

От автора

Я никогда в жизни не писал учебников. И то, что пишу сейчас, вряд ли можно назвать таковым. Просто очевидный дефицит в учебных пособиях для церковного хора подвиг меня к величайшему дерзновению - записать то, что я из года в год, вот уже десять лет, рассказываю и показываю своим ученикам на регентских курсах.

Долго я вынашивал мечту - сделать видео-учебник, в котором можно было бы не на словах, а наглядно передать некоторые приемы дирижирования церковным хором. Но средств к такому предприятию все нет и нет, а время все идет, и идет...

Да не осудит меня читатель за некоторые вольности языка. Пишу, как думаю, как передаю своим питомцам свои мысли и эмоции. И не ищите за веселым словом насмешки и глумления над Святым нашим деланием, но - лишь глубокое покаяние за дерзость этого писания, и с детства привитое отвращение к тому бюрократическому слогу, который именуется "учебно-методическим" и который способен на корню засушить любую живую идею.

Вероятно, в лучшие времена какой-нибудь достойный регент, вооруженный практикой клиросной работы, профессиональной теоретической базой, и, несомненно, видением духовной сути нашего служения, напишет **настоящий** учебник, в котором творчески осмыслит и соберет воедино наследие Н. Ковина, П. Чеснокова, Н. Краснощекова, К. Птицы, В. Соколова...

...а пока вот... пишу...

ДИРИЖЕРСКАЯ ТЕХНИКА НА КЛИРОСЕ

Вступление

В управлении церковным хором, одна из главных подготовительных задач регента - поставить руку. Образно выражаясь, рука - это язык, с помощью которого один человек говорит остальным, что, когда и как нужно петь. **Дирижирование**, т. е. управление хором при помощи рук, имеет многовековую историю, в процессе которой находились, отшлифовывались, и закреплялись наиболее эффективные приемы. В наше время дирижирование **могло** стать, и **должно было** стать точной наукой, в которой индивидуальное, творческое начало опиралось бы на стройную систему, где каждый элемент осмыслен, разумен и связан с выполнением определенной задачи.

Между тем, к сожалению, этого не произошло. Во многих учебных заведениях дирижирование основано на наглядном восприятии того, что делает педагог, без объяснения смысла и функции каждого движения. Даже в училищах и ВУЗах, после показа ученикам основных «дирижерских сеток», педагог заставляет их вырисовывать эти геометрические фигуры под аккомпанемент концертмейстеров, следя за темповым совпадением игры и рукомашества.¹ Я, конечно, несколько стущаю краски, так как многие педагоги дают-таки представление о взаимосвязи движения руки и возникающего вслед за этим звучания. Но обратите внимание, какая грань отделяет понятия «вслед за этим» и «благодаря этому». Рука, востребовавшая звучание хора, должна воспитываться только на звучании хора, а не на концертмейстерской интерпретации этого звучания. Дирижирование под концертмейстера смело уподоблю игре на фортепиано с закрытой крышкой и нарисованными на ней клавишами (пианист при этом, разумеется, поет, как может, играемое произведение).

¹ Я не страдаю клавиробией. Фортепиано и может, и должно стать хорошим помощником регенту и певчому в разучивании хоровой партитуры. Но до чего коварным может быть этот помощник, превращаясь из **помощника** в **господина** певческого голоса и дирижерской руки...

Важным шагом в преодолении этой порочной практики явилось введение с 90-х годов в некоторых учебных заведениях предмета «ансамбль» (колледж им. Шнитке, Гнесинский институт). Студенты на занятиях учатся управлять реально поющим звуком, а не его фортепианной имитацией.

И наоборот: апофеозом непонимания того, что дирижирование и управление хором - это понятия-синонимы, явилось появление в одном уважаемом учебном заведении, готовящем регентов, двух разных предметов - «дирижирование» и «регентование». На одном, значит, учат, махать по трехдольной схеме, а на другом - чему? По гласам петь? А гласами, значит, управлять не надо? Н. Ковин, выпускник Синодального училища, автор учебника «Управление церковным хором» (1915г.), даже при небольшом объеме публикации отводит значительное место дирижированию гласовым обиходом (и пишет об этом гениально!).

Открывая раздел **«Дирижирование несимметричными размерами и обычным распевом»**, Н.Ковин пишет:

«Наиболее трудным для регента является дирижирование простым пением с его речитативами и прихотливо меняющимся несимметричным размером, особенно при повсеместно укоренившемся небрежном отношении к нему. Исполнение простого пения не должно быть слишком растянутым. Нельзя петь его монотонно, ровно, “отрубить” и тем лишить словесный ритм его естественной гибкости. Не годится и излишняя скорость, обращающая текст в какую-то бессмысленную неразбериху. Исполнение обычного распева, а следовательно, и дирижирование им должно быть настолько свободно, чтобы выпевание текста было бы так же естественно, как и обычная разговорная речь. От этого обычные песнопения выиграют в ясности, выразительности и понятности.

Ввиду преобладания в них текста над напевом при дирижировании приходится, не забывая о напеве, руководиться, главным образом, текстом и, следовательно, указывать свободно сложные размеры последнего.

Принятый обычно способ - указывать **каждый** слог текста движением руки вниз, очевидно, совершенно непригоден. При исполнении, напр., речитатива с надлежащей скоростью (сред-

няя скорость обычной человеческой речи) перед глазами хора будет быстро и невразумительно мелькать рука регента, и хор, очевидно, не в состоянии будет уловить эти движения и согласовать с ними свое исполнение. При излишне медленном пении исчезает вся красота, живость и яркость человеческой речи...»²

Хотелось бы более подробно процитировать Н.Ковина, особенно учитывая дефицитность его публикации, однако приходится ограничиться ее общими установками. Поэтому предлагаю читателю рассматривать мою работу как более развернутое технологическое раскрытие его методики.

То, что обиходное пение не нуждается в квалифицированном дирижировании (управлении руками), является одним из самых устойчивых предрассудков современного клироса. Чаще всего он основан на элементарном неумении дирижировать, но, как и всякий предрассудок, подкладывает под это неумение научную базу: «Наши напевы древние, простые, мы итальянщины не поем, поэтому и дирижирований ваших нам не надо» - скажет, или подумает, иная матушка, проводя обиходную, гласовую службу. Но давайте разберемся, как она ее проводит. Предположим, она поет... ну, пускай, вторым голосом (это неважно). Рядом стоит ее коллега по клиросу, строит сверху терцию - первый голос. Сзади - бабулька, тянет свою квинту на третьем голосе. Вот из алтаря доносится: «Слава Святей...» Не повернув головы, не двинув рукой, регент затягивает ответ: «А - минь». Почти сразу с началом звучания ее голоса, еще на слоге «А -...» остальные два (три, пять, восемь - вообще, все остальные) члены клироса пристраивают свои звуки к запевному «А», и вот уже через секунду после солистки в наличии вся звуковая палитра местного хора. Это до снятия, т. к. снятие аккорда происходит тоже по очереди: сначала солистка, а затем и все остальные.

Вот такое пение с солистом и явилось сильнейшей альтернативой пению с регентом в большинстве российских храмов. Москва и Петербург - не исключение. Вся сигнальная система - что, как и когда петь - перешла в голос запевалы (естественно, самый громкий во всем хоре). Руки ей (ему)

² Н. Ковин. Управление церковным хором. М., 2000г., стр.45-46.

действительно не нужны, так как голос скажет, что петь (то же, что и я уже пою), когда петь (естественно, после меня), и как петь (разумеется, тише, чтобы меня слышать). Иногда, правда, регент вспоминает о том, что кто-то где-то управляет пением руками, и тогда, во время долгого читки, рука запевалы начинает делать неопределенные движения, никак на пение не влияющие, но выполняющие по сути единственную функцию – подтвердить и без того непрерываемый статус главенствующего клирошанина.

Церковные напевы от такого способа управления хором сильно страдают. Обиходная стилистика, как в гармоническом (четырехголосном), так и в догармоническом (одногоголосном) распеве изначально ставит перед поющими главную задачу: одновременное, слитное по тембрам, состроенное по высоте звучание голосов («Яко едиными усты пояху»). Эти требования рождены в средневековой христианской музыке и благополучно дожили до современности, поскольку сам смысл существования церковного хора как был, так и остался тем же – **одновременное слитное произнесение слов молитвы во время богослужения.**

Тем не менее, хор с запевалой довольно бесконфликтно вписывается в современное представление о норме звучания церковного хора. Происходит это потому, что в России рядом с культурой **церковного** пения существует культура **бытового народного** пения – вот того самого, из которого запевала пришел на клирос и продолжил петь так, как умеет петь в народной традиции. (Смею заметить, что управление голосом – пожалуй единственный принцип, в котором последователи жанра народного хора и сторонники фольклорного исполнительства вполне солидарны). Поэтому, несмотря на принципиальные различия народно-бытового и церковного пения во многих других отношениях,³ регент-запевала, «воспетый» М. Булгаковым – явление, наиболее распространенное в русской цер-

³ Отметим как минимум главное: В народном пении каждый голос утверждает себя как индивидуальность в мелодической трактовке исполняемой песни. В церковном хоре проявление отдельного певца как творческой индивидуальности **абсолютно исключено** (кроме тех случаев, когда сольное звучание “заложено” в самом песнопении).

кви. И более того – многие профессиональные дирижеры, преподаватели дирижирования, оказавшись на клиросе, не могут преодолеть в себе «синдром запевалы», переводя свой голос в сольный режим звучания, хотя по квалификации могли бы этого и не делать.

Так все-таки, давайте разберемся, какое преимущество имеет верхняя пара конечностей человека перед его голосом в деле управления хором. Постараемся на время “забыть” все, чему нас уже учили (или еще не учили) в музыкальных училищах и ВУЗах. Рассмотрим приемы **руководства** хором не потому только, что “так полагается” делать, а через **понимание востребованности** каждого дирижерского жеста. Только через это понимание каждый регент выберет из всей богатейшей палитры приемов те, которые наиболее соответствуют его стилю, конституции, характеру, а при необходимости – “изобретет” и свои, которые – кто знает – может быть, войдут в классику хорового дирижерского жеста.

I. Дирижерская стойка

Если мы поставили перед собой такую задачу – управлять хором при помощи рук, то такие выражения, как “рука – средство общения”, или “рукой мы должны сказать хору то-то и то-то”, – уже не литературные метафоры, а совершенно буквальные и ощутимые характеристики. Следовательно, навык общения с хором начинается с воспитания этого самого органа общения – руки.

При общении с кем-нибудь мы смотрим на этого человека, или хотя бы в его сторону. (Можно, правда, смотреть и еще куда-нибудь, но это невежливо). Общаясь с певцами, рука должна следовать этому же безусловному правилу – смотреть на певца (или на нескольких сразу). Намеренно употребляю слово **смотреть** без кавычек, т.к. рука обладает совершенно конкретным даром видения объекта перед собой. Это знает каждый дирижер, актер, политический деятель, т. е. любой человек, помогающий себе руками во время общения с собеседниками.

Представьте себе несколько житейских ситуаций:

1. Вы кричите идущему впереди человеку: -Постойте, у вас шнурок развязался! “Сфотографируйте” себя со стороны в этот момент со стороны и не спеша рассмотрите фотографию. Рука на слове “Постойте” протянута в направление этого пешехода. Пальцы направлены - нет, не на развязанный шнурок, а к голове человека.

2. Оратор стоит перед большим количеством людей, которые сильно шумят. “Тихо!” успокаивает он их. Рука взлетает вверх, и, упираясь ладонью поверх голов в “стену” голосов, делает волнообразные движения. (Отметьте, кстати, что слово “Тихо” выкрикивается гораздо громче общего шума - этот нюанс нам впоследствии вспомнится).

3. Сын вернулся поздно домой. Мать спрашивает его: - Где ты был? Он, как водится, молчит. Мать: Да что ты стоишь, как пень! Ты что-нибудь можешь сказать! Рука повернута ладонью вверх, находится на уровне груди онемевшего чада, мышцы ладони напряжены, тремолирующие движения кисти “вытряхивают” правду-матку.

Согласитесь, что люди, применяющие в житейских ситуациях активную жестикуляцию для усиления слова, вряд ли думают о дирижерской пластике. Но вот люди, применяющие жестикуляцию для замены ею человеческой речи, почерпали ее именно из житейской практики.

 **Аксиома №1.**
Все академическое и неакадемическое дирижирование основано на устойчивых жизненных ассоциациях.

Поговорим сначала о неподвижной руке, которая предвещает звучание голосов. Ее задача сказать хору: Премудрость, прости! (Стойте прямо, будьте внимательны). Рука, требую-

щая от певчих спокойного и внимательного к себе отношения, должна, соответственно, выразить это спокойное внимание. Чем это достигается:

1. Руки дирижера согнуты в локтях и слегка вытянуты в направлении хора... Впрочем, слово Павлу Григорьевичу:

«Встав за пульт, он [дирижер] делает некоторую поддержку без всякого жеста. Этим он успокоит аудиторию, привлечет на себя внимание хора и, наконец, приведет в равновесие себя самого. Только тогда он делает жест первого момента: поднятые в плоскости грудной клетки и протянутые немного вперед спокойно мягкие руки ладонями вниз, застывшие на несколько мгновений неподвижно. Как лицо дирижера, так и руки и вся фигура его должны быть спокойны, выражая сосредоточенность, внимание и готовность приступить к исполнению. Со следующим мгновением характер неподвижного жеста начинает изменяться сообразно характеру предстоящего вступления»⁴.

В учебной практике существуют приемы, которые тренируют в этой предварительной дирижерской стойке два основных качества - спокойствие и внимание.

1. Вы стоите прямо, плечи опущены.

2. Руки начинают покачиваться взад-вперед от плеча, по всей их длине.

3. Когда “качели” сделают несколько колебаний (с немного возрастающей амплитудой), необходимо остановить, зафиксировать верхнюю (плечевую) часть руки тогда, когда она начнет идти вперед. При этом нижняя часть руки (предплечье и кисть) будут по инерции взлетать вверх, пока не остановится на уровне груди. Рука сама, естественным

⁴ П.Г. Чесноков. Хор и управление им. М., Государственное музыкальное издательство, 1952, стр.128

образом, согнется в локте. В момент наивысшего взлета кистей опустите ее ладонями вниз и зафиксируйте ее высоту.

4.Постойте неподвижно несколько секунд. Сбросьте руки, повторите упражнение 3-4 раза. После этого попробуйте принять дирижерскую стойку без предварительных “качелей”.

5.На что обратить внимание: На всех этапах этого упражнения (особенно на заключительном) плечи должны быть опущены. И локти, локти! Все их норовят либо прижать к ребрам, как будто удерживая под мышками градусник, либо кокетливо оттопыривая (вместе с мизинцем, разумеется).

Про мизинец потом, а про локти вот что нужно заучить раз и навсегда: **Локоть всегда, даже при самом энергичном дирижировании занимает провисшую позицию между кистью и плечом.** Вот лучшая проверка правильного положения локтя:

Попросите друга (подругу, или кого там) во время принятия вами дирижерской стойки осторожно, но крепко взять вас за кисть и зафиксировать в той точке пространства, куда она пришла.

Пока вас держат за кисть, расслабьте полностью мышцы руки, чтобы она всей тяжестью легла на руку помогающего. Если при этом ваш локоть остался на месте, значит все в порядке. Если же он упал, т.е. реально провис между плечом и поддерживаемой кистью, значит, вы его немного оттопыривали. И наоборот, если в расслабленном состоянии он отошел в сторону, значит, вы его прижимали. Помните главное – изначальная стартовая дирижерская стойка должна передать, а значит, и выражать полное спокойствие. Напряженные, т.е. прижатые или отставленные локти этому мешают.

Еще один способ - неакадемический.

а) Встаньте напротив своего отражения в зеркале, на расстоянии 70-80 см.

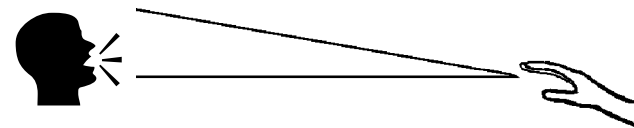
б) Протяните руку за подающим (у себя не стыдно).

в) Поверните кисть - ладонью вниз, следите за тем, чтобы локоть не изменил своего положения.

г) Повторите то же самое другой рукой.

Этот способ эффективен тем, что подъем руки ладонью вверх не дает локтю оттопыриваться - это просто физически неудобно.

Рука **глядит** на певцов. Взгляд руки - это луч, который идет от ладони, из-под пальцев, протянутых к лицам поющих.



Этот “волшебный” энергетический луч, взгляд, тянувшийся от ладони дирижера к глазам певчего, играет огромную роль в контакте. Именно он передает любую вашу мысль стоящему напротив певцу.

Пальцы руки не должны быть согнуты - ни в неподвижной руке, ни в движении. Нельзя, чтобы пальцы загораживали ладонь. Иначе получится диалог, во время которого вы разглядываете обувь собеседника. Глаза певчего должны видеть вашу ладонь - наиболее выразительный источник информации.

Еще несколько деталей:

В дирижерской стойке соотношение углов предплечья, запястья и пальцев руки можно изобразить следующей схемой:



Комментарий: предплечье полого, чуть поднимаясь, смотрит в глаза певчему, или на уровень глаз нескольких певчих. Запястье под небольшим углом поднимается вверх, открывая глазам певцов ладонь дирижера. В пальцы возвращается направление предплечья.

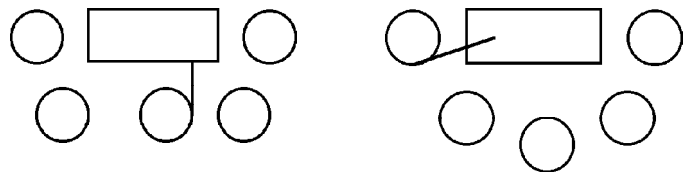
Изображенный на схеме аппендикс, идущий от линии, означающей ладонь – это ваш большой палец. Он удостоен особого внимания потому, что его по неопытности либо подворачивают под ладонь эдаким антиподом, либо сооружают с его помощью нечто похожее на двускатную крышу с трубой:



Хоровая и ансамблевая дирижерская стойка

В клиросной практике (и только в ней!) существуют пространственные вариации при расстановке певчих. Регент может стоять лицом к ним, и тогда все вышесказанное не нуждается в комментариях. Регент смотрит в свою партитуру, глядит на певчих руками, а певчие, глядя в партии своих нот, боковым зрением считывают указания рук регента. Назовем такой хор, скажем, **партийным** – поющим по партиям.

Хор **беспартийный**, в отличие от партийного, наиболее распространен в современной клиросной практике, ввиду его малочисленности. Каждый певчий смотрит, как и регент, в те же самые ноты (книги), стоящие на аналое. Регент при этом стоит к певчим спиной или боком:



Рука регента при такой расстановке смотрит не на певчих, а на книгу или ноты, расположенные на аналое. Это не означает, что рука теряет способность и потребность взгляда. Взгляд руки, считывающий слова в Богослужебной книге или ноты, должен быть такой же выразительный и эффективный, как и при обращении к певцам. Рука как бы говорит: “Следите за текстом (нотами) глазами так же внима-

тельно, как и я”. При этом, несмотря на то, что рука смотрит не на человека, а на бумагу, никому из поющих это не покажется чем-то неестественным, унижительным или не стоящим внимания. Наоборот: чем точнее, внимательнее, музыкальнее рука «считывает» ноты или текст песнопения, тем более точно и согласованно делают это стоящие рядом певчие.

