

ЛЕНИНГРАДСКАЯ
ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
КАФЕДРА ОПЕРНО-СИМФОНИЧЕСКОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

Под редакцией
Л. Н. РААБЕНА

Введение

Вряд ли надо объяснять, кто такой дирижер и какова его роль. Даже малоискушенный слушатель музыки хорошо знает, что без дирижера не может состояться ни оперный спектакль, ни концерт оркестра или хора. Известно также, что дирижер, воздействуя на оркестр, является интерпретатором исполняемого произведения. Тем не менее дирижерское искусство до сих пор остается наименее исследованной и малопонятной областью музыкального исполнительства. Любая сторона деятельности дирижера содержит ряд проблем, споры по вопросам дирижирования часто заканчиваются пессимистическим выводом: «Дирижирование — темное дело!»

Различное отношение к дирижерскому исполнительству проявляется не только в теоретических спорах и высказываниях, это же характерно и для практики дирижирования: что ни дирижер — то своя «система».

Подобное положение в значительной степени обуславливается спецификой этого вида искусства и в первую очередь тем, что «инструмент» дирижера — оркестр — может играть самостоятельно. Дирижер — исполнитель, воплощающий свои художественные замыслы не непосредственно на инструменте (или голосом), а с помощью других музыкантов. Иначе говоря, искусство дирижера проявляется в руководстве музыкальным коллективом. При этом его деятельность затруднена тем, что каждый участник коллектива является творческой индивидуальностью, имеет свою манеру исполнения. Каждому исполнителю свойственны собственные представления о том, как играть данное произведение, сложившиеся в результате предшествующей

практики с другими дирижерами. Дирижеру приходится на-талкиваться не только на непонимание его музыкальных намерений, но и на явные или скрытые случаи противодей-ствия им. Таким образом перед дирижером всегда стоит сложная задача — подчинить себе многообразие исполни-тельских индивидуальностей, темпераментов и направить творческие усилия коллектива в единое русло.

Руководство исполнением оркестра или хора целиком покоится на творческой основе, что вызывает необходи-мость применения многообразных средств и методов воз-действия на исполнителей. Здесь не может быть шаблона, неизменных, а тем более заранее предусмотренных прие-мов. К каждому музыкальному коллективу, а иногда даже к отдельным его участникам, необходим особый подход. То, что хорошо для одного коллектива, не годится для дру-гого; что необходимо сегодня (на первой репетиции), то неприемлемо завтра (на последней); что возможно при ра-боте над одним произведением, то недопустимо над дру-гим. С высококвалифицированным оркестром дирижер ра-ботает иначе, чем с оркестром более слабым, ученическим или самодеятельным. Даже разные этапы репетиционной работы требуют применения различных по своему харак-теру и назначению форм воздействия и способов управле-ния. Деятельность дирижера на репетиции принципиально отличается от деятельности на концерте.

Какими же средствами дирижер передает коллективу свои исполнительские намерения? В период подготовитель-ной работы ими являются речь, личный исполнительский показ на инструменте или голосом и собственно дирижиро-вание. В совокупности они дополняют друг друга, помогая дирижеру объяснять музыкантам нюансы исполнения.

Речевая форма общения дирижера с оркестром имеет большое значение во время репетиции. С помощью речи дирижер разъясняет идею, структурные особенности, со-держание и характер образов музыкального произведения. При этом его пояснения могут быть построены так, чтобы помочь оркестрантам самим найти нужные технические средства игры, или принять форму конкретных указаний, каким именно приемом (штрихом) следует исполнять то или иное место.

Существенным дополнением к указаниям дирижера яв-ляется его личный исполнительский показ. В музыке не все можно разъяснить словами; иногда это гораздо легче сделать, пропев фразу или исполнив ее на инструменте.

И все же хотя речь и показ очень важны, они явля-ются только вспомогательными способами общения дири-

жера с оркестром, хором, поскольку применяются лишь до начала игры. Дирижерское же руководство исполнением осуществляется исключительно с помощью мануальной техники.

Однако по поводу значения мануальной техники до сих пор ведутся споры между дирижерами, именно она остается наименее изученной областью дирижерского искусства. До сих пор можно встретить совершенно различные точки зрения на ее роль в дирижерском исполнительстве. Отрицается ее приоритет над другими формами воздействия на исполнение. Спорят о ее содержании и возможностях, о легкости или трудности овладения ею, и вообще о надобности ее изучения. Особенно много споров ведется вокруг приемов дирижерской техники: об их правильности или неправильности, о схемах тактирования; о том, должны ли жесты дирижера быть скупыми, сдержанными или свободными от каких-либо ограничений; должны ли они оказывать воздействие только на оркестр или и на слушателей. Не разрешена еще одна из проблем дирижерского искусства — почему и каким образом движения рук дирижера оказывают воздействие на исполнителей. Не выяснены еще закономерности и природа выразительности дирижерского жеста.

Большое количество спорных и нерешенных вопросов затрудняет разработку методики преподавания дирижирования и потому их освещение становится насущной потребностью. Необходимо стремиться вскрыть внутренние закономерности дирижерского искусства в целом и техники дирижирования в частности. Эта попытка и делается в настоящей книге.

Что же вызывает разногласия во взглядах на мануальную технику, доходящие подчас до отрицания ее значения? То, что в комплексе средств дирижирования мануальная техника — не единственное средство, с помощью которого дирижер воплощает содержание музыкального произведения. Встречается немало дирижеров, обладающих сравнительно примитивной мануальной техникой, но достигающих при этом значительных художественных результатов. Это обстоятельство и порождает мысль о том, что развитая дирижерская техника вовсе не является необходимостью. Однако с подобным мнением согласиться нельзя. Дирижер с примитивной мануальной техникой достигает художественно полноценного исполнения только путем напряженной репетиционной работы. Ему, как правило, требуется большое количество репетиций для тщательного разучивания произведения. На концерте же он полагается на то,

что исполнительские нюансы уже известны оркестру, и обходится примитивной техникой — указанием метра и темпа.

Если с подобным методом работы — когда все делается на репетиции — еще можно мириться в условиях оперного исполнительства, то он весьма нежелателен в симфонической практике. Крупный дирижер-симфонист, как правило, гастролирует, а значит должен уметь дирижировать на концерте с минимальным количеством репетиций. Качество исполнения в таком случае всецело зависит от его способности в кратчайший срок добиться от оркестра осуществления своих исполнительских намерений. Достигнуть этого можно лишь средствами мануального воздействия, ибо на репетиции договориться о всех особенностях и деталях исполнения невозможно. Такой дирижер должен уметь в совершенстве владеть «речью жеста» и все, что он хотел бы высказать словами, — «говорить» руками. Мы знаем примеры, когда дирижер буквально с одной-двух репетиций заставляет оркестр играть по-новому давно знакомое произведение.

Важно и то, что дирижер, хорошо владеющий мануальной техникой, может достигнуть гибкого и живого исполнения на концерте. Дирижер может исполнять произведение так, как он хочет именно в данный момент, а не так, как это было выучено на репетиции. Такое исполнение своей непосредственностью производит более сильное воздействие на слушателей.

Противоречивые взгляды на мануальную технику возникают и потому, что в отличие от техники инструментальной в ней отсутствует непосредственная зависимость между движением руки дирижера и звуковым результатом. Если, например, сила звука, извлекаемого пианистом, определяется силой удара по клавише, у скрипача — степенью нажима и скоростью ведения смычка, то дирижер одну и ту же силу звука может получить совершенно различными приемами. Подчас звуковой результат может получиться даже и не таким, каким его ожидал услышать дирижер.

То обстоятельство, что движения рук дирижера не дают непосредственно звукового результата, вносит определенные затруднения в оценку данного приема. Если по игре любого инструменталиста (или по пению вокалиста) можно составить представление о совершенстве его техники, то иначе обстоит в отношении дирижера. Поскольку дирижер не является непосредственным исполнителем произведения, постольку установление причинной связи между каче-

ством исполнения и средствами, которыми оно достигнуто, весьма затруднительно, если не сказать, невозможно.

Совершенно очевидно, что в различных по квалификации оркестрах дирижер сможет достигнуть осуществления своих исполнительских замыслов с различной полнотой и совершенством. К числу обстоятельств, оказывающих влияние на исполнение, относятся также: количество репетиций, качество инструментов, самочувствие исполнителей, их отношение к исполняемому произведению и пр. К этому иногда добавляется ряд случайных обстоятельств, например замена одного исполнителя другим, влияние температуры на строй инструментов и пр. Подчас и специалисту бывает трудно определить, кому следует приписать достоинства и недостатки исполнения — оркестру или дирижеру. Это служит серьезным препятствием для правильного анализа дирижерского искусства и средств дирижерской техники.

Между тем едва ли в каком другом виде музыкального исполнительства техническая сторона искусства привлекает такое внимание слушателей, как мануальная техника. Именно по движениям, внешней стороне дирижирования не только специалисты, но и рядовые слушатели пытаются оценить искусство дирижера, делают его объектом своей критики. Вряд ли какой-либо слушатель, уходя с концерта пианиста или скрипача, станет обсуждать движения этого исполнителя. Он выскажет свое мнение об уровне его техники, но почти никогда не обратит внимание на технические приемы в их внешнем, зримом облике. Движения же дирижера приковывают к себе взор. Происходит это по двум причинам: во-первых, дирижер зрительно находится в фокусе исполнительского процесса; во-вторых, движениями рук, то есть путем показа исполнения, он воздействует на игру исполнителей. Естественно, что изобразительная выразительность его движений, воздействуя на исполнителей, оказывает известное воздействие и на слушателей.

Конечно, их внимание привлекает не сугубо техническая сторона дирижирования — какие-то «ауфтакты», «тактирование» и пр., а образность, эмоциональность, осмысленность. Подлинный дирижер выразительностью своих действий помогает слушателю понимать содержание исполняемого; дирижер с сухими техническими приемами, монотонностью тактирования притупляет способность живого восприятия музыки.

Правда, встречаются дирижеры, которые объективно достигают точного, корректного исполнения с помощью

лаконичных движений тактирования. Однако подобные приемы всегда таят в себе опасность снижения выразительности исполнения. Такие дирижеры стремятся обусловить особенности и детали исполнения на репетиции с тем, чтобы на концерте лишь напоминать о них.

Итак, слушатель оценивает не только игру оркестра, но и действия дирижера. Гораздо больше оснований к тому имеют исполнители оркестра, наблюдавшие работу дирижера на репетиции, игравшие под его руководством в концерте. Но и они не всегда способны правильно разобраться в особенностях и возможностях мануальной техники. Каждый из них скажет, что с одним дирижером ему играть удобно, с другим — нет; что жесты одного ему понятнее жестов другого, что один воодушевляет, другой оставляет равнодушным и т. д. Вместе с тем далеко не всегда он сможет объяснить, почему тот или иной дирижер оказывает такое воздействие. Ведь часто дирижер влияет на исполнителя минуя сферу его сознания, и реагирование на жест дирижера происходит почти произвольно. Порой исполнитель видит положительные качества мануальной техники дирижера совсем не там, где они имеются, даже причисляя некоторые его недостатки (скажем, дефекты двигательного аппарата) к достоинствам. Например, бывает, что недостатки техники затрудняют восприятие оркестрантов; дирижер много раз повторяет одно и то же место с целью достижения ансамбля, и на этом он приобретает репутацию строгого, педантичного, тщательно работающего и т. п. Подобные факты и неправильная оценка их вносят еще большую путаницу во взгляды на искусство дирижирования, дезориентируют молодых дирижеров, которые, едва вступая на свой путь, еще не могут разобраться в том, что хорошо, а что плохо.

