

О ТЕХНИКЕ ДИРИЖИРОВАНИЯ

Что представляет собой техника дирижирования? Большинство авторов идет в решении этого вопроса по пути описания видимой стороны дирижирования, анализирует жесты, фиксирует созданные многими десятилетиями стандарты языка этих жестов, основные назначения которых — обеспечение оркестрового ансамбля, игры “вместе”. Ряд немецких авторов начал пользоваться для этой стороны дирижирования термином “тактирование”, чаще всего противопоставляя его “дирижированию” — выразительной части техники, дирижерскому исполнительству.

Наиболее просто сформулировал это еще К. Шредер: “Если дирижер при исполнении музыкального произведения откладывает такт уверенно и корректно, так, что исполнители играют, но не может вдохнуть в него творческую жизнь, наполнив ее собственными художественными переживаниями, не зная отдельного замысла композитора, то в этом случае он тактирует, а не дирижирует”¹. Далее он говорит о технике тактирования, понимая под этим не только навыки откладывания долей такта, но и умение исполнять все виды афтактов, фермат и прочее, не используя слово “техника” в связи с исполнительством.

Русские авторы вначале переняли это разделение. Один из первых русских педагогов Н. Малько, воспитавший многих из старшего поколения советских дирижеров (сам ученик Ф. Мотля), пишет в своей книге: “Дирижирование, как и всякий другой вид музыкального исполнения, включает в себе две стороны—техническую и художественную... Тактированием называется процесс указания такта и его долей при помощи жестов рук”². Это значительно уже немецких определений. М. Багриновский считает, что “иногда мануальная техника фигурирует в отрыве от творческих эмоций, иногда принимает узкоспециальный, чисто служебный или школьно-учебный характер. В подобных случаях ее обычно именуют тактированием”³. В другом месте он попросту отождествляет мануальную технику с тактированием⁴. То, что немецкие авторы относят к “дирижированию”, он обозначает как “принцип колорита”: “При исполнении музыки колоритом дозвоительно именовать все относящееся к окраске, или, другими словами, к характеру передачи. Например: степень скорости, силы, связности, акцентированности, контрастности и проч.”⁵ Иначе говоря, все, что относится к исполнительским приемам, противопоставляя их приемам ансамблевой устойчивости, то есть показ долей такта, вступлений, фермат, афтактов и прочего.

Несколько иначе пытается подойти к этому вопросу М. Канерштейн: “Техникой дирижирования мы называем комплекс средств и приемов, при помощи которых дирижер воздействует на исполнительский коллектив во время исполнения музыкального произведения. Наряду с жестикულიцией, то есть тем, что называют техникой рук или тактированием, этот комплекс составляют взгляд, мимика и вообще все поведение дирижера, стоящего перед оркестром”⁶.

Формула М. Канерштейна сравнительно точна, на тоже чрезмерно суживает проблему. Она относится у него только к акту исполнения, к его внешним проявлениям, и не касается всех других технических проблем, связанных с искусством дирижирования, которые в процессе исполнения зрительно себя не проявляют. Причем

¹ Schroder C. *Handbuch des Dirigierens*. Hamburg, 1889.

² Малько Н. *Основы техники дирижирования*. М.: Л., 1965, с. 47—48.

³ Багриновский М. *Дирижерская техника рук*. М., 1947, с. 8

⁴ Там же, с. 34.

⁵ Там же, с. 38.

⁶ Канерштейн М. *Вопросы дирижирования*. М., 1965, с. 10.

как раз техника и приемы внешнего порядка (техника жеста, мимика или даже, как говорят некоторые авторы, пантомимика) менее важны, чем, например, техника контактности и волевая, связанные с яркостью непосредственной передачи музыкальной мысли.

Внешне отточенное дирижирование, работающее “впустую”, мы наблюдаем очень часто. В то же время многие выдающиеся дирижеры представляются нам как раз самыми злостными нарушителями большинства предлагаемых тактировочных правил и норм, игнорирующими к тому же подчас и мимику, и пантомимику и тем не менее вызывающими колоссальный резонанс в коллективе и слушателях. В качестве наиболее разительных примеров можно назвать В. Фуртвенглера, Г. Караяна, отчасти Л. Мазеля, Ш. Мюнша, особенно О. Клемперера, который последние годы своей жизни, парализованный и бессильный, не мог даже нормально тактировать, тем не менее руководил исполнением в полном смысле этого слова, и как руководил! Вообще же трудно назвать хоть одного дирижера, который бы полностью или частично выполнял указываемые авторами книг предписания о технике дирижирования.