Распространенные ошибки, особенно у тех, кто пришел на беспартийный клирос из партийного:

1. В одном случае руки (рука) регента по академической привычке находится на уровне груди и отстоит от текста довольно далеко. Певчие при этом теряют руку регента из поля бокового зрения и становятся по сути сами себе регентами, не утруждая свои глаза постоянным перебрасыванием взгляда с руки дирижера на считываемый текст.

2. Рука настолько «эгоистична», что разглядывает текст вплотную к нему, загораживая слова или ноты от глаз остальных певчих. Это вызывает у певцов не только технологический дискомфорт (что-то не прочитано, а следовательно и не спето), но и психологический (эх, укоротить бы ему ручончики, чтоб не мельтешили...).

Оптимальное положение в области текста рука приобретает благодаря двум слагаемым: а) Опыт – как положительный, так и отрицательный (раз-другой заваленная стихира воспитывает лучше десяти учебников); б) Реальное чувство того, что рука регента (да, да, именно ваша!) является такой же парой глаз, что и глаза остальных певчих, и **на равных условиях** с ними преодолевает все перипетии церковно-славянского текста или нотной графики. Воспитать в себе это чувство Вам, как регенту просто необходимо.

И, наконец, закончим разглядывание руки самым главным ее компонентом.

Кисть

Уже само это слово настолько привычно, что мы даже не задумываемся над тем, что оно является синонимом необходимых нам ассоциаций: Кисть маляра или художника,

кисть винограда. Кисть - как гроздь, как совокупность, как целое, состоящее из подобных частей. Как нечто живое, подвижное, пластичное, и разумно организованное.

Даже на этапе постановки неподвижной руки кисть требует особой тщательности ее формирования. Первое, и главное, что необходимо воспитать в кисти - это **тактильное** ощущение звука, с которым она взаимодействует самым прямым и конкретным образом.

Аксиома №2.



Рука дирижера обитает в физическом пространстве звука.

В следующих главах мы рассмотрим динамические свойства движения руки в звуковой среде. Но уже подготовительное, неподвижное положение кисти перед началом звучания хора дает понять певчим, что рука перешла в иную физическую категорию, в которой законы плотности, вязкости, гравитации, принадлежат «параллельному» миру - миру исполняемого песнопения.

Большинство учебных пособий, описывая постановку руки, прибегают к образной, описательной терминологии: «Мягкие» руки. «Спокойные» руки. «Цепкие» руки. В первую очередь все эти определения относятся к кисти руки. Но вот чего не делает это самое большинство учебных пособий - так это не переводит эти безусловно необходимые требования с языка художественного эпитета на язык «вульгарной технологии».

Мягкость и спокойствие рук, **необразно** выражаясь, достигается тем, что пальцевые подушечки находятся в каком-то из отношений к звуку. Наиболее естественные формы контакта неподвижной руки со звуком следующие:

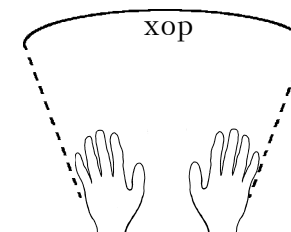
Рука (руки) лежат на звуковом поле. Дирижерская стойка подразумевает, что перед регентом находится мягкое возвышение, на которое он кладет кисти своих рук (вот откуда опущенные плечи и провисшие локти!). Пальцы лежат на звуке, запя-

стье чуть провисает (это особенно важно для устранения ошибки многих пианистов: они кладут кисть «на клавиатуру», при этом пальцы свешиваются с запястья. Если уж ученик так привык к клавиатуре, то пусть закроет крышку рояля и положит пальцы на нее. Запястье свесится, и все в порядке).

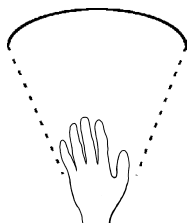
То, на чем лежит кисть - не плоскость. Это сфера. Поместите под кисть руки глобус, воздушный шарик, голову вашего баса, баскетбольный мяч, только не теннисный - а то кисть сожмется в кулачок. Большому пальцу не позволяйте протыкать этот глобус или голову (палец-антипод), но и не дайте отлипнуть от сферы (печная труба). Остальные пальцы лежат на сфере, ни в коем случае не слипаясь (Тоже, кстати, распространенная ошибка). На всякий случай напоминаю: у каждой кисти - своя сфера, а не одна общая на обе руки. (Встречается, правда, и такой стиль - звук сжат руками с боков, и тогда это одна сфера - но он слишком выразительный для достижения - помните? - основной задачи: спокойствия и внимания. Подобный прием может быть применен, когда вам потребуется **особое, повышенное** внимание к вашей руке - приберегите его на этот случай).

Учебники говорят: Кисти рук слегка разведены. И правильно говорят. Только недоговаривают: Зачем? И в каких градусах или сантиметрах измеряется эта «слегка разведенность». Поэтому и руки встречаются от этой неконкретности либо вывернутые, либо косолапые.

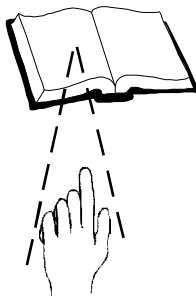
Все дело в том, что уже в дирижерской стойке мы обозначаем **ширину** того пространства, которое обслуживают наши руки. Сектор влияния своих рук дирижер очерчивает линиями, идущими от мизинцев (если регент двурукий):



- либо от крайних пальцев руки (большого и мизинца) при однорукости.



Регент из породы **одноруких беспартийных**, глядящий рукою в текст или ноты, стоящие на аналое, может позволить себе минимальный сектор - узкий направленный луч в виде указательного пальца:



Эта форма кисти встречается на беспартийных клиросах довольно часто, но злоупотреблять этим не следует по таким соображениям: форма кисти – это не только границы сектора, но и многие иные факторы, напрямую связанные с характером звучания. От постоянного пребывания в форме перста указующего кисть может потерять необходимую ей пластичность, а следовательно - выразительность.

II. Элементарные (базовые) движения.

Наберитесь терпения: то, о чем здесь пойдет речь - еще не дирижирование. Потратим время на то, чтобы приучить руку двигаться в звуковом пространстве. Главные элементы движения руки, исходя из приведенных выше аксиом №1 и №2, должны сообщить вашим певчим, **что именно** должен делать их голос. Чем это достигается:

1. Рука производит такие движения, которые трактуются всеми певцами абсолютно одинаково, без возможной индивидуальной трактовки. Если регент говорит хору: -Я сделаю рукой то-то и то-то, и это означает, что нужно спеть так-то и так-то – это не дирижер. Дирижерский жест не нуждается в объяснении, поскольку его прочтение **безвариантно**. Он сам по себе похож только на то, что хочет сказать. Большинство таких безусловно понимаемых движений давно вошли в классику дирижерской техники, в учебные программы ВУЗов и училищ. Другие приемы, будучи специфически церковными, так и остались индивидуальными находками талантливых регентов, и живут в рамках школы одного клироса.

2. Плотность звуковой среды подтверждается рукой постоянно. Рука не должна стремительно порхать в насыщенном, плотном звуке, и напротив, не должна вязнуть в скоростном, легком прочтении обиходных песнопений.

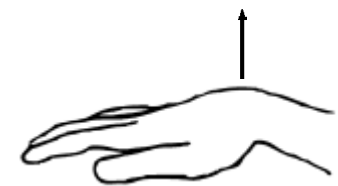
3. Если для выполнения какой-либо задачи нужно употребить усилие руки, то это усилие не имитируется, а производится реальным мышечным напряжением. Певец не поверит имитации, не ответит на нее, но он не сможет проигнорировать реальность, выполненную рукой.

Вертикальные движения (вверх-вниз)

Рассмотрим подъем руки в пристальном, **сверхмедленном** режиме.

Из нейтрального положения рука поднимается вверх следующим образом:

первой начинает движение точка, расположенная на стыке запястья и предплечья:



Остальная часть руки - кисть и предплечье следуют за точкой подъема, как бы преодолевая сопротивление вязкой и плотной среды. И даже без всякого «как бы» - просто преодолевая плотность звуковой среды.

На что похоже поднятие руки? Какие должна вызывать ассоциации?

1. Гибкая ветка, опущенная в ручей. Середина ее противостоит потоку самым активным образом. Концы ее, опущенные в воду, отстают, выгибаются, но не теряют упругости и стержневой связи с более толстым и твердым телом.

2. Кисть маляра, движущаяся по плоскости стены. Каждый волосок кисти слабый, но упругий. Гнется, но не ломается.

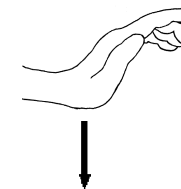
Необходимо следить за следующими популярными ошибками:

1. Кисть, следуя за запястьем вверх, теряет упругость и безвольно провисает, подвешенная за точку подъема. В этом случае пальцы теряют чувство соприкосновения со звуком. Чтобы избежать этой ошибки (или исправить ее), представьте себе подъем руки как мазок пальцами кисти вверх по вертикальной поверхности.

2. Кисть при подъеме гнется не в той точке: пальцы у их основания переламываются и закрывают ладонь. В этом случае рука каждый раз поднимается вверх в форме кулачка и раскрывается в противоположном движении. Необходимо, чтобы при прогибе запястья пальцы стремились удержаться в направлении, глядящим на хор.

Дойдя до верхней точки подъема - ориентировочно на уровень вашего роста - кисть руки перестраивается следующим образом:

Вы останавливаете кисть наверху, перевязываете нитку за которую тянете руку в основание ладони и этой точкой начинаете движение вниз. Думаю, многие догадались, что и ладонь, и пальцы (как и при движении вверх) упруго, с некоторым прогибом следуют за лидирующей точкой (а что, возможны варианты?).



Следите вот за чем:

1. Не путайте порядок действий: Сначала рука останавливается наверху, затем перегруппировывается в прогибе, и только потом начинает движение вниз. Перегруппировка по ходу руки вниз приводит к тому, что первыми начинают движение вниз пальцы, что нефункционально. Точка верхнего зависания руки - предмет тщательной тренировки. Непрерывность движения кисти включает в себя такой малозаметный, но непростой элемент, когда пальцы еще продолжают идти вверх, а запястье уже изменило направление на противоположное. В реальном времени эта фаза исчисляется долями секунд и сантиметров, но на ее тренировку не жалейте минут.

2. Не ныряйте пальцами вниз. Пусть они подождут, пока запястье не спустится настолько, чтобы пальцы, сопротивляясь (но не очень) последовали за ним.

Горизонтальные движения (от себя - в сторону)

В отличие от **буквально** прямых линий вертикальных движений руки, горизонтальные движения горизонтальны **условно**. Рука движется по пологой дуге, что дает возможность при необходимости продлить траекторию движения руки от себя совершенно вертикальным ее подъемом. При этом ни у кого из читающих руку не возникнет сомнения в том, что это продолжение горизонтальной линии:

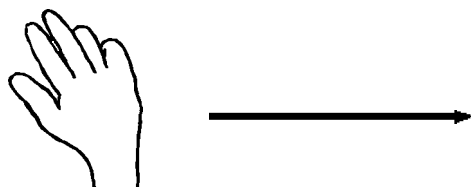
В схеме:



Реально:



Точка, которая начинает движение кисти в сторону и за которой кисть следует, преодолевая сопротивление звуковой среды (вам не надоело? Потерпите, то ли еще будет...) находится на тыльном ребре ладони, у основания мышцы (не знаю, как она называется, она под мизинцем всего одна):



Окончание жеста в сторону не рекомендуется доводить до выпрямленного локтя (хотя, кто знает, может вам и такая рука зачем-нибудь понадобится). Для того, чтобы и в отведенной руке локоть сохранял прогиб, и существует продолжение доли вверх.

Распространенная ошибка: дугообразная горизонталь может быть неправильно истолкована вашей кистью, и она начнет вести себя как доска на качелях: крутить ладонью сообразно с покачиванием. Помните всегда одно важное правило: какие бы крутые виражи ни закладывала ваша рука, ладонь всегда обращена к эпицентру Земли - как вблизи от вас, так и на отлете. Исключением из этого может стать соответственно исключительный случай, а в базовый, нейтральный жест эту исключительность вносить ни в коем случае нельзя.

Отлетев на допустимое нормами приличия расстояние, рука перестраивается: мышца под большим пальцем указывает направление и первой начинает противоположное движение к себе.



Окончанием этого движения руки служит вертикальная ось симметрии вашей личности. На подходе к ней (оси), длань дугообразно поднимается, чтобы не удариться о противоположную руку, которая (я надеюсь) симметрично разучивает эти же движения.

Яркая и точная ассоциация, помогающая понять звуковую пластику горизонтальных движений кисти - игра на скрипке. Потренируйтесь с воображаемым смычком, внося в эту тренировку ряд поправок:

1. Не забывайте про сферичность пальцев. Они не должны собираться в щепоть, как бы обхватывая древко смычка.
2. Смычков вам понадобится два - для обеих рук. Причем одновременно.
3. Настоящее движение руки со смычком более прямолинейное, чем нужно дирижеру.

Таким образом, вы знаете теперь о наличии двух базовых направлений в движении руки - вертикального и горизонтального. Существует и смешанное направление, диагональное - как сумма обоих. Собственно, в горизонтальном движении руки уже прослеживается вертикальность, остается в процессе тренировки руки эту вертикальность обозначать то менее отчетливо, то более явственно, постепенно переводя жест из горизонтального в вертикальный и обратно.

Следите за тем, чтобы рука случайно не двигалась еще в одном направлении - вперед и назад. Это направление вообще следует исключить из базовых движений, т.к. оно довольно эффективно употребляется в ряде динамических приемов.

Что касается тренировки, то только очень наивные люди полагают, что достаточно один раз прочесть то, что написано в учебнике (или в этом опусе), один-два раза пошевелить рукой и обучение закончено. На самом деле оно еще и не начиналось. Если уж у вас хватило терпения прочитать все вышеизложенное, то запаситесь гораздо большим терпением, чтобы многожды, паки и паки повторять каждое прочитанное и понятое положение перед зеркалом, оконным

стеклом, полированным шкафом (Я не шучу. Полированная поверхность, в отличие от зеркальной, отразит ваш обобщенный образ, и вы не будете во время работы отвлекаться на детали одежды, прическу, мимику и т.д.).

Еще один способ тренировки базовых движений: Начертите дома на стене (какой не жалко) линии, соответствующие вертикальной и горизонтальной траектории кисти и водите кончиками пальцев по этим линиям. Это даст вам совершенно реальные ощущения: а) соприкосновения пальцев со звуком, б) прогиба руки в запястье. К тому же руки не будут заваливаться назад (при разведении рук в сторону) и нырять вперед (при вертикальном движении кисти вниз).

Многократность повтора одних и тех же базовых движений на начальном этапе очень важна. Суть количественного фактора в том, что эти движения вы обязаны ввести в мышечную память рук, освободив голову для иных интеллектуальных и духовных задач, во множестве стоящих перед регентом во время службы. Рука сама, автоматически должна делать ставшими привычными правильные движения, в то время как в голове решается вопрос: Стоит ли сегодня петь, скажем, все стихиры на “Господи воззвах”, или из-за длинного Славника парочку пропустить? Если при этом голова будет занята контролем ваших рук, то Славник случайно может и на И ныне очутиться.

Повторяйте и повторяйте базовые движения. Вверх - вниз, вверх - вниз, в сторону - обратно, в сторону - обратно. Красьте стену не торопясь, со вкусом - как Том Соьер на глазах у завидующих приятелей. Не убыстряйте! Рука, которая должна запомнить **плавные** и **спокойные** движения, не должна запоминать их быстрым темпе и суетливом характере. Не жалейте времени на дрессировку и муштру десницы и шуйцы - на занятиях, на отдыхе, везде! И если у Никитских ворот вы встретите в транспорте молодого парня или девушку, занятого своими мыслями, руки которого делают неопределенно-помавательные движения - не торопитесь вызывать психиатра. Это брат ваш, дирижер-хоровик из Консерватории, Гнесинки, Мерзляковки терзает мышечную

память, загружая ее автоматизмом базовых движений. Он не боится выглядеть смешно в общественном месте. Он боится выглядеть беспомощным перед хором или педагогом.

А почему, собственно, базовые движения должны быть плавные и спокойные? Разве так уж мало энергичной, быстрой и громкой хоровой музыки, и даже церковной (и тем более церковной)? Зачем вводить в автомат спокойствие и плавность?

Это непростой вопрос. Не потому, что ответ на него сложен, а потому, что на него будут отвечать, и не раз, многие разделы, отстоящие от этой страницы на полкниги. Поэтому **здесь** мы оставим наше любопытство неудовлетворенным, а чтобы не искушаться, введем это правило в аксиому - положение, не требующее доказательств.

Аксиома №3.



Базовые (выполняемые автоматически) дирижерские жесты так же автоматически плавны и спокойны.

Показателем того, что у вас стало что-то получаться, будет то, что разученные движения будут выполняться как бы сами собой, приобретут вид **простых, примитивных** жестов. Очень важно достичь этого навыка. Базовые движения, ничего не выражающие специально, должны и выполняться, и выглядеть примитивно, чтобы на его фоне любое отступление от примитива было замечено и выполнено вашим хором.

Эти движения-заготовки еще не являются дирижированием как таковым, подобно тому, как агукание грудного младенца не является осмысленной речью, но без младенческой стадии не обходится не один живой процесс. Поэтому потратьте дни (недели, месяцы) на освоение вышесказанного, и пойдем дальше.

III. Дирижерский жест

Дирижерский жест состоит из заготовок предыдущего раздела, на освоение которых вы потратили так много времени и сил. Но, в отличие от этих заготовок, у дирижерского жеста есть исключительное свойство – это жест **разумный**, а не автоматически рефлекторный.

Дирижерский жест выполняет всегда одну и ту же функцию - сделать музыкальную информацию, которой вы владеете, достоянием остальных членов вашего клироса. Это настолько очевидно, что даже не вызывает потребности ставить это положение в ряду остальных аксиом. А обнародовать эту мысль приходится потому, что, как показывает практика, многие регента производят руками наряду с **осмысленными** жестами и **бессмысленные**, не несущие никакой музыкальной информации. Или наоборот - информация, очевидно содержащаяся в песнопении, остается за пределами внимания регента. Хору приходится ее домысливать, т.е. как бы заниматься управлением собой помимо регента. Ниже мы подробно рассмотрим, как исправлять подобные ошибки.

Дирижерский жест, существующий (см. аксиому №2) в пространстве вашего замечательного пения и, что главное, **создающий** это пространство, должен, таким образом, владеть основными категориями этой творческой сферы вашей деятельности:

1. **Временная** категория звучания. Попросту говоря, **ритм. Владение ритмом – владение всем.**

2. **Звуковысотная** категория. Многие мелодические особенности исполняемой музыки могут оказаться вполне достойны вашего внимания.

3. **Динамическая** категория. Понятая вами и переданная хору динамика произведения превращает мелодические и гармонические последовательности, изложенные нотными знаками, в цельную звучащую музыкальную мысль. Песно-

пение **любого** масштаба, от концерта Бортнянского, до начального “Аминь” можно исполнить в бесконечном разнообразии динамических оттенков (уместных в каждом отдельном случае или нет - это другой вопрос, вопрос вкуса регента, стилевого единства службы, и т.д.).