Дирижерское искусство требует наличия разнообразных способностей. В их число входит и то, что может быть названо дирижерским дарованием — способностью выражать в жестах содержание музыки, делать «видимым» развертывание музыкальной ткани произведения, воздействовать на исполнителей.

Имея дело с большим коллективом, за исполнением которого необходим непрерывный контроль, дирижер должен обладать совершенным музыкальным слухом и обостренным чувством ритма. Движения его должны быть подчеркнуто ритмичны; все его существо — руки, корпус, мимика, глаза — «излучать» ритм. Для дирижера очень

важно ощущать ритм как выразительную категорию, чтобы передавать жестами разнообразнейшие ритмические отклонения декламационного порядка. Но еще более важно ощущать ритмическую структуру произведения («архитектонический ритм»). Это как раз то, что наиболее доступно отображению в жестах.

Дирижер должен понимать музыкальную драматургию произведения, диалектичность, конфликтность ее развития, что из чего вытекает, куда ведет и т. д. Наличие такого понимания и позволяет показать процесс течения музыки. Дирижер должен уметь заражаться эмоциональным строем произведения, его музыкальные представления должны быть яркими, образными и найти столь же образное отражение в жестах.

Дирижер должен обладать обширными знаниями теоретического, исторического, эстетического порядка, чтобы глубоко вникать в музыку, ее содержание, идеи, чтобы создать собственную концепцию ее исполнения, объяснить исполнителю свой замысел. И, наконец, чтобы осуществить постановку нового произведения, дирижер должен обладать волевыми качествами руководителя, организатора исполнения и способностями педагога.

Во время подготовительной стадии деятельность дирижера аналогична деятельности режиссера и педагога; он объясняет коллективу стоящую перед ним творческую задачу, согласовывает действия отдельных исполнителей, указывает технологические приемы игры. Дирижер, как и педагог, должен быть отличным «диагностом», замечать неточности исполнения, уметь распознать их причину и указать на способ устранения. Это касается не только неточностей технического, но и художественно-интерпретаторского порядка. Он разъясняет структурные особенности произведения, характер мелоса, фактуры, анализирует непонятные места, вызывает у исполнителей необходимые музыкальные представления, приводит для этого образные сравнения и т. п.

Итак, специфика деятельности дирижера требует от него многообразнейших способностей: исполнительских, педагогических, организаторских, наличия воли и умения подчинять себе оркестр. Дирижер должен обладать глубокими и многосторонними знаниями различных теоретических предметов, инструментов оркестра, оркестровых стилей; в совершенстве владеть анализом формы и фактуры произведения; хорошо читать партитуры, знать основы вокального искусства, иметь развитой слух (гармонический, интонационный, тембровый и пр.), хорошую память и внимание.

Конечно, не каждый обладает всеми перечисленными качествами, однако к их гармоническому развитию должен стремиться любой из обучающихся дирижерскому искусству. Необходимо помнить, что отсутствие даже одной из этих способностей безусловно обнаружится и обеднит мастерство дирижера.

Разноречивость мнений, касающихся дирижерского искусства, начинается с неправильного представления о существе мануальных средств управления исполнением.

В современном дирижерском искусстве обычно различают две стороны: тактирование, под которым подразумевают совокупность всех технических приемов управления музыкальным коллективом (обозначение метра, темпа, динамики, показ вступлений и пр.) и собственно дирижирование, относя к нему все, что касается дирижерского воздействия на выразительную сторону исполнения. С такого рода дифференциацией и определением существа дирижерского искусства на наш взгляд согласиться нельзя.

Прежде всего неверно считать, что тактирование охватывает собой всю сумму приемов дирижерской техники. Даже по смыслу этот термин подразумевает только движения рук дирижера, показывающие структуру такта и темп. Все остальное — показ вступлений, снятие звука, определение динамики, цезур, пауз, фермат — прямого отношения к тактированию не имеет.

Вызывает возражение и попытка отнести термин дирижирование только к выразительно-художественной стороне исполнительства. В отличие от термина тактирование, он имеет гораздо более обобщенный смысл и им с полным основанием можно называть дирижерское искусство в целом, включая не только художественно-выразительную, но и техническую стороны. Гораздо правильнее вместо антитезы тактирование и дирижирование говорить о технической и художественной сторонах дирижерского искусства. Тогда в первую войдет вся техника, в том числе тактирование, во вторую — все средства выразительно-художественного порядка.

Почему возникла подобная антитеза? Если внимательно присмотримся к жестам дирижеров, то заметим, что они по-разному влияют на исполнителей, а следовательно и на исполнение. С одним дирижером оркестру играть удобно и легко, хотя жесты его не эмоциональны, не воодушевляют исполнителей. С другим играть неудобно, хотя жесты его выразительны и образны. Наличие бесчисленных «оттен-

ков» в типах дирижеров и наводит на мысль, что в дирижерском искусстве есть какие-то две стороны, из которых одна оказывает влияние на совместность игры, точность ритма и проч., а другая — на художественность и выразительность исполнения. Вот эти-то две стороны подчас и относят к категориям тактирование и дирижирование.

Объясняется это деление и тем, что тактирование действительно лежит в основе современной дирижерской техники и в большей степени является ее базой. Будучи жестовым изображением метра, тактового размера, тактирование связано со всеми приемами дирижерской техники, влияя на их характер, форму, способы выполнения. Например, каждое движение тактирования имеет большую или меньшую амплитуду, что непосредственно сказывается на динамике исполнения. Показ вступления в той или иной форме входит в сетку тактирования как жест, составляющий ее часть. И это можно отнести ко всем техническим средствам.

Вместе с тем тактирование — лишь первичная и примитивная область дирижерской техники. Научиться тактировать сравнительно нетрудно. Каждый музыкант может овладеть им за короткий срок. (Важно лишь правильно объяснить обучающемуся закономерность движений.) К сожалению, многие музыканты, овладевшие примитивной техникой тактирования, считают себя вправе стать за дирижерский пульт.

Анализируя жесты дирижера, заметим, что в них имеются такие технические движения, как показ фразировки, штрихов стаккато и легато, акцентов, изменения динамики, темпа, определение качества звука. Приемы эти выходят далеко за рамки тактирования, поскольку выполняют задачи иного, в конечном счете уже выразительного значения.

Исходя из сказанного, дирижерскую технику можно подразделить на следующие части. Первая — техника низшего порядка; ее составляют тактирование (обозначения размера, метра, темпа) и приемы показа вступлений, снятия звука, показа фермат, пауз, пустых тактов. Эту совокупность приемов целесообразно назвать вспомогательной техникой, поскольку она служит лишь элементарной основой дирижирования, но еще не определяет его выразительности. Однако она очень важна, так как чем совершеннее вспомогательная техника, тем более свободно могут проявляться остальные стороны дирижерского искусства.

Вторая часть — технические средства высшего порядка, это приемы, с помощью которых определяются изменение темпа, динамика, акцентировка, артикуляция, фразировка, штрихи стаккато и легато, приемы, дающие представление об интенсивности и окрашенности звука, то есть все элементы выразительного исполнения. Соответственно функциям, выполняемым такими приемами, можно классифицировать их как средства выразительности, а всю эту область дирижерской техники назвать техникой выразительной.

Перечисленные технические приемы позволяют дирижеру руководить художественной стороной исполнения. Однако и при наличии подобной техники жесты дирижера могут быть еще недостаточно образными, носить формальный характер. Можно руководить агогикой, динамикой, фразировкой как бы регистрируя эти явления, точно и тщательно показывать стаккато и легато, артикуляцию, изменения темпа и пр., и в то же время не выявить их образной конкретности, определенного музыкального смысла. Конечно, исполнительские средства не имеют самодовлеющего значения. Важны не темп или динамика сами по себе, а то, что они призваны выразить — определенный музыкальный образ. Перед дирижером, следовательно, стоит задвча, используя всю совокупность средств вспомогательной и выразительной...техники придать своему жесту образную конкретность. Соответственно приемы, которыми он это достигает, можно назвать образно-выразительными приемами. К ним относятся и средства эмоционального порядка и волевого воздействия на исполнителей. При отсутствии у дирижера эмоциональных качеств его жест обязательно будет беден.

Жест дирижера может быть малоэмоциональным по разным причинам. Встречаются дирижеры по природе не лишенные эмоциональности, но она не проявляется в их дирижировании. Чаще всего это люди стеснительные. С опытом и приобретением дирижерских навыков чувство скованности исчезает и эмоции начинают проявляться более свободно. Отсутствие эмоциональности зависит также от бедности исполнительской фантазии, воображения, музыкальных представлений. Этот недостаток можно преодолеть, подсказав дирижеру пути жестового выражения эмоций, направив его внимание на развитие музыкально-образных представлений, способствующих возникновению соответствующих ощущений, эмоций. В педагогической практике приходится встречаться с обучающимися дирижерами, у которых эмоциональность развивалась параллельно

с развитием музыкального мышления и дирижерской техники.

Есть и другая категория дирижеров, у которых эмоции «перехлестывают через край». Такой дирижер, находясь в состоянии нервного возбуждения, может лишь дезориентировать исполнение, хотя в отдельных моментах и достигает большой выразительности. В целом его дирижирование будет отличаться чертами неряшливости и неорганизованности. «Эмоциональность вообще», не связанная конкретно с характером эмоций данного музыкального образа, не может рассматриваться как положительное явление, способствующее художественности исполнения. Задача дирижера—отражать разные эмоции разных образов, а не свое состояние.

Недостатки в исполнительской натуре дирижера могут быть устранены соответствующим воспитанием. Могучим средством является создание ярких музыкально-слуховых представлений, помогающих осознать объективную сущность содержания музыки. Добавим, что для передачи эмоциональности вовсе не требуется какого-либо особого вида техники. Эмоциональным можно сделать любой жест. Чем совершеннее техника дирижера, чем более гибко владеет он своими движениями, тем легче они поддаются возможной трансформации, и тем проще дирижеру придать им соответствующую эмоциональную выразительность.

Неменьшее значение для дирижера имеют волевые качества. Воля в момент исполнения проявляется в активности, решительности, определенности, убежденности действий. Волевыми могут быть не только сильные, резкие жесты; волевым может быть и жест, определяющий кантилену, слабую динамику и пр. Но может ли быть волевым, решительным жест дирижера, если техника его бедна, если исполнительское намерение выполняется по этой причине с явным трудом? Может ли его жест быть убеждающим, если он выполняется недостаточно совершенно? Где нет уверенности, там не может быть и волевого действия. Понятно также, что волевой импульс может проявляться лишь в том случае, если дирижер ясно осознал цель, к достижению которой он стремится. Для этого также необходима яркость и отчетливость музыкальных представлений, высоко развитое музыкальное мышление.

Итак, мы разделили технику дирижера на три части: вспомогательную, выразительную и образно-выразительную. В методическом отношении особенность технических приемов, относящихся как к области вспомогательной, так

и выразительной техники, заключается в том, что они в последовательности (тактирование — прочие приемы вспомогательного порядка — выразительные приемы) представляют собой ряд усложняющихся приемов, выполняющих все более сложные и тонкие функции. Каждый последующий более трудный, более специальный прием строится на базе предшествующего, включает в себя основные его закономерности. Среди образно-выразительных средств дирижерского искусства подобной преемственности, последовательности переходов от простого к сложному нет. (Хотя при освоении одно может показаться более трудным, чем другое.) Будучи весьма важными в дирижировании, они применяются лишь на основе уже усвоенных приемов вспомогательной и выразительной техники. По аналогии можно сказать, что по назначению технические приемы первой части подобны рисунку в картине художника. Вторую же часть (образно-выразительные средства) соответственно можно сравнить с краской, колоритом. При помощи рисунка художник выражает свою мысль, содержание картины, однако с помощью красок он может сделать это еще полнее, насыщеннее, эмоциональнее. Однако, если рисунок может иметь самодовлеющую художественную ценность без краски, то краска, цвет сами по себе, без рисунка, без осмысленного отображения видимой природы не имеют отношения к содержанию картины. Конечно, эта аналогия лишь примерно отображает сложный процесс взаимодействия технической и образно-выразительной сторон дирижерского искусства.

