного, формального "промахивания" произведения, равнодушного тактирования. Наконец, предлагаемый метод работы в классе развивает инициативность и самостоятельность дирижера.

Методы развития навыков репетирования могут быть различными. Главная цель, основная методическая установка подобной работы в классе по специальности – развитие всестороннего слухового внимания. Итак, от задач простых и элементарных – наблюдения за точностью текста, ритма, ансамбля, от сопоставления своих действий со звуковым результатом, до более сложных – проникновения в мышление исполнителей, объяснения тончайших особенностей развития музыкальной ткани – таков путь воспитания молодого дирижера в классе по специальности.

– Готовиться к предстоящей репетиции нужно заранее, независимо от того, как скоро состоится первая встреча с оркестром. Работа с оркестром – основной, самый сложный и ответственный этап в исполнении дирижера, от которой зависит успешность концертного выступления.

Уже в результате первоначального знакомства с произведением у дирижера намечается какой-то исполнительский замысел. В процессе работы над партитурой у него постепенно складывается представление о звуковом облике произведения в целом и о всех его деталях (с определенной фразировкой, артикуляцией и отчасти динамикой). Но неизбежно должен наступить момент, когда дирижер будет обязан задать себе вопрос: как это должно быть исполнено в оркестре, каким штрихом нужно сыграть ту или иную фразу, как играть аккомпанимент. Один вопрос неизбежно повлечет за собой множество других.

Репетиционная работа с оркестром является самым уязвимым местом в обучении дирижера. Поэтому столь необходимы активные методы развития у обучающегося тех навыков, которыми он должен в совершенстве владеть для того, чтобы успешно репетировать.

Одним из условий, способствующих успешности репетиционной работы, является наличие примерного плана её проведения. План составляется на основе конкретных данных. Среди них важнейшими являются: профессиональный уровень оркестра, количество репетиционных часов, сложность произведения, знакомо ли оно оркестру или играется впервые, условия работы (помещение и, что особенно важно, — подготовленность и откорректированность нотного материала). Для различных оркестров нужны, соответственно, разные планы и методы работы.

Составляя план работы, дирижер должен решить прежде всего два кардинальных вопроса: первый — сколько времени (по минутам) может быть отведено для работы над каждым произведением, включенным в программу концерта, для работы над отдельными разделами и эпизодами произведения и второй — как, какими методами работать для того, что бы в отведенный срок получить наилучшие результаты.

После того как дирижер определит длительность звучания отдельных эпизодов произведения, ему более ясной станет картина предстоящей работы. В зависимости от сложности тех или иных разделов произведения, дирижер ориентировочно намечает то количество времени, которое он может уделить каждому из них.

Однако он поступит разумно, если при составлении плана оставит некоторый резерв времени (15–20 минут) для дополнительной работы, которая неожиданно может потребоваться.

При расчете времени дирижер должен учесть, что остановка с последующими замечаниями, отсчетом тактов, поисками оркестрантами указанного места и т.п., занимает в среднем иногда больше минуты. (Продолжительность вынужденной паузы зависит от квалификации оркестра и, конечно, оперативности дирижера. В оптимальных случаях остановка может быть очень короткой. К этому дирижер и должен стремиться). Иногда остановки удлиняются из-за необходимости записать в партитурах другой штрих, исправить неточность в тексте и т.п. Часто эти остановки бывают неоправданными. Дирижер из-за какой-либо случайно погрешности в игре музыканта останавливает оркестр и начинает все сначала. В результате — потеря драгоценного времени и, кстати сказать, это отражается на настроении оркестрантов, которые никогда не прощают дирижеру ненужных, бесцельных остановок.

Таким образом, дирижер должен учитывать время "простоев", отре-

миться максимально сокращать количество остановок, делая их по возможности в местах наиболее удобных для ориентирования.

Предварительное планирование времени репетиции имеет лишь ориентировочный характер. Его назначение – установить первый "набросок" репетиции. Примерный временной план будет уточняться и изменяться в процессе обдумывания дирижером самой методики проведения репетиции.

Составление методики проведения репетиции – наиболее существенный раздел подготовительной стадии домашней работы, непосредственно предшествующий оркестровой репетиции. Он завершает и суммирует определенный этап изучения дирижером произведения. Правда, как мы увидим, сам план проведения репетиции уточняется и конкретизируется в процессе дальнейшего мануального освоения партитуры. В период обучения эта важнейшая сторона деятельности дирижера должна сопутствовать всем предшествующим формам работы над партитурой. При обдумывании методики проведения репетиции молодого дирижера должны интересовать два вопроса: первый – каким путем вести репетицию и добиваться осуществления своих исполнительских намерений и второй – как объяснять оркестру свои намерения, а в случае необходимости делать замечания.

Знания, умения и навыки, которыми дирижер должен располагать для того, чтобы работать с оркестром, можно условно подразделить на два вида. К первому следует отнести знание общих для всех оркестров форм и методов репетиционной работы, владение навыками этой работы (слуховое внимание, наблюдательность, умение анализировать причины возникающих ошибок и недочетов исполнения и находить пути их исправления), знание партитуры исполняемого произведения во всех деталях. Все это может найти применение в оркестрах разных уровней.

К другому виду мы относим требования, которые выдвигают перед дирижером конкретные условия работы, а именно – профессиональный уровень оркестра, сложность исполняемого произведения, условия работы (количество репетиций и др.) Понятно, что все это определяет характер и методику работы с оркестром, заставляет дирижера находить специальные средства и формы работы, соответствующие каждому конкретному случаю.

Например, более слабые оркестры требуют соответственно большей детализации работы, заставляют дирижера в большей мере прислушиваться к таким сторонам исполнения, как точность нотного текста и ритма, применять соответствующие методы работы (по группам, голосам, разучивание в замедленном темпе). В оркестре более высокой квалификации дирижеру придется применять иные методы работы, больше обращать

внимание на художественную сторону исполнения, реже прибегать к словесным объяснениям и т.п.

Составление плана работы с оркестром – задача непростая и во всех отношениях творческая. Естественно, что преодолеть трудности изменяющихся обстоятельств и условий работы дирижер может тем легче, чем основательнее его знания и чем совершеннее владеет он навыками, общими для работы с разными оркестрами.

ТРЕБОВАНИЯ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫЕ ДИРИЖЕРУ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТОЙ

I. Дирижер должен уметь замечать технические ошибки и неточности исполнения:

- 1) звуковысотные;
- 2) интонационные;
- 3) ритмические;
- 4) артикуляционные;
- 5) неровность темпа и внутридольного движения;
- 6) несоответствие динамики характеру звучания;
- 7) отсутствие звукового баланса между группами и голосами оркестра.

II. Дирижер должен уметь замечать недочеты исполнительского характера:

- 1) нелогичность передачи развития музыкальной ткани произведения;
- 2) отсутствие ощущения перспектив музыкального движения;
- 3) неорганичность подхода к кульминации;
- 4) отсутствие дыхания и осмысленности во фразировке;
- 5) неестественность перехода к новому разделу, эпизоду и т.п.;
- 6) отсутствие образности и живости исполнения.

III. Дирижер должен находить причину неточности исполнения:

- 1) результат случайности, невнимательности исполнителя;
- 2) следствие ошибки в нотном тексте;
- 3) результат неточности технического приема дирижирования;
- 4) результат технологических трудностей (быстрый темп, ритмические сложности, чтение с листа, сложность музыкального языка);
- 5) следствие непонимания исполнителями структуры произведения, его образно-эмоционального содержания;
- 6) результат невыразительного и неактивного дирижирования;

IV. Дирижер должен уметь находить средства для устранения недочетов исполнения:

- I) путем изменения технического приема дирижирования, сделав так-

тирование более четким и ритмичным;

2) путем более конкретного руководства голосами, нуждающимися в устойчивом определении ритма дирижером;

3) путем применения более образного и выразительного дирижирования;

4) путем специальных приемов репетирования (игры в замедленном темпе, проработки по отдельным группам и голосам и пр.).

У. Дирижер должен уметь пользоваться речевыми формами общения с оркестром:

1) для объяснения музыкантам их исполнительских задач;

2) для того, чтобы дать краткий анализ структуры музыкального построения;

3) для объяснения образно-эмоционального содержания музыки;

4) для того, чтобы создать у исполнителей соответствующий настрой.

УІ. Дирижер должен уметь правильно организовывать репетиционную работу:

1) находить наиболее эффективные методы для достижения требуемого результата исполнения (репетирования по голосам, по группам, в определенном сочетании голосов, в замедленном темпе, по пультам и т.п.);

2) правильно распределять время репетиции;

3) находить места произведения, требующие специальной работы.

НА ЧТО ОБРАЩАТЬ ВНИМАНИЕ ВО ВРЕМЯ РЕПЕТИЦИИ

Характер исполнения:

1) стремиться к осмысленному воспроизведению музыкального содержания, а не к формальной его передаче;

2) выявлять строение музыкальной фразы, показывать её кульминацию и смысловые связи мотивов;

3) выявлять динамику движения и развития музыкальной ткани произведения;

а) преодолевать (там, где это требуется) метрическую обусловленность тактирования;

б) преодолевать устойчивость сильных долей;

в) ощущать перспективу музыкального движения, стремиться к кульминационным точкам;

г) не тактировать каждую долю отдельно, вне связи её с предыдущим и последующим;

4) выявлять образность музыкального движения и образно-эмоциональное содержание произведения.

О МЕТОДИКЕ РАБОТЫ С ОРКЕСТРОМ.

Различные формы работы:

- 1) начальное проигрывание;
- 2) выборочные остановки для детальной проработки;
- 3) работа по группам и голосам (в случае необходимости);
- 4) работа в замедленном темпе для освоения технических трудностей;
- 5) повторение большими разделами;
- 6) исполнение полностью.

Различие методов работы в зависимости от профессионального уровня оркестра:

- 1) большее или меньшее количество остановок;
- 2) достижение цели путем объяснения или применения средств мануальной техники;
- 3) работа с фрагментами разной протяженности;
- 4) различная необходимость работы по группам и голосам.

Характер объяснений:

- 1) непереносимое условие — лаконичность;
- 2) разный характер объяснений в зависимости от уровня оркестра;
- 3) разный характер объяснений в зависимости от этапа репетиции;
- 4) объяснять словами лишь то, что нельзя показать жестом;
- 5) замечания — если они касаются исправления ошибок в тексте, особенностей формы, характера музыкального движения, содержания того или иного раздела произведения.

Недостатки репетиционной работы дирижера:

- 1) несоответствие методов работы обучающегося профессиональному уровню оркестра;
 - а) переносит методы работы, применявшиеся им в учебном оркестре, в оркестры других уровней;

- б) теряет и не работает с квалифицированным оркестром;
- в) не знает, как репетировать с ученическим или самодеятельным оркестром,

- 2) смешение этапов работы обучающегося, ведущее к хаотичности репетирования:

- а) в середине проигрывания вдруг приступает к работе над каким-либо местом;

- б) начав прорабатывать произведение, переходит к проигрыванию, не останавливаясь при явных недочетах исполнения.

Общие замечания:

- 1) направлять усилия на достижение главной цели, стоящей перед дирижером в каждый отдельный период репетирования;
- 2) понимать, что надо учитывать на репетиции и что можно предложить проработать самим исполнителям;
- 3) предоставлять возможность солистам дорабатывать партии дома;
- 4) не останавливаться на случайных ошибках исполнителей;
- 5) не искать в партитуре место, по поводу которого надо сделать замечание;
- 6) не держать руки, приготовленные для ауттакта, в момент объяснений;
- 7) не повторять отдельные места, "на всякий случай";
- 8) беречь силы оркестра во время генеральных репетиций перед выступлениями;
- 9) быть предельно внимательным.