Перечисленные компоненты дирижерской техники изложены именно в той последовательности (ритм, мелодия, агогика), в которой они должны входить в квалификацию ваших рук. Все ныне существующие дирижерские школы это учитывают и излагают приемы отработки дирижерского жеста, начиная с элементарных ритмических построений. И это абсолютно правильно и объективно, поскольку ритмическое, временно́е существование каждого момента звучания наиболее отчетливо нуждается в координации между людьми, “яко едиными усты пояху”.

Ритмическое дирижирование

В нашей жизни ритмично все. Ритмично, т.е. организовано во времени наше дыхание, вращение Земли, график движения пригородных поездов, колебание курса доллара... И даже то, что мы не считаем ритмичным, все равно является таковым вне нашего восприятия или понимания. Не составляет исключения (да и не может составить) клиросное пение и чтение.

Все без исключения школы дирижирования начинают обучение рук с частного случая существования ритма - с метра. Не ставя задачи дублировать в данном опусе главы из учебника по элементарной теории музыки, напомним следующее:

Ритм, как чередование сильных и слабых долей, вносит системность в организацию человеческой речи. Вы это можете проследить хотя бы на этих строках, читая их или про себя, или вслух, на ночь, своему ребенку (чтобы крепче заснул). Ваши связки, реально или мысленно, будут более акцентно выделять ударные слоги каждого слова, разбивая вашу речь на отрезки, в которых на одно ударение приходится от одного до четырех-пяти безударных слогов. По-

сколько мы, по утверждению Ж.-Б. Поклена, говорим прозой, то можно сделать вывод, что проза - **ритмична**.

Но если вы, читая эти строки, заметите, что каждый сильный слог читается на равном промежутке от предыдущего, то построения эти стихами назовете, а стихи - ничто иное, как **метричность** текста.

Равные ритмические (метрические) ячейки, в которых на каждый акцент приходится одинаковое количество безударных долей (слогов), в стихах именуются стопами (двухсложными, трехсложными), а в музыке - тактами (2/4, 3/4, 4/4 и т.д.).

Дирижеры, как правило, начинают обучение с метрических построений, с тактовой музыки, поскольку именно она составляет основной корпус всей ныне существующей музыкальной литературы. Специфика же регентской квалификации состоит в том, что основной музыкальный язык церковной музыки - гласовый обиход - это **музыкально-прозаическая** речь. Особую сложность в деле пения обихода составляет пение по богослужебным книгам незнакомых текстов. Этой квалификацией не обладает ни один концертирующий дирижер, но она является обязательной для каждого мало-мальски приличного регента.

Возникает странный парадокс: регентом правого хора обычно назначают квалифицированного дирижера- «нотника», способного со своим хором спеть по нотам метрическую тактовую музыку. На левый (по традиции - более слабый) клирос ставят человека, также по традиции более слабого в дирижерской технике. При этом ему дают Минею или Октоих и говорят: «Всякое дыхание» пропоет правый хор, затем вы пропоете стихиры, а уж Великое славословие Велиумова - опять правый. И мало кому в голову придет, что при этом, казалось бы очевидном и привычном раскладе на регента левого хора, как на **дирижера**, возлагается

гораздо более сложная задача, чем на его коллегу справа, потому что, если отбросить мелодические рулады из славословия, то показать (**показать грамотно**) переменный размер, образуемый ритмом слов в гласовом напеве, да еще с листа (!) - задача гораздо более сложная, чем крутить занудный трехдольник Велиумовского славословия.

Такое положение вещей заставляет радикально пересмотреть последовательность приемов обучения в клиросном дирижировании в отличие от светского. То, что регент обязан знать и делать в совершенстве даже на начальных этапах обучения, в училищах и ВУЗах проходят, как завершающий раздел этой науки: **дирижирование смешанными размерами**.⁵ Но если мы сравним, например, хор из оперы Римского-Корсакова «Садко» «Будет славен день...», или, скажем, хор врачей из Прокофьевской оперы «Любовь к трем апельсинам», с любой гласовой стихирой, то обнаружим, что композиторы употребляли смешанный размер для того, чтобы привычным для музыканта способом (тактовым) передать прозаическую речь - ту самую, которая составляет основу гласового обихода.

Исходя из этой специфики церковной музыки, начнем наше дирижерское образование с гласового обихода - той самой прозы, которая, как бы примитивно не выглядела в изложении и исполнении, зачастую застаёт врасплох выпускника консерватории, попавшего, наконец, в нашу родную клиросную богослужебную реальность.

Доля

Дирижерская доля (не та, которая тяжелая и безотрадная, а жест, адресованный одним человеком всем остальным певчим), состоит из заготовок, о которых говорилось в предыдущей главе. Главная причина ее применения аксиоматична:

⁵ Впервые знак равенства между гласом и смешанным размером по технике дирижирования поставил Н. Ковин в учебнике «Управление церковным хором».

Аксиома №4.



Применение дирижерского жеста (доли) связано с отменой предыдущего состояния музыки и наступления нового.

Первое состояние звучания можно сформулировать как его ожидание. Точно и емко описал его П. Г. Чесноков в процитированных выше выражениях. И вот, наконец, дирижер подает сигнал ко вступлению - выполняет отмену состояния молчания и наступления пения. Пристально рассмотрим, из каких фаз состоит этот сигнал:

1. Ауфтакт (в просторечии - «замах»),
2. Движение к нижней точке, т.е. непосредственно сама доля,
3. Рефлекс (отскок).

Цитирую профессионала:

«В жестовом отображении метрических основ музыки сказалась природа человеческих движений вообще, которые неравнозначны и по направлению, и по внутреннему напряжению. Так, движение руки вверх более напряженно, чем вниз или в сторону... В то же время направление руки вниз может быть более активно, ибо здесь действует закон ускорения.

В дирижировании, однако, одно движение связано с другим и представляет собой неразрывную линию, которая, образно говоря, утолщается и утончается, утяжеляется и облегчается, усиливается и ослабляется, но

нигде не прерывается. Так оказываются функционально связаны три удара: Замах (ауфтакт), сам удар (точка) и отражение (рефлекс). В ауфтактном движении набирается энергия, в ударном - подтверждается, в рефлексном - гасится. В процессе дирижирования замаховое и отражательное движение могут сливаться или выявляться то в одном качестве, то в другом, смотря по обстоятельствам. То есть ауфтактовое движение бифункционально по своей природе...»⁶

1. Ауфтакт осмысливается в учебниках только как жест вступления, однако любой дирижер-практик знает: показ каждого музыкального момента звучащей музыки желательно начинать с ауфтакта. Более того: «асы» дирижерской техники отводят намного большую роль показу ауфтакта, чем самой доли.

Чтобы отдельные человеческие индивидуумы одновременно выполнили одно и то же действие, необходимо заранее обозначить момент наступления этого действия. Если, например, группа грузчиков должна поднять на плечи тяжелый предмет, то один из них обычно командует что-нибудь такое: «Раз, два, взяли!», или: «И-и-и, раз!». При этом всем остальным такелажникам не нужно долго объяснять, что мышечные усилия следует скоординировать на слове «Взяли». А ту самую долю секунды, в которую это произойдет это «Взяли», обозначает предварительный ауфтакт «Раз, два...»

Это и есть главный аргумент, почему во время службы следует руководить хором руками, а не голосом. В отличие от голоса **только руки человека способны предварительно обозначить точку одновременного вступления голосов** (что безусловно подразумевается в жанре церковной музыки). Можно, правда, кивнуть головой, или сказать: «Раз, два...» и все вступят тоже одновременно, но, спраши-

⁶ А. Сивизьянов. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. Шадринск, 1997, стр.51

вается, зачем тогда вам руки? И уместны ли на службе грузчицкие возгласы?

Вступительный ауфтакт выполняется следующим образом: Из нейтральной, «молчаливой» дирижерской стойки руки взлетают в направление той доли, которая должна быть спета. Именно взлетают, т. к. только направление руки вверх безусловно вызывает у всех певчих ассоциацию подъема диафрагмы - взятия дыхания. Отработайте этот жест.

Направление доли

Итак мы выяснили, что дирижерский жест говорит хору о том, что и когда нужно спеть. Кажется, все очень ясно и просто. Давайте разберемся на примере, также довольно ясном и простом.

Стихирная погласица первого гласа (куда уж яснее):



Гос - поди воззвах к Тебе, у - слы - ши мя...

Детально разберем, что в этой мелодии достойно дирижерского жеста.

Первый звук, на слоге «Го...». Из нейтрального положения в дирижерской стойке ваша рука делает замах (ауфтакт) вверх. Одновременно с ней раздается дружный вдох всех ваших коллег по клиросу. Это настолько безусловная и устойчивая ассоциация, что уверяю вас, ни одному дирижеру не приходилось объяснять своим певчим, как реагировать на это движение. Ауфтакт - важнейшее изобретение нашей цивилизации в деле управления хором. Он не только говорит о том, что перед пением надо наполнить легкие свежим воздухом, но и не менее важные вещи: а) когда произойдет момент одновременного вступления всех голосов, б) в каком темпе и на каком нюансе вы чаете услышать это самое «Го...». Ауфтакт выражает эту информацию следующим способом:

Подъем рук(и) вверх переходит в опускание кисти на некую выбранную вами точку, которую желательно хорошенько запомнить. Но не интеллектуальной, а мышечной памятью. Забегая немного вперед, скажу: через эту точку будут проходить **все** ваши доли, и именно она будет восприниматься, как тот самый момент, в который нужно внести соответствующее изменение в звучании хора.

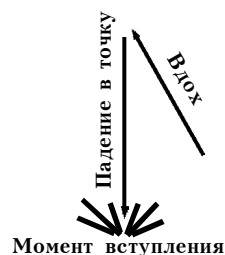
Подъем и опускание кисти, которое вы так старательно тренировали в предыдущей главе, выглядит (наконец), как спокойное и мягкое покачивание. Певчие ваши, восприняв этот жест, как нечто совершенно примитивное, даже не подозревают, что их мозги совершают при этом довольно интересную работу: Они (их мозги) соотносят скорость движения вашей руки с ее траекторией, и в результате еще до наступления самой точки заранее знают, в какой момент времени усладить слух прихотан стройным и дружным аккордом. (Не говорите об этом певчим. Пусть они думают, что это одновременное вступление голосов само собой происходит). А поскольку именно ауфтакт несет информацию о том, когда наступает момент вступления, то он является намного более функциональным, чем сама точка. Хорошие дирижеры, опытные дирижеры, **умные** дирижеры знают это прекрасно, и не без основания утверждают: Любую музыку можно создать одними ауфтактами. Рука, совершившая замах ко вступлению может сделать это медленно и спокойно - и хор ответит вам таким же спокойным звуком. Резко взлетевшая вверх рука, и падение в точку - и вот вам акустический удар, сфорцандо.

А почему, собственно, падение в точку? Почему вниз?

В слове «Господи» на слог «Го» приходится ударение. Он акцентный, ударный. В переводе на нормы музыкального ритма, это - сильная доля, а в общепринятой нотной графике - первая доля такта.⁷ Так вот: Сильная, акцентная доля ассоциативно самым устойчивым образом связана с законом всемирного тяготения: **Тяжелое - падает.**

⁷ Кстати, только в нотировке церковной музыки принято иное свойство тактовой черты - отражать начало и конец фразы текста. Тем самым тактовая черта в этой системе нотации теряет функцию обозначения сильной доли. Однако такова традиция.

На этом основана вся система метрического дирижирования. Первоклашки музыкальных школ рубят двухдольные такты: вниз - вверх, раз - два. Капельмейстер военного оркестра на марше указывает первую долю штандартом, опуская его вниз. Мы тоже не будем оригинальными, и опустим кисть на ударный слог:



Встретившись с нижней точкой, рука «включает звук» у хора. Если этого не произошло, то либо вы чего-то недоделали, либо у ваших певчих серьезное нарушение психики.

В дирижерском жесте существует и третья фаза - **отскок**. В умных книжках ее еще называют «**рефлекс**». Теория дирижирования гласит, что отскок - безусловно обязательная фаза дирижерского жеста. Но не объясняет - почему. Попробуем сформулировать это объяснение.

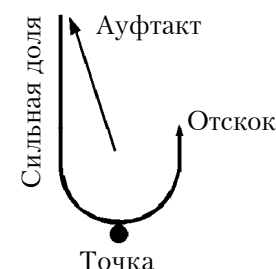
В большинстве случаев (но не всегда!) музыка состоит из чередования долей. Каждая из них откуда-то начинается и куда-то приходит. Но каждая на своем пути задевает вышеупомянутую точку. Так вот: **От точки рука отскакивает в то положение, с которого начнется следующая доля.** Тем самым рука **заранее** обозначает силу или слабость ожидаемой доли.

В нашем примере за первым аккордом на слог «Го...» следует его продолжение на следующем, более слабом аккорде:

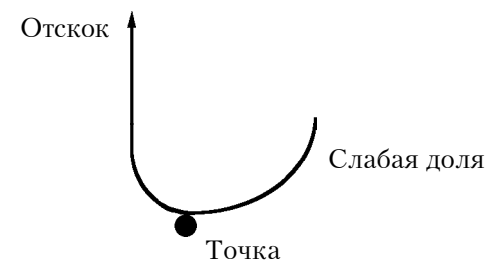


Даже при скудном воображении или музыкальном образении этот ритм трактуется как двухдольное построение, где первый аккорд - сильная доля, а второй - слабая. Поэтому, исчерпав задачу по пению сильной доли, рука отскакивает к месту старта второй доли - слабой. Точка старта слабой доли находится справа от правой руки. И слева от левой.

Для правой руки:
(Смотреть как в зеркало)



Слабая доля - **легкая** доля. Она такая легкая, что, преодолевая законы земного тяготения, **взлетает** вверх. Но это движение вверх также проходит через точку, поэтому ее траектория прямо противоположна сильной доле:



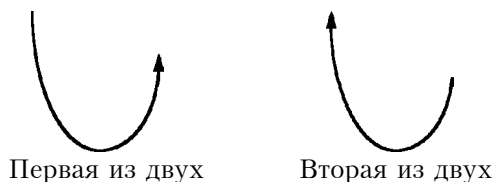
Многолетняя практика и появившаяся на ее базе наука о дирижировании закрепила наиболее типичные комбинации сильных и слабых долей в **дирижерских схемах**. Поскольку метрическая музыка - явление и по сей день наиболее распространенное, то эти схемы стали устойчивой основой для управления ритмом в большинстве произведений.

Вот эти схемы:

2/4:

Первая доля - сильная, падает вниз и отскакивает в сторону (от себя), к началу слабой.

Вторая доля - слабая. К точке приходит полого (не падая), а от точки взлетает вверх, к началу следующей сильной.



3/4:

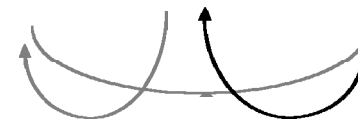
Первая доля - сильная, падает вниз, и отскакивает к себе. Тем самым дирижер дает понять хору, что кроме одной сильной и одной слабой доли будет что-то весьма оригинальное. Как, например, еще одна слабая доля.



Вторая доля - промежуточная по силе, что выражается в ее безразличии к закону притяжения. Вторая доля слабее первой, но сильнее последней, самой легкой. Поэтому ее траектория более горизонтальная, чем вертикальная. Она дугообразно проходит через все ту же точку и путешествует дальше, к стартовой площадке третьей, самой слабой доли.



Третья доля как по функции, так и по рисунку совпадает с последней долей двухдольного такта. Пройдя через точку, она взлетает к началу первой доли следующего такта.



4/4:

Этот размер, хотя и принадлежит к категории простых, т. е. неделимых, но в нем прослеживается два двухдольника. Это выражается в звучании самого ритма и подкрепляется рисунком дирижерской схемы, очень близкой к двум тактам по 2/4. Характеристика долей:

Первая доля - абсолютно сильная. По показу полностью совпадает с первой долей в двухдольном такте:



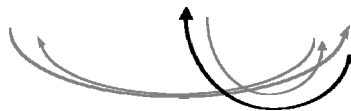
Вторая доля - относительно слабая. Горизонтальная и к себе:



Третья доля - относительно сильная. Горизонтальная и от себя.



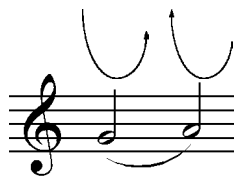
Четвертая доля - абсолютно слабая. И звучит, и выглядит, как и все последние доли любого метрического такта.



Четвертая из четырех

Это и есть простые такты, т.е. неделимые, имеющие только одну сильную (первую) долю на какое-то количество слабых. Большее количество долей в такте неизбежно делится (если не тактовой чертой, то самой логикой ритма) на подгруппы, например: такт на $5/4$ - это либо $2/4 + 3/4$ (и показывается соответственно двумя самостоятельными схемами), либо $3/4 + 2/4$.

Вернемся к погласице. Первый ее элемент, слог «Го...» может быть выражен тактом $2/2$ (а не $4/4$, поскольку четвертей в этом такте нет, и нет четвертной пульсации). Поэтому наиболее естественный рисунок дирижерских долей - медленная двухдольная схема:



Гос... -

Далее следует ровное пропевание слогов текста на одной ноте (аккорде):



поди воззвах к Тебе,

Это **читок** - такой музыкальный феномен, который не имеет аналогов в нецерковной музыке.⁸ Он не имеет и клас-

⁸ Здесь, разумеется, речь идет не об исключениях, а об универсальном, системном свойстве определенного музыкального стиля.

сического определения в каком-либо музыкально-энциклопедическом словаре. Не знакомы с ним, и не знакомятся с ним на занятиях студенты консерватории на уроках дирижирования. Этого приема хорового пения (как устойчивой системы) вроде как бы и нет. Поэтому всегда бывает интересно смотреть на выпускника ВУЗа, который, оказавшись на клиросе, демонстрирует блестящую технику полифонического дирижирования в концертах Бортнянского, а на первой же гласовой стихире меняет эту технику на эдакое рефлекторное, бессистемное дрожание кисти - **тремор**, который подсмотрел у бабульки с противоположного (разумеется, левого) клироса. Для него, как для Настоящего Музыканта, существует дирижирование (и музыка, достойная дирижерской техники) и регентование (обиходные напевы, достойные этого самого тремора).

Я против того, чтобы узаконить тремор, как самостоятельную дирижерскую технику, и не пожалее времени и места в данном опусе, чтобы детально рассмотреть как сам читок, так и различные возможности его показа цивилизованными способами.

Читок

Читок - такое состояние напева, при котором слова исполняемого богослужебного текста пропеваются на одной высоте и одинаковыми длительностями:



Читок - свойство не только современного, гармонического обихода. Знаменное, попевочное состояние церковной музыки также содержит элемент читка. В крюковой нотации читок изображался **столицей** и означал быстрое проговаривание слогов на одинаковой высоте («А столицей подробити гласом по строке»). Читок почти не употреблялся в **стихерах** большого знаменного распева, т.к. почти каждый слог богослужебного текста исполнялся одним или несколькими крюками-попевками. Стихи (запевы) к стихирам и прокимены содержали читок, как хоровую мелодекламацию, предваряющую основной распев.