Находясь в диалектическом единстве, художественная и техническая стороны дирижерского искусства внутренне противоречивы, могут подчас подавлять одна другую. Так например, часто бывает, что эмоциональное, выразительное дирижирование сопровождается нечеткими жестами. Захваченный переживаниями дирижер забывает о технике и в результате нарушаются ансамбль, точность, совместность игры. Встречаются и другие крайности, когда дирижер, стремясь к точности, пунктуальности исполнения, лишает свои жесты выразительности и, как говорят, не дирижирует, а «тактирует». Отсюда важнейшая задача педагога — развитие у ученика гармонического соотношения обеих сторон дирижерского искусства, технической и художественно-выразительной.

Довольно широко распространено мнение о том, что только тактирование доступно детальному изучению, художественная же сторона исполнения относится к области «духовного», «иррационального», а потому может быть

достигнута только интуитивно. Научить дирижера образно-выразительному дирижированию считалось невозможным. Выразительное дирижирование превращалось в «вещь в себе», в нечто неподдающееся воспитанию, в прерогативу таланта. С такой точкой зрения согласиться нельзя, хотя отрицать значение талантливости, одаренности исполнителя не приходится. Как техническая сторона, так и средства образного дирижирования могут быть объяснены, проанализированы педагогом и усвоены учеником. Разумеется, для их усвоения надо иметь творческую фантазию, способность образного музыкального мышления, не говоря уже об умении претворять свои художественные представления в выразительные жесты. Но и наличие способностей не всегда приводит к тому, что дирижер овладевает образными средствами исполнения. Обязанность педагога и учащегося — разобраться в природе выразительного жеста, узнать причины, порождающие его образность. Ведь образность жеста имеет различные источники происхождения и может оказаться, что выразительный жест дирижера питается не всеми источниками, в результате чего на его палитре художественных средств отсутствуют те или иные краски.

Для того, чтобы правильно разобраться в вопросах мануальной дирижерской техники, выяснить источники ее выразительности, необходимо хотя бы в общих чертах указать на основные виды дирижерского искусства в его историческом развитии.

За время своего исторического развития дирижирование прошло несколько стадий, пока наконец не сложились современные его формы. Им предшествовало: а) управление ритмической стороной исполнения при помощи стука (рукой, ногой, палкой и пр.); б) хейрономия — мнемонический способ обозначения относительной высоты звука и его протяженности, мелодического контура при помощи движений рук, пальцев, головы, тела; в) управление исполнением при помощи игры на инструменте (или пения в хоре).

Некоторые из этих форм управления сохранились до настоящего времени. Так например, стуком ноги (или устным счетом, что почти то же самое) поддерживают исполнение при совместной игре в ансамбле. Правда, теперь это средство применяется лишь как вспомогательное во время предварительного освоения произведения. В дальнейшем, во время концерта оно не употребляется. И поныне сохранился способ руководства исполнением

при помощи игры на инструменте, например в небольшом концертном ансамбле, где роль «вожака» выполняет первый скрипач или пианист; также и в камерном исполнительстве, где роль руководителя обычно принадлежит одному из участников квартета, квинтета и т. п.

Стук и устный счет являлись надежными средствами руководства ритмической и ансамблевой сторонами исполнения, но были непригодны для художественно-выразительного дирижирования. К тому же и темповая сторона исполнения обозначалась довольно примитивно, не в полной мере: показать внезапное или постепенное изменение его при помощи ударов было весьма затруднительно.

Другой вид управления, берущий начало в глубокой древности, — хейрономический,¹ существовал в то время, когда еще отсутствовала точная фиксация высот и длительности звуков. Он представлял собой систему мнемонических, условных знаков, изображаемых движениями руки, с помощью которых дирижер как бы рисовал мелодический контур.

Хейрономическому управлению была свойственна некоторая живость, художественная образность. Вот как описывает дирижерскую практику того времени Кинле: «Плавно и размерно рисует рука медленное движение, ловко и скоро она изображает несущиеся басы, страстно и высоко выражается нарастание мелодии, медленно и торжественно ниспадает рука при исполнении замирающей, ослабевающей в своем стремлении музыки; здесь рука медленно и торжественно вздымается кверху, там она выпрямляется внезапно и поднимается в одно мгновение, как стройная колонна».² Подобная жестикуляция уже в какой-то степени напоминает современное дирижирование.

¹ Хейрономия, или хирономия (от греч. хейр — рука и номов — закон, в музыке — тон, лад, наклонение) — древний способ управления хором при помощи условных движений рук и пальцев дирижера, указывавших певцам темп, метр, ритм, направление мелодии (вверх, вниз) и оттенки выражения. Дополнительными средствами служили мимика и движения головы дирижера. Хейрономия возникла задолго до нашей эры на Востоке, развилась в античной Греции; в средние века получила широкое распространение в западноевропейских странах и Византии в церковной музыке. С хейрономией связана средневековая система записи вокальной музыки незмами

² А. Кинле, автор трудов по истории средневековой музыки, в частности «Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangchöre, 1835; «Vierteljahrsheft Musikwissenschaft» (цит по ст. М. Глинского «Очерки по истории дирижерского искусства». — «Музыкальный современник», 1916, № 3, стр. 32).

Руководство исполнением при помощи игры на инструменте обычно выполнял скрипач-концертмейстер. Возвышаясь над оркестром, он своей игрой показывал штрихи, нюансы. Такая форма руководства влияла преимущественно на выразительную сторону исполнения, но обладала большими недостатками в отношении показа ритма, хотя обычно дирижер движениями корпуса, головы пытался руководить и ритмом.

Общение руководителя с исполнителями дополнялось речью; при несовершенстве методов управления это средство имело важное значение. Речевая форма общения частично восполняла недостатки «шумового», хейрономического и концертмейстерского способов управления, но заменить их не могла, потому что применение ее возможно лишь до начала исполнения.

Дирижирование пришло к современному высокому уровню лишь тогда, когда все упомянутые средства стали применяться не раздельно, а в виде единого действия, включавшего в себя все методы. Образовался некий сплав, где ранее существовавшие средства слились воедино, дополняя друг друга. В результате каждое из средств обогатилось. Все, что накопила исполнительская практика в процессе многовекового развития, нашло отражение в современном дирижировании. Базой развития современного дирижирования послужил ударно-шумовой способ. Но потребовались многие годы, прежде чем движения руки вверх и вниз стали восприниматься независимо от звука удара и превратились в сигнал, определяющий ритмические доли такта.

Переход от шумового способа дирижирования к зрительному был лишь первой ступенью в развитии дирижерского искусства. Появление метрической записи потребовало определенности в обозначении долей такта, с тем, чтобы зрительно отразить метрическую структуру такта. (До этого каждая доля обозначалась ударом вниз.) Создание рисунков тактирования связано с хейрономией. Хейрономии было свойственно то, что отсутствовало в ударном способе обозначения метра — движения в различных направлениях: вверх, вниз, в стороны. Кроме того в хейрономии большую роль играла мнемоника, благодаря которой отдельным движениям, содержащим элементы изобразительности, присваивалось определенное значение. Практика применения мнемонических знаков нашла отражение в образовании рисунков тактирования, являющихся по существу мнемоническими знаками обозначения метра.

Первые попытки создания метрических схем движения были чисто умозрительными: создавались всевозможные геометрические фигуры (квадрат, ромб, треугольник, параллелограмм и пр.). Недостатком этих фигур было то, что они «рисовались» прямыми линиями, при помощи которых невозможно точно определить начало каждой доли такта.

Задача создания схем движения, наглядно обозначающих метр и в то же время удобных для руководства исполнением, была разрешена лишь тогда, когда графичность рисунка стала сочетаться с поднятием и опусканием руки, с появлением дугообразных и волнообразных движений.

В рисунках метрических схем появились дугообразные линии, составляющие в настоящее время основу движений тактирования.

Новый, ритмический способ управления оркестром, или тактирование, пришедшее на смену шумовому способу, явился прогрессивным. Конечно, исполнительская практика не сразу оценила его выразительные возможности. Но постепенно тактирование начало обогащаться, движения рук получали все большую выразительность. Потребность в этом диктовалась быстрым развитием музыкального творчества и исполнительства, в частности оркестрового.

Руководство исполнением при помощи игры на скрипке оказало существенное влияние на технику дирижирования, обогатило ее, так как концертмейстер-скрипач, становясь за дирижерский пульт, пользовался для показа выразительной стороны исполнения привычными для него приемами смычковой техники.

Конечно, в движениях дирижера, обозначающего метр при помощи тактирования, технологический прием скрипача принял несколько иной вид, и сохранил лишь некоторые, наиболее характерные его свойства, имеющие выразительное значение. Таким образом появился обобщенный жест, экспрессивное значение которого было понятным не только играющим на смычковых инструментах, но и всем участникам музыкального коллектива. Движение, показывающее протяженность звука, его отрывистость или связность, насыщенность или легкость, воздушность, — то есть все качества, свойственные смычковой технике, трансформировавшись в образный жест, стало выразительным средством дирижирования.

Но ограничиться образностью жеста, имитирующего движения скрипача, дирижирование не могло. Необходимы были и иные приемы, расширяющие художественные воз-

возможности дирижерского искусства. В этом отношении современное дирижирование унаследовало кое-что от хейрономии. Напомним, что движения хейрономии обозначали не только относительную высоту звуков, но передавали также и мелодический контур, характер музыкального движения («взлеты», «парения» и т. п.). Не связанные метрической схемой тактирования, они могли более свободно передавать характер музыки. Разумеется говорить о непосредственном влиянии хейрономии на современное дирижирование вряд ли можно, так как оба способа управления разделены значительной исторической дистанцией. Но вполне вероятно, что образность жеста, свойственная хейрономии, нашла применение и в новой форме управления оркестром.

Хейрономия пользовалась условными, мнемоническими знаками и заимствовала движения, знакомые всем из повседневной жизненной деятельности. Следовательно не только хейрономия, но и те прообразы, на которых она основывалась, явились материалом, источником выразительных средств дирижирования.

Наконец, средством воздействия на исполнителя становятся и такие выразительные жесты, которые заменяют речь, словесные указания, применявшиеся в период работы с оркестром. Известно, что нашей речи сопутствуют так называемые выразительные движения, эмоционально окрашивающие ее, придающие ей смысловой оттенок, выявляющие подтекст и пр. Выразительные жесты находят широкое применение в ситуативной и симпраксической речи, то есть неполной, рассчитанной на то, что воспринимающий ее поймет смысл в связи с ситуацией или действием. Такой ситуацией в дирижерской речи является исполнение музыки, в контексте с которой тот или иной образный жест приобретает конкретное смысловое значение.

Эмоциональная выразительность жеста раскрывает исполнителям смысловой подтекст музыки, значение нюансов, авторских ремарок и пр. Так жест стал в некотором отношении заменой речи, отсутствующей в момент исполнения.

Располагая многообразием технических средств, современный дирижер получил возможность передачи оркестру всех своих художественных намерений. Дирижирование, ранее ограничивавшееся задачами управления ансамблем (совместности игры), превратилось в высокое художественное искусство, в исполнительское творчество огромной глубины и значимости.

Картина, нарисованная нами во введении, свидетельствует о том, какие большие трудности стоят перед педагогом—воспитателем дирижера. Помимо выработки у ученика совершенного владения техническими приемами, педагог должен развить его музыкальное мышление, воображение, фантазию, яркость музыкально-образных представлений, умение выразить художественное содержание исполняемой музыки жестово-пластическими приемами.