О СПОСОБАХ УПРАВЛЕНИЯ ИСПОЛНЕНИЕМ

- Молодой дирижер должен знать произведение наизусть и дирижировать, почти не глядя в партитуру. Это требование диктуется несколькими причинами.

Прежде всего нужно указать, что погруженный с головой в партитуру, дирижер лишается возможности живого и непосредственного общения с исполнителями. Дирижер, не глядящий на музыкантов, ни к кому и не обращается, дирижирует без "адресата". В этом случае сила дирижерского воздействия на исполнителей значительно снижается, если не исчезает полностью. Кроме того, дирижер склоненный к партитуре выглядит не очень "представительно". Такая поза никак не вяжется, например, с героическими, волевыми музыкальными образами. Даже жесты при подобном положении корпуса лишаются своей выразительной силы, "не доходят" до исполнителя.

Для того, чтобы выразительно руководить исполнением, дирижер должен активно мыслить, чему в немалой степени способствует дирижирование наизусть. В этом случае дирижер может сосредоточиться на передаче процесса развертывания в его сознании музыкальных представлений. Дирижируя наизусть, дирижер основывается на звуковой перспективе. Он более сконцентрирован. Его музыкальное мышление охватывает более протяженное звуковое пространство. Он "видит" отдаленную цель, устремляется к ней. Дирижер, управляющий по нотам, обычно не имеет подобного перспективного представления о музыке.

Он "движется" от доли к доле, механически, формально передавая то, что видит в нотах, а не то, что он слышит внутренним слухом, и его дирижирование почти полностью лишается активности. Наконец, важно указать, что заучивание наизусть способствует более глубокому освоению произведения, более тщательному изучению партитуры. При этом дирижеру удается воспринимать произведение крупными "блоками". Здесь можно предложить пользоваться следующим методом. После ознакомления с произведением дирижер учит партитуру, пытаясь охватить музыку комплексами из нескольких тактов — четырехтактов, восьмитактов и т.д. Он уже не пропевает про себя последовательно ноту за нотой, а видит целые строения, сопоставляя четырехтакт с четырехтактом затем восьмитакты (или комплексы, состоящие из большего количества тактов). Здесь происходит процесс сопоставления комплексов, как тождественных, так и вариационно измененных или развивающихся.

Именно такое представление о музыкальном произведении должно быть у дирижера для того, чтобы его мышление в момент руководства исполнением было активным, чтобы он мысленно видел перспективу.

Разумеется, работая над произведением, дирижер должен переменять детальный и обобщенный метод его освоения. "Крупномасштабное" изучение партитуры не освобождает дирижера от самого скрупулезного взглядывания во все детали, во все точки, лиги, акценты и прочие исполнительские знаки. Все это должно помочь дирижеру почувствовать характер музыкального образа, динамику развития формы произведения.

— Каждый дирижирует в той манере, которая свойственна его натуре, его индивидуальности, его психическим качествам. Неправоммерно требовать от дирижера обязательно той или иной манеры дирижирования. Важен конечный результат работы — высокохудожественное, одухотворенное исполнение.

Знать меру во всем — важнейшее правило для дирижера. Оно должно соблюдаться применительно ко всем уровням дирижирования. Ясность тактирования облегчает процесс исполнения, способствует точности ансамбля, ритма, темпа. Но излишняя "аккуратность" тактирования делает дирижирование сухим, формальным, лишенным выразительности. Показать вступление исполнителю иногда очень важно, но стремление показывать все вступления пробит выразительность жеста, превращает дирижера в диспетчера. Выразительность жеста — обязательное условие дирижирования, однако желание показывать решительно все оттенки исполнения может лишь сковать артистов оркестра, лишить их инициативы.

Увлеченность, темпераментность дирижирования – важнейшие качества исполнительства дирижера, но чрезмерное увлечение иногда лишает его способности управлять исполнением, делает его жестиком хаотичной и неясной.

– Дирижер в процессе руководства исполнением сталкивается с некоторым противодействием оркестра, выражающимся в разных реакциях на его действия как руководителя. Одни и те же технические приемы в разных оркестрах и даже в одних и тех же коллективах могут дать разный результат.

Взаимоотношения дирижера с оркестром характеризуются следующими факторами:

Первый. – уровнем мануальной техники дирижера.

Второй – мастерством репетиционной работы дирижера, методами и приемами, с помощью которых он добивается воплощения произведения в исполнении оркестра.

Третий – психическим состоянием дирижера, формой его поведения.

Формы и методы репетиционной работы дирижера, так же как и характер самих мануальных средств управления исполнением, могут существенно изменяться в зависимости от квалификации и исполнительского уровня разных оркестров, количества репетиций стадий работы и прочих обстоятельств. Это требует от дирижера не только умения, но и в не меньшей степени профессионального чутья. Необходимо отдавать себе отчет в том, что, когда и как требовать, в какой последовательности и в какой форме выдвигать свои исполнительские пожелания. Вариантов, способов и средств в работе дирижера огромное множество.

– Мануальные средства, с помощью которых дирижер управляет исполнением, принято называть "жестовым языком" дирижера. Могущество этого "языка", его особые достоинства как средства общения дирижера с исполнителями проявляются и в его "интернациональности". "Язык" дирижера (как и хореография) не нуждается в переводе. Рассмотрение дирижерской техники в данном аспекте позволит осознать некоторые её особенности и свойства, что в свою очередь даст возможность осветить неизвестные стороны этого до сих пор еще не раскрывшего все свои тайны искусства. Дирижерская техника – средство руководства исполнением. Но процесс руководства – процесс сложный и многогранный по своей структуре, выполняющий различные функции. Условно подразделяя технику дирижирования на составные части, можно отметить три её стороны, имеющие различную направленность и назначение.

Первый раздел или первый уровень техники – тактирование – выполняет основную функцию – управление ансамблем исполнения. Это стороны дирижирования по существу, не является "языком" дирижера. Она элементарна проста по своей природе и наиболее доступна пониманию. Последовательность ударов, производимых через равные промежутки времени, испокон веков служило средством организации любого выполняемого одновременно коллективного действия.

Обратимся теперь ко второму разделу дирижерской техники – её выразительной стороне. Она составляет основу средств управления. Именно к этому разделу в наибольшей степени приложимо понятие "дирижерский язык", поскольку с его помощью дирижер может обращаться к исполнителями, оказывать на них воздействие. Здесь наибольший интерес представляют вопросы доходчивости этого языка, его возможности и в особенности закономерности, лежащие в его основе.

Третий раздел дирижерской техники – эмоционально-волевое воздействие дирижера на оркестр. Под этим мы подразумеваем способность дирижера воодушевлять исполнителей.

Дирижер должен помнить, что он не только учитель оркестра, но и "музыкальный режиссер", своими знаниями помогающий оркестру понимать произведение, преодолевать технические затруднения, объясняющий исполнителям их творческие задачи. Он должен обладать способностью воодушевлять исполнителей, вызывать такое приподнятое, творчески активное состояние, благодаря которому особенно сильно обостряется внимание, предрасположенность к чуткому реагированию на выразительные жесты дирижера.

Таким образом, проблема исполнительского воодушевления и в то же время самоконтроля – весьма важна во всяком исполнительском искусстве – в деятельности дирижера приобретает особую значимость.

Итак. Умение работать с оркестром в деятельности дирижера имеет решающее значение. Каковы бы ни были исполнительские намерения дирижера, он не сможет достигнуть высокого качества исполнения, если не умеет работать с музыкальным коллективом. (Исключения возможны лишь в тех случаях, когда дирижер исполняет произведение хорошо известное оркестру, а потому не требующее предварительной репетиционной работы...)

С полным основанием можно утверждать, что именно в репетиционной работе с наибольшей наглядностью обнаруживается значение всех сторон деятельности дирижера, ощутимо проявляется весь комплекс

дирижерских данных. Дирижер — это исполнитель, педагог, руководитель исполнения. Все эти стороны деятельности дирижера находятся в тесном единстве и взаимодействии.

Следует иметь в виду, что именно исполнительские способности, исполнительский опыт лежат в основе всех остальных сторон деятельности дирижера. Для того, чтобы научиться репетировать, дирижеру прежде всего необходимы навыки, которые должен иметь каждый исполнитель-инструменталист.

Если дирижер не прошел всех этапов освоения произведения, не проанализировал ход его исполнения, не общался с характером каждой фразы, не вник в смысл исполнительских знаков и авторских указаний, если произведение не оставило следа в его сознании, не затронуло чувства, — у него не возникнут яркие музыкальные представления, необходимые любому исполнителю. Его замечания будут касаться лишь формальной стороны исполнения (динамики и артикуляции), не больше сможет сказать и его жест.

— Обратимся теперь ко второй стороне деятельности дирижера — педагогической, на которую обычно вообще не обращают внимание.

Готовя произведение к исполнению, дирижер должен ясно и определенно сознавать, что он хочет получить от оркестра, иметь отчетливый исполнительский замысел. Но намеченное заранее является лишь предварительной исполнительской моделью для последующей реализации.

Музыкант, наделенный ярким исполнительским дарованием, играет, так, как подсказывает ему его талант, его интуиция, не задумываясь над тем, как он достиг нужного результата. Однако педагог не может руководствоваться только интуицией, как она ни была бы сильна. Он обязательно должен отчетливо понимать, почему следует играть так, а не иначе, ведь он дает ученику рекомендации, основанные на анализе структуры и образного строя произведения. Без этого он не сможет воспитать подлинного музыканта-исполнителя. Педагог должен уметь не только внимательно слушать, подмечать и критически оценивать качество исполнения (это требование обязательно для каждого исполнителя), но и уметь определять причины происхождения каких-либо его недочетов.

Совершенно очевидно, что к дирижеру могут быть предъявлены аналогичные требования. Однако в деятельности дирижера педагогические принципы проявляются в иной, соответствующей специфике дирижерского

исполнительства форме.

Педагогическая функция дирижера в своем полном объеме обнаруживается во время его репетиционной работы с большим музыкальным коллективом. Естественно, что общение с музыкантами различного исполнительского уровня, играющими к тому же на разных инструментах, предъявляет к дирижеру как педагогу особые требования, обуславливает необходимость дополнительных знаний, а главное, дополнительных качеств. Но, пожалуй, более важным можно считать то, что означенная функция дирижера сочетается с исполнительской в едином, одновременном и взаимосвязанном действии. Иначе говоря, в момент руководства исполнением дирижер не прекращает своего педагогического воздействия на музыкальный коллектив, но уже при помощи средств мануальной техники.

Необходимость общаться не с одним исполнителем, а с большим коллективом музыкантов во много раз усложняет исполнительские и педагогические задачи дирижера. Дирижер, как правило, имеет дело с квалифицированными музыкантами, что, естественно, в некотором отношении облегчает его задачи.

Ему нет необходимости детально объяснять музыкантам их исполнительские задачи, к тому же большую часть своих намерений он может передать при помощи выразительного жеста.

Иного рода сложности возникают перед дирижером, когда ему приходится работать с оркестром невысокой квалификации, а тем более учебным. Здесь ему надлежит быть педагогом в буквальном смысле этого слова. Указания дирижера могут быть уже более обстоятельными, содержательными и обязательно доходчивыми, способными оказывать активное влияние на процесс мышления молодых исполнителей.