Прошли века, наступила эпоха гармонического, многоголосного, партесного церковного пения (не в смысле пения партесных концертов, а - пения по партиям). Читок получил место прописки в основных жанрах церковной музыки - стихирных, тропарных, ирмологических распевах. Здесь он несет важнейшую формообразующую нагрузку: читок соотносит протяженность очередной музыкальной фразы с соответствующей ей фразой текста. Поэтому он - **безразмерный**, т.е. не имеет собственной протяженности и ритмичности. Читок перенимает протяженность и ритм спетых на нем слов. Весь современный гласовый обиход в каждой фразе основан на чередовании распева⁹ (участка собственно ритмичной музыки) и читка (участка ритмизованной мелодекламации на одинаковой высоте звучания и одинаковыми, довольно мелкими длительностями).

В зависимости от напева каждой фразы каждого гласа (*Напоминаю: это не учебник осмогласия. Это вообще не учебник.*) читок может сразу начать музыкальную ткань фразы и ввести в распев:



⁹ Здесь и далее распевом называется все, что не является читком, даже простая остановка того же читкового аккорда на более долгой длительности.

В иных случаях фраза может начинаться с распева и закончиться распевом, тогда между ними будет спет читок, если на него останутся «лишние» от распевов слоги.



(Фраза короткая, читок состоит только из одного слога)

Чтобы узнать, когда читок переходит в заключительный распев (или когда он должен начинаться после начального распева), необходимы два условия:

1. Знать гласы. Просто знать их, как напев, как запомнившуюся песню с бесконечным и многообразным количеством слов. Петь их на службе (вслух), дома, в дороге (потиху), в общем - знать.
2. Уметь слышать обычную человеческую речь как чередование ударных и безударных слогов.
3. Знать, что **с последнего ударного слога начинается распев** (реже - с предпоследнего. В каких случаях? См. п. 1)
4. Порыться в музыкальной памяти и вспомнить, что в некоторых фразах распев происходит не только на последнем ударном слоге, но и **на первом ударении**.

Таким образом, в нашей приснопоминаемой погласице 1-го гласа, по заданным условиям самого напева, на первый ударный слог приходится распев (его мы уже прошли). Заключительный распев нужно сделать на последнем ударении фразы. В нашем тексте это будет слог «...слы...» в слове «услыши» (Да помню я прекрасно, что там есть еще один ударный слог «мя»! Но по закону распева, **если ударение**

падает на самый последний слог, то он не распевается. Его акцентность уже обозначена тем, что он долгий. Для распевания он наступает слишком поздно, давайте искать предыдущее ударение.)

Между этими формообразующими ударениями - на слогах «Го» и «слы» и происходит читок, включая в себя все внутренние слоги «...споди воззвах к Тебе, у...»

Вот тут-то обычно и начинается редкостное по разнообразию проявление самостоятельности в деле рукомашества. Не претендуя на истину в первой инстанции, позволю себе обобщить положительный опыт управления читком и дать некоторые рекомендации, как проявить себя руководителю хора действительно **руководителем**.

Читок следует начать, «запустить». Это лучше всего отражает жест, похожий на первую долю (простое вертикальное покачивание, в котором есть ауфтакт вверх и опускание кисти на первый слог читка), **но не отскакивающий** к старту какой-либо очередной. Место положения руки во время читка выбирается сообразно вашей дирижерской задаче из следующих вариантов:

1. В читке средней продолжительности рука стоит на месте, ожидая окончания читка и не делая никаких лишних движений.

2. Если читок состоит всего из трех-пяти слогов, то рука трактует эту короткую часть как медленный и спокойный ауфтакт к заключительному распеву.

3. В клиросной практике довольно эффективно используется совершенно неакадемический жест «абсолютного доверия». Регент на время читка просто бросает руку вниз, либо кладет кисть на аналой, говоря тем самым: «Ребята, вы и так-то по Минее с листа еле-еле читаете. Аккорд вы держите, темп меня устраивает. Не тратьте внимания на руку даже боковым зрением, читайте текст». Многие регента знают, насколько сильно психологическое значение этого приема. Певцы **спокойно** считывают слова со страницы богослужебной книги, не ошибаясь хотя бы потому, что вы им не мешаете. А **не мешать** петь -

высшая квалификация любого дирижера. Тем не менее, применение этого приема возможно лишь в том случае, если вы точно знаете, что успеете поднять руку и не прозеваете ауфтакт к окончанию читка.

4. Некоторые регенты во время пения читка показывают рукой нечто вроде медленно тянущейся прямой линии, пойте, мол, ровнее и музыкальнее. Однако это уже - из области агогики, к ритмическому дирижированию это не имеет отношения. Если звук тем самым действительно становится ровнее, певучее - очень хорошо, продолжайте в том же духе.

Перечисленные приемы поведения дирижера во время пения читка подразумевают, что его темп вас вполне устраивает, и вмешиваться в него не следует (Если для вас правило невмешательства в читок станет обязательным, то вас певчие полюбят). Однако, если ваше видение темпа исполняемого читка серьезно расходится с ленивой (или суетливой) самостоятельностью ваших певчих, принимайте жесткие меры. Жесткие по сути и мягкие по форме.

Коррекция читка.

Не торопитесь совершить самую распространенную в этом случае ошибку - показывать каждый слог исполняемого читка. Суетливости прибавится много, а удержать легкий и ровный темп все равно не получится. Среднестатистический темп чтения стихир не позволяет регулировать читок подобным способом, не нарушив при этом **спокойствия и неторопливости** движения ваших рук. Правда, многие регента изобретают довольно выпуклые и характерные изобразительные приемы, не имеющие отношения к дирижерской технике, например: постукивают пальцами руки по аналою или по запястью другой руки, как бы приемами фортепианной техники изображая ровность читка, или достают заранее приготовленный листочек с надписью: Сестры, пойте ровнее (Я не выдумываю. Это имеет место быть.).

Единственным убедительным, а главное, **дирижерским** способом скорректировать (сдержать или замедлить) темп читка является способ, описанный в учебнике Великого Н. Ковина:

«При известном навыке у регента и при некоторой привычке хора к дружному и выразительному выпеванию текстов в таких подробных указаниях нет нужды, и их можно заменить более общими, именно: **указывать только крупные ритмические фигуры**. При чем иногда придется указывать их и неравномерными движениями руки.

Такой прием часто встречается при исполнении инструментальной музыки. Напр., скерцо, вальс пишутся в трехдольном размере (3/4, 3/8). При быстром темпе (в котором они обыкновенно играют) указывать каждую долю такта неудобно: взмахи руки бывают тогда так быстры, что исполнителям трудно разобраться в них. Кроме того, такие стремительно-быстрые движения затрудняют свободное и естественное течение ритма, делая его тяжелым и неповоротливым.

Поэтому дирижеры указывают, обыкновенно, не отдельные доли такта, а прямо целые такты.[...]

Такой прием дирижирования помогает регенту быть экономным в движениях и в то же время указывать хору самое существенное в ритме текста, отчего гибкость и естественность выпевания последнего только выиграют. При малейшем колебании хора регент может перейти на время к подробным указаниям, а по миновании в них надобности – снова к общим.»

Перед рукой, которая с одной стороны должна жестко держать темп быстрого чередования слогов, а с другой – быть в пределах восприятия, есть только один путь – научиться управлять смешанными размерами. Не падайте в обморок, это только звучит так непонятно, на самом деле все предельно конкретно.

Запоминайте:

1. Выберите песнопение с достаточно длинными читковыми зонами.

2. Внутри зоны читка найдите все ударные слоги. Если между какими-нибудь из них расстояние будет более трех, найдите между ними относительно ударные слоги, например:



3. «Запустив» читок (один полноценный, плавный, жест), оставьте руку в неподвижном состоянии, как бы прилипшей к точке. Во время пения опускайте пальцы на каждое ударение, так, чтобы между вашими движениями звучало по два-три ровных слога:

4. Попросите вашего спарринг-партнера спеть читок под вашу руку. Не в коем случае сами не пойте! И даже не шепчите и не артикулируйте. (Пишу это потому, что своими глазами видел людей, которые патологически не могут не петь, управляя хором). Между вами и вашим певчим не должно быть никакого дополнительного источника музыкальной информации, кроме ваших рук. Попробуйте касаться пальцами ударений в читке с небольшим опережением – певец ускорит пение читка. Касайтесь ударных слогов с некоторым запаздыванием – певец послушно притормозит темп.

5. Основные трудности при отработке коррекции читка:

- Многим поначалу не удастся скомбинировать двух- и трехсложные ритмические ячейки, которые требуют, естественно, движений разной протяженности. В результате рука впадает в автоматическое чередование, скажем, двухсложных ячеек, и промахивается на ударение, наступившее не через два, а через три слога.

- Рука пропускает одно или два ударения и перестает, таким образом, выражать ударность как последовательную систему.

- Пальцевый жест на каком-то слоге случайно перерастает в кистевой и певчие могут понять изменение масштаба жеста как конец читка и начало заключительного распева строки.

Не жалейте времени, тренируйтесь. Предлагаю отработать прием коррекции читка, опуская пальцы на первую долю каждого такта:

| Прѣд-ла-| гá-ю | ѓт-ра-| бѡ-татъ при-| ѓм кор-| рѣк-ци-| ѓ чит-|
кá, о-пус-| кá-я | пáль-цы на | пѣр-ву-ю | дѡ-лю | кáж-до-го | тáк-та.

(При желании можно взять из этого опуса любую протяженную фразу, благо здесь их хватает, и потренироваться на ней).

Отмена читка.

Независимо от того, пускаете ли вы читковый раздел фразы на самотек, или регулируете его темп через внутренние ударения, выход из читка в заключительный распев - элемент в обиходных напевах **самый важный и самый сложный**. Плохое знание этого элемента или просто его недооценка обходится регенту довольно дорого: регент промахивается на начало заключительного распева, в результате чего хор, поющий по руке, соответственно не поет этот заключительный распев. Чаще бывает иначе: хор поет-таки вовремя этот заключительный распев, но не по руке, а по своей инициативе, “спасая” службу. Для службы такая инициатива безусловно спасительная, а вот для регента... (Точнее сказать, для того, кто его место занимает)

Экзамен на умение распорядиться читком регент сдает на каждой службе заново, встречаясь с гласовыми песнопениями. При этом одни подтверждают это умение, ошибаясь, поправляясь, но при этом воспитывая дисциплину руки, раз за разом, день за днем, год за годом оттачивая квалификацию точного показа читка на всех его этапах. Другие сходят с дистанции, заменяя на время гласового пения руку - голосом, певчих - подпевалами, церковный хор - народным хором.

Однако если на начальном этапе музыкальной фразы вступление хора за голосом, распев по памяти, читок по инерции еще как-то сходит регенту с отсутствующих рук, то непоказ или запоздалый показ окончания читка в большинстве случаев приводит к комканию окончания распева. Именно на этот дирижерский элемент следует обратить особое внимание.

Начать тренировку рук здесь следует с тренировки глаз. Взгляд регента на текст песнопения сильно отличается от певческого. Певчий отслеживает слова песнопения подряд, переводя глаза от одного слога к другому последовательно. При этом боковое зрение певчего фиксирует: Вот рука после читка поднялась и опускается. Значит, здесь мне пора перейти на заключительный распев. Из этого один вывод напрашивается сам собой: **регент должен увидеть отмену читка раньше, чем певчий**. Второй вывод менее очевидный (почему-то): Способ чтения текста глазами у регента должен быть иной, чем у певчего.

Поясню примером:

Днесь радуется вѣрных множество Божественное:/ является бо Небесный Крест концѣм,/ осиявает твердь Свѣтом неприступным,/ воздух озаряет/ и земли лице украшает./ Поет Божественными пѣснями Церковь Христова,/ служит почитаючи/ свѣше ю соблюдаючи Крест Божественный и пречудный. / Егѡже силою укрепляеми,/ Владыце приступим, зовуще:/ умири мир и просвети дѹши наша.

(Минея Август, в 1-й день, служба происхождению честных древ Честного и Животворящего Креста. Стихира на Господи воззвах, глас 4)

Я намеренно воспроизвел в точности графическое расположение текста стихиры в Минее, чтобы наглядно показать те опасности, которая подстерегает регента, читающего слова песнопения «певческим» способом.

Первая фраза четвертого гласа начинается с читка и переходит в распев на последнем ударении фразы. В нашем примере это слог «же» в слове «**Божественное**»:


Днесь радуется верных множество Божественно-е...

Движения регента:

1. Ауфтакт и начало читка - 1 движение.
2. Продолжение читка - 0 движений.
3. Ауфтакт и начало распева - 1 движение.
4. Долгий заключительный слог «е» - 1 движение.

Чтобы совершить жест отмены читка, регент должен увидеть, что это именно тот слог, на который приходится отмена читка, т.е. последний ударный слог во фразе. А откуда мы узнаем, что это ударение - последнее во фразе? Только по предстоящему разделителю. В нашем примере разделитель расположен на второй строке, а отсчитываемый от него слог - на первой. Это значит, что глаз, последовательно считывающий текст с книги, не увидит поворотного значения слога «же», если не перескочит заранее на вторую строку и не увидит разделителя.

Вторая строка - та же графическая трудность. Понять, что слово «Крест» отменяет читок, можно только увидев заранее разделитель после слова «концем»:



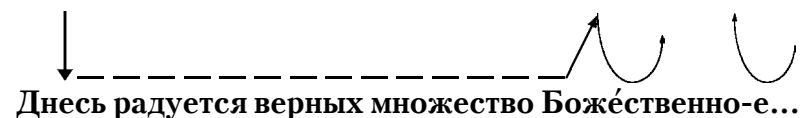
является бо Небёсный Крёст концём,/

Третья строка - то же искушение! Как будто специально верстальщики поднесли нам такой подарок к тренировке регентского взгляда: слово «неприступный» так ловко разнесено, что ключевое ударение на одной строке, а разделитель - на другой.

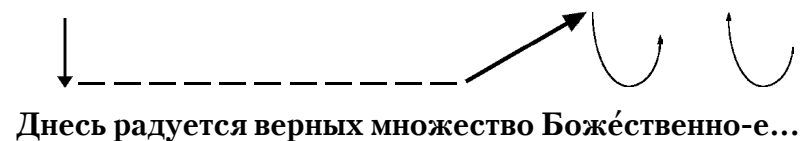
Возможно, читая эти строки, многие практикующие регента, даже не слишком обремененные музыкальным образом, подумают: Да полноте, чего здесь рассматривать как под микроскопом то, что делается практически на интуиции? Вычислять ударения, и все такое прочее для русского человека - все равно, что заставить сороконожку анализировать, с какой ноги она начинает ходить и в какой последовательности их переставляет.

Верно, дорогие коллеги! Вы уже не первый день на клиросе и поэтому вычисление последнего или предпоследнего ударного слога, нужного вам для отмены читка, звучит для вас как естественное свойство напева, слышное само по себе. Эта информация сидит у вас именно там, где и нужно - в подсознательном отделении. А не промахиваетесь вы на нужные слоги только потому, что не замечаете сами, как машинально бросаете взгляд на окончание фразы - где там разделитель, как перед ним группируются ударные слоги? Ручаюсь, что многие из вас и не подозревают, что ввели это в обязательное подсознательное действие после того, как запороли (или чуть не запороли) пару - тройку стихир с такой же неуклюжей графикой, как в нашем примере.

Но увидеть нужное ударение, отменяющее читок - это еще полдела. Достойным финалом этого достижения является своевременный показ этого ударного слога всем остальным клирошанам. Обозначить его в тот момент, когда он уже поется - поздно! Обозначить его стремительным и коротким ауфтактом за один слог до него - поздно! Два-три таких дерганных ауфтакта - и у половины клироса нервный тик и предынфарктное состояние. Помните Аксиому №3? Вот ей сейчас самое место. Спокойным и убедительным показ нужного ударения будет только тогда, когда ауфтакт начнется за несколько слогов до точки и медленным, плавным жестом опустится в точку ударного слога:



Плохо. Ауфтакт к отмене читка слишком внезапный.



Лучше.

Заблаговременно начатый и (поэтому) медленный аут-такт заранее скажет вашим певчим, что вы давно, гораздо раньше их всех увидели точку отмены читка и не спеша, загодя ведете их в распев. И - о, дивное чудо - чем убедительнее, точнее, спокойнее у вас это получается, тем больше у ваших клирошан уверенность, что это они сами, дружно, все как один, преодолели эти читковые перипетии, а вы здесь вообще ни при чем. (Вот именно поэтому вы - регент. А не потому, что у вас зарплата выше.)

Распев

Вынырнув со своей поющей командой из читка на нужном слоге, вы возвращаетесь в такую музыку, где всегда есть место долям сильным и слабым, а слогам - долгим и коротким, проще говоря - **в ритм**. Здесь, как и в обычной человеческой музыке, все привычно. Распев после читка “упаковывается” в обычную дирижерскую схему, где первый слог (тот самый, к которому вы пробирались через километры читка) - всегда первая доля. Остальные доли существуют в том качестве и в той очередности, которые диктуются конкретным распевом гласа (гласы-то вы, надеюсь, выучили перед тем, как за аналой становиться). В погласице первого гласа мелодический рисунок распева после читка не оставляет нам иных вариантов, кроме двухдольного ритма:



Добравшись, наконец, до окончания первой строки погласицы, полюбуемся на руку дирижера, управляющего ритмом этой строки. Посчитаем, сколько движений (покачиваний) требуется руке в этой фразе:

1. Отмена молчания и начало пения слога «Го...»
2. Отмена первого долгого звука и наступление второго в продолжение слога «Го - о...»
3. Отмена начального распева и начало читка.

4. Отмена читка и начало первой доли в заключительном распеве Этот жест приходится на последний ударный слог «...слы...».

5. Отмена первой доли, на которую приходится короткие слоги «слы-ши» и наступление второй доли - слог «мя».

Позволим сделать некоторые обобщения, которые распространяются на любое музыкальное построение как обиходной, так и необходимой музыки. Первое - в виде очередной аксиомы:

Аксиома №5.



Каждый дирижерский жест функционален.

Из этой аксиомы можно (и нужно) сделать два вывода:

Вывод 1. Необходимо запретить руке совершать нефункциональные движения. Помните - по вашей руке поют люди, и относятся к этому чрезвычайно серьезно. Поэтому любое нефункциональное движение поставит их в дурацкое положение: что это вы такое показали, что ни в гласовом напеве, ни в нотах не содержится? Правда, через два-три лишних дерганья рукой они поймут, наконец, что не все ваши движения достойны их реакции. Теперь подумайте и ответьте: кто и когда объяснит вашим певчим, на какие движения руки реагировать, а на какие - не стоит. Наличие нефункциональных жестов в вашей технике **обесценивает** функциональные.

Вывод 2. Нельзя пропускать функциональные жесты. Помните - дирижерский жест отменяет предыдущее состояние музыки. Если после долгого звука хор выходит в читок без вашего жеста, значит, вы “показали” начало читка собственным голосом. Тем самым вы предложили певчим в равной степени делить их внимание между вашей рукой и вашим пением. А об этом мы уже писали (а вы уже читали).

Суммируя эти выводы, предлагаю вам догадаться о том единственном способе дирижирования, который идеально регламентирует все ваши движения:

Чтобы показать ритмическую фразу, нужно употребить точное (а не минимальное или максимальное) количество жестов.

Приведем пример - Господи воззвах, гл.8:



Гос - поди воззвах к Тебе, у - слы́ - ши мя́

Не считая ауфтактов (они являются неотъемлемой составляющей наступающей доли), нетрудно сосчитать: для показа ритма этой фразы нужно не минимум, не максимум, а **ровно 5 движений**:

1. Начало первого долгого слога.
2. Отмена его и начало читка.
3. Отмена читка и начало долгого слога ...**слы́**... (первая доля двухдольного такта)
4. Отмена долгого слога и показ короткого ...**ши**. (вторая доля двухдольного такта).
5. Показ долгого последнего слога **мя**.

