

АЛЯВДИН Г. П., ВОЛКОВ В. К., ЖАРОВ В. А., КАЗАНОВ М. М.,
ПЕТРОВ В. С., РАЙХШТЕЙН С. Д.

ОСНОВЫ техники дирижирования

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



Москва — 1988

ВВЕДЕНИЕ

Дирижирование (нем. dirigieren, франц. diriger, англ. conducting — направлять, управлять, руководить) представляет собой управление оркестром, хором, ансамблем, музыкально-сценическим действием в процессе репетиций и выступлений.

Дирижирование является одним из наиболее сложных видов музыкально-исполнительского искусства. Оно представляет психофизиологический процесс, включающий в себя интеллектуальный, эмоциональный слуховой и моторный уровни. Главным в дирижерском искусстве является способность дирижера воспринимать и переживать музыку, а также при помощи пластики рук и мимики выражать ее содержание и эмоционально воздействовать на исполнителей.

Дирижер раскрывает замысел композитора и стилистические особенности произведения, стремится передать свои художественные намерения и обеспечивает ансамблевую слаженность исполнения.

Большое значение в профессии дирижера имеют хорошо развитые слуховые представления. Они способствуют развитию музыкального мышления, без которого не может быть создан дирижерский исполнительский замысел. Дирижерская техника в конечном итоге является средством, передающим замысел дирижера исполнителям и вызывающим у них ответную реакцию.

В основе свободного владения дирижерской техникой лежит правильно найденное соотношение между физическим и психическим состоянием дирижера. Он должен быть свободен от мышечной скованности и психической напряженности. Свобода дирижерских движений зависит от умения чередовать напряжение мышц с их расслаблением. Активность же психического состояния должна сохраняться постоянно, ибо дирижер, управляя исполнительским процессом, всегда находится в музыкально-образной сфере произведения.

Профессиональное мастерство дирижера складывается на основе комплекса знаний и навыков. Для успешной практической деятельности ему необходимо изучить партитуру, знать технические и художественные возможности оркестра, обладать большой музыкальной культурой. Дирижеру необходимы организаторские и педагогические навыки, которые вместе с волевой устремленностью к живому контакту с людьми создают целостную картину его творческой личности.

Основопологающим принципом индивидуальных занятий в дирижерском классе является их оркестровая направленность. В процессе занятий следует моделировать ситуации, характерные для работы с реальным оркестром — разучивание элементов фактуры, установление контактов с исполнителями, предъявление требовательности к качеству исполнения.

Советский дирижер участвует в решении задач, вытекающих из требований Программы КПСС, Съездов партии и Пленумов ЦК КПСС. Он активно пропагандирует произведения русской, советской и зарубежной классической музыки, сочинения композиторов социалистических стран и других народов, отражающих прогрессивные тенденции музыкальной культуры.

Профессия военного дирижера имеет свои особенности. Военный дирижер — офицер, командир воинского подразделения, музыкальный деятель, возглавляющий важный участок идеологической работы по идейно-эстетическому воспитанию советских воинов. В программах выступлений оркестра и при обеспечении воинских ритуалов должны преобладать произведения героической и военно-патриотической тематики. Советскую военную музыку в настоящее время отличает высокий профессионализм творчества и возросший уровень исполнительского мастерства. Успешно решая идейно-эстетические задачи, она стремится полнее удовлетворять возросшие культурные запросы советских людей.

Военный дирижер должен постоянно проявлять высокую требовательность к специальной подготовке оркестра, качеству его звучания и уровню исполнительской культуры музыкантов, а также оказывать квалифицированную помощь коллективам художественной самодеятельности.

Путь к мастерству лежит через овладение техникой дирижирования. Поэтому главная задача настоящего пособия состоит в том, чтобы помочь буд. дним военным дирижерам овладеть основами техники дирижирования — одной из составных частей дирижерского искусства.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ДИРИЖИРОВАНИЯ

Из истории развития дирижерских выразительных средств

Современное дирижирование — искусство сравнительно молодое. Оно сформировалось в начале XIX века. Однако, истоки его берут начало в глубокой древности.

Ритмический удар явился первоосновой дирижирования. Им пользовались древние народы, когда возникла необходимость поддерживать совместное исполнение. Подчеркивание ритмических акцентов ударом ноги, хлопанием в ладоши, выполняло организующую функцию. Этот способ управления был самым надежным и в качестве вспомогательного средства сохранялся до наших дней. В его дальнейшем историческом развитии наметился переход от звукового сигнала (шумное дирижирование) к визуальному (тактирование).

Хейрономия (греч. хейр — рука, номос — закон) — как другой вид управления исполнением, сложился в XX—X вв. до н. э. в странах Востока. При помощи движений пальцев, рук, головы руководитель показывал исполнителям направление движения мелодии и оттенки выразительности. Этот способ управления обладал известными художественными возможностями, т. е. мог передавать подъемы и спады мелодии, кульминации и т. д. Искусство хейрономии сохранялось на протяжении длительного времени и в известной степени используется в современном дирижировании.