Чтобы в полном объеме выполнять функции педагога и руководителя, дирижеру необходимо обладать значительно большим объемом знаний, чем любому педагогу-инструменталисту. Он должен быть знаком с техникой игры на оркестровых инструментах, знать оркестровые штрихи и все тонкости звукоизвлечения. Однако для успешности репетиционной работы с музыкальным коллективом одних знаний, касающихся техники игры на оркестровых инструментах, недостаточно (как раз эти сведения обучающийся получает, прослушав соответствующие курсы). Умение работать с оркестром обуславливается наличием обширного комплекса навыков. Вот их-то и не хватает обучающемуся, чтобы в полном объеме использовать свои исполнительские данные.

Прежде всего, дирижер должен обладать развитым слуховым вниманием. Ведь ему приходится слушать множество голосов, иногда даже недостаточно различных из-за акустических условий, тонущих в общей массе оркестрового звучания. Это требует от дирижера "объемного" слухового внимания. Имея дело со многими исполнителями, дирижер сталкивается со значительным количеством ошибок самого различного вида — текстовых, артикуляционных, динамических и пр. Поэтому он должен уметь фокусировать слуховое внимание и на отдельных голосах, и на различных сторонах исполнения. Его внимание должно быть в случае необходимости избирательным, направленным на те или иные стороны исполнения: то на ритм, то на интонацию, то на исполнение штрихов. Но затем он должен охватить слухом все элементы исполнения в их единстве.

ЗАДАЧИ ДИРИЖЕРА В ПРЕДРЕПЕТИЦИОННЫЙ И РЕПЕТИЦИОННЫЙ ПЕРИОДЫ

Исполнение музыки достигает своей цели только тогда, когда до конца раскрывается выразительная сила всех её элементов — мелодии и певучести, темпа и ритма, динамики, колорита, штрихов — и когда все эти элементы соединяются в гармоничное целое.

А.Пазовский

Для каждого музыканта его исполнение должно всегда являться осознанным процессом, при котором чувство и мысль выступают в нерушимом единстве, составляя неразрывное целое. Именно поэтому настоящее исполнение немислимо без предшествующего ему тонкого изучения и глубокого прочувствования произведения.

Единообразной системы предварительной работы дирижера над партитурой не существует. Это сугубо индивидуальный исполнительский метод, с годами, как и все живое, видоизменяющийся.

Есть два условия, которые при всей индивидуальности метода могут считаться безоговорочно обязательными. Первое из них — предварительное изучение материала. Без предварительного изучения дирижер просто не имеет права становиться за пульт, ибо вместо того, чтобы стать подлинным руководителем репетиционно-исполнительского процесса, он превратится в лучшем случае в остроумного импровизатора.

Что значит знать произведение? Хорошо выучить нотный текст? Да, безусловно, это прежде всего. Но, чтобы понять и раскрыть сущность художественных намерений композитора, необходимо раскрыть подтекст его нотной записи. Для этого — то и необходимо в высшей степени тщательно и глубоко изучить самую запись!

Только художник не оставляет незамеченной ни одной подробности партитуры, ни одной ремарки, какой бы мелкой она ни казалась, пытается понять её назначение и форму её выражения.

В речи, как известно, слово есть непосредственная действительность мысли. Каждый вдумчивый человек предварительно формулирует про себя, в уме то, что он намерен высказать. Аналогичный, но еще более сложный процесс представляет собою искусство дирижи-

рования. Только тот дирижер, кто до момента непосредственного коллективного воспроизведения музыки умеет свободно слушать и слышать её своим внутренним слухом, кто умеет мыслить партию, интонируя про себя все заключенные в ней богатства выразительных средств: красоту мелоса и непрерывность внутреннего движения темпоритма, природу художественных акцентов и штрихов, экспрессивно-динамические приливы и отливы, колористические качества звука каждого из голосов и всего оркестрового или вокально-оркестрового ансамбля в целом – словом, все многообразие взаимодействующих элементов, составляющих живую и трепетную ткань музыки.

Умение вслушиваться в музыку, услышать её и есть основа того, что мы называем дирижерской интерпретацией произведения.

Дирижер приходит на репетицию не для того, чтобы осваивать технику чтения партитуры, как и не для того, чтобы щеголять блеском этой техники. На репетициях он помогает исполнителям понять, почувствовать и выразить идейно-художественное содержание, образы, форму произведения. Отсюда второе обязательное условие предварительной работы дирижера над партитурой: создание рабочего исполнительского плана, то есть направляющей идейно-художественной программы всего последующего репетиционного процесса.

Каждая репетиция дирижера с исполнителями является звеном в цепи совместных поисков правды музыкального образа. Только в процессе творчески насыщенных репетиций можно научиться сочетать точное выполнение того, что обозначено в нотных знаках, с тем, что таится "между строк" нотной записи – в её подтексте. Важно чтобы по выражению Станиславского К.С., с верха задача была бы дирижером вскрыта до прихода на первую репетицию.

Это и будет лучшим свидетельством того, что дирижер, изучив партитуру, действительно понял, то есть услышал её.

Однако, как говорил Белинский В.Г., "гораздо легче чувствовать и понимать прекрасное, нежели заставлять других чувствовать и понимать его".

Выполнению этой – второй – части задачи служит следующий этап работы – репетиционный.

ОБ ИСКУССТВЕ АНСАМБЛЯ

Чтобы исполнение было законченным и свободным, четким и гибким, чтобы оно саражало и волновало — для всего этого требуется не только техническое совершенство дирижера и исполнителей, но и непрерывный творческий контакт между ними. Без последнего же немислимо достижение подлинно художественного ансамбля — основы основ оперного и любого другого коллективного исполнительства.

Ансамбль — одна из интереснейших и вместе с тем самых сложных форм музыкального исполнительства. Ансамбль располагает неисчерпаемым богатством средств выражения. Сложность искусства ансамбля заключается в необходимости найти полное единомыслие и творческое сочувствие между всеми его участниками, каждый из которых является индивидуальностью с присущими ей чувствами, мыслями и исполнительскими навыками.

Итак, основным условием музыкального ансамбля является исполнительский контакт между его участниками. Следует оговорить, что этот контакт может быть формальным и творческим.

Для формального контакта от исполнителя требуется только профессиональная сноровка и умение соединять свою партию с партиями партнеров таким образом, чтобы между ними не существовало ритмической, интонационной и динамической разногласия.

Для творческого контакта недостаточно научиться играть или петь, формально "слушая" друг друга. Необходимо научиться не у м е т ь играть или петь, не слушая друг друга. Только тогда и откроется путь к созданию полного художественного сочувствия между участниками ансамбля; они начинают мыслить одними образами, дышать одним мелодическим дыханием, жить одной пульсацией темпо-ритма. Это гораздо больше, чем умение только слушать и слышать друг друга. Это — единая воля, единая художественная идея в едином творческом процессе. Только в этом случае определенная "хорошая спетость" или "хорошая сыгранность" ансамбля приобретут свой подлинный смысл.

Идеальным артистом-ансамблистом можно назвать лишь того, кто не просто "ожидает" свою реплику, фразу или партию и в нужный момент вступает с ними, но и непрерывно и сосредоточенно слушая своих партнеров, испытывает органическую потребность включиться именно сейчас, именно с таким, а не иным характером звука, тембра, штриха в целостное звучание ансамбля.

Чтобы испытать такую потребность, каждый участник коллективного игрового действия должен научиться охватывать звучание всей партитуры, а следовательно, практически знать всю музыку разучиваемого или исполняемого произведения. В противном случае любой, даже самый одаренный певец или музыкант никогда не сольется с другими исполнителями, не сумеет почувствовать и понять роль в ансамбле, смысл и значение своей партии как органической части целого.

Таким образом, путь от простейшей ансамблевой слаженности, от формального контакта между исполнителями к достижению вершин подлинного ансамбля складывается из следующих этапов:

- идеальное знание участником ансамбля своей партии, что предполагает соблюдение элементарных требований, возникающих перед певцом или музыкантом при воспроизведении нотной записи партитуры (точность интонирования, темпо-ритма, динамических оттенков и т.п.);
- знание музыки всего исполняемого произведения;
- умение играть вместе с партнерами, не расходиться с ними, умение поддерживать безукоризненный строй в звучании целого.

Дальнейшее овладение искусством ансамблевой игры предполагает:

- ощущение исполняемого произведения во всем многообразии и целостности его содержания и формы; ощущение своей партии как неотъемлемой части образного строя и формы исполняемого произведения;
- полнейшее творческое единомыслие со своими партнерами, умение заигаться их идеями, творить в едином с ними стиле и духе.

При достижении этих закономерностей, составляющих уже внутреннюю сущность ансамбля, в игре его участников появляется высокий артистизм, выразительная гибкость, пластичность. Исполнение приобретает одухотворенную красоту, точность, ясность, могучую эмоциональную силу. Начинается свободное исполнительское творчество, производящее впечатление одухотворенной коллективной импровизации.

Второе неотъемлемое качество настоящего ансамблиста заключается в том, что он в процессе исполнения всегда мыслит синтетически звучностью, то есть идеальной взаимосвязью всех тембров, входящих в оркестровую партитуру.

О ЧУВСТВЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЫСЛИ И ЛОГИКЕ СОСТОЯНИЯ СИЛЫ ЗВУКА

Синтетическое оркестровое мышление, как и умение находиться в состоянии взаимного сочувствия с дирижером и партнерами, связано с одним из коренных принципов оркестрового исполнения: с пониманием и

ощущением артистами преемственности музыкальной мысли.

Между голосами оркестра происходит постоянный "обмен ролями": то они играют "роль первой скрипки" (даже если это контрабасы, великолепные выразительные возможности которых мы часто склонны недооценивать), то подчиняются другим, приобретая характер полифонического "окружения" ведущей мелодии или её гармонического аккомпанимента. К этому и сводится художественная сущность преемственности музыкальной мысли от одного инструмента к другому или от одной группы инструментов к другой: артист оркестра ни на миг не должен забывать, что происходит до начала его партии или одновременно с ней, ведущую или подчиненную роль играет в каждом данном случае его партия; он должен ясно осознавать и чувствовать кому из партнеров, когда и как надлежит передать исполняемую им мелодию или фразу, от кого и как принять её.

И все же самый внимательный взгляд на самый точный и выразительный жест дирижера не может заменить здесь того, что мы называем исполнительским чувством преемственности. Принять живую, развивающуюся во времени музыкальную мысль от партнера, логично и художественно продолжить её, передать другому может только артист, чутко ощущающий весь исполнительский процесс в его непрерывности и пластичности, понимающий, что этот процесс творят живые люди — его товарищи по ансамблю, — со свойственными их игре качеством и тембром звука, индивидуальным пониманием и выполнением техники штриха, динамических оттенков, изгибов темпо-ритма и т.п.

Чувство преемственности, способное обезопасить от малейшего разрыва музыкальной мысли, от "наскакивания" одной мысли на другую, требует от каждого исполнителя, помимо мастерства, высшей взаимной чуткости на протяжении всего исполнительского процесса.

Если чувство преемственности позволяет исполнителям охватить развитие музыкально-исполнительского замысла во времени, то понимание художественно-логического соотношения силы звучности между сценой (певцами, хором, ансамблем) и оркестром, а так же между отдельными оркестровыми группами — в их одновременно сочетании — позволяет установить наиболее выразительную "оркестровую вертикаль".