Любой 6-й жест в этой фразе окажется лишним, или выполняющим задачу, не относящуюся к ритму данной фразы (как, например, во время читка погрозить кулаком опоздавшему к началу службы тенору). И наоборот: непоказ любого из вышеперечисленных жестов не даст возможность хору (поющему по руке) совершить отмену предыдущего состояния напева. Вы только представьте себе ситуацию, когда хор идеально поет по руке, а рука чего-то не показала! Читок не остановится на нужном (последнем ударном) слоге и перескочит на следующую фразу, стихиру, книгу. Долгая доля не отменится и вызовет асфиксию у несчастных певчих. Вот к чему может привести пропуск нужного дирижерского жеста! Разумеется, в практике этих катаклизмов не происходит, поскольку сердобольные певчие всегда дополнят неумелую руку своим умением читать ноты и тексты. А жалко. Только благодаря этой сердобольности и существу-

ют (и даже неплохо себя чувствуют) псевдо-дирижеры. А вы представьте себе пианиста, который, собираясь взять октаву, раздвинул пальцы на септиму, а сердобольный инструмент, чтобы не портить хорошую музыку, сыграл-таки нужную октаву. На таком инструменте процесс обучения был бы невозможен в принципе.

Остановимся на некоторых деталях, встречающихся в ритмическом дирижировании.

Начало фразы со слабой доли

Как показать “Господи, воззвах” в 1 и 4 гласах мы уже знаем. Однако и в этих примерах, и в остальных гласах эта фраза начнется с ударного слога: **“Гό...”**. На языке ритма это значит: Фраза начнется с первой (сильной) доли.

А как показать безударное начало? Ответ неоднозначный, и зависит от того, **сколько безударных слогов** имеется в тексте фразы до первого ударения.

1. **До удара два и более слогов.** В этом случае пение начнется со слабой доли, значит аффтакт следует показать к ее началу. Так, например, вторая часть погласицы начинается именно с двух безударных слогов: “**Да ис-пра́...**” В первом гласе ритмический и мелодический рисунок напева будет выглядеть следующим образом:



Техника показа:

а) Из нейтрального положения (стойки) рука делает ауфтакт вверх и в сторону.



2. Безударные слоги показываются как слабая (последняя) доля такта. Здесь важно отметить, что сколько бы слогов (даже 4) не предваряло бы сильную долю, всегда эффективно показывать их одним слабым затактовым жестом, который может быть медленнее или быстрее в зависимости от количества упакованных в него слогов.



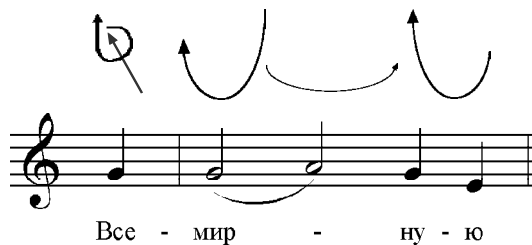
2. До удара один безударный слог. Здесь следует оговорить: идет ли речь о первой фразе, или о любой другой.

В первой фразе, поскольку темп последующего песнопения угадывается неотчетливо, желательно выделить целый жест (короткий по времени) на эту долю. Стартовая ситуация - всегда немного критическая, поэтому ритмическая подстраховка здесь никогда не лишняя.

Вот как выглядит маршрут руки на старте догматика 1-го гласа «Всемирную славу...»:



Чтобы вам не запутаться в этом «морском узле», разнесем рисунок во времени:



Перед пением, как водится, обозначается момент вступления - аффтакт. Поскольку в нем содержатся практически все характеристики последующего звучания, то краткость безударного слога «Все...» диктует этому аффтакту быть резким и коротким.

Слог «**Все...**» - по условиям напева (1-й стихирный глас, кто забыл) равен не целой доле, а ее половине. Отпуская на нее целый жест, не следует «развозить» его всей рукой, а убрать в кистевое вращение.

Слог «**...мир...**» - долгий, ферматообразный слог, в котором рука выражает его ударность и протяженность полнокровной ПЕРВОЙ долей. Отскок доли к себе означает, что слабых долей после него будет две.

Одна из них - продолжение слога «**...мир...**». Тоже долгий аккорд, но не ударный, следовательно - слабая доля.

Слоги «**...ну-ю**», из-за своей краткости помещаются в одну долю. А в силу своей безударности — в слабую.

Следующий слог «**сла...**» - ударный. Объявив его певой долей следующего такта, сделаем несложный арифметический подсчет в слове «Всемирную». У нас получилось 3 доли с затактом. Это и определяет схему направления долей в этом такте.

Совсем иная картина, если один (первый) безударный слог находится во второй, третьей, одним словом - не в первой фразе. В этом случае его следует рассматривать в единой ритмической связке с последним звуком предыдущего такта. И оказывается, что это очень уместный повод перейти к новому разделу:

Пунктирный ритм

Наблюдения показывают, что даже квалифицированные регенты почти не используют технику показа пунктира, хорошо известную в академическом дирижировании. А ведь не только авторская музыка, но и обиходные гласовые песнопения содержат пунктирный ритм. Этому следует научиться хотя бы потому, что владение этой техникой избавляет

регента от мельтешни. А она неизбежна, если отдельно показывать все короткие доли в быстром темпе.

Суть в том, что в пунктирном ритме короткий слог звучит между пульсами. И точно посередине:



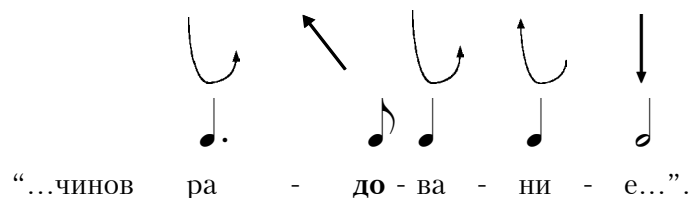
Многие регенты при пении этого подобна просто «сломает» схему, покажут первую долю («ра...») длинной в полторы четверти, и дернут восьмушкой вторую («...до...»). А вот этого делать как раз-то и не надо.

Яркий пример, часто приводимый на регентских курсах: Представьте себе взвод солдат, шагающий под пение какого-либо марша. Сапоги, как водится, печатают ритм. Пульсацию. Доли. Но вот настало время прозвучать пунктирному ритму в мелодии: «А для теБЯ, РОДная, есть почта ПО-ЛЕвая...» И что? Сапоги переходят на пунктирный шаг? Да никакому, даже самому изощренному старшине не придет в голову подобное издевательство над солдатами и над песней.

Вот так и в дирижировании. Пунктир показывается ровными долями. При этом доля, в которой слог поется с запозданием, выглядит следующим образом:

Рука не опускается, а взлетает вверх коротким кистевым движением, и на миг застывает в поднятом положении, как бы поджидая “запоздавшую” короткую долю. При этом направление кистевого взлета сохраняет логику “к себе - от себя”, прибавляя к нему некоторую диагональность.

Вернемся в подобен:



Вторая доля, если бы не было пунктирного ритма, выглядела бы иначе, то есть так, как в слоге “...ни...”. Пунктирный ритм, при котором жест опережает короткий слог, деформирует долю, лишает ее плавности и начального вектора вниз.

Прием, в общем-то, несложный. Сложно научиться пользоваться им спокойно и свободно, применения его последовательно во встречающихся пунктирных ритмах.

Практические советы:

Не следует вкладывать в этот короткий кистевой взлет излишней энергии (на этапе разучивания эта деталь проявляется наиболее часто). Никаких внутренних содроганий. Чем суше, формальнее, короче (при полном внутреннем спокойствии) будет выглядеть этот жест, тем точнее, спокойнее и прощеотреагируют на него ваши певчие.

Распространенная ошибка: после взлета рука продолжает по инерции куда-то двигаться. Отработайте “застывшее мгновение”, во время которого руку догоняет короткий звук пунктира.

И еще: старайтесь, чтобы доли, окружающие этот жест, не перенимали от него стремительную внезапность (или внезапную стремительность, кому как больше нравится). Он тем и достигнет своей “спецзадачи”, что будет максимально контрастен предыдущей и последующей плавной доле.

Для тренировки необходимо подобрать такие распевы, в которых пунктир проявляется на разных долях. Например:

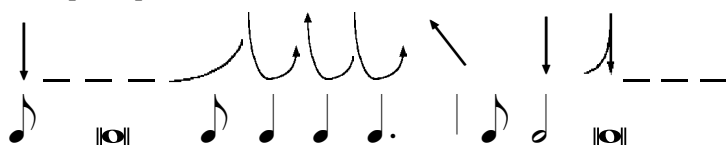


Третьяков, Стрихира по 50-м псалме Рождеству Христову

Возвращаясь к рассказу о том, как показывать один безударный слог в начале фразы, теперь можно обнародовать такую гениальную мысль:

Этот короткий безударный слог фактически является пунктиром по отношению к долгому слогу, на котором закончилась предыдущая фраза.

Пример:



Еже от века ута - ен -но - е, / и ан - гелом...

Применение этого ритмического рисунка избавляет регента от лишнего короткого жеста между фразами. А практика показывает, что наиболее часто мешает певчим точно прочесть ритм именно серия быстрых жестов дирижера, которые зачастую не воспринимаются иначе, чем суетливое мельтешение.

Надеюсь, что наиболее умные читатели уже догадались, что таким же пунктирным рисунком можно обозначить и начало песнопения, если оно звучит непосредственно сразу за окончанием предыдущего. Несколько ранее мы рассматривали начало догматика 1-го гласа «Всемирную славу...». Так вот, позволю себе себя опровергнуть: прием подраблевания короткого первого слога становится здесь совершенно лишним, когда у дирижера есть «точка опоры» в виде последнего слога предыдущей фразы: «...и во веки веков, аминь!». Это только в концертном исполнении догматик может прозвучать без стиха «И ныне...», а на службе это немислимо. А это значит, что слоги «...минь! Все...» можно исполнить в пунктирном ритме.¹⁰

¹⁰ Можно, но не обязательно. Выдержанная пауза может сконцентрировать внимание на песнопении и придать ему особую торжественность. Впрочем, это уже вопросы трактовки.

Рассмотрим подробнее дирижерскую схему двух фраз - стиха и первой фразы догматика. Для наглядности изобразим ее в «бестактовом» виде, а ниже поместим ее запись с ритмической тактировкой:



Независимо от способа записи, регент соблюдает правила ритмической организации напева:

1. И ныне и присно и во...

Рука в соответствии с напевом гласа опускается на читок. В конце читка - медленный предупреждающий ауфтакт к первой сильной доле распева.

2. ...ве...

Первая доля двухдольного такта. Вниз и от себя.

3. ...ки ве...

Вторая доля двухдольного такта. Противоположное движение.

4. ...ков,

Первая доля трехдольного такта.

5. а...

Вторая и третья доли трехдольника.

6. ...минь.

Полторы доли, четверть с точкой. Пунктир, одним словом. Первая доля двухдольника - плавно вниз и от себя, вторая, опережающая следующий слог - короткий взлет вверх.

7. Все...

Этот слог «догоняет» поджидающую его на взлете, неподвижную руку.

8. ...мир...

Два “ферматных” звука, первая и вторая доля трехдольника.

9. ...ную

Два коротких безударных слога, образующих третью долю трехдольника.

10. сла...

Первая доля двухдольника.

11....ву

Вторая доля двухдольника.

Думаю, что поняв систему, не так уж трудно распространить ее и на остальные ритмические построения, встречающиеся и в современном осмогласном обиходе, и в любой церковной (и не только церковной) музыке. Она универсальна хотя бы потому, что любая музыка состоит из сильных и слабых долей, между которыми существует логическая связь. Рука, последовательно отражающая одинаковые элементы одинаковым способом, становится непререкаемым авторитетом для глядящих на нее исполнителей.

Снятие

Одновременное окончание пения любой цивилизованный регент посчитает таким же достойным его внимания делом, как и его начало, как и продолжение. Тем не менее иные регенты управлением дыхательного процесса вообще не занимаются, подразумевая, что никто из певчих не захочет умирать от удушья и рано или поздно пополнит легкие воздухом самостоятельно. Однако дело все в том, что объем легких у всех разный, поэтому потребность вздохнуть у певчих может произойти неодновременно. В результате такого анархического прекращения звучания происходит эффект “симфонии при свечах”, когда количество голосов, тянущих последнюю ноту фразы, постепенно уменьшается и в конечном итоге сходит на нет. Между фразами - похожая картина: половина певцов берет дыхание, другая половина не берет.

Итог один - слитности голосов в таком коллективе ожидать не приходится. Сколько бы человек не участвовало в пении, всегда будет слышно солистов, оставляющих “хвосты” на окончании фраз и между ними.

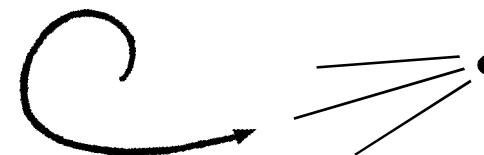
Организация снятия звучания - такой же важный элемент управления пением, как и его начало. Академическая школа дирижирования уделяет этому моменту достаточно внимания. Остановимся на этом и мы.

“Классический” прием снятия звука содержит три фазы:

1. **Ауфтакт к снятию.**
2. **Точка снятия.**
3. **Отскок кисти.**

Ауфтакт, подготавливающий снятие, выглядит, как вращательный оборот кисти - правой рукой против часовой стрелки, левой - наоборот:

Для правой руки:



Здесь важно обратить внимание на скорость: Начало вращения должно быть медленным, скорость постепенно убыстряется и в конце это движение выглядит как швырок кисти в сторону. Здесь, как и во многих предыдущих элементах, убедительно работает ассоциативный ряд: звук, который держала наша кисть, выбрасывается в сторону. Этот важно иметь ввиду при отработке траектории снятия.

Распространенные ошибки:

1. Начало ауфтакта сразу начинается с большой скоростью, что делает снятие внезапным, неподготовленным. Желательно тренировать ауфтакт, начиная с неподвижного положения руки, чтобы старт к снятию был медленным, с отчетливо наблюдаемым ускорением.

2. Заключительный фаза ауфтакта - стремительная, но не следует в нее вкладывать излишней энергичности. Практика показывает, что хор на это отвечает усилением звучания, «выстреливая» звук в момент снятия резким сфорцандо. Тренируясь, оставьте быстроту свойством свободы кисти, но никак не напряжением плечевых и спинных мышц.

3. При разучивании следите за тем, чтобы кисти не крутились. Не «выбрасывайте» звук вывороченной ладонью. На всех фазах траектории снятия ладонь смотрит вниз.

Точка снятия - это крайнее положение пальцев во время «выброса» звука. Это - граница между пением и молчанием. А четкость восприятия этой границы вашими певчими зависит от следующих вещей:

1. В точке снятия кисть должна быть максимально расслаблена. Она - «пустая». В ней нет того наполнения, которое было за миг до этого. Хорошим способом домашней тренировки является простое отбрасывание в сторону (в стенку) какого-нибудь небьющегося предмета - мячика, тряпки и т.д. Можно пронаблюдать, как в момент расставания с этим предметом кисть изгибается вбок, а пальцы «глядят» ему вслед.

2. Задерживаться вашим пальцам, провожая вылетевший из него звук никак не желательно. Точка - потому и точка, что не имеет временных границ. Задержаться в этой крайней точке - значит, удержать «вывернутую» вбок кисть. То есть зажать ее, сделать несвободной. А несвободная кисть не сможет передать точки снятия, т.е. границы звучания. Вашу кисть из точки снятия должны сразу же вернуть мышцы запястья, которые, будучи расслабленными, сами придут в комфортное положение.

Отскок. Вот тут возможны варианты, связанные с дальнейшей музыкальной деятельностью дирижера. Если после прекращения пения в ближайшее время никакого пения не придвидится, то рука возвращается в наиболее невыразительное положение - к поясу, к исходной дирижерской стойке, к перелистыванию нот или книг. Это очевидно при окончании песнопения и вряд ли потребует специальной тренировки.

Если же снятие происходит между фразами одного песнопения (дыхательная цезура), или очередное песнопение следует непосредственно сразу же (встык) после снятия, то траектория отскока - элемент, требующий и осмысления, и практической наработки.¹¹ Особенность его заключается в том, что отскок кисти после снятия происходит вверх и в сторону **старта первой доли следующей фразы.**

Сейчас поясню:

8-й глас. Стих: **И ныне... Аминь.** Догматик: **Царь небесный...**

На стыке стиха и стихир регент вполне может запланировать короткое снятие. При этом ритмический рисунок мелодии будет выглядеть следующим образом:¹²



В выделенном ритмическом такте рука производит следующие действия:

1. Сильная доля такта. Вниз и от себя. И сразу ауфтакт на снятие:

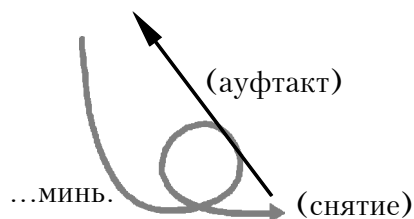


...минь.

¹¹ Большое значение отработке этого элемента уделял проф. Московской консерватории К. Б. Птица. Сохранились статьи, составленные по конспектам его занятий.

¹² Кто знает восьмой глас, тот вспомнит и мелодию. А кто не знает - тому эту книгу читать еще рановато.

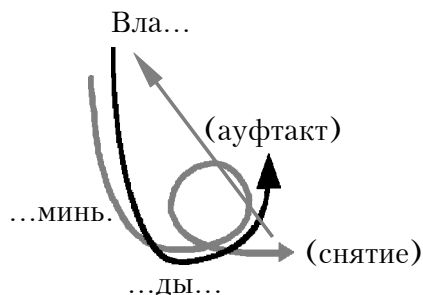
2. Отлетает рука не просто в нейтральное положение, а вверх и к себе, подготавливая сильную долю:



Из этого положения вполне естественно опустить сильную долю:



Если начало новой фразы с одного безударного слога, то траектория будет почти та же. Короткий взлет ауфтакта послужит хорошим сигналом к пунктирному ритму последней короткой доли:

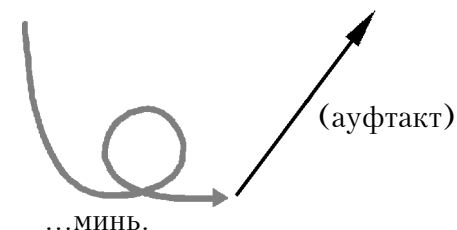


А начало фразы с двух и более безударных слогов потребует иного отскока руки после снятия - вверх и от себя, к старту полновесной слабой доли.

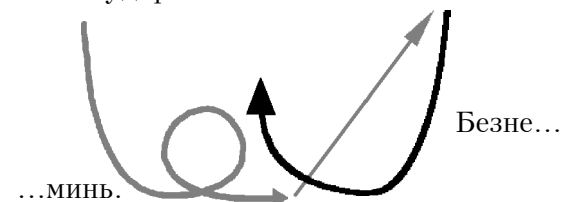
Тот же 8-й глас, стихира на И ныне, но уже стиховны: **Безвестная Дево...**



Отскок от снятия здесь потребует не к сильной, а к слабой доле, т.е. вверх и от себя:



Именно здесь начнется траектория слабой доли, вбирающая в себя безударные слоги:



Отработка снятия-цезуры как правило выходит далеко за рамки какого-либо учебного процесса. Это начинает получаться только тогда, когда дирижер **физически** чувствует, как взлет его рук вызывает к действию диафрагму своих певчих. Большинство дирижеров в этот момент и сами берут дыхание. И это естественно - свой организм должен быть образцом подчинения дирижерскому жесту.