Оба вида управления коллективным исполнением являлись основой дальнейшего развития искусства дирижирования.

В Древней Греции музыка была связана с поэзией, драмой и танцем. Поэтому музыкальная ритмика вытекала из ритмики стиха — ямба, хорей и т. д., а буквенная запись музыкального произведения не имела размера и тактовой черты. Существовали песнопения и без танца — воинственные песни, музыка в храмах, сольное исполнение без сопровождения и с сопровождением (лира, кифара). Руководитель хора — хорифей — давал тон, пел сам, показывал выходы хористам и громко отбивал такт. Это не было тактирование в современном понимании, а лишь повторяющиеся движения руки вверх (арсис) и вниз (тезис). Его дирижерские обязанности совмещались с обязанностями режиссера. Таким образом, это было не чисто музыкальное дирижирование, а лишь ритмическое руководство певцам и танцем.

В эпоху Средневековья буквенная запись была заменена новым способом — невмами. Невмы не отражали точного ритма и высоты звуков, а показывали лишь примерное движение мелодии. В этот исторический период хейрономия вновь стала распространенным способом дирижирования. Исполнение хора не тактировалось, а «живилось» рукой.

Дальнейшее развитие музыкального искусства связано с появлением многоголосия и специального обозначения длительностей нот — мензур. В эпоху мензуральной музыки ритмическая длительность ноты впервые стала выражаться независимо от поэтического текста. В этот исторический период вновь возобладало тактирование. Дирижер тактировал равномерно, почти механически. Ускорения и замедления не допускались. Так как тактовой черты еще не было, то такт по-прежнему обозначал однократное движение руки вверх и вниз, и продолжительность его составляла, по словам современников, «аремя между двумя шагами спокойно идущего человека». Тактировался пальцем, рукой или дирижерской палочкой.

В эпоху Возрождения происходит развитие светской инструментальной музыки, в которой цифрованный бас становится гармонической и ритмической опорой. С появлением метра и тактовой черты совместное исполнение значительно облегчается. Дирижер руководит исполнением, сидя за клавиром. Дирижирование становится свободнее, отражая аффекты¹, выраженные в музыке. В этот период стали складываться основы художественного понимания искусства дирижирования. За отбивателем такта периода мензуральной музыки пришел ди-

¹ Аффект (лат. affectus — душевное состояние).

Теория аффектов основывалась на связи выразительных музыкальных средств с определенными эмоциями.

рижер эпохи Возрождения, который не следовал слепо такту, а устанавливал темповое движение, исходя из заложенной в музыке поэтической идеи.

Во второй половине XVII века нотная запись окончательно сформировалась и в этом виде сохранилась до наших дней. С появлением такта стали постепенно складываться тактовые схемы дирижирования — сначала в Италии, потом во Франции и Германии. На первом этапе использовали старую форму тактирования — движения руки вверх и вниз, затем появились движения вправо и влево. Первая доля обозначалась движением вниз и была более отчетлива, чем все остальные.

В XVIII веке, во времена И. С. Баха, управлять оркестром, одновременно исполняя партию клавира, стало чрезвычайно трудно. Стремлением преодолеть трудности дирижирования за клавиром было вызвано появление двойного и тройного дирижирования. При двойном дирижировании скрипач-концертмейстер руководил оркестром, а дирижер за клавиром осуществлял общее управление хором, солистами и оркестром. В тройном дирижировании был объединяющий их дирижер.

Однако, такое дирижирование привело к противоречиям. Одни музыканты смотрели на концертмейстера, другие — на капельмейстера, отчего нарушался исполнительский ансамбль. Практика требовала иных форм управления оркестром, которые и стали складываться в это время.

Начало XIX века явилось поворотным пунктом в истории дирижерского искусства. Дирижеры освобождаются от игры на скрипке и клавишине и появляются перед оркестром с дирижерской палочкой, посвящая свою деятельность художественной интерпретациям. История современного дирижирования начинается именно с этого момента. Первыми поврали со старыми формами дирижирования Л. Шпор, Г. Спонтини, К. М. Вебер.

Во второй половине XIX века большую роль в развитии искусства дирижирования сыграли Г. Берлиоз, Ф. Лист и Р. Вагнер. Их значение состояло прежде всего в исполнении собственных произведений, новый музыкальный язык которых значительно расширил круг задач дирижера. Со времени Р. Вагнера дирижер повернулся лицом к оркестру.

Становление искусства дирижирования в России в XVIII веке, после реформ Петра I, связано с именами, с одной стороны, итальянских дирижеров — Ф. Арайи, Б. Галуппи, Д. Сартти, Д. Паизелло, следовавших северной традиции, с другой стороны, русских — Е. Фомина, Д. Кашина, В. Пашкевича, С. Дегтярева и др., опиравшихся на народные, демократические истоки исполнительства.