В основу данной книги положены изложенные выше принципы. I часть посвящена рассмотрению технологии дирижирования, II—его выразительно-художественным элементам.

Часть первая

ГЛАВА I • ПОСТАНОВКА

По вопросам обучения искусству дирижирования существуют различные точки зрения. Некоторые дирижеры считают, что развитию дирижерской техники не следует придавать особого значения, так как техника вырабатывается сама по себе в процессе практического дирижирования. Согласно такой установке обучение нужно начинать непосредственно с дирижирования музыкальными произведениями. Однако подобный взгляд в корне ошибочен.

В начале обучения развитию технических навыков должно быть уделено большое внимание; этот процесс нельзя пустить на самотек. Во-первых, многие из начинающих дирижеров приходят в класс, уже имея некоторые навыки, обычно в виде знакомства с элементарными приемами тактирования; приобретенные самостоятельно, они, как правило, очень несовершенны и потому не могут служить базой дальнейшего обучения. Во-вторых, недостаточно отработанные движения не только не позволяют совершенствовать технику дирижирования, но и не дают возможности избавиться от имеющихся серьезных дефектов. Чаще всего они проявляются в хаотичности и некоординированности движений, приводящих к неясности схем тактирования, скованности, напряженности жестов, делающих их маловыразительными, малообразными.

Другая крайность педагогического метода состоит в том, что обучающийся долгое время осваивает движения и приемы техники изолированно от музыки. Если учащийся не связывает свой жест с определенной целью управления исполнением, то такой жест теряет свой смысл и грозит превратиться в отвлеченную гимнастику. Истина, на наш

взгляд, находится где-то посередине. Постановку рук дирижера, изучение элементарных движений и приемов тактирования целесообразно проводить на специальных упражнениях вне музыки. Музыка в данном случае будет отвлекать внимание и помешает целиком сосредоточиться на управлении. Однако как только первичные дирижерские движения усвоены, последующую выработку технических навыков следует продолжать на художественном материале. Выбор произведений должен диктоваться задачами систематического освоения приемов дирижерской техники. Что же касается упражнений по совершенствованию движений (в целях устранения их дефектов, развития свободы, гибкости жеста и т. д.), то этот процесс должен протекать параллельно с занятиями по дирижированию.

Постановка. Игра на музыкальном инструменте требует освоения обширного круга двигательных приемов; типовые виды их составляют в основе то, что обычно принято называть постановкой. В дирижерском искусстве также можно говорить о постановке. Под этим будем подразумевать типовые движения рук, являющиеся основой всех приемов дирижерской техники. Постановка заключается в выработке таких форм движений, которые наиболее рациональны, естественны и базируются на внутренней (мышечной) свободе.

Аппаратом, с помощью которого дирижер управляет оркестром, являются его руки, их многообразные движения, сведенные в стройную систему дирижирования. Однако для дирижера далеко не безразличны мимика, положение корпуса, головы и даже ног. Все тело призвано помогать рукам, содействовать выразительности дирижирования.

Общеизвестно, что внешний вид, осанка человека свидетельствуют о его душевных свойствах, эмоциональном состоянии, темпераменте. Внешний вид дирижера должен показывать наличие воли, активности, решительности и энергии.

Отсюда вытекают и требования, касающиеся постановки корпуса. Дирижер должен быть подтянутым, держаться прямо, не сутулясь, не горбясь, свободно развернув плечи. Во время дирижирования корпус должен сохранять относительную неподвижность. Раскачивание в разные стороны, наклоны, частые повороты вызывают неприятное впечатление. Впрочем, в моменты энергичной, оживленной жестикуляции сохранение неподвижности выглядело бы противоестественным. Нужно следить и за тем, чтобы неподвижность не переходила в скованность, одере-

нелость. Существуют и такие движения корпуса, которые не мешают, а усиливают выразительность действий дирижера. В практике дирижеры часто пользуются, например, разворотом плечевого пояса для придания замаху руки большей энергии, отстранением корпуса назад при показе *piano subito* и т. д. И все же выразительное значение корпуса заключается не столько в его движениях, сколько в характерности позы.

Положение головы во многом определяется тем, что лицо дирижера должно быть всегда обращено к оркестру и отчетливо видно всем исполнителям. Выразительность лица во время дирижирования имеет исключительно большое значение. Ни одно самое экспрессивное движение рук не окажет своего действия, если мимика и взгляд дирижера не будут соответствовать выразительному значению жеста. Отрицательное действие производит и нейтральное, ничего не говорящее выражение лица. Дирижер с равнодушным, каменным лицом никогда не достигнет желаемого результата.

Мимика дирижера не должна отражать ничего, что не соответствовало бы смыслу исполняемого. Недопустимо, чтобы лицо дирижера выражало неудовольствие, растерянность, недоумение. Плохо, когда мимика кажется искусственной, заученной. Естественная выразительность лица зависит от воодушевления дирижера, увлечения музыкой, от глубины проникновения в содержание произведения, понимания и прочувствованности музыкальных образов.

Не следует допускать, чтобы голова была излишне подвижной, или наоборот — прикованной к туловищу. Наклон головы вперед, или отклонение назад также в известной мере определяются требованиями выразительности. Голова, наклоненная вперед, обычно свидетельствует о состоянии раздумья, печали, горести, а несколько откинута назад — о радостных, восторженных чувствах, мечтательности и т. п. И опять-таки ничто не произведет более отрицательного впечатления, чем искусственное, нарочитое пользование этими выразительными приемами. Голова, артистически запрокинута или умиленно склоненная на бок, — свидетельство дурного вкуса и внутренней пустоты. Настоящий художник к таким дешевым способам воздействия на слушателей прибегать не станет.

Ноги не должны быть широко расставлены, но и не сдвинуты плотно, так как это лишит корпус устойчивости при резких движениях. Самым естественным является положение, при котором ноги расставлены примерно на ширину двух ступней. Одна нога иногда несколько

выставляется вперед. Если дирижеру во время исполнения приходится обращаться преимущественно в левую сторону, то вперед выставляется правая нога, при обращении в правую — левая. Перемены положения ног делаются незаметно.

Не следует приседать при показе *subito piano*, а также пританцовывать в такт музыке. Колени не сгибать. Операться надо одновременно на обе ноги. Можно иногда перенести опору на выставленную вперед и слегка согнутую ногу, незначительно наклонив корпус (как бы устремляясь вперед). Подобное положение корпуса встречается при обращении к медной группе, при сильной динамике. Недопустимо отсчитывание метра ногой — недостаток, распространенный среди молодых дирижеров.

Большое значение в выработке типовых дирижерских движений имеет положение рук во время дирижирования. От этого во многом зависит свобода, естественность и характер движений. Недопустимо, например, чтобы дирижер держал руки с высоко приподнятыми плечами и вывернутыми вверх локтями, опустив предплечье; плохо, также когда локти прижаты к туловищу. Такие положения лишают руки свободы движения, обедняют выразительность жеста. Положение рук должно быть срединным, предоставляющим возможность делать движения в любую сторону — вверх, вниз, к себе, от себя.

При дальнейшем изучении техники дирижирования будет встречаться термин *плоскость* (или *уровень*) *тактирования*. Под этим подразумевается воображаемая горизонтальная линия, по которой рука дирижера, показывая доли метра (такта), как бы отбивает удары. Уровень этой плоскости может меняться. Если принять среднее положение руки за исходное, то из него дирижер может перевести руку либо в более высокую, либо в более низкую позицию, изменив соответственно и уровень плоскости тактирования. Изменение его, как правило, зависит от требований музыкально-художественного порядка. Подчас эти требования заставляют изменить уровень обозначения даже отдельных долей такта.

Функции частей руки

Во время дирижирования рука дирижера действует как слаженный аппарат, части которого взаимодействуют друг с другом. Любое движение той или иной части руки не может совершаться без участия остальных ее частей. Самому изолированному казалось бы движению кисти помогает

предплечье и плечо. Поэтому, когда говорится о самостоятельных движениях кисти или предплечья, то под этим подразумевается их доминирующее значение в жесте. Каждая из частей руки имеет вместе с тем свои выразительные особенности и выполняет специфические функции.

Наиболее подвижная и гибкая часть руки — кисть — предназначена для выполнения тонких и разнообразнейших движений: ударных, бросковых, кругообразных, гладящих, отталкивающих, сжимающих и проч. Легкость, подвижность кисти, ее относительная независимость от других частей руки, а также наименьшая утомляемость делают ее важнейшим орудием дирижера. Пальцами руки дирижер получает специфическое ощущение соприкосновения со звуком, от чего зависит, в частности, дирижерское туше. Кисть — передатчик всевозможных импульсов, тонких двигательных ощущений, на основе которых и возможна трансформация, музыкальных представлений дирижера в выразительный жест.

Благодаря подвижности кисть может применяться как в сочетании с движениями остальных частей руки, так и почти изолированно от них. В первом случае она как бы дополняет действия других частей, во втором — принимает на себя активные функции.

Сфера применения изолированного движения кисти относительно невелика и ограничивается особыми случаями. Кистью с достаточной легкостью и удобством можно пользоваться для тактирования, но это не является ее главной функцией. Изолированные движения кисти, имеющие незначительную амплитуду, мало заметны (правда, дирижерская палочка несколько уменьшает этот недостаток), поэтому возлагать на нее функции тактирования следует лишь в крайних случаях. К тактированию кистью прибегают иногда в оперных спектаклях, эпизодах, где оркестру отводится аккомпанирующая роль или когда нужно дать руке отдохнуть.

Применение самостоятельных движений кисти диктуется большей частью не техническими, а музыкально-художественными задачами. Кистевыми движениями естественно воспользоваться, показывая музыку легкого, воздушного характера. Участие других, более весомых частей руки в таких случаях лишь утяжелит характер исполнения. Для показа *pianissimo* также более всего уместны небольшие кистевые движения.

Велика роль кисти при дирижировании музыкой очень быстрого темпа, что вообще иногда выполнимо лишь при помощи весьма незначительной амплитуды жеста. Даже

при необходимости показа сильной динамики дирижер вынужден пользоваться почти изолированными движениями кисти. В таких случаях величину движения заменяет его образность, в частности перенесение уровня дирижирования вверх.

Более или менее самостоятельные движения кисти широко используются при дирижировании соло, исполняемым духовым инструментом (например, соло кларнета из «Франчески да Римини» Чайковского, соло гобоя из его же Четвертой симфонии). Дирижируя одной кистью, дирижер предоставляет исполнителю большую свободу музицирования.

Надо все же отметить, что изолированное движение кисти редко бывает выразительным. Необходимо допускать хотя бы минимальное участие предплечья или пальцев, придающих палочке дополнительное движение. Поэтому, когда говорим о самостоятельном движении кисти, то подразумеваем под этим главным образом ее ведущее значение в выразительном жесте.

Однако автономность движений отнюдь не важнейшее свойство кисти. Ее роль возрастает, когда она включается в движения предплечья или всей руки. Упругим движением она может смягчить удар, производимый предплечьем, или, наоборот, резким толчком сделать его еще более острым. Мягким движением кисть может завершать волнообразное движение, начатое рукой, доводить его до «соприкосновения» со звуком. Кругообразные движения кисти — отличные средства для смягчения острых углов рисунка тактирования, более эластичного связывания отдельных долей в движении легато.

Кроме редких случаев, вызванных особыми выразительными задачами, кисть никогда не должна быть скованной, неподвижной. Столь же недопустимы и ее чрезмерная гибкость, расхлябанность, вертлявость, что делает дирижирование нечетким, расплывчатым, придает жесту дряблый, безвольный характер.