Установление художественно-логического соотношения силы звучности на репетициях должно явиться для дирижера предметом особой заботы.

Неоправданная сила звучности, как и её внезапные "провалы", убивает смысл и эмоциональную выразительность исполняемой музыки, притупляет остроту её восприятия. В талантливом исполнении нет и не может быть *p* или *pp*, *f* и *ff* "вообще"; эти и другие динамические обозначения имеют огромный диапазон как в смысле градаций силы звука, так и в отношении психологических, эмоциональных, тембровых оттенков звука. Логика применения физической силы звучности всегда определяется логикой развития музыкальной мысли, внутренним содержанием образа. Чтобы раскрыть эту логику, дирижер, умело используя динамические качества инструментов и оркестровых групп, в то же время должен ощущать и уметь тонко применять богатейшие выразительные возможности их звуковых красок.

Владение тембральным осязанием, тонкий тембральный вкус, образное восприятие возможностей "звучащей вертикали" — эти признаки подлинного композиторского мастерства также важны и необходимы и в искусстве дирижирования.

ИСКУССТВО ОРКЕСТРОВОГО АКОМПАНИМЕНТА

Чувство преемственности музыкальной мысли и понимание логического соотношения силы звучности играют исключительно важную роль в постижении искусства оркестрового аккомпанимента.

Акомпанировать — не значит "играть тихо", умертвить, обезличить выразительность оркестра и из всей партитуры композитора "озвучить" только одинокий голос солиста.

Художественный аккомпанимент требует от дирижера совсем особенного таланта, особенного артистического умения органически слить свою интерпретацию произведения с интерпретацией солиста. Уметь, по мере художественной необходимости, то подчиняться художественной воле солиста, то подчинять солиста своей художественной воле. В этом смысл в искусстве аккомпанимента действуют те же общие законы ансамблевой игры, о которых уже говорилось.

Как для пианиста партия левой руки неотделима от партии правой, так для акомпанирующей партии аккомпанимента неотделима от партии солиста. Дирижер в роли аккомпаниатора никогда не выполнит своей задачи, если не сумеет гонять и почувствовать индивидуальные качества и художественные намерения солиста. Но чутко акомпанируя солистам, дирижер в то же время не перестает руководить ими как участниками коллективного исполнения, осуществляя намеченный единый исполнительский план.

О ВЗАИМНОЙ ТРЕБОВАТЕЛЬНОСТИ

Дирижер на репетициях должен быть требователен к самому себе и ко всем участникам. Это не педантичная прилирчивость дирижера-догматика, для которого формальная точность исполнения является чем-то вроде "вещи в себе". Это — творческая требовательность, диктуемая прежде всего беззаветной любовью артиста к своему искусству как к делу всей жизни. Это — страстное стремление художника к идеалу исполнения.

В то же время самая высокая требовательность дирижера соотнобразуется с тем пределом, "потолком", который соответствует реальным возможностям коллектива в данный период работы. Подчеркиваю — в данный период, потому что в действительности "предел", "потолок" существует только для плохого. Всегда есть такая грань, ниже которой начинается уже антихудожественность. Для хорошего же никаких пределов не бывает. При таланте, желании, при любви к своему труду в искусстве каждое сегодняшнее исполнение всегда будет хотя бы скольконибудь лучше каждого вчерашнего. Искать предел хорошему — значит перестать совершенствоваться.

Творческая требовательность строится на постепенности (от более легкого к более трудному) и на бесконечности в терпении. Ни одна минута репетиционного времени не должна казаться бесполезной. Каждая остановка, каждое замечание дирижера должны быть оправданы безусловной художественной целесообразностью и логичностью. Лишь при этом условии дирижер сумеет собрать и удержать творческое внимание коллектива в продолжении всего репетиционного процесса. Нет ничего хуже, чем дурная привычка некоторых дирижеров сваливать на оркестр свои собственные ошибки. Ошибки дирижера коллектив прекрасно замечает, а несправедливое обвинение тотчас же подорвет к дирижеру уважение как к музыканту и человеку.

При длительной проработке какого-нибудь куска внимание артистов может чрезмерно утомиться, они могут утратить свежесть восприятия. В подобных случаях необходимо на время отложить данный кусок, взяв какой-нибудь другой, чтобы потом снова вернуться к прежнему. Но для того, чтобы выявить все, на что способен в данный момент творческий коллектив, дирижер совершенно сознательно предъявляет ему максимальные требования. Бережно, но настойчиво добиваясь совершенства деталей, постепенно воссоздавая логику целого, дирижер своим личным примером и примером лучших исполнителей должен утверждать в коллективе убежденность, что тот, кто одарен подлинным призвани-

ем художника, никаких трудностей не боится. Дирижер, как никто более, должен понимать смысл крылатых суворовских слов: тяжело в ученье — легко в бою.

Подходя к завершению определенного творческого этапа и сделав все для того, чтобы достигнуть высокого совершенства исполнения, чуткий дирижер должен почувствовать предел возможностей артистов, уметь вовремя остановиться и подвести черту в работе. Это создаст у артистов хорошее самочувствие, благотворно отразится на их исполнении, даст им возможность испытать удовлетворение от проделанного труда. Дирижер — своего рода психолог, и он обязан понимать состояние артиста: когда нужно — подбодрить его, иногда "не заметить" случайной ошибки, а когда следует — не колебаться призвать исполнителя к творческому порядку. В последнем случае надо помнить, что вернейшее средство плодить кадры дилетантов — это чрезмерная мягкость, своего рода "христианское" всепрощение.

При всех обстоятельствах, однако, коллектив должен знать и чувствовать, что дирижер искренне любит, ценит, уважает труд и достоинство каждого из исполнителей, какое бы положение он ни занимал.

Репетиции не имеют задачи обучать исполнителей технике владения своим исполнительским аппаратом (голосом, инструментом): предполагается, что каждый артист техникой своего дела безусловно владеет. Но каждая репетиция хорошего дирижера всегда явится для исполнителей стимулом к совершенствованию техники. Плохая техника — косяк артиста. Чем законченней техника, тем последовательней она восходит к своей высшей ступени — мастерству. Мастерство же не нужно только тем, кому нечего сказать.

Исполнение музыки достигает своей цели только тогда, когда до конца раскрывается выразительная сила всех её элементов — мелодии и певучести, темпа и ритма, динамики, колорита, штрихов, — когда эти все элементы соединяются в гармоничное целое. Одностороннее увлечение дирижера одним выразительным приемом за счет других, кажущихся ему второстепенными, разрушает целостность авторского замысла, рвет живую музыкальную ткань, а следовательно, уничтожает гармонию выражения и восприятия.

Дирижер должен не только чувствовать выразительную силу каждого из составных элементов музыки, но воспринимать и воплощать все музыкально-выразительные средства и приемы в их нерасторжимом единстве, когда за простейшим никогда не теряется сложное, а за сложным

— простейшее.

Простейшим и в то же время существенным понятием в музыке является метр.

МЕТР

Метр есть музыкальная мера времени; он является формой членения музыкальной мысли на определенные участки времени, способом измерения движущейся звуковой ткани, на которой протекает музыкальный процесс.

Как для живописца необходимо ощущение и измерение пространства, так для музыканта важно и необходимо ощущение и измерение времени.

Любой звук в музыке есть не что иное, как определенная и в пределах того или иного темпа — частица времени. Установлению соотношений отдельных частиц между собой в музыкально-исполнительском процессе и помогает метр. Метрическая канва облегчает ощущать время, помогает постигать целое через частности, большие "музыкальные пространства" через малые части — отдельные такты и его доли.

Метр, таким образом, есть канва из клеток-тактов, служащих для измерения движения музыкального произведения во времени. При чем в такте мы ощущаем не только клетку в целом, но и доли, членящие его на равные части.

Метр следует рассматривать также как закономерное чередование одинаковых по времени, но различных в смысле ударности и безударности долей такта (слабых и сильных, иначе — тяжелых), то есть как своего рода "стихотворный размер" в музыке.

В этом плане музыкальный метр переключается с акцентом: говоря о значении метра в музыкальном исполнительстве, имеют в виду главным образом метрический акцент — игру чередований сильных (тяжелых) и слабых долей такта.

Такое чередование с соответствующим подчеркиванием тяжелых долей, если оно применяется вовремя, всегда художественно целесообразно и выразительно.

Разумеется, содержание музыки следует искать не в самих тактовых черточках, а в том, что находится "между" ними — в самой музыке. Только плохой музыкант — всегда раб тактовых черточек. Он неправильно отождествляет понятие метризации музыки с метрономичностью её исполнения, что в действительности далеко не одно и то же.

Метрономичность — это механический отсчет одинаковых во времени тактовых долей при помощи маятника метронома. **Метризация**, органически связанная не только с ритмом, но и со всеми остальными элементами музыки, есть художественная форма членения музыкального процесса.

Метрономичность, сводящая все к механическому акцентированию каждой первой доли такта, неизбежно умерщвляет художественное чувство исполнителя и свободное дыхание музыки. Метризация организует его чувство, ни в коей степени не мешая его творческой свободе.

Подлинный музыкант пользуется метром творчески, в интересах выразительности, исходя из смысла, характера, стиля исполняемой музыки и понимая метрономические обозначения как своеобразный условный ориентир, который помогает раскрыть намерения композитора, но не толкает на бездумное механическое воспроизведение метрической сетки. У хорошего дирижера даже сугубое подчеркивание музыкального метра всегда художественно оправдано и ничего общего не имеет с исполнением по метроному. Иногда больше, а иногда меньше подчеркивая метр, иногда смягчая, стусевывая его, он как бы преодолевает тактовую канву, заливая её широким мелодическим потоком, волнами ритмического дыхания.

Метр и ритм реально существуют только в единстве, и только их единство создает предпосылку для музыкально-исполнительского творчества. Но если метр является мерой измерения участков времени, в котором протекает процесс музыкального развития, то организованное соотношение длительностей музыкальных тонов в движении, богатство различных по временной структуре узоров, выразительная игра акцентов — все это является сущностью ритма. Ритм — это рисунок живого движения во времени и одновременно внутренний пульс исполнения, его сердце, при остановке которого прекращается музыкально-исполнительский процесс. Метр — та контрольная долевая сетка, на фоне и в пределах которой развиваются многообразные модуляции ритма.

ТЕМП

Всякое движение, в том числе и звуковое, имеет ту или иную скорость. В музыке этот закон выражается наличием темпа. Фактически темп и ритм неотделимы друг от друга: выразительность ритмического рисунка любой по длительности музыкальной мысли всегда проявляется в определенном темпе. Поэтому в музыкальном обиходе понятия темпа и ритма чаще всего объединяются в одно — темпо-ритм.

Ничто так не искажает замысел композитора, как отсутствие у дирижера верного темпо-ритма. Объясняется это тем, что чувство верного темпо-ритма есть результат верного чувства и понимания музыкального произведения в целом: характера его мелоса, идеи и содержания, стиля и духа. Рождаясь из сущности музыки, темпо-ритм меньше всего должен производить впечатление внешнего движения музыкальной ткани; в интерпретации дирижера он должен выражать характер внутреннего движения и внутренней пульсации музыкальных образов, стать организующей силой развития всей их внутренней жизни.

Никогда также не следует забывать о том, что темп является не целью, а только средством музыкально-исполнительского процесса. Но средством, безошибочно говорящим о таланте или бездарности дирижера, об истинном постижении им художественной сущности музыки или о полном её непонимании, о подлинной оригинальности исполнения или об антихудожественном "оригинальничании", об уважении дирижера к замыслам автора или о самоуверенном и бесцеремонном искажении намерений композитора.