В середине XIX века на основе создания русской национальной композиторской школы и расширения концертной практики происходило развитие отечественного дирижирования. Крупнейшими дирижерами этого периода были М. Балакирев, Антон и Николай Рубинштейны, Э. Направник, а позже — В. Сафонов, А. Виноградский, И. Слатин, И. Прибык, А. Зилоти, С. Рахманинов.

В XIX веке дирижерское искусство поднялось на новую ступень развития. Сформировались различные направления и стили, связанные с именами Г. Малера, А. Никиша, Б. Вальтера, О. Клемперера, В. Фуртвенглера, А. Тосканини, Г. Караяна и др.

Советская дирижерская школа выросла на основе исторически сложившихся исполнительских традиций выдающихся русских дирижеров. В ее создании принимали участие В. Сук, К. Сараджев, Н. Голосованов, А. Орлов, А. Гаук, С. Самосуд, А. Пазовский. Дальнейший ее расцвет олицетворяют Е. Мравинский, Н. Рахлин, К. Иванов, Е. Светланов, Г. Рождественский и др. Они являют собой пример не только талантливых дирижеров, но и крупнейших деятелей советской музыкальной культуры.

Советская дирижерская школа развивается в постоянном взаимодействии и обогащении русской и других национальных школ нашей страны. Эта тенденция проявилась в деятельности дирижеров — А. Сатяна в Армении, О. Дмитрияди в Грузии, Ниязи в Азербайджане, Л. Вигнера в Латвии, Г. Эрнесакса в Эстонии, И. Домаркаса в Литве, К. Симеонова и С. Турчака на Украине, М. Ашрафи в Узбекистане.

В деле подготовки дирижерских кадров, в воспитании молодых поколений советских дирижеров большую роль сыграли в Москве — Л. Гинзбург, в Ленинграде — И. Мусин, в Киеве — М. Канерштейн.

Своеобразие советской дирижерской школы проявляется, прежде всего, в высоком профессионализме исполнения, в глубине проникновения в стиль и характер произведения. Простота, а вместе с тем выразительность передачи, чувство художественной меры и благородство вкуса составляют отличительную черту творческого почерка многих ведущих советских дирижеров.

Дирижерский аппарат

Под дирижерским аппаратом подразумевается движение рук, положение головы и корпуса дирижера, при помощи которых он передает оркестру свои художественные намерения.

Руки дирижера являются главным элементом дирижерского аппарата. Они обладают огромными выразительными возможностями в управлении исполнительским процессом.

Размеренность движений рук отражает метричность музыки. Скорость их чередования определяет темп; энергия и амплитуда — динамику; связность или раздельность — штрихи. В зависимости от характера звучания эти движения могут быть плавными или резкими, легкими или весомыми, мягкими или энергичными. Каждое движение рук дирижера должно быть ясным, точным и понятным исполнителям.

Позициями называются положения рук по вертикали, горизонтали и глубине. В процессе дирижирования руки могут занимать различное положение по отношению к корпусу — быть на уровне плеч, груди, пояса, расставлены в стороны, вытянуты вперед, согнуты в локтях.

Исходя из исполнительских задач, жесты дирижера выполняются либо всей рукой, либо ее частью.

Кисть является наиболее подвижной частью руки. **Кистевыми** движениями целесообразно пользоваться при дирижировании музыкой легкого, воздушного характера, а также при отсчете пауз. Кисть не должна быть скованной. Однако, чрезмерная расслабленность кисти делает жест нечетким и расплывчатым.

Предплечью свойственен обширный диапазон движений, способных выражать динамику, штрихи, фразировку и т. д. Движения предплечья наиболее употребительны в дирижерской практике, но они приобретают выразительность лишь в сочетании с действиями других частей руки, прежде всего, кисти.

Плечо служит опорой для движения предплечья. Чаше всего плечо включается, когда необходим жест большой амплитуды для передачи насыщенности звучания и сильной динамики.

В процессе дирижирования движения кисти, предплечья и плеча всегда взаимосвязаны.

Голова и корпус дирижера могут занимать различные положения — быть обращенными к оркестру или к его отдельным группам. Устойчивость корпуса во многом зависит от положения ног. Следует помнить, что выразительность корпуса заключается не столько в его движениях, сколько в характерности позы.

Взгляд и мимика играют важнейшую роль в дирижировании. Взгляд является средством контакта дирижера с исполнителями. В сочетании с мимикой он усиливает выразительность дирижирования. Однако, эти средства приобретают действительность лишь в тех случаях, когда являются результатом глубокого проникновения дирижера в содержание произведения.

Таким образом, дирижер воздействует на оркестр при помощи движений рук, при участии корпуса, взгляда и мимики, которые составляют **выразительные средства дирижирования**.

В настоящее время при управлении оркестром используется **дирижерская палочка**. Палочку следует держать свободно, без напряжения. Существуют разные способы держания палочки. Зависят они от характера музыки и особенностей строения руки.

Палочку можно держать второй фалангой указательного пальца и первой фалангой большого пальца. Остальные пальцы подобраны.