Нельзя не упомянуть про удачные, на мой взгляд, находки способов снятия звука регентами монастырских хоров, добавившими особые элементы в "золотой фонд" академической школы. Например:

1. Рука держит заключительный звук.
2. Указательный палец вытягивается вперед и как бы нажимает невидимую кнопку звонка.
3. Кисть (и палец, соответственно) сразу же отдергивается, не задерживаясь в точке.

На ассоциативном уровне это воспринимается как фиксация пальцем последнего момента звучания. Убедительные достоинства этого метода - экономия времени на ауттакт к снятию и мягкость, которая в отличие от академического способа не провоцирует певчих на усиление силы звука в момент снятия.

Вполне естественно, что не только снятие звука находится во внимании регента, но и его **не-снятие**, то есть продолжение звучания между фразами. Итак -

Цепное дыхание

Иногда регент заранее честно предупреждает своих певчих: Между той и этой фразой дыхание брать нельзя. Пойте на цепном. Подчас такое предуведомление дублируется каким-либо хейрономическим символом, вроде сцепленных пальцев рук (часто наблюдал, честное слово). Не помогает. Половина певчих все равно в указанном месте берет дыхание, вызывая праведный гнев своего руководителя.

Приведенные способы никуда не годятся. Общение регента со своими подчиненными не должно происходить только на интеллектуальном сотрудничестве - я сказал, а вы поняли. Воздействие регентского жеста происходит на организм певца на подсознательном уровне, когда руки управляют дыханием, связками, резонаторами и прочими частями тела безо всяких словесных заменителей.

Применительно к цепному дыханию это означает следующее:

Любой хоровик-практик знает, что цепное дыхание - это **физиологическое усилие**. Это преодоление естественного желания вобрать воздух там, где это не повлечет нарушения пения - в перерывах между словами, даже в кратких. А раз

этот прием - усилие, то и в его показе регент обязан это усилие передать своими руками.

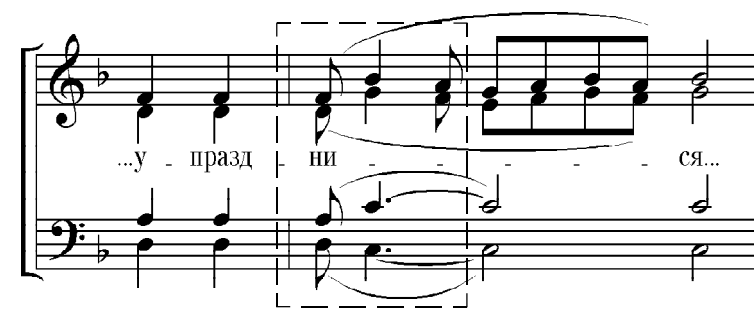
Академический способ является вполне достаточным и простым. Тем не менее, поскольку печатное издание не позволяет показать его своими руками, постараюсь сделать это образно:

1. Вы держите в руках последний звук только что спетой фразы.
2. Представьте себе (и покажите своим певчим), что этот звук - **кирпичи**, за которые вы ухватились сверху.
3. На стыке музыкальных фраз с подобающим усилием, не спеша, перенесите эти кирпичи через барьерчик (высота - от 5 до 10 см), который стоит перед вами.
4. Опустите их на первую долю следующей фразы.

Вот и все. Нет необходимости информировать поющих о грядущем цепном дыхании - необходимо "прожить" его в руках. Главное в его отработке - не имитировать усилие переноса, а реально, мышечно его прожить. Певец, доверивший своим рукам свой организм, не поверит имитации.

Синкопа

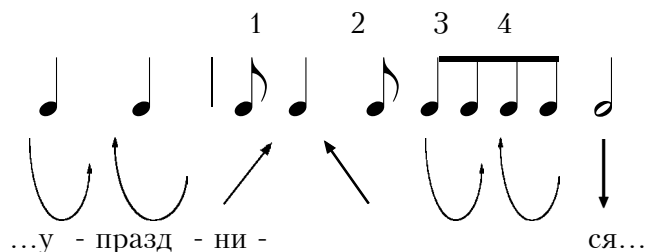
В предыдущем разделе была рассмотрена такая ритмическая фигура, как **пунктир**. По технике показа **синкопа** является производной от него. Можно сформулировать синкопический ритм как **двойной пунктирный**:



Стихира на И ныне: Рождеству Христову,
Киево-Печерского распева.

В этом ритмическом рисунке смещение доли на слабое время происходит дважды, на первую и вторую долю. Показ его происходит следующим образом:

На слог “...ни...” рука показывает и 1-ю и 2-ю долю как пунктир, Это два подряд острых взлета к звукам, поющим-ся «поперек» ровных долей:



Прием, что и говорить, не самый простой. Однако и синкопа в обиходных песнопениях встречается не часто, преимущественно в Киево-Печерском обиходе. Поэтому из-за редкости его применения он у большинства регентов, как говорится, «не в руках». И все-таки желательно его потренировать, чтобы, например, подобен «Тридневен» Оптиной Пустыни не застал вас врасплох синкопой в первой фразе.

Резюме

Дирижерский жест, управляющий ритмом исполняемой музыки — основная база всего дирижерского аппарата. Это те движения, без которых немыслимо управление пением. Причина - ни единый момент пения не существует вне времени. А ритм - это и есть существование музыки во времени. Значит, ритмическое состояние напева требует постоянного, “фоновое” управления.

Необходимо добиваться от ритмических жестов спокойного, ровного автоматизма. НЕспокойными, НЕровными, выпуклыми, и поэтому безусловно исполняемыми должны быть те жесты, которые выполняют в пении **единичную**, одномоментную функцию. О них и пойдет речь в следующих разделах.

IV. Мелодические приемы дирижирования

Предыдущий раздел был посвящен ритмическому дирижированию — тому самому, которым регент занимается, если ему больше нечего делать. Музыка простая, клирошане спевшиеся, остается только показывать им вступления, снятия, читки да распевы. Идиллия!

Но, как показывает практика, чем лучше регент, тем охотнее певчие вешают на него все свои технологические проблемы. Значит, остается одно из двух — либо научиться решать эти проблемы, либо... не быть хорошим регентом.

В отличие от управления ритмом (постоянного), все остальные задачи — “разовые”. Чтобы их решать, дирижер в какой-то момент отрывается от ритма песнопения и применяет свой дирижерский аппарат на то, чтобы показать хору (или отдельным голосам) мелодический скачок, усиление звука, замедление или ускорение темпа — да мало ли причин могут в какой-то момент оторвать регента от движения песнопения во времени? После того, как нужная манипуляция им произведена (а ими понята и исполнена), руки возвращаются в обычную ритмическую среду.

Наиболее востребована в практике система приемов **мелодического дирижирования**. Она, разумеется, состоит из жестов “разового” применения, ибо заниматься рисованием мелодической линии ни один дирижер не будет, уважая своих певчих и их умение читать ноты (или помнить наизусть гласы).

Назначение мелодического жеста - вспомогательное. А помощь может понадобиться певчему в следующих случаях:

1. Мелодическая линия прекращает безмятежное секундово-поступательное движение и сменяется резким скачком на более широкий интервал (терцию, кварту, а то и ужаснее).¹³ Подготовить певчих к такому скачку заблаговременно, показать его - достаточно веская причина, чтобы потратить на нее свое внимание и свой жест. Во всяком случае, в ВУЗах этому учат, не брезгают.

¹³ Те читатели, у кого певчие без усилий и чисто поют мелодические скачки, могут пропустить эту главу. Или поработать на левом клиросе с двумя-тремя недочувствующимися в музыкальной школе “обходниками”.

2. Правильное интонирование интервалов — навык довольно редкий. Дело не в том, что ваши певчие от природы туповаты, а в том, что интонация — это более **физиологическая** квалификация, чем **интеллектуальная**. Ваш певчий может прочесть горы книг о том, как надо интонировать, но конкретный практический навык он обязан получать, обновлять и улучшать в течение всей своей певческой жизни. И, разумеется, на вашем клиросе. А учить его этому вы должны тем, что при необходимости можете расширить или заузить нужный интервал. На это, как вы догадались, тоже потребуется отдельный жест.

3. В обиходных песнопениях быстрая сменяемость напевов гласов — дело обычное. Однако не всегда регент успевает напеть начало нового гласа, и «стартует», успев лишь задать тон. Если при этом он будет полагаться только на память своих певчих, то пусть не ищет виноватых, когда с заданного тона будет петься одновременно несколько мелодий. Напомнить начало нового гласа, подстраховать хор от возможной ошибки — святая обязанность его начальника. И если нет времени напомнить мелодию голосом до начала пения, то руки решают эту задачу во время пения, «разжевывая» стартовые звуки нового напева. И тоже, понятно, мелодическим жестом.

Мелодические жесты не имеют в академическом аргументе своей терминологии, поэтому здесь я вынужден употреблять «доморощенные» термины, используемые на регентских курсах — «**полочка**» и «**подтягивание**».

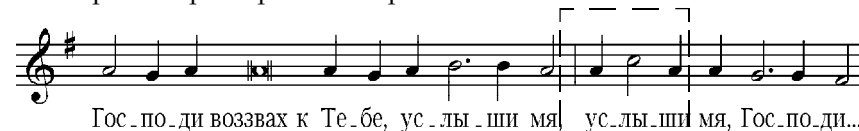
«Полочка»

В начале раздела о ритмическом дирижировании мы говорили о такой важнейшей составляющей, как **точка**. Тому, кто забыл — напомним: любая доля проходит через точку, в которой наступает момент реализации звучания этой доли. Чем стабильнее и яснее точка в руке, тем меньше проблем у регента с согласованностью певчих в ритме (особенно важно это учитывать при смене темпов).

При «нормальной» мелодии точка находится в одном и том же месте (на то она и точка). Случайное непопадание дирижера в одну и ту же точку практически исключается (разве

что при серьезных нарушениях вестибулярного аппарата). А вот **намеренное** говорит о том, что в мелодии существует достаточно веская причина изменить на один раз местоположение точки. И эта причина — **мелодический скачок**.

Яркий пример — стихирный 7-й глас:



Рассмотрим обычную ритмическую разводку второй фразы:



Во второй фразе начальное ударение обязывает мелодические голоса к терцовому скачку на слоге «...**слы**...». Если в вашу задачу входит намерение помочь певчим его преодолеть (или, как минимум, напомнить об этом скачке), то на первой доле рука вместо своей обычной траектории к нижней точке «кладет» ее на полку, расположенную гораздо выше. Пальцы как бы касаются поверхности высокой полки:

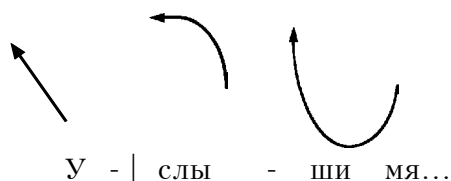


Распространенные трудности при разучивании этого приема:

1. Последняя фаза движения должна происходить все-таки вниз. В быту, ставя какой-либо предмет на высокую полку, мы заносим руку над ней и **опускаем** на нее то, что держим в руке. Так и здесь, не следует «проламывать» полку снизу, но аккуратно поставить на нее звук.

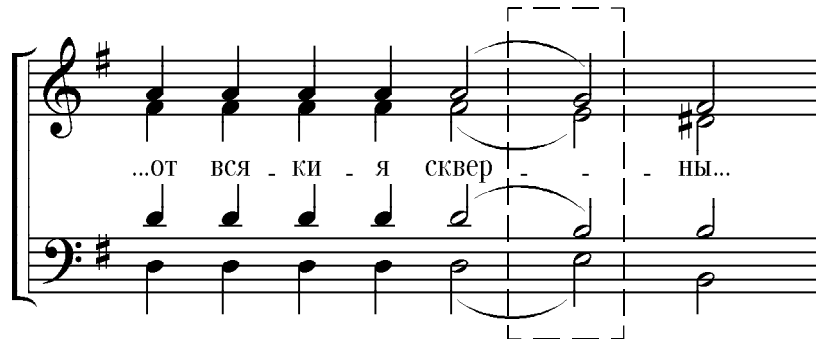
2. Исполнив этот прием, многие начинающие дирижеры с большим трудом вспоминают, какую именно долю он отменил. Здесь важно не пожалеть время и отработать своевременное возвращение руки в ритмическую систему:

затакт - полочка - слабая доля



3. Выброс руки вверх (и немного вперед) должен быть очень отчетливый, чтобы певчие не приняли изменение высоты руки за случайное смещение точки. Это должно быть убедительное и уверенное указание на мелодический скачок. Следите затем, чтобы рука «потянулась» к полочке раньше, чем настанет время исполнения звука. Это пожелание относится ко всей палитре показов дирижера: сигнал, слившийся по времени с его исполнением не только бесполезен, но и даже вреден.

В отдельных случаях «полка» может быть востребована не выше, а ниже вашего базового положения рук. Например, в гласовом обиходе есть вариация для предзаключительной фразы 6-го гласа (Царю Небесный):



Здесь продублировать наглядно мелодическую и гармоническую вариацию помогает выполненный рукой рисунок нисходящей мелодии.

Применение «полочки» уместно в ситуации, когда певчие самостоятельно и без проблем справляются с интонированием. Но, повторяю, практически все регента вынуждены помогать в этом своим клирошанам. В этом случае очень важно иметь в своем арсенале прием **«подтягивания»**.

Подтягивание

Позволю себе подробно прокомментировать строки, отведенные подтягиванию в учебнике П.Г. Чеснокова «Хор и управление им»:

«Если певец «не строит» со своей партией, т.е. не сливается с ней в точный унисон, а чуть-чуть понижает, то дирижер делает ему указание с помощью приема повышения: маленький...»

(масштаб жеста зависит от необходимой силы подтягивания)

«...напряженно восходящий...»

(вот это - самое главное! К этому следует добавить, что рука, попирая все законы приличия, должна повернуться ладонью вверх)

«...жест левой рукой.»

(какой рукой делать этот жест - неважно. Главное, чтобы регенту было удобно его сделать, а певцу - прочитать)

«Жест этот должен быть по времени коротким...»

(я бы рекомендовал отвести ему ровно одну долю в заданной пульсации, чтобы не «выпадать» из темпа и характера)

«...и относиться только к тому певцу, который понижает.»

(если речь идет о понижении всех голосов в партии - а такое случается за компанию: один понизил, другие слились с ним в унисон, то этот жест уместен и в обращении ко всей партии)

«Прием этот, как и все другие приемы управления, должен быть заранее разъяснен певцам и усвоен ими.»¹⁴

(категорически не согласен! Как и все другие приемы управления, этот достаточно красноречив сам по себе. Что еще, кроме звука, подтягивает регент, если его рука обращена к певцу или партии и делает «напряженно-восходящее» движение? Певчий безо всяких разъяснений «увидит» свой голос, лежащий на кисти дирижера, как груз, и спроецирует усилие руки в свой вокальный аппарат)

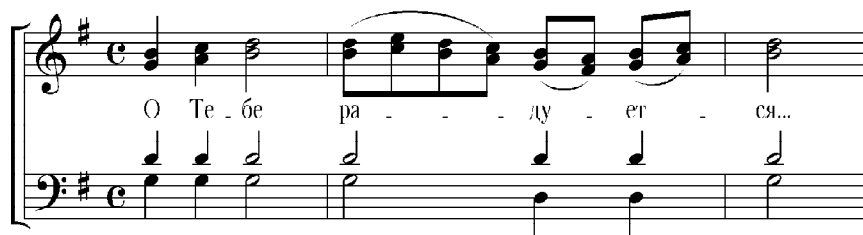
¹⁴ П. Чесноков. Хор и управление им. М, 1952, стр.139

К вышесказанному - важная рекомендация: регент не просто «изображает» подъем интонационного веса кистью, он его реально должен прочувствовать. Певчий «не поверит» руке, формально движущейся по траектории подъема. Но он не сможет оставить без ответа напряженную энергию, с которой к нему обратилась кисть регента.

Мелодико-ритмическое заполнение доли

Несмотря на то, что о ритме мы все уже давно знаем из предыдущих глав, в этой главе уместно вспомнить еще об одном важном ритмическом элементе, поскольку он носит **эпизодический** характер и не должен входить в базовый навык. Речь идет о том, какими способами регент может передать мелодическую линию различной ритмической интенсивности.

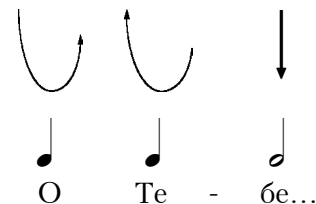
И в обиходе, и в авторской музыке встречаются напевы, в которых мелодия меняет характер: неторопливое движение половинными и четвертными длительностями сменяется на активный распев восьмыми:



Конечно, регент не нанесет хору большого ущерба, не отразив в руках эту очевидную смену мелодической активности. Практика показывает, что многие певчие и не ждут от своих лидеров подобного сервиса. Лишь бы с доли не сбился, и то хорошо.

Однако, если регент заботится о том, чтобы суметь выразить через жест новое мелодическое состояние, то сделать это можно благодаря способам, известным как в практике так и в теории академического дирижирования:

Базовый показ долей (с некоторым допущением) напоминает колебательные маятниковые движения. Как и в этом бесхитростном физическом приборе, в долевом жесте присутствует некоторое ускорение движения к точке и замедление движения от нее. Это настолько естественно, что не нуждается в комментарии. таким жестом удобно показать длительность, равную доле:



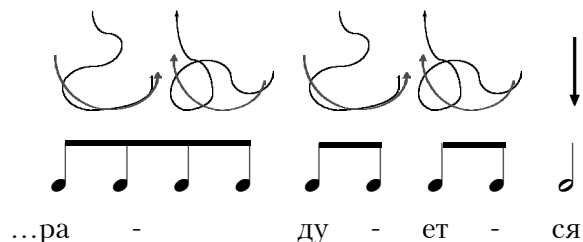
На первых двух слогах в нижней фазе долей происходит чуть более скорое движение, чем в верхней. Слог «...бе...» вообще не отлетает от точки, поскольку половинная длительность обязывает дирижера не показывать 4-ю долю. Остановка в пении на долгой длительности наиболее наглядно выражается остановкой руки ровно на это же время. (это пишется на всякий случай, так как почти все дирижеры и так это знают).

А вот слог «...ра...», равный по длительности предыдущему, выражен длительностями, вдвое мельче пульсации – восьмыми.

В жесте это отражается следующим образом:

Доли именно на этот период теряют весомость, в них горизонтальность выражена больше, чем вертикальность. Ускорение и замедление маятниковых колебаний прекращаются, кисть становится более плавной, и даже более того - плавающей! Она как бы находится в очень плотной, вязкой среде, медленно пробирается сквозь тягучую субстанцию. Это отчетливо дает понять, что в такой доле звуков мелодии больше, чем один. Здесь, кстати, уместно вспомнить и один универсальный закон музыки вообще - чем мельче мелодические длительности, тем больше темп мелодии тяготеет к сдерживанию. Замедленное, вязкое «размешивание» мелодии способствует более отчетливому выпеванию ее мелких компонентов.