Вагнер прямо утверждал: "Лишь на темпе дирижер сразу показывает себя или способным, или неспособным".

В понятии о темпе следует иметь в виду две его стороны: основной темп произведения или отдельных его частей и эпизодов, то есть стержневую скорость движения музыкальной ткани, и изгибы темпа, то есть многообразные и весьма тонкие, подчас едва уловимые отклонения в сторону замедления темпа или убыстрения, органически входящие в основной темп. Без этой тончайшей игры темповыми изгибами исполнение теряет всю свою выразительность.

Верное чувство темпо-ритма — в ощущении его художественной логичности. Осуществлять в интересах выразительности пластичные замедления, ускорения и обратные возвращения в основной темп таким образом, чтобы музыкальная мысль не производила впечатления разорванности, — необычайно тонкий и сложный процесс. Ведь каждое ускорение или замедление может быть большим или меньшим, внезапным или постепенным, подготовляющим основной темп или оттеняющий его.

Различие в трактовке темпо-ритма есть одна из основных причин того, что не существует двух совершенно одинаковых интерпретаций одного и того же произведения даже среди музыкантов одной школы. Бывает и так: разные дирижеры исполняют одно и то же произведение почти в одинаковых основных темпах (если сравнивать скорость этих

темпов по указаниям метронома), а все же создается впечатление, будто бы они дирижируют в разных темпах. Такое впечатление возникает благодаря различию в изгибах основного темпа. Это бывает менее заметно при исполнении произведений или отдельных частей и эпизодов, требующих единого устойчивого, выдержанного темпа.

Что же касается крупных дирижеров, то у каждого из них трактовка темпо-ритма произведения отличается не только и даже не столько скоростью устойчивого движения и его изгибов, сколько рельефностью, образным характером и фантазией темпо-ритмической пульсации.

Особенно ощутимо различие дирижерской трактовки дает о себе знать в произведениях, где темповые изгибы настолько необходимы, что без них музыка абсолютно лишилась бы своей жизненности, художественности, силы воздействия, а следовательно, и своего смысла.

Идеальная и художественная совершенная свобода изгибов темпо-ритма, категорически исключающая его внутреннюю застывленность, статику, необходима для передачи правдивейшего языка человеческих чувств гениального речитатива виолончелей и контрабасов в Девятой симфонии Бетховена или для подлинного артистического воплощения потока в сольных каденциях скрипичного и фортепианного концертов Чайковского и Скрябина. А разве не "задохнется" чудесная, широко льющаяся вокально-инструментальная тема первой части Шестой симфонии Чайковского, если её основной, даже вполне логично изобранный темп будет лишен естественных и необходимых изгибов? Разве не превратятся при подобном исполнении в мертвый набор звуков мазурки Шопена?

Дирижер должен с необыкновенной серьезностью и настойчивостью искать решение вопроса о верном темпо-ритме, исходя из самого содержания, стиля, характера музыкальной ткани произведения. Неформальное выполнение темповых обозначений композитора, а целесообразный план темпа, гибкость темповых отклонений, логическая зависимость их между собой, модификация темпо-ритмической ткани — вот в чем сказывается уровень мастерства и художественное чувство дирижера.

При овладении искусством игры темпами важно учитывать, что для исполнения любого произведения существует как предел быстроты, так и предел медленности темпов. Этот предел определяется не только характером, стилем музыки, содержанием её мелодико-ритмической ткани и техническими возможностями исполнителей, но и законами слушательского восприятия. Как при чрезмерно быстром, так и при преувеличенно медленном темпе для слушателя одинаково блекнет, "лигнет" мелодико-

ритмическая мысль произведения. Некоторые дирижеры, иногда даже одаренные, но не умеющие в процессе исполнения контролировать себя, в непомерном ускорении темпа видят высшее выражение темпераментности. При подобных попытках формального "оживления" своей трактовки произвольны, не обусловленным содержанием произведения, ускорением темпа рисунок музыкальной ткани попросту тернет свою выразительность и эмоциональную определенность. Оправдывать же лаяность музыкального рисунка "эмоциональностью" дирижера столь же наивно, сколь наивно оправдывать плохую дикцию драматического актера его "темпераментностью".

Верное чувство темпа произведения, владение музыкальным темпом ритмом зависят от таланта, культуры, вкуса и опыта дирижера. Исключительное значение приобретает здесь, помимо прочего, умение подмечать, сравнивать и анализировать стилистические особенности искусства выдающихся дирижеров различных индивидуальностей и школ, созданные ими традиции исполнения. Общеизвестно, что великие исполнители, основываясь на своём индивидуальном понимании и ощущении музыки, нередко отходят, притом существенно, от авторских обозначений темпа в партитуре.

Известно, что Никитч "открыл" миру гениальность Пятой симфонии; сыгранная до того самим Чайковским, симфония не произвела впечатления и не была признана удачной. В чем заключались "открытия" Никиша, мы можем судить по изумительной гибкости темповых отклонений, составляющих сущность традиции его исполнения первой части этой симфонии. Стремясь выделить из общей господствующей сферы напряженного драматизма побочную партию первой части, Никиш подчеркивал подход к ней замедлением (ритенуто), исполняя саму тему значительно медленнее чем отмечено в партитуре, и несколько капризно в отношении отклонений темпа. Замечательно последователен темповый план интерпретации коды этой же части — через оживление темпа в её начале к постепенному замедлению и угасанию к концу, что создает впечатление неразрешенности трагического конфликта: кода воспринимается лишь как кратковременная "передышка" перед новыми взлетами фатально-трагической темы, новым напряжением человеческих сил в борьбе с судьбой в последующих частях цикла симфонии.

Традиции, как и все живое, не застывают, но развиваются, дополняются новыми представлениями о прекрасном, истинно целесообразном в искусстве. То, что потрясало слушателей прошлого века, может

показаться нам наивным или устаревшим либо приобретает совсем иную силу воздействия и требует в свою очередь каких-то новых приемов исполнения. Глубокое заблуждение поэтому — подходить к вопросу о традициях с меркой узко-профессиональной, в отрыве от эстетических идеалов времени, от художественных запросов современников.

О РИТМЕ

Стоящее и взаимообусловленное единство соединяет понятие метра темпа и ритма; музыкальный ритм всегда живет и выявляет себя только в определенном метре и темпе, на что указывает и давно утвердившаяся традиционная терминология — метро-ритм, темпо-ритм.

Точно также вне ритма, метра и темпа, вне внутреннего ощущения лада и гармонии, вне определенного тембра и штрихов немислимо существование мелодии.

Для музыки, для искусства её исполнения нет другой организующей силы, кроме ритма. Однако ритм, организующий закономерности движения и развития музыкальной ткани, не есть абстракция, схема. Организуя все элементы в единый, логически завершенный музыкально-художественный процесс, протекающий во времени, ритм в свою очередь взаимосвязан с закономерностями гармонии и лада, динамики и акцентуации, а главное — с характером и образными свойствами мелодии, мелоса, интонации. И абсолютно прав Б. Асафьев, когда говорит, что в музыке нет и не может быть неинтонируемого ритма, что ритм и интонация в их теснейшей взаимообусловленности являются главными проводниками музыкальной выразительности и убедительности.

Ритм не меньше, чем мелодия, тесно связывает содержание музыки с окружающей действительностью. Талант композитора или музыканта-исполнителя не может не проявляться в тонком и точном вслушивании в ритмы своего времени, в передаче через эти ритмы "поступи века" — напряжения духовной жизни современников, интенсивности их эмоционального мира, чувств, которыми они живут.

По характерным особенностям внутренней ритмической пульсации, по степени напряженности экспрессивных градаций моторной силы ритма мы всегда отличим, например, сыльный, "богатырский" строй музыки Бородина от психологически обостренной палитры симфонизма Чайковского, каждая звуковая краска которой словно излучает нервный ток, чутко отзывавшийся на глубокое проявление человеческого страдания, на стремление человека к счастью, свету.

Виноградная, физически здоровая, до дерзости свежая и упругая пульсация ритма является замечательно чертой творчества Прокофьева.

композитора активно воспринимающего светлые стороны жизни и так гармонично запечатлевшего этот свет, этот здоровый пульс новой эпохи человечества в своих лучших произведениях. Свой излюбленный ритмический пульс у Шостаковича: нервно взвинченный, гротескно преувеличенный, исполненный — в многочисленных скерцо; внутренне напряженный, исполненный огромной экспрессии, но при этом нередко достигающий чисто баховской плавной текучести — в лирико-философских раздумьях медленных частей.

Ритм — пульс музыки, при остановке которого прерывается её жизнь, исчезает её мысль, иссякает энергия, распадается форма. Не охватив закономерности ритмического развития произведения, невозможно понять и воплотить его идею, осмыслить форму.

Ритм произведения, направляя развитие музыкальной ткани, придавая активную действенность выражению музыкальных идей, чувств и настроений, рождает ритм исполнителя, организует его творческое дыхание. Ритм — нечто вроде эмоционального тока. Музыкант, слившись с ритмом композитора, и "заряжая" его током свое исполнение, в свою очередь согревает и заражает теплом ритмического дыхания слушателей. Музыкальный ритм является, таким образом, для исполнителя не техническим средством, а творческим состоянием.

Следует, однако, заметить, что сила ритмического тока не всегда должна обнаруживать себя в обнаженном подчеркивании ритмической акцентуации, в открытом вынесении её на первый план. Наоборот, художественное исполнение требует нередко скрытой, лишь подразумеваемой, только внутренне ощутимой пульсации. Исполнитель совершенно сознательно убирает со звучащей поверхности даже едва уловимую акцентуацию, не теряя в то же время внутреннего биения ритмического пульса. Образуется как бы "звучащая гладь" с "подводным течением".

Задача дирижера — воспитывать у инструменталистов и певцов это активное чувство ритмической пульсации, пронизывающей весь музыкально-исполнительский процесс и создающей в конечном итоге из своих больших и малых отрезков сквозной ритм произведения.

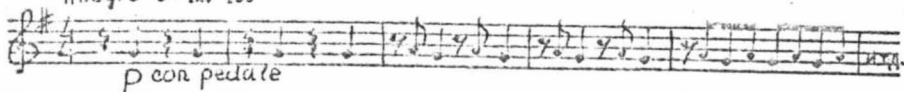
В сквозной ритм произведения органично входят также и паузы. К сожалению, далеко не все музыканты отдают себе ясный отчет в том, что в развертывании музыкального процесса пауза есть элемент, художественно равноценный звуку. Между тем, очень важно понять, что паузы всегда внутренне действенны, наполнены ритмическим током, как клетки живого организма — пульсацией крови.