При другом способе она удерживается кончиками большого и указательного пальцев и первой фалангой среднего. При таком положении палочки ощущение возникновения звука концентрируется в кончиках пальцев.

Палочка не должна вызывать скованности движений. Важно, чтобы она являлась естественным продолжением руки и как бы «слитно касалась» со звуком. Дирижерская палочка делает движения рук дирижера более собранными и организованными.

ГЛАВА II

ДИРИЖЕРСКИЙ ЖЕСТ

Общая структура жеста

Движения рук в процессе дирижирования подчиняются определенной последовательности и выполняются по сложившимся в практике формам движений (тактовым схемам).¹

Отдельное движение в тактовой схеме мы называем **дирижерским жестом**, а соответствующую этому ритмическую длительность — **счетной долей**.

Дирижерский жест — движение сложное и состоит из нескольких фаз.² Он может быть полным и неполным.

Полный дирижерский жест составляют четыре фазы — «замах», «стремление», «точка», «отражение». В неполном жесте отсутствуют одна или несколько фаз.

Чтобы начать исполнение (пример 1),

М. ГЛИНКА. Патриотическая песня

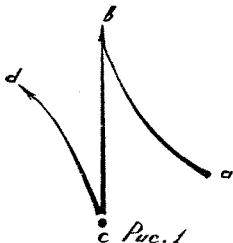
1 Торжественно, не спеша ♩ = 104—108

дирижер делает предупреждение — «замах», затем подает сигнал исполнения — «стремление», потом показывает момент возникновения звука — «точку», после чего ведет звучание посредством «отражения».

¹ См. главу V «Тактовые схемы дирижирования».

² Фаза (греч. *phasis* — проявление) — определенный момент в развитии или состоянии какого-либо периодического явления.

Структура полного дирижерского жеста (рис. 1) графически выглядит так:



линия ab — «замах», bc — «стремление», c — «точка», cd — «отражение».

Замах

«Замах» — первая фаза полного дирижерского жеста. Он предупреждает исполнителей о возникновении звучания, темпе, динамике и характере музыки.

Исходным положением руки для «замаха» следует считать «точку» предшествующей доли тактовой схемы.

«Замах», подготавливающий начало исполнения, называется начальным. «Замах» между долями такта в процессе исполнения называется междольным. По времени выполнения междольный «замах» равен части начального, т. е. другая часть его приходится на ведение звука предшествующей доли.

Таким образом, «замах» влияет не только на возникновение звучания, но и руководит его изменениями. «Замах» может выявлять особенности фразировки, предупреждать о предстоящих вступлениях голосов и исполнительском дыхании. В нем находят свое выражение и эмоциональная сторона исполнения. В широком смысле «замах» организует единство и согласованность исполнительского ансамбля.

Содержание «замаха» определяется ближайшей художественной задачей и проявляется в его различных свойствах — скорости выполнения, амплитуде, силе, энергии, характере движения и т. д.

Скорость «замаха» определяет степень подвижности темпа — чем подвижнее темп (пример 2),

Ю. МЕРТУС. Увертюра к опере «Молодая гвардия»

2 Allegro $\text{♩} = 138$

тем быстрее «замах», и наоборот, чем спокойнее темп (пример 3),

П. ЧАЙКОВСКИЙ. Симфония № 5. Часть II

3

Andante cantabile con alcuna licenza (♩. = 54)

тем медленнее «замах».

«Замах» значительной амплитуды, имитирующий силу и энергию (пример 4).

4

Andante ♩ = 64

Р. ГЛИЭР. Увертюра «25 лет РККА»

предупредит исполнителей о предстоящем громком звучании.

Взапротив, «замах», сделанный легким движением (пример 5).

5

Не скоро

М. ГЛИНКА. Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила»

даже при широкой амплитуде выразит тихое звучание.

Подчеркнуто короткое звучание (пример 6) можно вызвать ост-

6

Andante Archi pizz.

Дж. РОССИНИ. Увертюра к опере «Итальянка в Алжире»

рым «замохом» с остановкой руки в верхнем положении.

Эффективность выполнения «замаха» во многом зависит от ясности слуховых представлений дирижера. Движения рук, опирающиеся на эти представления, вызовут необходимое звучание.

Приведенные характеристики «замаха» не охватывают всех его выразительных возможностей. Они раскрывают лишь основные свойства и намечают пути поиска связей между «замахом» и исполнительским замыслом.

Стремление

«Стремление» — вторая фаза полного дирижерского жеста. Его отличительная особенность состоит в том, что он выполняется в противоположном по отношению к «замаху» направлении.

Вместе с «замахом» «стремление» предвосхищает начало звучания. По времени «стремление» равно «замаху», а в сумме они составляют длительность полной счетной доли.

Точка

«Точка» является третьей фазой полного дирижерского жеста и фиксирует момент возникновения звучания.

В процессе дирижирования выполнение «точки» ассоциируется с ощущением соприкосновения руки с воображаемым препятствием. Характер этого соприкосновения зависит от представления дирижером будущего звучания. Для выражения сильных, акцентированных звучностей могут быть применены удар, толчок; для *tenuto* — нажим; для *legato* — скольжение; для *staccato* — острое касание и т. д.