Траектория доли несколько усложняется, иногда дирижер вместо примитивных дугообразных долей придает им более прихотливую форму:



(Не следует буквально копировать траекторию изображенных выше изогнутых долей. Достаточно придать всем «нормальным» долям некоторую «восьмерочность», и этого будет вполне достаточно.)

Разумеется, некоторые «завитушки» - прерогатива только кисти, а ни как не руки. И злоупотреблять ими не стоит, а то этот прием так и сидит у иных регентов в базовом наборе, обесценивая его редкую, но очень наглядную функцию.

Резюме

Арсенал мелодических приемов каждым регентом пополняется самостоятельно, в силу своей свободы и фантазии. В них нет четкой границы между «академической» и «самодельной» школой, поскольку эти жесты - «спецназ». Эти жесты (в сочетании с выразительной мимикой) наиболее выразительно выхватывают из ассоциативного ряда сочные, яркие параллели - дирижер играет на воображаемой скрипке, грозит кулаком, протыкает пальцем тугую перепонку... Все эти жесты применяются только в исключительных случаях, но (именно поэтому!) они максимально эффективны. Об этом следует помнить и не применять особые приемы слишком часто. В противном случае ваши певчие к ним привыкнут как к базовым, назовут про себя «своеобразной манерой» вашего дирижирования и... перестанут на них реагировать.

Зачастую показ важной мелодической особенности напева регент подкрепляет показом характера его исполнения: твердо, энергично, или наоборот - мягко, напевно, негромко. Впрочем, здесь мы входим в область агогики, и не будем «отбивать хлеб» у следующей главы.

V. Агогика

Вот мы и добрались, наконец, до третьего уровня дирижирования. Агогика - это то, что делает музыку музыкой. Это такой режим прочтения нот и слов, в котором проявляются основные качества регента - не только уставщика, библиотечаря, организатора хора, самого авторитетного человека на клиросе, но и **музыканта**.

Предвижу (и поэтому опережаю) стройный хор клиросных «антимузыкантов»:

- Оставьте музыку в концертных залах! Не разводите на клиросах опер, концертов и прочей музыкальности! Церковное богослужебное пение должно быть простым, аскетичным, что и есть главные компоненты духовности.

Позволю себе присоединиться к этому хору. Все эти слова - и мои слова. Но!

1. Даже самое духовное, простое и аскетичное пение не есть формальное издавание определенных звуков определенной высоты. Темповое «дыхание» фразы то ускоряет напев, то замедляет его, то вводит в метрическую размерность. И чем более тонкая стоит задача перед регентом, тем изысканнее (!) темповая динамика. Просто, примитивно и бездумно получается в музыке нудность, но как непросто уловить простоту духовности и аскезы!

2. Не для того ли уставные книги содержат сочные термины, напрямую комментирующие динамическое и темповое разнообразие церковного пения: «Косно» (медленно), «Велиим гласом» (Громко), «Со сладкопением» (Распевно)

3. Пусть регент не ставит перед собой задачи трактовать пение с изменяемыми темпами и звучностью, но он должен уметь скорректировать пение, если считает, что хор поет слишком громко, или слишком вяло, что певчие «зажевывают» читок, и т.д. Тут уже не до тонкостей духовного образа напева. Выправить то, что на грани развала - вот что безусловно обязывает регента уметь управлять темпами и громкостью.

Агогика - это такое слагаемое пения, которое вне него не существует, и рождается в каждый новый момент исполнения. Можно записать крюками, невмами или нотами напев с высокой степенью точности, можно насытить партитуру точнейшими указаниями каждый такт партитуры, и все равно только **реальный** хор в момент **реального** исполнения вдыхает заново в такую запись музыкальную осмысленность (или бессмысленность, у кого что получится).

Таким образом регент во время пения каждого песнопения неизбежно входит в **сотворчество** с его автором, даже когда имя автору - — Обиход. Этим сотворчеством регент может раскрыть авторскую идею (например- А. Архангельского или преп. Космы Майумского), может предложить, как альтернативное, свое прочтение богослужебного текста... а может и ничего не заметить и ничего не предложить, проигнорировав авторский замысел.

И вот что интересно - богатейшая палитра агогики, от самых смелых до самых скупых ее проявлений лежит только в двух категориях - **темп** и **громкость** исполнения. Это именно те категории, оперируя которыми регент может из любого песнопения создать шедевр (или испортить его).

Разберем агогику по этим двум крупным категориям - **темп** и **громкость** (других ведь все равно нет, это единственные категории, которые регент добавляет в любую исполняемую музыку).

Темп

В этом разделе речь пойдет сначала о том, что нужно делать с темпами и для каких целей, а затем поговорим, как эти задачи решаются при помощи все тех же рук.

Изменения темпа песнопения в авторской музыке играют очень важную роль. Зачастую композитор и сам предполагает, что темп его опуса должен смениться - напр., замедлиться, вернуться к первоначальному и т.д. Многие публикации авторской музыки насыщены указаниями на темповые изменения, особенно в сочинениях XIX-XX веков. Но обратите внимание на то, что между нотами этих песнопений и певчими стоит регент, который своими руками подтверждает или опровергает эти авторские указания. И вот что важно:

Если нотные знаки певчие поют по нотам, то темповое их выражение как правило читается с рук регента.

Опытные регенты об этом знают, и нередко своим певчим дают такие распечатки, в которых специально не ставят никаких динамических указаний. Этим регент как бы говорит: «То, что в этой музыке должно быть с моей точки зрения, я и так покажу. А если там будет что-то указано, но я собираюсь это делать иначе, то певчий может запутаться между авторским и моим указанием.»

Неопытный регент пускает песнопение «на самотек», подтверждая тот темп, который устанавливается на клиросе благодаря различным факторам - количество певчих, акустика храма, традиции пения (если речь идет об обиходе), степень выученности того или иного песнопения. При этом «невмешательство» в область темпа объясняется подчас довольно «духовными» аргументами: «Мы, мол, не на концерте, чтобы музыку разводить»... или что-то в этом духе.

Разберем повнимательнее, что происходит с неуправляемыми темпами. И оставим в покое авторскую музыку - гораздо важнее разобраться с пением обихода как основного музыкального языка службы.

Певческая практика многих моих коллег включает в себя опыт пения без регента. Предлагаю вспомнить, например, пение перед трапезой или после нее, когда люди поют «Отче наш» или «Благодарим Тя, Христе Боже наш», стоя лицом к иконе. Зачастую такое пение довольно слаженное, и не только у клирошан, собравшихся на трапезу после службы,

но и у любых нескольких человек, поющих эти молитвы, независимо от их певческой квалификации.

Такое пение (давайте условимся называть его «бытовым», в отличие от «служебного»), по многократному моему наблюдению, обладает интересными темповыми закономерностями:

1. Для многих песнопений, традиционно поющих в «бытовом» режиме, устанавливается довольно стабильный метроном. Человеческая память содержит не только напев и слова «бытового» песнопения, но и скорость. Предлагаю по возможности замерить, с какой скоростью поют прихожане в одном и том же храме после вечерней службы «Утверждение на Тя...», и сравнить результаты разных дней. Я это делал и получал совершенно одинаковый результат.

2. Что особенно важно: Естественный темп бытового пения очень зависит:

а) от акустического пространства, в котором оно происходит,

б) от количества поющих вместе людей.

На занятиях регентских курсов была смоделирована типичная ситуация, возникающая в храмах на богослужении: 5-6 человек встали на клирос, остальные рассредоточились по храму. Запели «Верую». И, как водится, образовалось два замкнутых акустических пространства — клироса и прихожан. При активном пении и тех и других они перестают взаимодействовать. И, как происходит это в большинстве случаев реального богослужения, во время длинного читки клирос запел быстрее и пришел в распев раньше поющих в храме.

Нередки случаи, когда диакон с прихожанами запекает «Воскресение Христово видевше...» в довольно бодром темпе и уходит с солеи. Оставшись без управления, прихожане «размазывают» темп до того, который является естественным для их акустического пространства, вызывая недовольство у духовенства, клирошан... и самих себя.

Во время причащения прихожане многих храмов традиционно поют «Тело Христово приимите...» самостоятельно, без участия хора, и это неторопливое и размеренное пение (кто не знает - на 3-й ирмологический глас Киево-Печерского обихода) как нельзя лучше сопровождает торжественность главного эпизода службы.

Темповая консервативность бытового пения подмечена многими клирошанами, однако немногие используют эти наблюдения в своей практике. Какие практические выводы можно из этого сделать?

Если регент поет такое песнопение, которое знают и любят подпевать прихожане храма, то он при определенном навыке может взять такой «приглашающий» темп, при котором молящиеся непроизвольно начнут подпевать. Это гораздо эффективнее, чем (а это нередко встречается) регент, выходящий на солею и размахивающий руками перед прихожанами. Как правило клиросное пение, стимулирующее подпевание прихожан, регент вынужден сдерживать, ставить ферматы на долгие слоги и т.д. Если же хор «вырывается вперед», решительно обгоняя темп пения прихожан, то люди просто перестают подпевать.

И еще одна рекомендация, выведенная из наблюдения о «бытовом» темпе:

Хор, поющий (при бездействии регента) в «бытовом» темпе изменяемые песнопения (и потому не подпеваемые), обречает свое исполнение на **нудность**. Нудность - это не то, что многие думают: медленно, тихо, и проч. Нудность - это **пение в бытовом темпе, невостребованном к подпеванию**.

Спрашивается - а как нужно петь обиходные песнопения, чтобы они не звучали нудно? При ответе на этот вопрос избави Бог залезть в области декоративной театрализации! Об этом и речи нет. Но даже простейший тропарь «Богородице Дево, радуйся» на 4-й глас позволит сделать в каких-то цезурах чуть большее замедление, в каких-то — чуть меньшее. Распоряжаться темпами можно на очень «тонком», почти незаметном уровне. И чем незаметнее это

«дыхание» песнопения, тем более естественным кажется оно, спетое вроде бы «само по себе».

Конечно, эта рекомендация тоже не должна восприниматься формально – ускорения и замедления темпов можно превратить в нудный стереотип. Поэтому работа с темпами – это всегда импровизация. Это всегда творческий процесс, в каких бы больших или малых формах он не был реализован.

Зачастую стихиры, особенно праздничные, содержат прямое цитирование Священного Писания. Где, как не здесь, регент может выделить эту цитату динамическими средствами? И не в последнюю очередь – темповыми.

Убедительно прошу не воспринимать вышесказанное, как рекомендацию постоянно и равномерно двигать темпы песнопений «туда-сюда». Одна из ярких темповых красок, исторически просиявшая в нашем обиходе – «мерный» читок.

О нем особый разговор:

Многие знают такое яркое свойство обихода, как «безразмерность» долгих долей. Мы, конечно, записываем наши гласовые напевы при помощи обычных длительностей. Однако пение долгих долей по отношению к читку ну никак не укладывается в соотношения $1/2$, $1/4$. Долгие доли – это такие «ферматные» образования, на которых пульсация как бы прекращается:



Параллельно с таким, привычным нам по «бабушкиному» клиросу соотношением долгих и коротких длительностей параллельно живет и здравствует противоположная традиция, так наз. «мерного читка». Ее специфика в том, что долгая доля в напеве – это ровно две коротких:



Для того, чтобы овладеть таким стилем, нужно соблюдать следующие его слагаемые:

1. Мерность напева в первую очередь определяет читок. Его доли должны быть строго равны друг другу. Малейшее убыстрение или замедление читка неизбежно превратит его в обычный, только слишком затянутый.

2. На долгой доле пульсация продолжается. При исполнении регент нередко продолжает рукой показывать пульсацию внутри долгой доли.

3. Когда мерный ритм «запущен» и певчие освоились с его спецификой, ни в коем случае нельзя подчеркивать его избыточную пульсацию, иначе хор начнет скандировать слоги читка. Как только вы почувствовали, что ритм «схвачен», займитесь противоположной задачей – уберите эту пульсацию из внешнего проявления, оставив «на поверхности» ровную кантилену.

И еще: одним из наиболее укоренившихся недостатков нашего современного клиросного пения является слишком быстрое «пробегание» читков в гласовых песнопениях. «Скоростной читок» стал чуть ли не показателем мастерства иного правого («профессионального») клироса. Для исправления этого, по-видимому, нужны не только технологические методы (см. раздел «**Коррекция читка**»), но и духовно-воспитательные. Не мешало бы, например, спросить у не в меру ретивых певчих, о чем они только что спели стихирю? Запомнили хоть что-нибудь из нее? И тот прихожанин, что стоит в противоположном конце храма, разобрал ли хоть одно слово?¹⁵

¹⁵ Это не пустая назидательность. Именно эти перечисленные условия являются обязательными критериями прочтения обихода на нашем клиросе.

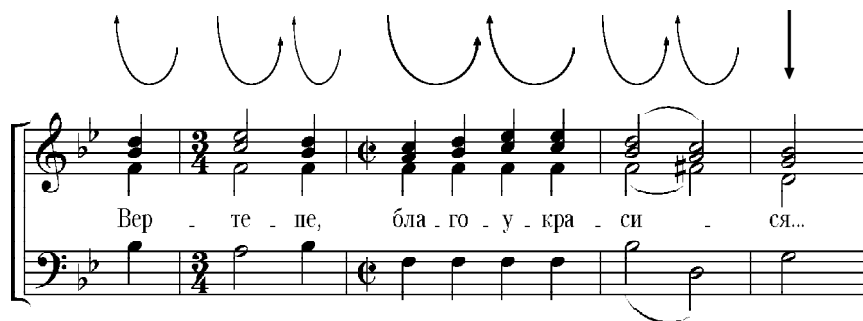
Что же касается авторских песнопений, то амплитуда темпов в них чрезвычайно широка. Внутри одного опуса нередко встречаются довольно сильные замедления, ускорения, без которых песнопение просто немыслимо. В качестве примеров могу напомнить о Великом Славословии из Всенощной А. Архангельского, «Ангел вопияше» Бортнянского и о множестве им подобных сочинений.

Теперь настало время выяснить, какими средствами регент решает темповые проблемы. По сути темповые задачи сводятся к следующим:

1. Задавание основного темпа,
2. Замедление,
3. Ускорение.

Первая задача как бы несложная – маши себе в определенном темпе, и все тут. Однако проблемы могут возникнуть и здесь.

Нотное изложение музыки в различных изданиях неодинаково. Часто встречаются нотации, в которых единицей пульса является половинная нота, а четверть – это мелкая длительность. Без подготовки кто-нибудь из певчих может принять пульсацию дирижерского жеста за четвертные доли... о последствиях нетрудно догадаться. В этих случаях регент может подстраховаться тем, что первые три-четыре четверти он покажет именно четвертями, перейдя затем на более экономный и плавный отсчет половинами:



Выше уже упоминалось о том, что аутфакт – один из важнейших элементов дирижерской техники. В отношении темпа это еще раз подтверждается: дыхание ко вступлению хора следует давать в темпе и характере самого песнопения. Темп аутфакта безусловно воспринимается как указание на его продолжение в пении. Поэтому не следует давать резкий и быстрый вздох на медленное песнопение и наоборот... впрочем, это и так понятно.

Замедление и ускорение темпа

В академической дирижерской технике эти элементы достаточно подробно описаны в учебниках и сводятся к нехитрой логике:

Чем быстрее темп произведения, тем более техника уходит в кистевые и пальцевые движения. Для медленного же темпа более естественна работа всей руки (а в особых ситуациях – как говорится, “от бедра”). Именно на этом основан один из самых эффективных приемов **замедления** темпа:

Предположим, хор поет достаточно быстро. Дирижер при этом должен применить пальцевую технику – акценты и направления долей показываются легкими **кистевыми** движениями (при неподвижном предплечье). Но вот настало время замедлить темп. Для этого дирижер подключает к показу долей всю руку, аж до плеча. Внешне движения становятся более грузными, размашистыми, увеличивается длина каждой доли. Певчие, глядя на такую руку, буквально физически ощущают дискомфорт от быстрого темпа. А потому замедление воспринимается как благодатное избавление от этого дискомфорта.

Распространенные ошибки:

1. Регент сменил темп не постепенно, а перескочив на два-три десятка по метроному. Это опасно. Резкий переход на медленный темп может быть воспринят как продолжение предыдущего темпа, который регент решил почему-то показывать более крупными долями. Чтобы этого не произошло, перед замедлением желательно одну-две доли провести

“в полную руку” почти в прежнем, быстром темпе. Ну и что, что неудобно? Глядя на ваше неудобство, певчие с большой охотой избавят вас от него дружным замедлением.

2. Подключив всю руку к показу долей, регент не замедляет, а продолжает вприпрыжку догонять хор. Это тоже опасно. Не обнаружив темпового изменения, певчие просто перестанут обращать внимание на “ветряную мельницу”. Просто из инстинкта самосохранения.

Ускорение, как может показаться из предыдущего раздела, это процесс противоположный - переход в кистевую технику. Однако этого бывает недостаточно, и вот почему:

В начале книги были описаны некоторые житейские ситуации, в которых люди применяют жестикуляцию. Одна из них - оратор, требующий внимания слушателей. Призывание к спокойствию, как известно, дело довольно хлопотное и активное. Если один человек будет просить тишины тихим голосом, то его просто никто не услышит. Дирижерская школа сделала из этого наблюдения следующий вывод - любой жест, требующий коррекции, должен быть активным.

В случае ускорения темпа, если регент просто заменит полный жест на кистевой, то “маленькая” кисть после “большой” руки рискует остаться просто незамеченной. Кистевой жест “тише”, чем жест в полную руку. Поэтому многие регенты, подгоняя пение, используют “неуставную” технику, т.е. приемы, не нашедшие отражения в учебных пособиях. А зря. Об одном из них, наиболее распространенном, стоит поговорить подробнее (большинство известных дирижеров как раз им и пользуются):

Дирижер поворачивает руки кистями к себе. Кисти утрачивают пластичность, становятся более плоскими. Пальцы слипаются. Начиная от локтя, предплечье вместе с кистью образуют что-то вроде маховика, описывающего круговые, загребавшие к себе движения.¹⁶

¹⁶ Собственно, не такой уж это и дирижерский жест. Большинство людей, находясь в ситуации, где они должны кричать: “Скорее, скорее!” – будут им пользоваться без всякой задней мысли о дирижировании.

Важно следующее: каждый оборот такого “пропеллера” почти что равен доле, однако на какие-то доли секунды ее обгоняет. Рука совершенно бесцеремонно крутится поперек темпа, однако и певчие воспринимают это не буквально, и реальное ускорение образует что-то среднее между прежним темпом и “маховиком” регента.

Особые темпо-ритмические приемы дирижирования

Чем меньше в действиях регента будет для певчих динамических «сюрпризов», неожиданных элементов трактовки, тем долговечнее их совместная творческая жизнь. Однако бывает, что регенту приходится делать что-либо неожиданное. Прежде всего это связано с наличием в обиходной традиции **вариантности** исполнения.

Пример: В тропаре 7-го гласа традиция раздваивается (иногда даже в масштабе одного хора): можно сделать долгую долю в середине читки, а можно обойтись без нее.



Регент обязан показать только один вариант, и сделать этот показ отчетливее, чем безвариантные эпизоды. В первом случае необходимо очень четко остановить читок, во втором - продолжить его, подстраховав штриховым жестом.¹⁷

¹⁷ Вот тем самым, который в качестве единственного бытует у иных регентов. Пожалуй, в этом случае «тремору» может быть единственное функциональное применение.