И. Мусин в корне не согласен с противопоставлением тактирования и дирижирования. Он, как и Н. Малько, считает, что “гораздо правильнее вместо этой антитезы говорить о технической и художественной сторонах дирижерского искусства”¹. Дирижерскую технику он предлагает разделить: 1) на технику низшего порядка (обозначения размера, метра, темпа, приемы показа вступлений, снятия звука, показа фермат, пауз, пустых тактов), иначе говоря, вспомогательную технику;

2) технику выразительную, приемы, с помощью которых определяются изменения темпа, динамика, акцентировка, артикуляция, фразировка и прочее, и 3) образно-выразительную, когда перед дирижером стоит задача, используя всю совокупность средств вспомогательной и выразительной техники, придать жесту образную конкретность².

Таким образом, И. Мусин рассматривает дирижирование как единый процесс (речь идет о некоем диалектическом единстве технической и художественной стороны), и для выразительности он считает необходимым выработку определенных приемов техники, которыми надо овладеть так же, как и высшей ступенью этой выразительной техники — образной, где жесту должна быть придана образная конкретность. Казалось бы, есть все основания считать такую установку наиболее передовой и прогрессивной, если бы не одно обстоятельство: И. Мусин заходит в своей конкретности технических предложений слишком далеко.

Надо сказать, что профессия дирижера-педагога — одна из наиболее трудных, требующая огромного напряжения, затрат душевной энергии, времени, своеобразного и гибкого отношения к человеческому материалу, из которого необходимо формировать художника и профессионала. За всю свою жизнь И. Мусин, являясь профессором Ленинградской консерватории, воспитал многих дирижеров, в том числе и выдающихся. Вполне понятно намерение теоретически расширенно обосновать свой метод. Развитие мануальной сноровки, разумеется, важная часть начального этапа обучения. Но в самом отношении И. Мусина к широким проблемам дирижерской техники, в определении ее сущности, задач, границ — во всем этом и сила, и слабость его книги. Сила — в том, что понятие дирижерской техники им по сравнению с другими авторами значительно расширено и включает в себя все виды внешних мануальных приемов, которые должны обеспечить не только ансамблевую, но и образную определенность. Впервые в литературе применительно к дирижированию описываются многие виды жестов, “дополняющих и заменяющих ситуативную речь и почерпнутых из жизненной практики”³. Сила и в том, что вся “вспомогательная” часть техники разработана с предельно исчерпывающей полнотой.

¹ Мусин И. *Техника дирижирования*. Л., 1967, с. 10.

² Там же, с. 11—17.

³ Там же, с. 307.

Но директивность, которая возникает при детальной конкретности описания жестов, обесценивает, казалось бы, совершенно понятное и общеприемлемое. За примерами ходить недалеко.

“Широко известен “пригласительный”, или “предлагающий”, жест (терминология жестов намечена условно). Обычно движением руки слегка в сторону от себя с одновременным раскрытием и поворачиванием вверх ладони предлагаем кому-нибудь сесть или взять что-либо. Такой жест означает — “пожалуйста!”. В дирижировании им уместно показать точку притяжения в мелодической фразе, частную кульминацию... “Зовущий” жест выполняется всей рукой или только кистью и пальцами с обращенной вверх ладонью. В дирижировании им пользуются обычно, когда нужно выделить какой-то отдельный голос из других, и обращают его непосредственно к данному исполнителю... “Указывающий”... жест имеет весьма широкое значение... дирижер... может указательным жестом левой руки, направленным в сторону какого-либо исполнителя, дать понять, что особый оттенок должен быть выполнен именно им... При этом... необходимо фиксировать взгляд на данном исполнителе...” Следующим образом описывается жест “напряженности, цепкости”... В нем пальцы собраны в горсть и несколько напряжены. Применяется для выражения большей концентрированности звука... левая рука с кистью, повернутой ладонью вверх (и с присобранными пальцами), постепенно поднимается: дирижер как бы собирает звук в горсть, поднимая его для усиления... Жест “внимание!”, когда дирижер поднимает левую руку с указательным пальцем, обращенным вверх... Жест “просьбы” похож на жест “приглашения”. Здесь... кисть должна быть раскрыта и обращена ладонью вверх, но по сравнению с жестом “приглашения” чуть более опущена. “Отстраняющий” жест — ладонь повернута большим пальцем книзу и раскрыта: отстранение производится плоскостью ладони”¹ и т. д.

Конкретность описания жестов и их значения — предельна².

По мнению И. Мусина, жестами, хотя они очень специфичны и отличаются от того, что мы видим в жизни, дирижер может передать почти все чувства человека. С этим нельзя согласиться. Не только жестами, но и любыми словами невозможно не только непосредственно передать, но и описать чувства человека, которые зарождаются не сами по себе, а в результате того или иного хода событий, неисчислимых жизненных ситуаций, действий, отношений. Ш. Мюньш говорит в связи с дирижерскими жестами, что надо иметь столько же различных оттенков движения, сколько их есть у звука. Таких оттенков и характеров выразительности бесчисленное множество, столько, сколько их имеется во всем богатстве мировой музыки. Также неисчислимы, неповторимы и чувства, возник кающие в связи с необъятным количеством жизненных и прочих ситуаций и событий.