В зависимости от характера музыки, динамики, темпа, «точка» может быть показана кончиками пальцев, кистью, кистью с предплечьем и даже всей рукой. Однако, момент фиксации всегда определяется движением кисти. Для отчетливого показа «точки» важно освободить кисть от излишнего напряжения. Это поможет естественному переходу к следующей фазе дирижерского жеста.

Отражение

«Отражение» — четвертая, последняя фаза полного дирижерского жеста. Оно выполняет две функции. Первая осуществляет звуковедение текущей доли; вторая выполняет роль междольного замаха, подготавливая следующую долю. В процессе дирижирования обе функции взаимосвязаны.

В музыке устойчивого темпа и равномерного ритма грань между функциями бывает малозаметной. В этих случаях (пример 7) «отражение» последовательно связывает одну долю с другой.

Adagio cantabile ma non tanto $\downarrow = 63$
(Pochissimo piu mosso)

П. ЧАЙКОВСКИЙ, I-я симфония, II часть



Однако, иногда возникает необходимость подчеркнуть ту или другую функцию «отражения». Так, для выражения наполненности и экспрессии звучания (пример 8) необходимо усилить функцию звуковедения.

8

Adagio lamentoso (♩ = 54)

П. ЧАЙКОВСКИЙ, 6-я симфония, IV часть.

В случаях внезапной смены темпа (пример 9) или динамики (пример 10), следует придать большее значение функции междольного замаха.

9

(Allegro)

А. БОРОДИН, 2-я симфония, I часть
Animato assai

10

(Andante con moto)

Л. БЕТХОВЕН, Симфония № 5, II часть

Содержательность дирижерского жеста во всех его фазах определяется художественно-исполнительскими задачами. Поскольку все фазы дирижерского жеста взаимосвязаны, то и освоение их целесообразно проводить комплексно. Однако, отработка и контроль за выполнением каждой фазы в отдельности необходимы, особенно в начальный период обучения.

ВИДЫ ДИРИЖЕРСКИХ ЖЕСТОВ

Дирижерские жесты являются основным средством управления оркестром. Они раскрывают содержание музыки и заменяют слово в процессе исполнения. Выразительность жестов основана на связи эмоционального состояния человека с его движениями. Это позволяет дирижеру средствами мануальной техники (а также мимики и пантомимики) воздействовать на исполнение.

Дирижерские жесты многогранны и функционально неоднородны. Одни из них в большей степени направлены на организацию метро-ритма — назовем их **жестами исполнительской организации**; другие, прежде всего, влияют на раскрытие эмоционально-образного содержания музыки — назовем их **жестами образной выразительности**.

Несмотря на определенные различия, все дирижерские жесты в едином исполнительском процессе тесно связаны между собой, дополняют друг друга и служат раскрытию образно-художественного содержания.

Жесты исполнительской организации

Жесты исполнительской организации непосредственно воздействуют на исполнительский ансамбль — на возникновение и прекращение звучания, на артикуляцию, на характер связи между звуками, на темп и згогику. В зависимости от конкретных задач их можно подразделить на атакующие, поддерживающие и обозначающие.

Атакующими называются жесты, вызывающие возникновение звучания или переход от одного звука к другому. Однако, возникновение звучания может совпадать или не совпадать с началом счетной доли. Поэтому атакующие жесты делятся на жесты **совпадающей и последующей атаки**.

Жесты совпадающей атаки применяются, когда звучание возникает с началом счетной доли и заключают в себе все фазы дирижерского жеста — «замах», «стремление», «точку», «отражение» (пример 11).

11 А. НОВИКОВ. Гимн демократической молодежи

(В темпе марша)



Если счетная доля состоит из нескольких ритмических длительностей (пример 12), то «точка» жеста будет совпадать лишь с первым из группы звуков, составляющих ее.

12 А. ХАЧАТУРЯН. Балет «Спартак» Выход купцов.



В зависимости от характера музыки атакующие жесты могут быть различными по активности. Например, легкое звучание в пиа́но (пример 13) потребуют небольших по амплитуде жестов с ясной фиксацией доли.

13

Allegro non troppo $\text{♩} = 160$

Д. ШОСТАКОВИЧ. I симфония, часть I

Музыкальный пример 13: фрагмент симфонии Д. Шостаковича. Темп Allegro non troppo, метр 4/4, частота пульса 160. Музыка записана для фортепиано (p) и пианисимо (pp). В начале фрагмента (примерно с 2-й по 4-ю такты) наблюдается энергичный жест с большой амплитудой, характеризующийся резким изменением динамики и ритма.

Мужественный характер музыки (пример 14) убедительно может быть передан энергичными жестами большой амплитуды.