Пауза в музыке звучит. Часто пауза приобретает значение ударного акцента, от которого отталкивается реальный звук в начале музыкальной мысли. Вспомним, например, начало Пятой симфонии Бетховена:



или начало второго действия "Царской невесты" Римского-Корсакова:

Allegro $\text{♩} = 120-130$



Для воссоздания непрерывности ритмической пульсации музыкальной ткани еще более существенно верное и точное ощущение исполнителем "ритмичности" генеральных пауз и фермат. Их продолжительность иногда точно определяется самим автором (Глинка, увертюра к "Ивану Сусанину")

Adagio ma non tanto $\text{♩} = 88$



Продолжительность фермат обозначается подчас даже нотными знаками определенной длительности, совершенно обязательной для исполнителей, как это делает Римский-Корсаков в "Царской невесте"; три последних такта перед генеральной паузой представляют здесь фактическую фермату:

Tempo sostenuto



Но далеко не всегда партитура точно указывает нам временную длительность пауз и фермат. В этих случаях они выдерживаются исполнителями по личному ощущению и усмотрению (Бородин, начало Богатырской симфонии):



Однако в любом случае паузы и ферматы укладываются у каждого музыканта в определенный отрезок времени, длительность которого зависит от индивидуального восприятия образной и темпо-ритмической структуры произведения, стройности его общей архитектоники. Эта зависящая от личного усмотрения исполнителя, но необходимая определенность времени говорит о том, что паузы и ферматы насыщены внутренней действительностью, они, так же как реально звучащая музыкальная ткань, несут в себе ритмический ток, ни на миг не прекращающий своего воздействия на сознание и эмоциональное восприятие музыканта-художника.

Творческое мышление исполнителя непрерывно воссоздает цветение художественной идеи произведения, развивающейся в процессе организованного движения музыкальной ткани. Выключить моменты фермат и паузу из этого непрерывного звучащего процесса — это значит нейтрализовать их от "сквозного действия" ритма и, следовательно, потерять стройность и целостность исполнения музыки.

Ритм — основа мышления каждого художника. Более того, моторная сила ритма словно пронизывает всю мышечную систему артиста, все его существо. При вялых или пассивных мышцах невозможно передать энергию внутреннего ритма. Поэтому мышцы, принимающие участие в движениях артиста, должны быть свободными и послушными, эластичными и упругими, но отнюдь не вялыми, не тугими или перенапряженными.

Включиться в музыкальный образ, в творческий процесс — для нас это значит прежде всего включиться всем своим существом в ритм произведения. Только органическое слияние творческого дыхания и пульса исполнителя с дыханием и пульсом музыки, скрытыми в её нотном шифре, может создать подлинное искусство.

Художник, хоть раз испытывший чувство подлинного ритма, не в состоянии более творить без него. Он убедится в простой истине: там, где нет внутреннего ритма, там нет жизненного тока исполнения.

РИТМ И ТАКТ. РИТМ И АКЦЕНТУАЦИЯ

Поразительное разнообразие деятельности ритма заключено уже в мельчайшем метрическом измерении музыки — в такте.

Встречаются случаи, когда исполнителю для верного воспроизведения пластики ритма бывает недостаточно мыслить группами, состоящими из ряда завершенных тактов: логика ритмической акцентуации, борясь с художественную правду, как бы стремится разрушить тактовую черту, неожиданно дробя такты на части и устанавливая цезуру между двумя ритмическими членениями, "невыпадет" по отношению к тактовой черте.

В любой мельчайшей ритмической группе обязательно есть свой кульминационный акцент, имеющий беспредельную силу притяжения для всех остальных звуков данной группы. Вся группа питается энергией акцента. Все звуки находятся в услужении у акцента, подчинены ему. Все устремляется к акценту.

Возьмем для примера тему из второй части Пятой симфонии Бетховена, отметив крестиком ноты, имеющие силу притяжения:

Andante con moto

The musical score is for the second movement of Beethoven's Fifth Symphony, marked "Andante con moto". It is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the movement, with a piano (p) dynamic. The second system shows a crescendo leading to a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The score is marked with "p dolce" and "f" dynamics. The tempo is "Andante con moto".

Как видим, силой притяжения обладают звуки, являющиеся естественным ударным акцентом, к которому устремляются все остальные звуки данной ритмической группы. Сила притяжения есть, следовательно, основа музыкальной акцентуации. Она как бы "ставит на место" и музыкально-грамматические, и смысловые, логические ударения. Ощущать силу притяжения в музыке и владеть логичной акцентуацией так же необходимо музыканту, как необходимо каждому человеку правильно владеть в разговорной речи грамматическими и логическими ударениями, чтобы речь была связанной, разумной и красивой.

Правильная акцентуация — это логичная игра "звуковыми тяжестями".

Если мы говорим, что ритм — пульс музыки, то самым непосредственным проявлением этого внутреннего биения музыкальной ткани является акцентуация. При вялой акцентуации — вялый пульс, яркая акцентуация дает яркий, активный, наполненный пульс. Даже при очень спокойной, плавной музыке, когда внешняя акцентуация почти вовсе отсутствует, биение пульса продолжается очень активно, хотя акцентуация улавливается больше внутренним ощущением, чем ухом.

Ритмическая акцентуация подчинена своей собственной внутренней логике и часто не совпадает с порядком деления тактовой клетки на сильные и слабые доли метра.

Здесь важно еще раз подчеркнуть различие между метрическими и ритмическими акцентами. Метрический акцент, то есть каждая первая доля такта, выполняет в сущности ту же роль, что и первый — "длинный" — слог в стихотворной речи: четко обозначая начало такта, он указывает на размер, в котором написано произведение. Метрический акцент сам по себе не является кульминацией ритмического членения и поэтому не обладает свойством притяжения к себе всех остальных звуков данной группы. Сам по себе он существует только как подпочвенный, скрытый метрический удар, не получающий реальной акцентуации.

Ритмический акцент — это богатство и разнообразие смысловых и логических ударений, определяющих художественность, логичность и красоту музыкальной речи. Обладая силой естественного притяжения, группируя вокруг себя все звуки данного ритмического членения, ритмические акценты, точно так же как логические, смысловые ударения в тексте стиха, составляют основу фразировки.

Следует отметить, что силой притяжения обладают также звуки, связанные лигой, которые в сумме своей составляют наибольшую длите-

льность в ритмическом членении. Две четверти, например, связанные лигой, ощущаются исполнителем как половинная нота, то есть та звуковая тяжесть, вокруг которой группируются находящиеся рядом неолитованные четверти (Римский-Корсаков, "Сказание о невидимом граде Китеже"):



Всякое начало ритмического членения, независимо от того, падает ли кульминация на сильную или на слабую долю такта, должно звучать ясно, отчетливо, иногда ярко и сильно, исходя из характера музыки. Любая музыкальная мысль, даже самая нежная, одухотворенно лирическая по характеру, не может начинаться вяло: слушатель должен слышать начало мысли, чтобы понять дальнейшее её развитие.

Здесь на помощь музыканту приходит ощущение "раза", обозначающее в дирижерском обиходе требование к исполнителям постоянно помнить о первой метрической доле такта. Важное значение "раза", к сожалению, часто недооценивают многие, даже отличные музыканты.

Ритм — великая сила музыки, но, как всякая сила, он может быть использован либо с созидательной, либо с разрушительной целью. Невверно понятая исполнительская сущность "раза" может исказить самую гениальную музыку. Верное ощущение "раза" поможет поднять её исполнение до высот идеала.

Талантливый музыкант чувствует "раз" всем своим существом, яркое подчеркивание первых долей такта, если оно продиктовано смыслом и содержанием музыки, достигает у него необычайной художественной выразительности.

Вспомним Мазурку из оперы "Иван Сусанин". Ритмический смысловой акцент на третьей четверти каждого такта потерял бы всю свою выразительность, если бы мы не чувствовали подпичвенного, метрического "раза":



Как говорилось, ритмический смысловой акцент обычно стремится совпасть со звуком, имеющим наибольшую длительность в ритмической группе. Когда сильная доля такта — ритмический трамплин — по длительности короче следующего за ним звука, последний часто приобретает силу притяжения. Так рождается эффект синкопы. Сила выразительности синкопы заключается в "конфликте", образуемом между трамплином и следующим за ним акцентом. По существу, синкопа является несколько запоздалым, "отраженным" акцентом от метрического удара на сильной доле такта. Метрический удар, то есть "раз", мы можем и не слышать, но мы его неизменно ощущаем. Синкопированный акцент мы и ощущаем и слышим. Аналогичное впечатление мы получаем, наблюдая за работой молотобойца или топора, а несколько позже слышим звук.

Наблюдая за дирижером при исполнении синкоп, мы точно так же сначала видим ударные движения руки (трамплин), а потом как будто с некоторым опозданием слышим акцент синкопы. Будет ошибкой, если дирижер решит затушевывать это кажущееся противоречие между трамплином и акцентом. Данное противоречие имеет своеобразную зрительно-эмоциональную силу выразительности, и не следует им пренебрегать. Артистическое подчеркивание "раза" важно здесь для того, чтобы выразительнее звучал смысловой акцент на слабой доле такта. В подобных случаях чем ярче желательно подчеркнуть смысловой акцент на слабой доле, тем рельефнее должен ощущаться "раз", ибо акцент будет восприниматься как отражение от "раза", "отталкивание" от него.

"Раз" дисциплинирует мысль, делает выпуклым и точным ритм исполнителя. Мне известно от учеников А. Рубинштейна, какое исключительное значение в исполнительском искусстве придавал "разу" этот выдающийся музыкант. Особенно нервно и поведительно звучало это слово в его оркестровом классе. Одного из учеников за непонимание "раза" он однажды обозвал музыкальным невеждой и прогнал из класса. Вскоре, правда, гнев был сменен на милость, но для юноши, впоследствии известного исполнителя и педагога, трагикомический случай в классе Рубинштейна стал памятным на всю его жизнь, научив, по собственному его признанию, с уважением и пониманием относится к дирижерскому требованию "раза".

Есть, однако, акценты, не подчиняющиеся обычной логике деления звуков на ритмические ударные и безударные. В этом отношении они находятся в известном конфликте с естественным притяжением к основному ударному звуку ритмической группы и, следовательно, с грамматически "правильной" акцентуацией. В отличие от смысловых, логи-

ческих ударений, обладающих силой ритмического притяжения, эти акценты условно можно назвать эмоционально-характеристическими. Выразительность их — в некоторой внезапности и неожиданности появления, что придает музыкальной фразировке особую выпуклость, подчеркнутость, характерность.

Качество любого акцента — сила удара и его характер, степень остроты или мягкости, вибрация, певучесть, экспрессия, филировка и т.д. — все это зависит от характера произведения и предоставляется вкусу и фантазии исполнителя: указания нотного шифра здесь приближительны, неточны и в сущности бессильны. Поэтому дирижеры уделяют исключительное внимание характеру атаки звука, его зарождению, всегда тесно связанным с характером музыкального образа.

Можно начать звук уколом, когда более, а когда менее острым, можно начать его пружинисто, углублением или как бы наслаивая; можно мягко положить звук или, начав его мягко, быстро же усилить и т.д. При неисчерпаемом количестве этих и других градаций атаки звука существуют две резко противоположные группы, две породы акцентов: акцент острый, колющий, который точно совпадает с началом звука, и акцент мягкий, пружинистый. В первом случае отсутствие острой атаки как у струнных, так и у духовых инструментов придает исполнению вялость, рыхлость, безжизненность и стирает энергию акцента. Вторая группа акцентов, напротив, требует умения не ударять, а мягко положить звук. Такого рода прием чаще всего необходим, когда нужно подчеркнуть нежный, лирический, "пастельный" характер музыкальной мысли.

Владение ритмической акцентуацией позволяет артисту правильно и выразительно фразировать. Музыкальная фраза не есть простой ряд звуков; она построена из отдельных мелодико-ритмических единств, независимых друг от друга и одновременно связанных между собой и требующих различной эмоциональной ритмической акцентуации. В сущности, музыкальная фразировка есть искусство придавать развитию музыкальной мысли надлежащую степень выпуклости, при помощи многообразных ритмических акцентов подчеркивать звуковые оттенки и изменения, выделяя ударные фразы музыкальной речи из ряда "придаточных" или "подчиненных".