Очень важная, рабочая часть руки — предплечье. Оно обладает достаточной подвижностью и заметною жестов, поэтому ему и принадлежит главная роль в тактировании. Однако, выполняя обязательные движения тактирования, предплечье в то же время может воспроизводить своеобразный по форме рисунок жеста, который обогащает выразительную сторону дирижирования, индивидуализирует его. Предплечью свойствен обширный диапазон движений, позволяющих отображать динамические, фразировочные, штриховые и звукокрасочные качества исполнения. Правда, выразительные свойства движения

предплечья приобретают лишь в сочетании с движениями других частей руки и главным образом кистевыми.

Наименее подвижная часть руки — плечо. Его назначение — по преимуществу опора для движений предплечья. Впрочем, как и другие части руки, плечо имеет и выразительные функции. Плечом пользуются для увеличения амплитуды жеста, а также показа насыщенности звука в кантлене, большой, 'сильной динамики. Слегка выдвинутое вперед плечо служит своеобразной рессорой для предплечья и придает движениям руки упругость и эластичность.

Однако функции и выразительные свойства отдельных частей руки не остаются неизменными. Одно и то же движение в сочетании с другим может приобрести иногда прямое противоположное значение. Двигательные приемы являются средством выразительности и обладают способностью видоизменять свою сущность в зависимости от художественных намерений и индивидуальных свойств дирижера.

Дирижерская палочка

Описание аппарата дирижерского управления будет не полным, если не упомянуть о дирижерской палочке. Ею дирижер должен владеть в совершенстве. Палочка должна органично сочетаться с рукой, являясь как бы ее живым продолжением — четвертым звеном. Лишь при этом условии она станет подлинным проводником тончайших намерений дирижера.

Роль палочки в дирижировании исключительно велика. Она необходима для того, чтобы сделать более заметными движения кисти. Важнейшее ее назначение — служить средством усиления выразительности жеста. Разумное и умелое пользование палочкой дает дирижеру такие средства экспрессии, какие не могут быть достигнуты другими способами.

В педагогической практике часто одновременно с постановкой руки обучающегося приучают к какому-то одному способу держания палочки, большей частью привычному самому педагогу. Иногда педагоги предоставляют учащимся самим искать наиболее удобную манеру ее держания.

Бесспорно, что длина пальцев, форма ладони и т. п. заставляют дирижера брать палочку по-своему. Однако не всегда обучающийся находит такое положение палочке

в руке, которое обеспечивало бы и удобство и выразительность дирижирования. Чаще всего она мешает начинающему дирижеру. Поэтому не всегда можно полагаться на решение обучающегося в таком важном вопросе, как выработка навыка в обращении с палочкой.

Из чего следует исходить при выборе того или иного способа держания палочки? Во-первых, положение палочки в руке не должно стеснять движений кисти; во-вторых, положение ее должно помогать выразительности дирижирования, соответствовать характеру музыкального образа. Так например, палочка, крепко сжатая в кулаке, вряд ли вызовет представление о том, что ею собираются выразить легкий, воздушный характер исполнения. И наоборот, палочка, слегка удерживаемая двумя-тремя пальцами, отнюдь не сможет явиться средством, соответствующим определению музыки, насыщенной энергией, сильной динамикой, четким ритмом и т. п. Отсюда можно сделать вывод о неприемлемости неизменного положения палочки в руке.

Палочка в руке дирижера как бы соприкасается со звуком. Каков характер этого соприкосновения, таково и представление о силе звучания. В одном случае палочка соприкасается концом, в другом — всеми точками одновременно.

Рассмотрим несколько типовых способов держания палочки. Каждому из них соответствует определенный характер движения руки. Все они отличаются друг от друга. Естественно, что различны и их выразительные свойства. Нельзя установить резкую грань в применении того или иного способа для отображения каких-то определенных случаев исполнения. В дирижировании ни одно из выразительных средств, взятое в отдельности, не имеет самодовлеющего значения. Важна взаимосвязь всех компонентов выразительности, доступных дирижеру. Важна также и музыкальная ситуация, в зависимости от которой каждый жест будет восприниматься так или иначе, приобретать тот или иной смысл.

Первое положение палочки. Она берется большим и указательным пальцами так, чтобы один конец ее был направлен в сторону, влево, другой — касался основания мизинца. Указательный палец соприкасается с палочкой 1-й фалангой (или сочленением 1-й и 2-й фаланг); 3-й палец удерживает палочку таким же способом, но более легко; 4-й непосредственного участия в держании палочки не принимает и лишь слегка прилегает к ее рукоятке; мизинец совсем не касается палочки. Два последних пальца не должны быть вытянутыми, прямыми, так как это ведет к зажатости кисти.

Во время энергичных движений три первых пальца могут прижимать конец рукоятки к основанию мизинца более сильно; когда же производятся легкие движения кистью в *piano*, *staccato*, то последние два пальца лучше совсем отвести от палочки и удерживать ее лишь тремя, а иногда даже двумя — большим и указательным. При этом рукоятка палочки не должна соприкасаться с ладонью.

Не рекомендуется держать палочку, обхватывая ее вторыми фалангами пальцев, или, что еще хуже, сочленением 2-го и 3-го суставов, отчего ощущение соприкосновения с ней притупляется. Нужно помнить, что самой чувствительной частью руки являются кончики пальцев. Для дирижера очень важно как можно более остро и живо ощущать соприкосновение с палочкой, а через нее и со звуком. Не следует сжимать палочку всеми пальцами, держать ее в кулаке, так как это затрудняет движения кисти, делает их тяжелыми, тупыми. Кроме того, подобный способ держания палочки приглушает чувствительность кисти, обедняет выразительность дирижирования.

В чем же заключаются особенности и выразительные свойства указанного способа держания палочки? Палочка, направленная концом в сторону, не удлиняет кисти и следовательно не увеличивает амплитуду кистевых движений, но они становятся более заметными. При таком способе держания палочки начало звука показывается не концом ее, а всеми точками одновременно, иначе говоря — кистью. Не следует стремиться показать его концом палочки, так как это приведет лишь к нежелательным результатам; чтобы опустить конец палочки, необходимо дополнительное осевое движение предплечья, что делает жест нечетким, витиеватым.

В начале занятий по дирижированию палочка иногда оказывается помехой для обучающегося. Новое, непривычное ощущение нередко расстраивает уже приобретенные навыки, сковывает движения, или делает их непонятными. Часто возникает, например, вихляние кончика палочки, создающее неясность обозначения долей такта. Рука производит ряд движений то предплечьем, то кистью, то окончанием палочки; каждое из них может быть принято за момент обозначения начала доли. Иногда движения конца палочки становятся запутанными и лишь «засоряют» дирижирование, оно делается небрежным, разболтанным.

Приведенный способ держания палочки наиболее простой и удобный для освоения. Пользуясь им, начинающий дирижер избежит ошибок, обычных при переходе к дирижированию с палочкой — обстоятельство, немаловажное

в методике преподавания.¹ По этой причине его следует рекомендовать в начале обучения (или для устранения неправильных навыков).

Когда дирижер после начальных занятий берет в руку палочку, он лишается ставшего уже привычным ощущения соприкосновения со звуком, получаемого свободно раскрытой кистью. Бывает трудно привыкнуть к палочке, найти для нее удобное положение в руке, а главное оправдать ее применение. Необходимость держания палочки отвлекает от других задач, лишает дирижирование непосредственности и выразительности. Рекомендуемый способ держания палочки в значительной мере устраняет эти отрицательные явления, так как в основном не меняет характера движения кисти. Вследствие того, что конец палочки при подобном положении ее в руке не играет какой-либо роли в определении точки удара, ощущение соприкосновения со звуком концентрируется (так же, как и при дирижировании без палочки) в кончиках трех пальцев, удерживающих палочку. Она перестает приковывать к себе внимание дирижера, и он может пользоваться кистью так же как и при дирижировании без палочки. Вместе с тем, наличие в руке какого-то предмета, служащего ударным орудием, в положительном смысле отражается на остроте, четкости и весомости движения кисти. Это позволяет более естественно определять сильное звучание, острый звук, четкий ритм, для чего необходим плотный, упругий и острый удар кисти.

Очень важно, что при такой форме держания палочки амплитуда ее движений не превышает амплитуды движения кисти и тем самым позволяет достаточно высоко приподнимать кисть перед ударом. При другом положении палочки подобный кистевой удар неприменим. Вполне доступны и мягкие, эластичные кистевые движения связного, легатного характера.

Второй способ держания палочки диаметрально противоположен первому. Он более труден для овладения; к нему лучше обратиться, когда усвоен первый. Выразительный диапазон второго способа шире, многообразнее. От первого он отличается тем, что здесь конец палочки направлен не в сторону, а вперед. Найти это положение можно, взяв палочку уже известным приемом, несколько поджать 3-й палец (приблизить к ладони), большой

¹ В начальном периоде занятий вместо палочки можно пользоваться карандашом. Небольшая его длина, ощутимый вес создают благоприятные условия для освоения дирижирования с палочкой, выработке правильных навыков и ощущений.

же палец слегка выдвинуть вперед. Палочка примет такое положение, при котором она будет направлена концом прямо вперед. Не следует стремиться к геометрически точному положению ее, так как это может потребовать специального отведения кисти вправо, что свяжет свободу движений.

При втором способе держания палочка становится как бы продолжением руки и значительно увеличивает амплитуду движения кисти. Так, даже небольшое отклонение кисти вверх (примерно на 20—22°) приподнимает конец палочки на 25—30 см. Амплитуда движений палочки увеличивается и при отклонении кисти в стороны. Поэтому становятся доступны любые самостоятельные движения без ущерба для ясности дирижирования.

Поскольку палочка соприкасается со звуком лишь своим концом, ею можно пользоваться как кистью живописца, рисуя тончайшие нюансы исполнения. При этом и характер движений может быть иногда аналогичен движениям кисти художника, проводящего мазок по полотну.

При таком способе держания палочки (кончиками пальцев) движению ее может быть придан особенно легкий, воздушный характер. Сфера применения его — сольные эпизоды, легкая подвижная музыка скерцозного характера, кантилена, легато.

Ценность этого способа в том, что он предоставляет возможность широко пользоваться кистевыми движениями почти изолированно от остальных частей руки. Могут применяться всевозможные кругообразные движения кисти, например в дирижировании вальсами или триольными ритмами долей; они же помогают связыванию долей.

Особую образность придает жесту то или иное положение конца палочки по отношению к руке, предплечью. Для отображения тянущегося, «весомого» звука более приемлем опущенный конец палочки, как бы отягченной звуком. Для показа легкого звука более соответствует положение палочки, направленной концом вверх. Палочкой можно совершать и самостоятельные движения с помощью пальцев, что также способствует обогащению выразительных средств дирижирования.

Укажем еще на вариант второго способа держания палочки. Он образуется в том случае, если указательный палец будет находиться не сбоку, а сверху палочки. Такое положение, при котором конец палочки как бы специально направлен на кого-то из играющих (или на небольшую группу), уместен при обращении к солисту для выражения образов тонкого, поэтического характера, при слабой

звучности, в аккомпанементах. Из этого положения палочка может быть легко переведена в любое другое.

Третье положение палочки — кисть повернута ребром, то есть вправо, примерно на 90°. Такой поворот кисти создает удобство для движений вправо, влево, по кругу. Кругообразными движениями дирижеры часто пользуются, показывая музыку скерцозного характера. Подобное же положение палочки (при поднятой вверх руке) способствует передаче образов героического характера (коды увертюры «Эгмонт» и «Леонора» Бетховена), фанфар, сигналов (начало Итальянского каприччио Чайковского).