14

Allegro pesante

С. ПРОКОФЬЕВ. Танец рыцарей из балета «Ромео и Джульетта»

Музыкальный пример 14: танец рыцарей из балета С. Прокофьева. Темп Allegro pesante, метр 3/4. Музыка записана для фортепиано (f). Характеризуется энергичными жестами большой амплитуды, особенно заметными в начале тактов, где происходит резкое усиление звука.

Жесты последующей атаки вызывают звучание, которое не совпадает с началом счетной доли. В этих жестах отсутствует «замах», а звучание возникает на «отражении» после импульсивно выполненной «точки». Энергия жеста зависит от характера музыки.

Жесты последующей атаки применяются в случаях, когда на начало счетных долей приходится пауза (пример 15) или начало счет-

15

Allegro con brio

Дж. РОССИНИ. Увертюра к опере «Севильский цирюльник»

Музыкальный пример 15: увертюра Дж. Россини. Темп Allegro con brio, метр 2/4. Музыка записана для фортепиано (ff), пиано (p) и пианисимо (pp). В начале фрагмента (примерно с 2-й по 4-ю такты) наблюдается энергичный жест с большой амплитудой, характеризующийся резким изменением динамики и ритма.

ных долей сливается с ранее возникшим звучанием (пример 16).

16

Allegro

И. БРАМС. Венгерский танец № 1

Музыкальный пример 16: венгерский танец № 1 И. Брамса. Темп Allegro, метр 3/4. Музыка записана для mezzo-forte (mf). В начале фрагмента (примерно с 2-й по 4-ю такты) наблюдается энергичный жест с большой амплитудой, характеризующийся резким изменением динамики и ритма.

Поддерживающими называются жесты, которые не вызывают возникновения нового звучания, а лишь поддерживают ранее возникшее (пример 17).

17

Ф. ШУБЕРТ. Неоконченная симфония, часть I



Они выполняются по тактовым схемам без междольного «замаха» при переходе от одной доли к другой. Амплитуда и энергия жестов определяется динамикой и характером музыки. Наиболее важным в выполнении поддерживающих жестов является умение дирижера движениями рук передать ощущение звуковедения.

В исполнительской практике поддерживающие жесты самостоятельно не применяются. Только сочетание атакующих и поддерживающих жестов позволяет дирижеру выявлять метроритмическое строение музыкальной речи.

Обозначающими называются жесты, которыми в дирижировании обозначаются паузы.¹ Они отличаются от атакующих тем, что не имеют побуждающего к возникновению звучания характера, а лишь фиксируют доли такта. Как правило, эти жесты выполняются движением кисти без «замаха».

Жесты образной выразительности

Жесты образной выразительности относятся к средствам взаимодействия на художественную сторону исполнительского процесса. Их задача состоит в том, чтобы передать исполнителям образные представления дирижера о музыке. А так как музыкальные образы не столь конкретны, то и жесты, их выражающие, не имеют устойчиво определенного мануального воплощения. Они в большей степени являются жеста-символами, направленными на то, чтобы вызвать у исполнителей ассоциативные представления о более обобщенных понятиях, таких как мужество, восторг, радость, печаль и т. д.

Мануальную основу жестов образной выразительности составляют движения, которыми человек дополняет и обогащает свою речь. Характер движений может выражать просьбу, приглашение, отрицание, отказ, а также представления о пространстве, свете, массе и т. д. Эти жесты чаще всего выполняются вне тактовых схем при тесном взаимодействии обеих рук дирижера.¹ Их выразительность значительно обогащается мимикой, пантомимикой и наиболее убедительно проявляется во всех случаях раскрытия художественно-смысловых связей музыки.

Успех в освоении жестов образной выразительности обеспечивает непосредственностью проявления чувств, творческим воображением и осмысленной направленностью действий дирижера.

¹ Подробно о паузах см. главу IX «Паузы».

¹ См. главу IV «Координация движений рук».

КООРДИНАЦИЯ ДВИЖЕНИЙ РУК

Координация движений рук — способность дирижера выполнять руками одновременно обособленные и вместе с тем согласованные действия.

Современная дирижерская техника немислима без координированных движений рук. Дирижерская практика выработала определенные правила действий каждой руки, что дало возможность более результативно воздействовать на исполнительский процесс. Эти правила обусловлены тем, что дирижеру в одно и то же время приходится решать разные задачи.

К координации движений нельзя подходить формально. Координированные движения рук должны усиливать выразительность дирижирования и способствовать передаче оркестру большего объема информации.

Функции рук

Правая рука, которая держит дирижерскую палочку, в первую очередь организует метроритм исполнения. Поэтому ее движения строгие и собраны. Однако, это не означает, что она совершенно не влияет на эмоционально-выразительную сторону исполнения. Наоборот, в случаях, когда нет необходимости в действиях левой руки, правая может полностью воздействовать на исполнительский процесс.

Левая рука, свободная от дирижерской палочки (что позволяет ей пользоваться движениями пальцев и раскрытой кистью), в большей степени обладает выразительными возможностями. Используя движения, заимствованные из жизненной практики, она убедительно может передавать художественно-образные представления дирижера.¹ Наряду с этим левая рука в необходимых случаях успешно влияет и на метроритмическое движение музыки.