Это, конечно, не значит, что фразировка должна быть своеобразной формой ритмического красноречия музыканта. Музыкальный вкус, фантазия, гармоническое чувство пропорций — все должно руководить исполнителем в сложном и филигранном искусстве фразирования. Здесь

почти невозможно какие-либо точные указания. Следовало бы только постоянно помнить, что отдельная фраза или мысль являются лишь частью в общем мелодико-ритмическом строении; они важны постольку, поскольку имеют свое значение во всем развитии мелодико-ритмической линии.

Правильно интерпретировать музыку — это значит также охватить лежащий в её основе остов формы, ясно раскрыть общую её структуру, как и соотношения фраз между собой. Умение определить эти взаимозависимости — одно из условий выразительной фразировки.

И здесь вновь и вновь музыканту следует помнить о чудодейственной силе ритма, сквозное развитие которого цементирует форму, направляет музыкальную мысль, организует развитие образно-мелодической ткани произведения.

О СКВОЗНОМ РИТМЕ

Сквозной ритм произведения нельзя представить себе в виде некоей ровной и гладкоразвивающейся звуковой плоскости.

Сквозной ритм произведения — не один, а целый ряд больших и малых, разнообразных и разнородных ритмических пластов, гармонично объединенных в одно большое целое. Преобладание одних из них придает произведению монументальность, величавость, других — острый драматизм, третьих — светлую жизнерадостность. Но в любом случае сквозной ритм — это подъемы и спады напряжений ритмического тѳа, это непрерывные контрасты, это сопоставления энергичной, острой ритмической пульсации с пульсацией мерной, плавно текущей... и в этом — жизнь произведения.

В сравнительно небольших произведениях или отдельных частях крупной формы сквозной ритм очень часто не только определяет общий характер и эмоциональную окраску музыки, но и в самом себе несет её главный образ, основную идею. Контуры сквозного ритма в таких случаях очень рельефны, непеременимы, выдержаны в определенном характере в течение всей пьесы.

В гениальной "Сече при Керженце" из "Сказания о невидимом граде Китеже" четыре контрастные темы, две из них — народная песня "Про татарский полон", преобразованная Римским-Корсаковым в лейтмотив татарских богатырей, и песня дружины Китежа ("Поднялася с полуночи"). — относятся к самым ярким образно-тематическим харак-

теристикам оперы. Кроме них в симфоническое действие включены еще грозная, зловеще извивающаяся тема татарской орды и острая, рассекающая звуковое пространство, словно лязг мечей, тема яростной схватки.

Но при яркой контрастности всех этих мелодических построений важнейшей лейттемой симфонической картины, её стержневым образом является диокстремительный ритм. Всеохватывающий ритм яростного бега татарской конницы властно вторгается в обе песенные темы, вливает в их пульс кипящую кровь, решительно преобразуя не только внешний облик песен, но всю их внутреннюю сущность.

Образное содержание сквозного лейтрита в этой симфонической картине постигте безгранично. Динамика ритма создает блестящую звуковую перспективу приближения и удаления. Ритм служит великолепной изобразительной краской, чеканя точно резцом все перипетии неравной битвы. Соприкасаясь с различными темами, ритм яростного бега обнажает в одних присущую им жестокость, злую напористость (темы орды, татарских богатырей), других (песня русской дружины) — перемалывает своей стихийной разрушительной силой. Характерная фигура лейтрита царит над всем. Она направляет симфоническое действие, конструирует форму, становясь в центре развития всего образного строя оркестровой картины.

Выразительная сила сквозного ритма "Сечи", при всех возможных его трансформациях в связях с изгибами темпа, резкими динамическими и оркестрово-колористическими контрастами, — в постоянности напряженной пульсации, в отсутствии антагонистов в самом "ритмическом действии". На всем протяжении ритм натянут, как тетива. Лишь когда стрела пущена в цель (изобразительный эпизод сечи, "удар мечей"), тетива ослабевает. И задача дирижера заключается в том, чтобы на протяжении всей картины не потерять это обостренное ощущение ритма, как туго натянутой тетивы, которую можно напрячь больше или чуть меньше, но ни в коем случае нельзя ослаблять до положения покоя.

Следовательно, подъемы и спады ритмического тока, многообразие оттенков пульсации, составляющие сквозной ритм, необходимо искать внутри господствующего в нем состояния драматического напряжения.

Владение сквозным ритмом находится в прямой зависимости от степени непрерывности волевого и действенного внимания исполнителя. Музыкант должен уметь фиксировать свое внимание на определенной творческой задаче, охватывать весь музыкально-исполнительский процесс во всех его больших и мельчайших деталях, то есть во всей его целостности.

О НАПЕВНОСТИ

Если ритм является пульсом, биением сердца музыки, то мелодия - интонацией, голосом её души. Без ритма музыка мертва, без мелодии - нема.

Мелодия подобно ритму, в самой своей сущности заключает процесс внутреннего движения. Следует поэтому решительно возразить против сведения понятия мелодии к простой смене музыкальных интервалов, организованных ритмом. Мелодия это прежде всего музыкальная мысль, образ, идея, это самое непосредственное и рельефное выражение глубины внутреннего мира человека, широчайшей гаммы его чувств, мыслей, психологических состояний в их непрерывном действенном развитии.

Конечно же, для нас внутренние взаимосвязи между мелодией и ритмом богаче и глубже. Вдохновенно сыграть мелодию, раскрыть мелодический образ - значит вдохнуть в мелодическую линию ритмический пульс и одновременно согреть её теплом напевности. Именно ощущение напевности, певучести мелоса, которое в одинаковой степени должно быть присуще вокальному и инструментальному исполнителю, помогает музыканту охватить целостность, непрерывность развертывания мелодической ткани, передать динамику внутреннего движения образно-мелодической речи.

Широкая, естественная напевность бесспорно является самым могущественным проводником эмоционального тепла в искусстве исполнения. Хорошо играть на музыкальном инструменте, утверждал Вагнер, - значит хорошо уметь на нем петь.

Замечательными певцами на духовых были ленинградский тромбонист Волков, а в Москве - М.И. Табаков; серебристое, чудесно льнущее сияние звука трубы Табакова буквально захватывало в "Поэме экстаза" Скрябина.

Изумительное свойство напевности звука, согретого глубоким чувством присуще выдающимся пианистам русской и современной отечественной школы, среди которых возвышается незабываемый образ гениального Рахманинова.

Пока звук живет, он находится в непрерывном и плавном движении вдале. Фермата - не остановка движения звука, но продолжение его на одной высоте; в этом смысле певучий звук подобен звуку богатого обертонами большого колокола: он имеет свойство далеко лететь,

долго парить в пространстве, словно не встречая на своем пути никаких препятствий.

Певучесть — качество исполнителя.

Ведь на любом инструменте можно петь музыку медленную и быструю с сотнями оттенков, лежащих между крайностями замедленного и ускоренного движения. П Е Т Ъ можно и долго длящиеся мелодические темы и совсем короткие речитативные фразы, даже отдельные звуки или аккорды. Различие только в материале, в средствах и в принципах техники, с помощью которых достигается напевность — самое обаятельное качество исполнения.

Ощущение напевности — это прежде всего ощущение мелоса, как непрерывно движущейся, свободно и пластично льющейся звуковой струей, регулируемой дыханием (у певцов и исполнителей на духовых инструментах) или движением смычка. Для достижения напевности необходимо овладение главным её элементом — упругим, пластичным звуком, который независимо от характера и формы строения самого мелоса, от силы и быстроты, динамических оттенков всегда сохраняет свободную полетность.

Многokrатно возвращаясь к мысли о непрерывности, пластичности творческого процесса, К.С. Станиславский писал: "Таким образом, вы видите, что всякому искусству нужна прежде всего непрерывная линия". Но и этого мало. "Само искусство зарождается с того момента, как создается непрерывная тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения." Пока же существуют отдельные звуки, воскрики, нотки, возгласы, вместо музыки, или отдельные черточки, точки вместо рисунка, или отдельные судорожные дергания вместо движения — не может быть речи ни о музыке, ни о пении, ни о рисовании и живописи, ни о танце, ни о архитектуре, ни о скульптуре, ни, наконец, о сценическом искусстве".

Разумеется, певцу или инструменталисту недостаточно только овладеть упругостью и непрерывностью напевного звука: важно уметь пользоваться этими качествами совершенно сознательно, подчиняя их художественному замыслу, содержанию музыкального образа. В этом отношении исключительно важное значение имеет тембр, в понятие которого мы включаем не только красоту, но и психологическую окраску звука певца или инструменталиста.

Изменение тембра на духовых инструментах зависит от амбушюра, дыхания, аппликатуры, а также от положения раструба (выше или ниже);

на ударных инструментах — от качества и места удара и от того, чем ударяют.

Верно почувствовать музыкальную мысль — значит верно почувствовать звучащие краски, выражающие её сущность. Отсутствие верного тембра — это неверно выраженная мысль, точно так же, как бедность тембровой палитры делает бедной самую мысль.

Ощущение тембра, тембральный слух, точно так же как ощущение напевности музыкальной ткани, являются врожденными преимуществами, говорящими об одаренности музыканта. Это не значит, конечно, что эти качества не нуждаются в развитии или не могут быть гружены (до известных пределов) хорошим воспитанием и самоотверженным трудом артиста. Что же касается дирижеров, то лишь тот из них имеет право стоять во главе ансамбля музыкантов, кто не только в состоянии мыслить психологической окраской тона и звука, но умеет заразить своим ощущением психологических оттенков живой музыкальной речи всех исполнителей, находя в них талантливых единомышленников своим художественным намерениям.

О ДИНАМИКЕ

Бывает, что молодой дирижер, излишне доверчиво полагаясь на врожденный темперамент, начинает воспринимать самую прекрасную и тонкую музыку лишь как повод для выявления своих столь же взвинченных, сколь и односложных эмоций, забывая о тех огромных выразительных богатствах, которые таятся в многообразии динамических оттенков музыкальной речи. Между тем без умения пользоваться динамическими контрастами, без тонкой и гибкой передачи различных степеней силы звука немислимо настоящее дирижерское искусство.

Любые художественные намерения дирижера не будут иметь цены без оживляющего их эмоционального и верного постижения внутренней сущности музыки, а её можно передать только с помощью богатой нюансировки, в том числе с помощью динамических оттенков. Нелогичная динамика не только делает музыкальную мысль скучной или нарочитой, но в состоянии исказить её до неузнаваемости. "Ничто так не может повредить произведению, — замечает Р. Вагнер, — как произвольная нюансировка, поскольку она открывает простор фантастическим капризам любого тщеславного тактоотбивателя, рассчитывающего лишь на эффект".

Невозможно найти точную силу и верный характер динамического оттенка, если исполнитель понимает его формально, ощущает его только "зрением", но не слышит своим чувством, не ощущает своим дыханием. Это тем более важно подчеркнуть потому, что числу и характеру

динамических нюансов предела не существует: палитра динамических оттенков в музыке столь же безгранична, как и оттенки человеческих чувств. Подчас динамические изменения, несмотря на их реальность и художественную необходимость, настолько неуловимы, что отметить их в нотах невозможно без риска ошибочного или преувеличенного их толкования. Здесь талантливому музыканту следует полагаться на собственный художественный вкус, фантазию и темперамент и помнить, что верно найденные переходы, смены и сопоставления динамических оттенков, являются одним из самых могучих проявлений контрастности — антипода звуковой монотонии.