Палочка — тонкий инструмент, требующий умелого, осторожного обращения. Следует внимательно относиться к жестам руки, вооруженной палочкой, и не допускать витиеватости, мешающей исполнителям, когда они ориентируются на кончик палочки. За концом палочки исполнители обычно следят исполняя музыку умеренного темпа и не сильной динамики, когда ее движения достаточно заметны. Жесты большой амплитуды, применяемые при дирижировании музыкой энергичной и подвижной, естественно переводят внимание исполнителей с палочки на руку дирижера. В этих случаях некоторая подвижность движений конца палочки не влияет на ансамбль исполнения, и даже может служить своеобразным средством повышения выразительности дирижирование.

Обратим внимание и на то, что чем активнее жест руки (предплечья и плеча), тем менее активным и не слишком большим должно быть движение кисти удлинённой палочкой. Активность кисти в подобных случаях будет помехой. Желательно, чтобы кисть лишь довершала движение руки. Наоборот — чем менее активна рука, тем большая роль отводится кисти, вооруженной палочкой.

Увеличение размаха кисти при прямом положении палочки в руке осложняет выполнение сильных ударов. Во время кистевого удара движение палочки похоже на удар хлыста, а ее вибрация делает жест недостаточно четким. Поэтому, пользуясь вторым положением палочки, сильные удары нужно производить преимущественно всей рукой с минимальным участием кисти. (К тому же удары могут выполняться движением несколько направленным вперед, от себя.)

Вынужденное уменьшение ударности кисти увеличивает мягкость дирижерского туше даже при сильных звучаниях. Поэтому для достижения необходимой силы удара подчас приходится переводить палочку в первое положение.

ние. (Переход из первого положения во второе и обратно достигается движением пальцев.)

Несколько слов о самой палочке. Обычно ее длина 40—42 см. Для большего удобства она делается с ручкой из пробки или пенопласта. Желательно, чтобы ручка была шероховатая, что повышает остроту ощущения пальцами ее поверхности. Дерево, из которого изготавливается палочка, не должно быть гибким, чтобы и при сильных ударах она не вибрировала. Длина, вес, форма и величина рукоятки различны и подбираются в соответствии с размером и формой кисти.

ГЛАВА II • ОСНОВНЫЕ ДИРИЖЕРСКИЕ ДВИЖЕНИЯ (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ)

Для успешного овладения соответствующими приемами техники дирижеру необходимо иметь хорошо натренированные руки, легко выполняющие всевозможные движения. Качества эти не могут быть развиты только в практике дирижирования произведениями, когда внимание направлено на выполнение художественно-исполнительских задач. Поэтому в начальной стадии обучения их лучше развивать специальными упражнениями в какой-то степени аналогичными упражнениям по развитию техники — ловкости, беглости и пр. — у инструменталистов,¹ целью которых является устранение всевозможных двигательных дефектов — зажатости, скованности мышц, судорожности, неуклюжести, некоординированности движений и т. п.

Специальные предварительные упражнения основаны на движениях, представляющих собой элементы дирижерской техники. С них фактически начинается процесс овладения навыками тактирования. Суть лишь в том, что каждое из движений, входящих в дирижерскую технику в виде слитных комплексов, на упражнениях осваивается изолированно и в известной методически обусловленной последовательности.

Первейшее условие дирижирования — м ы ш е ч н а я свобода движений, отсутствие излишнего напряжения в руках и плечевом поясе. Только свободные, ненапряженные руки, позволяют дирижеру передавать исполнителям

¹ Физические упражнения — гимнастика, спорт — вообще полезны для дирижера, поскольку его специальность требует большой выносливости и тренированности рук и корпуса.

свои художественные намерения.¹ Устранению напряжения в мышцах должно быть уделено особое внимание. Приступая к занятиям, дирижер должен позаботиться о том, чтобы привести корпус и руки в свободное состояние. Это и является своего рода первым упражнением. Оно заключается в следующем: приподняв плечи, отведите их (разверните) назад и свободно (как бы бросив) опустите; упражнение повторите несколько раз. Оно устраняет напряжение мышц плечевого пояса и корпуса, позволяет принять подтянутое, а вместе с тем свободное положение.

Свободное положение руке придается следующим образом: рука медленно поднимается от плеча перед собой (при свободно опущенной кисти), на мгновение задерживается, после чего, несдерживаемая расслабленными мышцами, свободно падает. После падения рука по инерции совершит несколько размаховых движений; для того чтобы их не стеснять, можно слегка наклонить корпус в сторону. Упражнение делается обеими руками поочередно.

В дальнейшем рекомендуется время от времени проверять состояние мышц и устранять возникающие зажимы. Эта мера особенно необходима в начальной стадии занятий, пока обучающийся не овладеет в достаточной степени двигательными приемами.

Начинать упражнения нужно без палочки, так как она затрудняет освоение двигательных приемов. К дирижированию с палочкой лучше приступить тогда, когда первичные элементы движений рук будут достаточно усвоены.

Подготовительные упражнения, а в дальнейшем движения тактирования рекомендуем выполнять каждой рукой в отдельности, чтобы развить их независимость. Точно так же когда от предварительных упражнений учащийся перейдет к дирижированию, то на первых порах следует воздерживаться от применения левой руки. Временное выключение ее необходимо для развития активности и оперативности правой. Лишенная поддержки левой руки, правая вынуждена будет проявлять максимальную инициативу. Из методических соображений желательно, чтобы дирижер добивался предельной выразительности жестов с помощью правой руки, и лишь после того, как все ресурсы ее будут исчерпаны, вводил в действие левую.

Перед началом каждого упражнения рука должна занять естественное и соответствующее задачам выработки дирижерских навыков исходное положение. Таковым

¹ Под свободой мышц следует понимать не расслабленность их, а лишь отсутствие зажатости, скованности, напряженности.

целесообразно считать точку «раза» — первой доли, как наиболее важной и в то же время одинаковой для всех рисунков тактирования.

Исходное положение может быть найдено следующим образом: свободно опущенную руку надо согнуть в локте под прямым углом и слегка вытянуть вперед так, чтобы предплечье оказалось на уровне диафрагмы и параллельно полу. Кисть также в горизонтальном положении должна как бы продолжить предплечье, пальцы быть свободно присобранными так, чтобы большой и указательный соприкасались концами, а остальные оставались округленными, но не прижатыми к ладони. Благодаря некоторому выдвиганию вперед, рука займет некое срединное положение, при котором дирижер имеет возможность удалять ее от себя или приближать к себе. Кроме того, слегка выдвинутое вперед плечо станет как бы рессорой, способствующей упругости движений.

Упражнения для выработки движений кисти

Упражнение первое — движение кисти в одной точке. Приведя руку в исходное положение (т. е. местоположение «раза»), нужно приподнять кисть и, задержав ее на некоторое мгновение, сделать легкое бросковое движение, как бы ударяя по какой-то плоскости. После удара кисть, оттолкнувшись от воображаемой плоскости, должна отскочить вверх так, чтобы оказаться подготовленной к следующему движению. В момент удара кисть находится на уровне предплечья, то есть параллельно полу. Рекомендуемые движения повторять одно за другим с интервалами примерно в одну секунду, причем после каждых 8—10 ударов обязательно проверять состояние мышц руки, устраняя появляющиеся зажатости.

Упражнение выполняется с различной скоростью, остротой и амплитудой, с различными по длительности интервалами. Во избежание возникающих во время упражнений ошибок рекомендуется соблюдение следующих правил: 1) предплечье должно всегда находиться в горизонтальном положении и во время удара не отходить вверх, так как в этом случае кисть лишается опоры; 2) кисть во время удара не должна опускаться ниже уровня предплечья, так как в таком положении трудно достичь упругости

¹ Исходное положение руки, рекомендуемое для начала упражнений, не следует смешивать с исходным положением ее перед началом дирижирования.

и остроты удара (данное правило тесно связано с предыдущим); при приподнятом предплечьи кисть, заняв в момент удара горизонтальное положение, будет в то же время опущена по отношению к предплечью; 3) кисть должна подниматься свободно, без напряжения; остановка в верхней точке выполняется без толчка и напряжения; для устранения возможной зажатости кистевого сочленения полезно уже после остановки кисти дополнительно слегка приподнять ее вверх; 4) движение кисти вниз не следует форсировать, искусственно ускорять; это нарушает равенство движений вверх и вниз, а кроме того может приводить к зажатости.

Часто обучающемуся не сразу удается добиться нужной остроты и упругости в движениях кисти. В таких случаях можно прибегнуть к помощи ассоциативных представлений. Например, выработке остроты удара помогает представление о стряхивании с кончиков пальцев капель жидкости. При вялости движения вверх можно воспользоваться ассоциативным представлением о соприкосновении кисти с раскаленным предметом. Иногда вялость удара связана с недостаточно быстрой фиксацией мышц. В этом случае целесообразно, приподняв кисть, быстро опустить ее до уровня предплечья и мгновенно остановить без какого бы то ни было движения в обратную сторону.

Упражнение второе — кистевые удары во всех точках плоскости тактирования. Из исходного положения рука постепенно перемещается вправо, затем влево. Перемещение производится с остановками, в определенных точках, причем в каждой делается по нескольку ударов кистью. Во втором варианте нужно перемещать руку уже без остановок, сопровождая движение ударами кисти (как бы нанося уколы по плоскости тактирования). В течение упражнения надо внимательно следить за свободой руки, естественностью ее передвижения и правильностью ударов кисти.

Упражнение преследует двоякую цель: во-первых, выработку единообразия кистевых ударов при разных положениях руки, во-вторых, выработку верного положения различных частей руки по отношению к той или иной точке плоскости тактирования. Решающую роль играют плечо и локоть. Во время движения руки влево плечо должно приближаться к корпусу, а локоть сгибаться; движение вправо вызывает обратный процесс.

Иногда учащемуся не удается сразу найти удобное и естественное соотношение частей руки в различных точках плоскости тактирования. Для этого можно посоветовать

проделать следующее: из исходного положения быстро отвести руку влево почти до соприкосновения ее с корпусом, затем, раскрывая в локте, одновременным движением плеча и предплечья полностью отвести вправо. Повторить движение несколько раз подряд, после чего проделать его медленно, с остановками в различных точках плоскости тактирования.

Упражнения на движения предплечья

Эти упражнения целесообразно связать с уже освоенными кистевыми движениями.

Упражнение первое — движения предплечья в одной точке плоскости тактирования. Начинается упражнение с ударов кистью с постепенным включением в него предплечья. Движения должны быть упруги и эластичны. Падение руки не должно быть ускоренным, форсированным. Для произведения удара достаточно веса самого предплечья. Свободным и незаторможенным должно быть и движение вверх. Руку в конце замаха надо останавливать спокойно, без судорожного торможения, избегая вибрирования предплечья или кисти. При выполнении движения предплечьем удар должен по-прежнему производиться кистью.

Со включением предплечья кисть несколько уменьшит свою амплитуду. В противном случае жест будет разболтанным, несобранным. Это особенно заметно при дирижировании с палочкой.

Для большей четкости и упругости движений предплечья необходимо, чтобы плечо служило ему достаточной опорой. Так, если в момент удара плечо отойдет вверх (или вправо), то удар получится вялым, а движение не опертым. Поэтому плечо должно оставаться относительно неподвижным, либо допускается незначительное перемещение его вперед. Подобное дополнительное движение плеча применяется с целью укрупнения жеста, придания ему большей силы и активности.

Для выработки более твердого удара у дирижеров, склонных к вялости движений, можно рекомендовать освоение внезапных полных остановок руки на плоскости тактирования; достигается это путем мгновенной фиксации мышц во время удара. Нужно следить, чтобы кисть не опускалась ниже уровня предплечья, а резкая остановка руки не вызывала судорожное отдергивание ее вверх; падение руки вплоть до остановки должно быть свободным.