Взаимодействие рук в дирижировании

Наиболее убедительно передается замысел дирижера исполнением, если движения его рук дифференцированы. Дублирование жестов одной руки другой — параллелизм — сужает выразительные возможности дирижирования. Исполнители привыкают к одинаковым движениям обеих рук, решающих одну и ту же задачу. Когда же появляется необходимость показать новые элементы в фактуре или изменить динамику и т. д., то средств воздействия на исполнительский процесс не хватает. Поэтому во время дирижирования целесообразно иметь своеобразный «резерв» дирижерских средств для дополнительного влияния на звучание оркестра.

Наиболее успешно эту роль может выполнить левая рука, т. к. правая прежде всего организует постоянно действующий фактор исполнения — метроритм, являющийся «жизненным» пульсом музыки. Выключать ее из процесса дирижирования нецелесообразно, ибо в противном случае ослабится управление исполнительским ансамблем.

Левая же рука может включаться в процесс дирижирования и выключаться из него по мере необходимости, отчего ее выразительные действия станут рельефнее и вызовут более активную реакцию. Возможности левой руки огромны — она может способствовать решению организационно-исполнительских задач, но в художественно-образном выражении музыки ее действия значительно предпочтительнее. Вряд ли надо устанавливать правила, когда и как следует действовать той или другой руке. Все зависит от характера музыки, обстоятельств исполнения и индивидуальных особенностей дирижера.

Однако, некоторые рекомендации, основанные на практическом опыте дирижирования, могут помочь начинающему дирижеру в освоении одного из сложнейших вопросов техники дирижирования — координации движений рук.

Показ вступлений новых голосов возможно осуществить любой рукой — и правой, и левой. Но левая рука в этих случаях имеет некоторое преимущество перед правой, так как перед выполнением приема может быть неподвижной, благодаря чему ее жест будет более заметен (пример 18).

¹ См. главу III «Виды дирижерских жестов».

18 (Tempo di valse $\text{♩} = 72$)

+ Фл.

Кларн.

Музыкальный пример 18: Вальс-фантазия М. Глинки. Темп: Tempo di valse, метр: 3/4, частота: $\text{♩} = 72$. Музыка для кларнета и флюты. Динамика: *p dolce*. Музыкальный пример 18: Вальс-фантазия М. Глинки. Темп: Tempo di valse, метр: 3/4, частота: $\text{♩} = 72$. Музыка для кларнета и флюты. Динамика: *p dolce*.

Это особенно важно в музыке быстрой и сильной по динамике, где действия правой руки из-за активности тактирования не смогут привлечь достаточного внимания исполнителей (пример 19).

19 (Allegro non troppo $\text{♩} = 116$) Un poco animando П. ЧАЙКОВСКИЙ. 6-я симфония, I часть

Музыкальный пример 19: 6-я симфония П. Чайковского, I часть. Темп: Allegro non troppo, метр: 3/4, частота: $\text{♩} = 116$. Музыка для флюты и фортепиано. Динамика: *f*, *ff*. Музыкальный пример 19: 6-я симфония П. Чайковского, I часть. Темп: Allegro non troppo, метр: 3/4, частота: $\text{♩} = 116$. Музыка для флюты и фортепиано. Динамика: *f*, *ff*.

Если необходимо показать несколько вступлений подряд, то после первого вступления следует остановить движение руки до показа следующего (пример 20).

Не очень скоро ($\text{♩} = 92$)М. МУСОРСКИЙ. Вступление к опере
«Сорочинская ярмарка»

Музыкальный пример 20: Вступление к опере М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Темп: Не очень скоро, метр: 3/4, частота: $\text{♩} = 92$. Музыка для флюты, гобои, фагота и фортепиано. Динамика: *pp*. Музыкальный пример 20: Вступление к опере М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Темп: Не очень скоро, метр: 3/4, частота: $\text{♩} = 92$. Музыка для флюты, гобои, фагота и фортепиано. Динамика: *pp*.

Важное значение имеет координация движений рук для передачи разных по характеру и штриху фактурных линий (пример 21).

21 Allegro ($\text{♩} = 72$)

Р. ВАГНЕР. Опера «Тангейзер». Марш

Музыкальный пример 21: Опера Р. Вагнера «Тангейзер», Марш. Темп: Allegro, метр: 3/4, частота: $\text{♩} = 72$. Музыка для флюты и фортепиано. Музыкальный пример 21: Опера Р. Вагнера «Тангейзер», Марш. Темп: Allegro, метр: 3/4, частота: $\text{♩} = 72$. Музыка для флюты и фортепиано.

Если одна из них отличается устойчивой пульсацией ритма, а другая выражает широту и напевность, то управление первой более естественно сосредоточить в правой руке, а действия левой будут больше соответствовать характеру штриха второй фактурной линии.