Для обоснования естественности своих сомнений приведу высказывание проф. Дюкасса: “Чувства, испытываемые человеком, чрезвычайно разнообразны, и только очень немногие, такие, как любовь, страх, гнев и т. д., получили наименования. Огромное большинство чувств не могут быть названы по имени, так как его у них нет... Термины “эмоция” и “страсть” обозначают в основном стандартные, получившие названия чувства. Но на одно такое чувство, получившее название, приходится тысяча других, которые не имеют названия, но которые тем не менее являются... эмоциональными переживаниями”³.

И. Мусин, не выходя за пределы стандарта, о котором упоминает Дюкасс, допускает чрезвычайное сужение диапазона чувственных окрасок исполнения.

Все перечисленное им в этом отношении лишь ничтожная крупица в бесконечном множестве. Так не ошибочен ли сам принцип конкретной зрительности описания

¹ Мусин И. *Техника дирижирования*, с. 308—310.

² В зародыше то, что приводится И. Мусиным, мы находим еще у М. Багриновского, который описывает в своей книге (с. 96—98) “закрывающее”, “открывающее” и “призывающее” положения кисти, связывая это с определенной смысловой направленностью.

³ Ducasse C. Y. *The philosophy of art*. N. Y., 1926, p. 195—196.

дирижерских жестов, имеющих точное, но узкое значение, особенно когда он приводится в книге, носящей характер учебного пособия, почти в виде директивы?

Не правильнее ли присоединиться к мнению Ш. Мюнша, что “у каждого дирижера вырабатывается свой словарь жестов, которые верно ему служат и с помощью которых он объясняет, что происходит в его душе”¹.

Как же тогда подходить к проблеме техники? В дирижировании она мало чем отличается от подобной же проблемы в инструментальном исполнительстве. Лишь материал и цели разные. Существо техники в музыкальном искусстве, ее физическую и психологическую сторону, обобщая, можно было бы сформулировать примерно следующим образом: техника — это выработанная или прирожденная индивидуальная способность совершенного и безотказного повторения намеченного приема, действия, профессионального или исполнительского средства” доведенная до уровня автоматизма².

В отношении пианиста, например, это пальцевая беглость, техника игры любых гаммообразных и аккордовых последований, техника игры любых октав, трелей, двойных нот, аккордовая и прочее. У дирижера эта прежде всего техника контактности, техника концентрации внимания своего и коллективного, скорость реакции на игру оркестра, техника воздействия (волевая техника), техника репетирования для достижения ансамбля и музыкальной выразительности, техника чтения и слышания партитур. Дирижер должен свободно выбирать средства (в том числе и мануальные) и быть готовым применить все это в различного типа оркестровых коллективах. И наконец, та же исполнительская техника, что и у всех концертирующих инструменталистов, — умение целенаправленно применять те или иные исполнительские приемы (агогические, динамические, фразировочные, интонационные и прочие) для воздействия на слушателя.

Еще Г. Нейгауз неоднократно утверждал, что о явлениях большого искусства надо говорить адекватно художественным языком. Спешу по возможности оправдаться: указывая на многоэлементность техники, я вынужден ограничиваться только перечислением, хотя каждый из элементов дает почву для проникновения в глубины человеческой психики, является подчас таинством, которое должно, вероятно, можно, но уж очень не хочется расшифровывать в прямолинейной словесно-вербальной форме.

В. Фуртвенглер, анализируя дирижирование А. Никиша, сводил все его достижения к технике, в основном мануальной, употребляя с пренебрежением слово “внушение” (такого, по его мнению, у рассудительных музыкантов-профессионалов не существует). Не личность, не внушение — только техника! Кстати сказать, и у гипноза есть свой “механизм”, своя “техника”, притом различная в применении к различного характера индивидуальностям. В. Фуртвенглер ошибается, когда утверждает, что все дело в движениях, в мануальной технике, потому что у Никиша она была лишь механическим конечным результатом, а не сущностью его необычайно сильного природного дара и техники контактности, концентрации внимания и волевой целенаправленности.

Если, повторяя мысль И. Мусина, говорить о противопоставлении техники творчеству в исполнительстве, то это двуединство должно иметь лишь одну грань между собой. По одну сторону станет содержание произведения и его воздействие, а по другую — все способы достижения этого в исполнении всеми материальными средствами, приемами, индивидуальными способностями (повторю — врожденными или выработанными), взаимосвязанными и взаимозависящими. И разумеется, мануальная техника, даже доведенная до высшего образно-выразительного уровня, — лишь небольшая часть огромного царства дирижерской техники, царства личности ее создателя — дирижера-художника.

¹ Техника появляется лишь тогда, когда о ней забывают.

² Мюнш Ш. Я — дирижер, с. 63.