Во время упражнения амплитуда размаха, темп движений, скорость падения и подъема предплечья, а также сила и резкость удара должны варьироваться.

Упражнение второе— движения предплечья во всех точках плоскости тактирования. Этому упражнению необходимо уделить больше внимания, чем аналогичному кистевому, так как оно является решающим для освоения схем тактирования.

Упражнение на движение предплечья нужно производить таким же образом, как указано в аналогичном упражнении кистью. Темп движений, скорость падения и подъема предплечья, величина амплитуды, острота и сила удара должны варьироваться.

Производя движения предплечьем, обучающиеся, как правило, совершают множество ошибок. Большой частью они возникают в результате того, что плечо перестает быть опорой предплечью.

Как это происходит? Вытяните руку прямо перед собой, согните ее в локте так, чтобы предплечье было параллельно грудной клетке, затем, оставляя плечо в том же положении, сделайте энергичное ударяющее движение предплечьем. Удар предплечья немедленно вызовет резкое отдергивание локтя вверх и плечо потеряет свою опорную функцию.

Какое же положение плеча можно считать правильным и соответственным положению предплечья? Такое, при котором локоть в момент удара может свободно раскрываться. Кисть, предплечье и плечо при любом положении руки должны находиться на одной линии, направленной в сторону удара. Благодаря этому вращательное движение плеча устраняется и оно остается опорой предплечью.

При переносе предплечья в ту или иную сторону плечо должно следовать за ним, а не быть неподвижным, прижатым к корпусу или оттопыренным.

Упражнения на выработку движения плеча

Упражнение первое— удары в одну точку. Из основного положения руки начать небольшое ударяющее движение предплечьем и, постепенно расширяя амплитуду жеста, включить в него плечо. Жест должен быть свободным, упругим, а участие кисти минимальным, хотя вместе с тем именно ею должен наноситься удар, как бы завер-

шая движение плеча и предплечья. Нужно тщательно следить за тем, чтобы кисть не теряла упругости.

Упражнение второе — перенесение удара во все точки плоскости тактирования. Здесь, как и в предшествовавших упражнениях, необходимо, чтобы в каждой точке плоскости тактирования плечо и остальные части руки находились в удобном, естественном положении. Рекомендуется варьировать темп упражнения, силу, резкость, амплитуду удара.

Упражнение третье — освоение движения руки в направлении, перпендикулярном корпусу (отталкивающее движение). Выполняется упражнение следующим образом: обучающийся делает рукой кругообразные движения (от себя, вперед) с толчком в нижней точке окружности. Величина окружности варьируется. С увеличением ее масштаба плечо (для большего размаха движения) отводится назад настолько, чтобы кисть оказалась у корпуса. В момент движения руки вниз плечо должно опускаться раньше предплечья. Удар производить в тот момент когда рука направляется вверх. Этим будет дан импульс к следующему движению по окружности.

Положение кисти в предупредительном движении и выполнение удара может быть различным. Во время движения руки к точке удара кисть должна находиться в приподнятом положении; после удара, одновременно с продолжением движения руки вверх по кругу, кисть необходимо приподнять, приготовив к следующему удару.

Другой вид движения отличается от предыдущего тем, что в момент, когда рука занимает положение более высокого и близкое к корпусу, кисть наклоняется (относительно предплечья) и остается в этом положении вплоть до момента удара. При опускании руки предплечье также должно быть направлено вниз и таким образом опережать плечо. В нижней точке движения кисть и локоть распрямляются, и рука, как бы оттолкнувшись, наносит сильный удар. Толчкообразные круговые движения руки выполняются во все стороны (вправо, влево, вперед).

Выработка жеста легато

Все рассмотренные упражнения имели целью выработку движений ударного характера. В них можно различить две основных разновидности: одни отличаются остротой удара, в силу чего могут быть названы движениями стаккато; в других подобная острота удара отсутствует

и вследствие мягченности движения их можно приравнять к штриху деташе. Этот тип движений вследствие его точности, четкости и универсальности можно считать основным.

Оба первых вида ударных движений, как правило, указывают лишь начальную точку доли; жест легато передает ее протяженность и связность долей между собой. В первом случае рука после удара движется в обратном направлении, как бы оттолкнувшись от плоскости; в этот момент происходит перелом движения руки в обратную сторону с острым углом отражения. Для жеста легато характерна непрерывность, плавность переходов одного движения в другое. В нем нет ни заметного удара, ни острого угла¹ отражения. Этому жесту свойственны закругленные мягкие движения. Отсутствие удара в нем в какой-то мере затушевывает точку начала доли. Поэтому для ее определения требуется волнистое и гибкое предваряющее движение руки.

Жест легато определяет не отдельные, изолированные доли такта, а мелодическую линию, единый поток переливающихся друг в друга звуков. Естественно, что этому жесту свойственна меньшая ритмическая определенность и поэтому применение этого движения как средства управления ансамблем более ограничено.

Легато, обозначенное в нотном тексте, не всегда требует применения этого жеста. Бывает, что быстрые пассажи, формально скрепленные штрихом легато, предпочтительнее продирижировать движением, приближающемся к стаккатному типу (или типу деташе). Жест легато обычно применяют, дирижуя музыкой кантиленного характера, идущей в медленных и умеренных темпах.² Причем не обязательно дирижировать этим приемом какой-то законченный отрывок музыки; достаточно иногда показать логическую связь долей в отдельных местах.

Жест легато ценен как сильное выразительное средство. Он может применяться не только для передачи слитности звучания, но и внутренней смысловой связанности в музыке, где легато отсутствует (например, при деташе и даже стаккато).³ Сфера легатного жеста может быть более или менее широкой (или ограниченной) в зависимости от квалификации оркестра, характера произведения, степени овладения им исполнителями и, конечно, от совершенства

¹ См. рис. 10 схем тактирования.

² Кантиленные эпизоды во «Франческе да Римини», в «Ромео и Джульетте», побочных партиях симфоний Чайковского и аналогичных случаях.

³ Об этом см. соответствующий раздел II части.

техники дирижера, гибкости движений его рук и пр. Во всех случаях, когда почему-либо нельзя применить (или нет особой надобности) легатный жест, используется обычный ударный, но в смягченном виде. При относительной мягкости удара он имеет менее расплывчатые контуры движений и более ясно определяет начало долей такта.

Из сказанного о легатном жесте явствует, что он требует гибкости, пластичности движений руки. Качества эти* редко бывают врожденными и большей частью вырабатываются путем специальных упражнений. Пластичность жеста, легкость, гибкость и координированность движений в технике дирижирования имеют большое значение. Выразительность жеста во многих случаях достигается лишь при условии пластичности движений руки. Поэтому на развитие ее должно быть обращено сугубое внимание.

Рекомендуем для этого следующие упражнения.

Упражнение первое — круговые движения кисти. В основном положении руки делать медленные круговые движения сначала в одну сторону, затем в другую, следя за тем, чтобы движение совершалось без толчков, и чтобы кисть была обращена ладонью вниз, не поворачиваясь на ребро. Упражнение выполняется сначала с раскрытой ладонью, слегка вытянутыми, но не напряженными пальцами, затем с присобранной кистью.

Упражнение второе — кистевые движения во всех точках плоскости тактирования. Это упражнение является средством для достижения эластичности и связности переходов с одной точки плоскости тактирования к другой при помощи округлых движений кисти. Выполняется упражнение таким образом: если рука находится справа от точки «раза», то и движение кисти должно иметь направление вниз — вправо; при отведении руки влево соответственно изменяется и движение кисти (вниз — влево).

Упражнение третье — сочетание кругообразных движений предплечья с движениями кисти. Начинается упражнение из основного положения руки кругообразным движением кисти вправо; с увеличением амплитуды постепенно включается предплечье. Движение выполняется из основного положения руки в направлении вниз — вправо, несколько раз без перерыва. Затем аналогичное движение выполняется в обратную сторону: из исходного положения вниз — влево. В верхнем положении предплечья кисть несколько приподнята, в нижнем — опущена, в боковых положениях слегка отведена в сторону. Таким образом, кисть в одновременном движении с предплечьем как бы

увеличивает совершаемый им круг. Ладонь нужно держать обращенной к полу; упражнение проводить плавно, без толчков как с раскрытой ладонью, так и с присобранной кистью.

Упражнение четвертое — кругообразные движения кистью и предплечьем в разных точках плоскости тактирования. Упражнение варьируется по амплитуде движения и его скорости.

Упражнение пятое отличается от предыдущего тем, что во время движения предплечья кисть остается в горизонтальном положении (т. е. параллельно полу). Упражнение выполняется из основного положения в тех же направлениях, как уже было указано.

Упражнение шестое служит выработке круговых движений всей рукой. Начинать его нужно предплечьем, вовлекая затем плечо одновременно с увеличением амплитуды движения. Когда рука идет вправо, локоть должен разгибаться, влево — сгибаться. Кисть совершает те же движения, что и во втором упражнении.

Упражнение седьмое отличается от предыдущего лишь неизменностью положения кисти.

Упражнение восьмое заключается в том, что плечо начинает и ведет движение. Плечо поднимается раньше предплечья (которое как бы запаздывает) и опускается раньше него. Плечо как бы тянет за собой предплечье и кисть. Трудное по выполнению, это упражнение имеет большое значение в дирижерской технике. Два последующих упражнения не являются непосредственно подготовкой к овладению рисунками тактирования на легато. Цель их — дальнейшее развитие пластичности движения руки.

Упражнение девятое. Освободив руку в локте, делать ею плавные, без толчков кругообразные движения от себя, сохраняя неизменность положения кисти. Движения выполняются вперед и во все стороны; величина кругов варьируется. Когда дирижер ведет руку к себе, она как бы складывается, при движении от себя — раскрывается, вытягивается.

Упражнение десятое — волнообразное движение руки. Как и в восьмом упражнении, плечо начинает и ведет движение, а предплечье запаздывает. В момент опускания плеча оно слегка приподнимается, в момент подъема — несколько опускается. При этом эластичном и мягком движении по всей руке как бы прокатывается волна. Упражнение выполняется также с небольшой амплитудой, что делает его особенно трудным.

ГЛАВА III • СХЕМЫ ТАКТИРОВАНИЯ

Одна из особенностей современного способа дирижирования состоит в том, что доли такта показываются движениями направленными в разные стороны. Движения эти образуют то, что принято называть рисунками или схемами тактирования. Исполнительская практика не сразу нашла такое казалось бы простое средство. Возможность его появления возникла лишь тогда, когда была разработана современная система нотации, когда главным звеном метрического объединения музыки стал такт. Структура такта направила мысль дирижеров на поиски средств, способных с достаточной ясностью показывать каждую из его долей и вместе с тем объединять их в целостную метрическую «ячейку». Необходимость подобных средств диктовалась также усложнением оркестрового исполнительства, практическими потребностями его.

И после установления современной нотации долгое время оркестром управляли с помощью так называемой батуты, или жезла, которым отбивался такт. Затем, как пережиток прежнего способа управления, каждая из долей такта отбивалась ударами по пульта (или показывалась взмахами руки), производимыми в одну и ту же точку. Такой способ управления создавал известные трудности для исполнителей, ибо им не показывались границы такта и обезличивались отдельные его доли.

Попытки обозначения метра с помощью геометрических фигур также не увенчались успехом, так как фигуры эти не были рождены практикой. Тактирование осуществлялось жестами, имевшими форму геометрических фигур: квадратов, ромбов, треугольников и т. п.