Левой рукой удобно выражать протяженность звуков или аккордов (примеры 22, 23), превышающих длительность счетных долей, обозначаемых правой рукой. В этих случаях задачи левой руки состоят главным образом в передаче характера звучания, штриха или динамики, поэтому движения ее могут выполняться вне тактовых схем.

22 (Allegro feroce)

М. МУСОРСКИЙ. Фантазия «Ночь на Лысой горе»

ff

f

М. МУСОРСКИЙ. Фантазия «Ночь на Лысой горе»

23 (Allegro feroce)

ff

ff

Наиболее самостоятельные действия левой руки проявляются в исполнении сочинений с элементами полифонического склада (пример 24).

(Andante cantabile) Tempo I.

П. ЧАЙКОВСКИЙ. Времена года. Бар...

24

The musical score for Example 24 consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante cantabile' and 'Tempo I'. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The music features complex polyphonic textures with overlapping lines and various articulations.

Она в равной степени с правой осуществляет руководство подголосками, показывая отличие их от других голосов. Если подголосок непродолжителен, его можно продирижировать левой рукой от начала до конца. В более длительном эпизоде — подчеркнуть лишь наиболее существенные моменты его развития.

В полифоническом произведении (пример 25) дирижер, показав

Г. КАЛИНКОВИЧ. Торжественно-героическая увертюра

25

Animato

The musical score for Example 25 consists of three staves. The top staff is in bass clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Animato'. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The music is highly rhythmic and polyphonic, with many overlapping lines and complex textures.

вступление нового голоса, может ограничиться всего лишь несколькими жестами, характеризующими его, после чего обратиться к следующему или перейти к выполнению других задач. Характер действий зависит от особенностей каждого голоса.

18

Велика роль левой руки в управлении динамикой — в определении и изменении степеней громкости звучания. Характерные ее положения могут в одних случаях (рис. 2, 3)

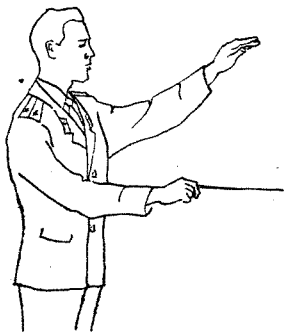


Рис. 2

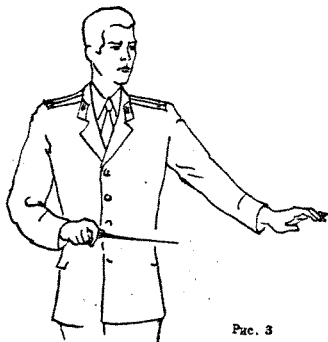


Рис. 3

«предупредить» о приглушенной звучности или «сумерить» громкость возникшего звучания; в других — (рис 4, 5) «потребовать» усиления динамики или «подтвердить» необходимость полной силы звучания.

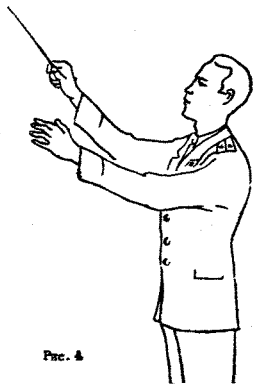


Рис. 4

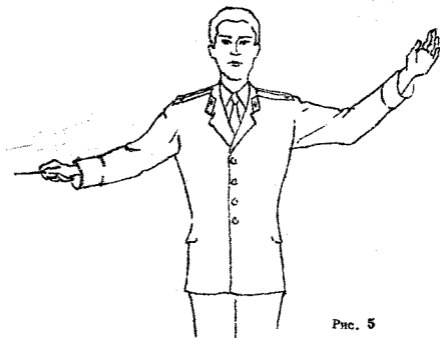


Рис. 5

Самостоятельные действия левой руки весьма убедительны также в корректировании несвоевременных вступлений отдельных исполнителей. В этих случаях необходимо активным жестом «снятия» прекратить ошибочное звучание, а затем, оставив левую руку поднятой вверх, призвать исполнителя к вниманию вплоть до показа правильного вступления. Правая рука в это время продолжает отчетливо тактировать, обеспечивая метроритмическую основу исполнения.

Но особое значение координация движений рук имеет в жестах образной выразительности, когда дирижер хочет передать исполнителям то, что лежит за нотами, т. е. свое представление о музыкальном образе сочинения.

Следует помнить, что музыкальная ткань оркестрового произведения состоит из множества составных элементов. Выразить каждый из них в процессе исполнения у дирижера нет возможности, да в этом нет и необходимости. Стремление же показать абсолютно все мельчит дирижирование и мешает управлять сквозным развитием музыки. На репетициях проработка всех деталей крайне необходима, но во время исполнения надо влиять только на те аспекты исполнительского процесса — технические или художественные — которые непосредственно способствуют полному раскрытию замысла дирижера.

Для развития координации движений рук большое значение имеют различные упражнения, например, на перемену функций рук, когда левая рука делает то, что делала правая — и наоборот; на одновременное тактирование двумя руками различных по метрике схем и т. д. Цель этих упражнений — развить независимость движений рук.