Смена пульсации

Это один из самых “коварных” приемов дирижирования. Если он исполнен некорректно, то это почти гарантированный срыв в пении. Поэтому стоит задержаться подробнее как о его сущности, так и технике исполнения.

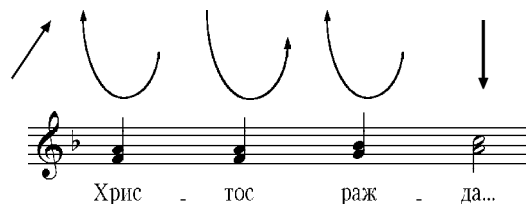
Радикальное изменение темпа зачастую связано со сменной пульсацией. Это происходит и на небольших участках мелодии (например, при заключительном замедлении песнопения), и может касаться крупных музыкальных эпизодов. При убыстрении доли сливаются: если первоначальный темп позволял дирижировать четвертями, то более быстрое пение заставляет дирижера (чтобы избежать излишней суетливости и оставаться в спокойном режиме) трактовать как долю две четверти, т.е. половинную.

Приведем в качестве примера ирмос Рождественского канона 1-го гласа.

Предположим, перед дирижером стоят следующие задачи:

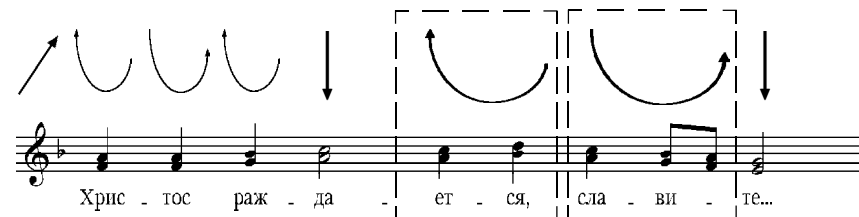
1. Обеспечить четкое и энергичное начало, что соответствовало бы праздничному и торжественному настроению песнопения.
2. Добившись этого, компенсировать эту четкость спокойствием и напевностью.

Первая задача решается соответственно показом четкими жестами, преимущественно кистевыми, четвертных долей начальных звуков песнопения:



Как правило, этого количества долей достаточно, чтобы хор принял темповую суть песнопения как норму. Дальнейшее утверждение этой нормы излишне, и поэтому регент может перейти ко второй задаче. Однако спокойствие и на-

певность резкими кистевыми жестами не достигается, поэтому здесь уместно перейти на половинные доли:



Главная деталь, достойная отработки в технике перехода на *alla breve* - вместе с переходом на более крупный жест перейти также на “полную руку”. Это сделает переход очевидным. Если же при укрупнении долей оставить тот же кистевой масштаб, то хор (или, что еще хуже, его часть) может принять это за резкое замедление темпа и начнет “ферматить” четверти.

Важно отметить, что переход с мелкой пульсации на крупную происходит сразу, в какой-то оптимальный для дирижера момент. Удобная точка для этого - долгая доля, или читок. Иначе обстоит дело с обратным процессом - переходом на мелкую пульсацию. В эту сторону переход носит “зонный” характер, и как правило тренируют его тщательно и долго.

Предположим, заключительная фраза требует перехода, например, с половинной пульсации на четвертную. Яркий пример - Стихира на Господи воззвах праздника Успения Божией Матери (Самоподобен “О, дивное чудо!”) Вся стихира поется в оживленном темпе, однако мелодическая активность последней фразы такова, что однозначно требует глубокого замедления:

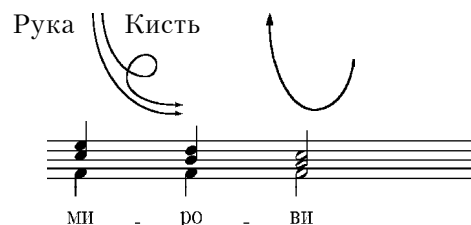


Фраза “Подаяй мирови” – половинная пульсация, остающаяся при быстром темпе ваши руки в пределах восприятия их певчими. Но вот приближается замедление, и первыми реагируют на это ваши кисти.

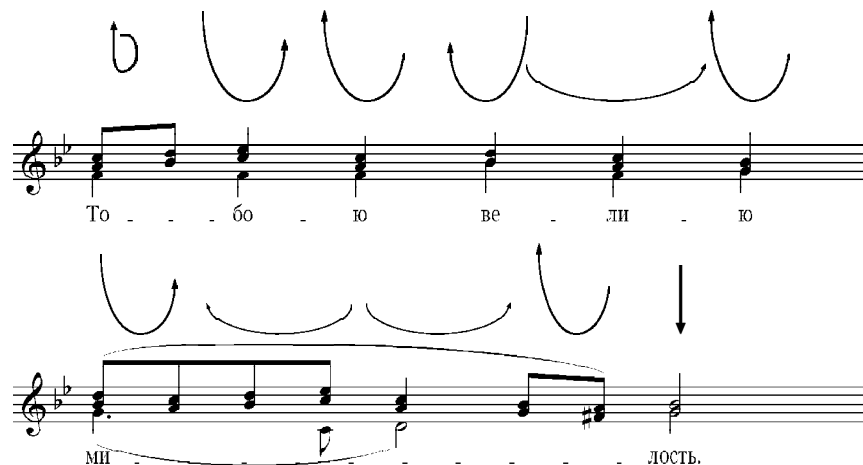
Здесь начинается самое интересное: на каком-то отрезке мелодии разные участки руки выполняют разные задачи:

Слоги “..Ми-ро...” рука (плечо и предплечье) продолжает трактовать как сильную половинную долю:

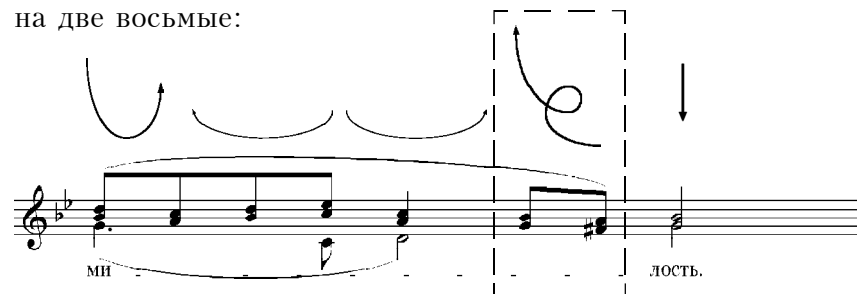
Одновременно с этим кисть, двигаясь вместе с рукой (а куда ей деваться?) успевает совершить круговое движение:



В ритмическом рисунке на короткое время возникает некая **зона**, в которой кисть заранее дает понять, что будет переход в другую пульсацию. Дальнейшая жизнь руки в ритме очевидна: новый, более мелкий пульс завоевывает все более значительную часть руки, движение утяжеляются и замедление становится очевидным и естественным:



Глубокое замедление в конце фразы позволяет применить этот прием «на бис», раздробив последнюю четверть на две восьмые:



Такой прием получил в академической технике термин “поддрабливание”. Основная его цель - обеспечить переход в более мелкую пульсацию, хотя иногда его используют и как постоянную норму (если в авторской музыке темп балансирует на границе двух пульсаций). Это непростой прием. Студенты ВУЗов тратят на его отработку довольно много времени и сил.

Необходимость кистевого поддрабливания при переходе на более мелкий пульс связана с тем, что смена пульсации не позволяет регенту сразу задействовать всю руку в новом режиме. Активная рука при быстром (пока еще) темпе будет воспринята хором как резкий динамический скачок. Или неоправданная суетливость. Поддрабливание же позволяет регенту равномерно и в спокойном для певчих режиме распределить замедление ритма.

Внезапная фермата

1-й способ - «залипание»:

Рука (руки), падая в долю, не отскакивают от нее к следующей, а лежит на точке неподвижно. Пальцы немного расходятся (буквально - растопыриваются), мышцы пальцев напряжены. Ассоциация - рука “вцепилась” в звук и не отпускает его. Тут главное - сохранить напряженность кисти только на время ферматы и вернуть ей первоначальный спокойный вид сразу же после нее.

2-й способ - удлинение доли:

Это прием редкий (не многие им свободно владеют), но очень эффективный. Суть в следующем:

В процессе дирижирования у регента вырабатывается автоматический масштаб его движений. Он зависит от многих факторов - состава хора, характера песнопения, акустики храма. Масштаб регентского жеста определяется даже такими слагаемыми, как его комплекция, или высота аналога. Хор очень быстро привыкает читать руку в том пространстве, которое наиболее привычно регенту.

Если же регент очередную долю не прекратил в привычной для него (и для хора) точке, а повел дальше, то тут возникает удивительный эффект: **Рука, пока она движется по доле, не дает возможности певцам перейти к следующей!** Это значит, что «незапланированную» остановку на одной из долей (вот именно фермату) можно сделать, выведя руку из обычного масштаба дирижирования. Не стесняйтесь распрямить руку в локте на отлетевшей доле - результат подтвердит вашу правоту.

Трудность этого приема заключается в следующем: зачастую рука регента, двигаясь по доле, «обгоняет» хор, а на конце доли дожидается его в неподвижности. Для нашего случая это не годится. Рука только тогда запрещает наступление следующей доли, пока движется по предыдущей. Остановка сразу же снимет этот запрет.

Нюансировка

В плоскости «громко - тихо» среди академических дирижеров почему-то нет единогласия. П. Чесноков, например, ставит динамику в зависимость от высоты рук (внизу – тихо, вверху – громко). Многоголосная критика в адрес этой мысли общеизвестна, и в наше время больше распространена школа, при которой динамика определяется не высотой, а силой показа доли и ее амплитудой.

Но ведь нюансировка - это не только «громко-тихо». Это (что гораздо важнее) «громче-тише». Проще говоря, чаще у регента болит голова, как из одного нюанса перейти в другой.

Прежде, чем рассматривать конкретные приемы показа *crescendo* и *diminuendo*, напомним главное (о чем писано в первых главах этой работы):

Рука передает поющим энергию звукового потока, идущую от ладони из-под пальцев (посмотрите еще раз рисунок на 9-й стр). При обычном показе это - ровная, спокойная и одинаковая энергия. А таковой она является потому, что в дирижерской технике существуют только два вектора - вертикальный и горизонтальный. Т.е. все, что делает дирижер (при ровном звучании) является движением руки по вертикали, горизонтали и их сумме – диагонали.

Почему же не задействовано в академической базовой технике «третье измерение» – от себя - к себе? Практика многих поколений дирижеров показывает, что это направление слишком активно воздействует на энергию пения. Направление рук(и) от дирижера к хору, суммируясь со «взглядом руки», становится мощным доппингом, безусловно влияющим на силу звука. Особо «требовательный» вид имеет напряженная кисть, повернутая вверх. И конечно, многие не раз видели дирижеров, показывающих финальное оркестровое *tutti* дрожащей от напряжения кистью, поднимающейся вверх и навстречу оркестру. Это - предельная требовательность, на которую невозможно не среагировать.¹⁸

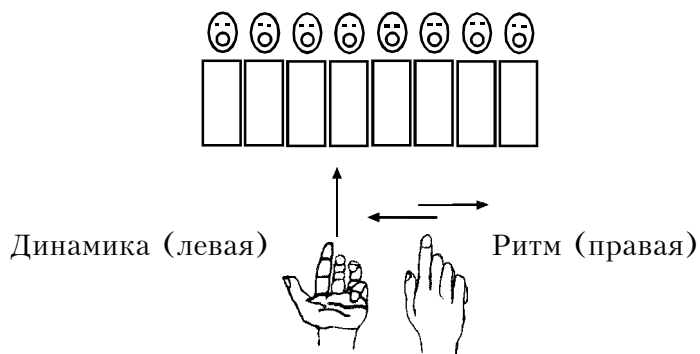
Технические требования к этому приему:

Для небольшого *crescendo* достаточно бывает просто немного «сдвинуть» дирижерский аппарат в сторону певчих. «Беспартийному» (глядящему рукой в книгу) регенту этот прием не годится, поскольку руки, придвинутые вплотную к нотам или книгам, энергичному пению не способствуют. Здесь лучше наоборот, перенести взгляд руки от книги на поющих и увеличить амплитуду показа долей.

Иногда этого бывает недостаточно, и академическая школа предписывает для значительного усиления звучания разделить функцию обеих рук: одна продолжает выполнять

¹⁸ И в который раз вспомним ассоциативный ряд: именно таким жестом человек в бытовой (однако беспокойной) ситуации подчеркнет свое словесное требование.

ритмические и мелодические задачи (ритм, темп, мелодические приемы), другая – медленно и значительно выполняет «энергетическую подпитку» звучания вышеописанным приемом. При отработке этого приема наиболее затруднительной может оказаться координация рук при выполнении этих задач (вспомним, что базовые движения не разделяются по функции между руками, а предполагают возможность их симметричного показа обеими). Динамика звучания – это, пожалуй, единственная область, при которой почти все школы предписывают делегировать ей целую конечность:¹⁹



Нередко перед дирижером стоит задача усиления звука на долгой ноте (фермате). Разумеется, такой прием более уместен в авторской музыке, чем в обиходных напевах, однако иные торжественные стихиры вполне могут завершиться яркой динамической «точкой». Нередко усиление динамики на фермате дирижеры используют и при цепном дыхании, в момент переноса звука в следующую фразу. Здесь вспоминается излюбленный прием А.В. Свешникова: руки обхватывают воображаемый шар перед собой и медленно, с явным напряжением «растягивают» его, увеличивая в объеме. Эффективность такого жеста связана не только с внешней наглядностью и безусловной понятностью – при таком показе мышцы диафрагмы непроизвольно выполняют

¹⁹ Не могу не вспомнить «однорукость» А. А. Юрлова. Это был апофеоз «рентабельности» жеста! Все темпоритмические задачи он выполнял правой рукой, левая «висела плетью». Зато любая динамическая задача максимально отчетливо преподносилась хору подключением левой руки, и так же отчетливо хором выполнялась.

нужную работу, раздаваясь вширь и обеспечивая правильный режим дыхания.

В процессе пения в звучании хора может возникнуть дисбаланс голосов, какая-то партия (или отдельный голос) потребует «подпитки» громкости. В этом случае описанные приемы выполняются персонально, в сторону нужного голоса, независимо от стойки регента по отношению к поющим. Многие практикующие регенты знают это профессиональное аргю: «схватить за голос». Это очень властный, однако результативный прием, особенно когда кто-то из поющих почувствовал себя неуверенно и отразил эту неуверенность в своем пении.

Нетрудно догадаться, что противоположный динамический прием, *diminuendo*, – это «сброс» избыточной энергии звучания. Однако рука, говорящая хору: «Тише!», должна сказать это достаточно громко, чтобы быть услышанной. Проще говоря, жест, требующий тишины, должен быть достаточно активный.

Постепенное и незначительное снижение звучания зачастую достигается тем, что регент вытягивает руку вперед и какое-то время выполняет нужные (ритмические) жесты, постепенно приближая ее к себе, возвращая в нейтральное положение. Это уже придает каждой доле все более успокаивающий характер.

Наиболее «громкий жест», выполняющий такую задачу – тот, что направлен в противоположную сторону от «потока энергии». Т.е. против взгляда руки, ладони.

Вот как описывает этот жест П.Г. Чесноков:

«Прием успокаивания целой хоровой партии [...]: та же левая рука, та же вертикально поставленная ладонь. Но направление движения и характер сопутствующего ему взгляда изменяются: движение не к хоровой партии, а от хоровой партии к дирижеру; взгляд боковой, предостерегающий...»²⁰

²⁰ П. Чесноков. Хор и управление им. М, 1952, стр. 135

В данном эпизоде автор точными, скупыми и выразительными словами предельно **зримо** изобразил активное снятие избыточной энергии звучания. Приведенный прием адресован автором к хоровой партии, однако практика дает основания адресовать его и отдельному певцу.

Нередко в индивидуальной технике различных дирижеров можно встретить «окрик»: *Subito piano!!!* Замечательно владел им В.Г. Соколов:

Руки из нейтрального положения резко отлетают к себе и в стороны, запястьями вперед. Описывая полукруг, замедляют движение и встречаются внизу, гораздо ниже нейтральной точки (где-то в области живота). Действует безотказно, хотя этот прием, конечно, не рассчитан на камерные масштабы ансамблевого клироса.

Как нетрудно заметить, все приемы нюансировки (вошедшие или нет в академическую школу – неважно, не это главное!) являются очень и очень **неформальными**. Ни один, даже самый техничный дирижер, не добьется от хора изменения динамики звучания простым формальным соблюдением правил траектории жеста оговоренной в теории рукой. И наоборот: можно ничего не знать об академической школе, можно даже не читать этот раздел (!), но просто **захотеть** потребовать от хора изменения звучности. Приложить палец к губам. Показать кулак. И рука... да что рука? Все естество дирижера выхватит из «бытовой» памяти нужные движения, мимику, взгляд. И это будет единственное, чему поверит ваш хор. И потому – самое правильное.



Послесловие

Итак, наш разговор о дирижерской технике подошел к концу. Как и всякий разговор «от первого лица», он неизбежно субъективен. Что-то с позиции моих коллег может быть описано недостаточно подробно, что-то наоборот, слишком разжевано. Что-то, возможно и ошибочно. Пусть так. Любое творчество субъективно, а управление церковным хором – это высший творческий акт, доступный музыканту в Православной церкви.

Настоящая работа рассматривает только одну сторону регентского служения – дирижерскую технику. Она отвечает на вопрос: **«как»** что-то сделать с хором при помощи своих рук. Это только одна сторона квалификации. Вторая, не менее важная (точнее, более важная) – **«что»** делать с хором.

Это только в нашем воображении регент имеет дело с идеальными певчими, внимательно ловящими каждое движение своего руководителя, прекрасно читающими тексты и ноты, в совершенстве интонирующими интервалы, вобщем, одним словом – **ИДЕАЛЬНЫМИ**.

Но предположим, что вышел дирижер к НЕИДЕАЛЬНОМУ хору. Показывает синкопу – один-два певчих «мажут». Кто-то вместо кварты поет терцию, кто-то время от времени фальшивит, и т.д. Что делать? Набирать других певцов, идеальных, или уходить самому, в поисках идеального хора? Практика показывает, что ни тот, ни другой путь к хорошему результату не приводит. Единственный нормальный путь – работать со своими певчими, постоянно доводя их квалификацию до нужного вам уровня.

Как?

Об этом, если Бог даст силы и время, напишу еще один опус.

Е. Кустовский

Содержание

Вступление	2
I. Дирижерская стойка	5
Хоровая и ансамблевая дирижерская стойка	10
Кисть	11
II. Элементарные (базовые) движения	14
Вертикальные движения (вверх-вниз)	15
Горизонтальные движения (от себя - в сторону)	17
III. Дирижерский жест	22
Ритмическое дирижирование	23
Доля	25
Направление доли	28
Читок	35
Коррекция читка	39
Отмена читка	42
Распев	46
Начало фразы со слабой доли	49
Пунктирный ритм	51
Снятие	56
Цепное дыхание	62
Синкопа	63
Резюме	64
IV. Мелодические приемы дирижирования	65
«Полочка»	66
Подтягивание	69
Мелодико-ритмическое заполнение доли.	70
Резюме	72
V. Агогика	73
Темп	74
Замедление и ускорение темпа	81
Особые темпо-ритмические приемы дирижирования.	83
Смена пульсации	84
Внезапная фермата	87
Нюансировка.	88
Послесловие.	93