В сущности, артистизм исполнения начинается лишь с того момента, когда начинают придавать должное значение различию между "фортиссимо" и "форте", "форте" и "меццо форте", "меццо форте" и "пиано", "пиано" и "пианиссимо". Если же музыканту недоступны эти основные динамические градации, он непременно нарушит одно из важнейших условий художественного исполнения — логику соотношения музыкальных звуков, результатом чего и явится монотония, унылое однообразие некоей "среднеарифметической" звуковой плоскости.

Один из самых удивительных по впечатляемости динамических эффектов заключается в верном соблюдении постепенности нарастания или уменьшения силы звучности при "крещендо" и "диминуэндо". Обычно средний музыкант убежден, что "крещендо" означает "громче", а "диминуэндо" — "тише", в то время как вся выразительность этих динамических оттенков — в оправдании, с помощью логики постепенности, самых энергичных переходов от "пианиссимо" к "фортиссимо" или неожиданного появления нежнейшего "пианиссимо" после грандиозного разрастания "крещендо". Для пластичного, равномерного, художественного убедительного воспроизведения "крещендо" или "диминуэндо" необходимо точно знать, откуда и куда идет звуковое нарастание или затухание, предвидеть, чем, какой силой звучности завершится эта постепенность изменения динамического качества музыкальной мысли.

Логика соотношения силы звучностей, необходимая для точного и верного воспроизведения "сфорцато" и "форте-пиано", особенно важна в моменты длительного раздвигания "диминуэндо" и "крещендо" на протяжении многих тактов или даже целых музыкальных сцен.

Воспроизведение нарастаний и затуханий звучностей имеет массу разновидностей, форм и оттенков. Менее всего здесь применимы раз и

навсегда установленные правила, ибо они неизбежно превратятся в ремесленный штамп. Так, например, некоторые исполнители сделали для себя чуть ли не законом при движении мелодии вверх увеличивать, а при движении вниз уменьшать силу звука. Если такой прием и уместен во многих случаях, то превращать его в правило по меньшей мере неразумно. Во вступлении к "Евгению Онегину" Чайковский с своей категоричностью опровергает подобный исполнительский штамп:

Andante con moto



Чтобы не утратить логику соотношения силы звучностей и создать звуковую палитру, богатую разнообразием и красками, дирижеру необходимо почувствовать и осознать "сквозную динамику" исполнения им произведения. Подобно сквозному темпо-ритму, палитра музыкальной динамики — это подъемы и спады звуковых напряжений, это непрерывные контрасты, смены разнородных по силе и характеру динамических нюансов, штрихов, оттенков гармонично объединенных в одно большое целое.

Формированные, лишённые оттенков звучания, являясь чаще всего следствием эффектированной, доведённой до карикатуры темпераментности, представляют собой наихудшую разновидность монотонии.

Не менее опасно злоупотреблять дробной динамической нюансировкой. Ведь дело вовсе не в количестве оттенков, а в их художественной необходимости и оправданности. Чрезмерное увлечение количеством нюансов, не соответствующих художественной логике, приносит в исполнение манерность, может произвести даже комическое впечатление.

Как и зарождение звука, процесс его окончания имеет неопределимое количество динамических градаций. Звук может замедлять, истончать, и тогда применяется динамический эффект филировки, а может внезапно пресекаться, словно наталкиваясь на тупой предмет. В свою очередь, филировка может быть более или менее быстрой, на длинных и коротких звуках; она естественна как в моменты медленного и постепенного замирания звука, так и в моменты более быстрого и мгновенного полета. Общепринятые ремарки "диминуэндо" и "морендо" говорят только о постепенном замирании или затихании звука, в то

время как быстрая, мгновенная филировка как правило, в нотах не отмечается и всецело зависит от творческой фантазии и мастерства исполнителя.

Быстрая филировка звука применяется подчас в тех случаях, когда певец или исполнитель на смычковом и духовом инструменте, мгновенно снимая звук, хочет закончить его не только сильно, но и придать ему полетность.

В отличие от постепенно затихающего или свободно летящего звука, неожиданно пресекающийся звук применяется значительно реже. Пресечь звук, как бы остро срезать его и тем самым остановить его полет, певец может мгновенной остановкой дыхания или при помощи согласных букв б, п, т. (например, на словах: раб! хлоп! стоп!), молниеносно останавливающих дыхание, а вследствие этого и звук. Аналогичным приемом — внезапной остановкой дыхания или с помощью согласных б, п, т, (прием языка — "тапп, тапп, тапп" в отличие от приема — "тай, тай, тай", необходимого для летящих коротких звуков) — пользуются исполнители на духовых инструментах.

Быстрое и совместное пресечение конца звука — эффект, ставящий перед оркестром немалые трудности, что, однако, окупается обогащением динамической палитры исполнения тонкими штрихами и нюансами.

В создании динамически целостного плана исполнения большую роль играет умение дирижера воспринимать и использовать как своего рода динамический оттенок паузы, в частности, ферматы на паузах. Органически входя в ткань произведения, абсолютная тишина фермат на паузах обладает огромной силой эмоционального воздействия, воспринимается чувством и воображением как завершение музыкальной мысли, как особый динамический оттенок её звучания. Таковы, например, заключительные такты первой и последней частей Шестой симфонии Чайковского. Ферматы на паузе, следующие после замирания, постепенного истаяния музыки, доводят здесь выразительнейший эффект филировки до логического конца, до абсолюта: реальное звучание сливается в момент паузы со звучанием воображаемым, звуки словно уносятся в безграничную даль, растворяясь в царстве тишины. Совсем иное впечатление производит фермата на паузе, заканчивающая марш-скерцо той же симфонии. Здесь композитор не только не сливает реальное звучание с воображаемым, но, напротив, сменяя потрясающую физическую силу и огромный натиск стремительного движения музыки загадочной тишиной паузы. В этом

внезапном погружении в тишину и заключено истинное завершение музыкальной идеи.

Хотелось бы подчеркнуть большую выразительность еще одного приема, который условно можно назвать приемом полидинамизма. Смысл его — в несовпадении динамических оттенков у отдельных инструментов или оркестровых групп, цель — создание тонкой динамической полифонии, позволяющей выделить проведение тематической мысли особенно тогда, когда она последовательно переходит от одного инструмента к другому или окружена мелодическим противосложением и плотным гармоническим фоном.

О ШТРИХАХ

То же, но, может быть, с еще большим основанием следует сказать и в отношении штрихов. Штрихи, отмеченные в партитуре, сыграть "в общем" и "в основном" самый посредственный оркестр и без подсказок дирижера. Однако это еще не означает, что будет раскрыта подлинная природа штриха, что он будет выполнен так, как того требует образное содержание музыкальной мысли. Ведь каждый штрих, в отдельности взятый — будь то "легато", "стаккато", или "маркато" — имеет еще бесчисленное количество присущих его природе оттенков, весьма различных по своему характеру.

Так, "стаккато" может быть и более и менее колким, острым, воздушным, прыгающим. Связность звуков в "легато" может быть и более и менее заметная; звуки связанные лигой, могут исполняться с разной степенью певучести и экспрессивности. "Деташе" — более и менее широким, напевным, экспрессивным. "Мартеле" и "маркато" могут иметь большую и меньшую остроту атаки звука, они исполняются с большим и меньшим применением вибрации или при полном её отсутствии; продолжение звука после атаки бывает более или менее напевным и экспрессивным.

Если учесть при этом всевозможные сплетения и комбинации различных штрихов, следует заключить, что разнообразию и выразительности нет предела, как не существует его и для других видов музыкальной нюансировки.

И здесь вновь нужно напомнить, что нотная запись не имеет пока средства для обозначения всех тонкостей штрихов, между тем как именно от этих тонкостей и оттенков в конечном итоге зависит подлинно художественное раскрытие образности музыкальной мысли.

Вмешательство в авторские указания о штрихах может быть и более активным, дирижер может ставить перед собой и исполнителями в этом отношении и более трудные задачи.

Часто, однако, беда в том и состоит, что стремясь поразить публику эффектным исполнительским замыслом и необычностью трактовки, иные из нас, дирижеров, игнорируют при этом простые истины, полагая, что раз они уже давно "открыты", беспокоиться о них, а тем более строго следовать и сознательно подчиняться им — совсем не обязательно.

В таких случаях замысел сам по себе может быть хорош и интересен, но когда у дирижера один тактовый удар не имеет ничего общего со следующим, ритм хромает, перемены темпа лишены и подобия логики, а вместо четко выполненных динамических оттенков и штрихов звуковые кляксы, — любой замысел превращается в пустышку, в игру в оригинальничанье на зыбкой основе дилетантизма.

Предлагая то или иное решение, приступая к воплощению своего замысла, дирижер всегда обязан учитывать творческие возможности коллектива и свои собственные. Лучше поставить перед собой и исполнителями не предельно трудную, но во всех деталях профессионально выношенную художественную задачу, чем зарываться в дебри туманных "концепций", толком и самому дирижеру неясных, а потому заведомо невыполнимых. Разумеется, каждый серьезный дирижер стремится к идеалу. Он всегда мечтает о таком варианте исполнения, который наиболее верно, ярко и глубоко раскрыл бы произведение, обнаружил и выявил в нем черты и художественно-образные качества, не раскрытые ранее другими.

Умение ставить перед собой большие, увлекательные творческие задачи есть только повод для серьезной работы, но еще не сама работа. Мало чувствовать музыку, уметь её действительно анализировать, обладать богатым воображением, понимать творческий замысел композитора и внутреннюю сущность воплощаемого художественного образа и т.д. и т.п. — надо уметь своё понимание образа, свои чувства и мысли художественно и правдиво передать. В искусстве п о н и м а т ь — значит у м е т ь; недаром этот афоризм повторяли многие выдающиеся мастера прошлого и настоящего.

Чем сложнее художественная задача, чем произведение глубже, а внутренняя жизнь воплощаемого образа богаче, тем художественнее глубже, тоньше и богаче должно быть само в о п л о щ е н и е.

Нельзя представить талантливое произведение литературы, написанное языком небрежным и безграмотным. Не бывает и талантливого исполнения музыки, идея и замысел которого не отлиты в совершенную форму. Небрежность, равнодушие, безразличие к любому из выразительных средств поэтического языка музыки — удел дилетантов и ремесленников. Влюбленность в каждую частичку живой музыкальной ткани, умение за самым сложным не забыть простейшее и через простейшее прийти к выражению сложного — признаки настоящего музыканта. Нужно любить красоту мелодии и певучести, четкость темпа и динамики, волшебную силу ритма, естественность фразировки. Нужно уметь найти своему пониманию прекрасного в музыке эквивалент профессионального выражения.

Это и будет самая прочная, самая надежная основа для воплощения любого художественного замысла, для достижения в нем нерасторжимого единства содержательности и художественности.

Содержание

От составителя	3
Дирижерская специальность.	5
Дирижер и его профессиональные качества. . .	7
Вопросы обучения и индивидуальной подготовки дирижера.	17
О развитии навыков репетирования в классе дирижирования	34
Задачи дирижера в предрепетиционный и репетиционный периоды	51

Редактор Г.М.Шарпило
Машинистка Т.Г.Винеградова
Корректор С.А.Владимирова

СПОТАК. Серия 346. Объем 5,5 л. д.
Тираж 500 экз. 15.12.1994.

407p.