Графический способ обозначения метро-такта имел существенные недостатки. Первый из них заключался в том, что прямыми линиями, которыми рисовались геометрические фигуры, обозначавшие такт, трудно было точно определять момент начала каждой доли. В какой бы точке прямой линии ни остановилась рука дирижера, остановка всегда будет неожиданной, потому что никакое дополнительное движение ее не подготавливало. Другой недостаток заключался в том, что ни форма движений, ни способ их выполнения не отражали последовательности сильных и слабых долей такта. И, наконец, схемы и движения графического тактирования исключали возможность выразительности, экспрессивности, образности дирижирования.

Современный способ управления оркестром позволяет избежать недостатков шумового и «графического»

дирижирования. Вместе с тем он кое-что сохранил от них. За основу его взято движение удара, но удар производится теперь не батутой по пульта, а рукой по воображаемой плоскости тактирования, и не в одну точку, а в разные.

На смену прямолинейным движениям графического способа пришли дугообразные, возникавшие в результате переносов руки для ударов в разные точки схемы тактирования. Дугообразные движения, основание которых находится на одном уровне, создают у исполнителей конкретные ощущения начала каждой доли, и позволяют применять гораздо более эффективные формы дирижирования.

Уже отмечалось, что движение по прямой линии не дает возможности точно указать исполнителям начало доли. При дуговом движении точка определения начала доли ожидается исполнителями точно в момент пересечения дуги с исходным уровнем движения (см. прим. 1). В этом заключается преимущество дугообразных движений.

Правда, выразительные возможности их были открыты не сразу. Некоторое время к новому виду дирижирования отнесли лишь как к наиболее удобному и надежному способу обозначения метра. Однако его достоинства не исчерпываются точностью показа метра и начального момента долей. Гораздо важнее то, что форма схем тактирования дает возможность выявлять соотношения сильных и слабых долей в такте.

Рассмотрим для примера схему тактирования на (см. схему 5). Первая доля такта показывается вертикальным движением руки вниз. Это движение, будучи самым активным, естественно акцентирует первую долю такта как наиболее сильную. Следующая по силе доля такта — третья. Она показывается жестом, равным по амплитуде первому, однако вследствие своей дугообразности и не столь высокой линии замаха воспринимается как более слабая. Еще слабее по сравнению с третьей долей — вторая. Она обозначается аналогичным дугообразным движением, но имеющим в два раза меньшую амплитуду. И, наконец, четвертая доля — самая слабая в такте — показывается наименьшим по величине дугообразным движением.

Таковы движения в нормальном, типическом рисунке тактирования на, где метрические доли находятся в естественном взаимоотношении. С изменением взаимосвязей и динамических соотношений между долями такта, обусловленными какими-либо музыкально-художественными пред-

посылками, соответственно изменится и форма этих движений.

Освоению схем тактирования можно предпослать несколько упражнений, особенно полезных, если у учащегося обнаружены навыки, требующие исправления. Цель упражнения — выработать гибкие дугообразные движения.

Упражнение первое. В исходном положении руки начать небольшие по амплитуде ударяющие движения кистью, перенося руку по дуге из одной точки плоскости тактирования в другую.



Первоначально точки ударов должны быть минимально удалены друг от друга так, чтобы дугообразное движение производилось почти одной кистью. Затем нужно расширить амплитуду жеста, постепенно включая в него предплечье и плечо, отдаляя друг от друга точки ударов. Соответственно должен увеличиться и масштаб дуги. Во время движения руки вверх кисть слегка приподнимается и тем самым готовится к удару. Такое положение нужно сохранять до тех пор, пока рука пройдет всю дугу и по нисходящей линии достигнет предплечьем плоскости тактирования. Только в этот момент кисть должна нанести удар. Вследствие того, что удар производится под некоторым острым углом, он может оказаться недостаточно четким, смазанным. Поэтому необходимо следить, чтобы движение руки завершалось ударом кисти вниз, а не скользящим движением в сторону (см. 1а).

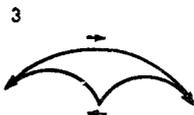
Кисть не должна опускаться преждевременно, предваряя предплечье, чтобы не ослабить четкость удара. При резких и больших движениях вправо рекомендуется нацеливаться на точку удара кистью, слегка повернутой внутрь по оси, чтобы удар производился не ребром ладони, а собранными в горсть пальцами. Такое нацеливание вообще очень полезный прием, помогающий производить четкий, крепкий, концентрированный удар.

Упражнение второе. Из исходного положения руки делать непрерывное движение по двум дугам.



Как и в предыдущих упражнениях, амплитуда изменяется от постепенного перехода движения одной кисти к движению всей рукой. Рекомендуется варьировать силу и остроту ударов, скорость движения.

Упражнение третье. Из исходного положения сделать рукой небольшое дугообразное движение влево, затем—большую дугу вправо, после чего по дуге, равной по величине первой, возвратиться в исходную точку.



Упражнение выполняется без перерыва и остановки в исходной точке.

Упражнение четвертое. Первые два движения выполняются, как и в предыдущем упражнении, но при возвращении в исходную точку делается не одна дуга, а две (вдвое укороченных).



Таким образом на плоскости тактирования производятся четыре удара в четырех точках. Для того чтобы превратить эти четыре дуги в рисунок тактирования, достаточно лишь видоизменить направление четвертой дуги, раскрыть ее, сделав удар несколько выше уровня плоскости тактирования. После четвертого удара движение вверх несколько удлиняется, благодаря чему падение руки вниз к исходному положению «раза» совершается по прямой вертикальной (и удлиненной) линии.

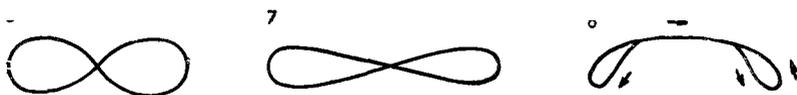


О четвертом ударе необходимо сказать особо. Очень часто он выполняется движением запястья вверх (при опускающейся в этот момент кисти). Ошибка происходит потому, что предплечье поднимается раньше кисти. Надо сле-

дить за тем, чтобы удар производился кистью и чтобы движение руки вверх не опережало удар.

Рекомендованные приемы упражнений помогают выработке стаккатных движений. После их освоения следует перейти к упражнениям для выработки легато.

Упражнение первое. Из основного положения руки сделать кругообразное движение вниз—влево—вверх, а по возвращении к исходному пункту вниз—вправо—вверх так, чтобы вместе образовались два сомкнутых круга (лежачая восьмерка).

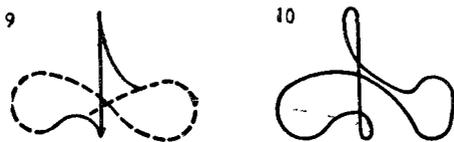


Очень важно следить за тем, чтобы кисть все время была в горизонтальном положении, без поворота на ребро. Упражнение следует выполнять всеми вышеуказанными приемами — кистью, предплечьем, всей рукой, с различной амплитудой и скоростью, а также с различным положением кисти по отношению к предплечью.

Упражнение второе. Движение по линии сомкнутых эллипсов (7).

Упражнение третье. Дугообразное движение с закруглениями в основаниях дуг (8).

Для того чтобы из этих движений образовать схему тактирования на $\frac{4}{4}$, достаточно раскрыть верхнюю дугу правого эллипса, продлить ее вверх по вертикальной линии, опустить руку в точку «раза» и затем небольшим дугообразным переходом связать первую долю со второй.



Чтобы избежать резкого перелома движения (острого угла) в точке «раза», при переходе ко второй доле необходимо сделать некоторое закругление движения руки вправо—вверх—влево. Устранение острого угла в верхней точке движения также может быть достигнуто путем связующего закругления, петли (см. 10).

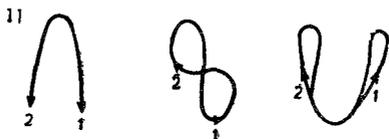
Тактирование *на раз*, то есть обозначение целого такта одним ударом, применяется при дирижировании размерами $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{1}$, если это обусловливается темпом или выразительным характером исполнения.

Основной вид схемы не нуждается в пояснении, поскольку механизм и форма единичного движения рассмотрены в главе об основных дирижерских движениях.

Схема тактирования *на раз* наиболее проста по структуре. Однако выразительное дирижирование музыкой, исполняющейся *на раз* в умеренном и медленном темпах (в особенности $\frac{3}{4}$ — дольного размера), иногда можно отнести к наиболее трудным случаям руководства исполнением. Примером могут служить увертюра «Эгмонт» Бетховена, вальсы Чайковского, Глазунова, Штрауса, Равеля и др. Поэтому к дирижированию произведениями, исполняющимися *на раз*, следует приступать лишь после достаточного овладения всеми элементами дирижерской техники.

Дирижуя *на раз*, с целью более ясного отображения метрического склада произведения допустимо объединять такты в группы (по 2, 3, 4), обозначая их движениями, приближающимися к соответствующим схемам тактирования.

Парные объединения тактов часто применяют, дирижуя вальсами; осуществляется это по следующей схеме движений:



Сильный такт показывается движением вправо, слабый — влево. Приближаясь к 2 — дольной, эта схема дает возможность более выразительного отображения музыки вальса.

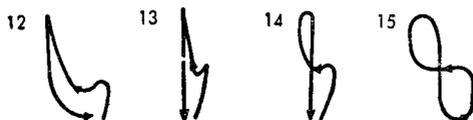
Те же причины побуждают дирижеров применять и 3 — дольные схемы тактирования, например в «Вальсе-фан-

¹ $\frac{2}{4}$ — Глинка, увертюра к опере «Иван Сусанин»; $\frac{4}{4}$ — Чайковский, Первая симфония, IV ч., кода; Бородин, Вторая симфония, скерцо; $\frac{3}{8}$ — Бородин, Первая симфония, скерцо; Чайковский, Вторая симфония, скерцо; $\frac{3}{4}$ — Бетховен, скерцо симфоний; Глинка, Арагонская хота, вальсы Чайковского, Штрауса, Глазунова и др.

тазии» Глинки, где такты группируются по три (там же имеются парные соотношения тактов, что также может быть соответственно отображено дирижером). Другим примером объединения тактов в 3 — дольную схему служит последнее проведение темы хора пилигримов в увертюре к опере Вагнера «Тангейзер».¹

Иногда композитор дает специальное указание о группировке тактов. Например, в скерцо из Девятой симфонии Бетховена имеются авторские ремарки, указывающие на форму метрической связи, сочетания тактов (*Ritmo di tre battute*, *Ritmo di quattro battute*). Однако подобные указания в партитурах редки и дирижер должен исходить из закономерностей музыки, внимательно анализируя ее метрическую структуру.

2 — дольная схема тактирования применяется в дирижировании размерами $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, а также $\frac{6}{16}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, если они обозначаются двумя ударами. Первая доля показывается прямолинейным движением вниз (или с некоторым наклоном вправо), вторая — подобным же образом, но с меньшей амплитудой движения. Это обеспечивает отображение естественного соотношения сильной и слабой долей в такте. При некотором наклоне движения вправо следует избегать «смазывания» удара первой доли, то есть выполнения его скользящим движением кисти вбок (12).



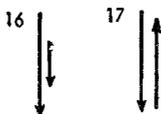
В медленных темпах и при показе легато вторая доля обозначается небольшим дугообразным движением влево — вверх. Таким образом она как бы подцепляется снизу вверх (13).

При дирижировании легато удары исчезают, движения становятся эластичнее, переходы от одной доли к другой — округлыми (14).

¹ Объединение тактов по 3 — дольной схеме не должно приводить к потере ощущения «разовости» каждой доли. Иначе говоря, все они должны обозначаться ударами вниз. Недопустимо, например, показывать 2-й такт (из 3-х) движением руки в сторону — вверх, что часто наблюдается, когда дирижируют на 3. В примере из «Тангейзера» подобное определение самбля исполнения.

Чтобы сделать жест более плавным и наполненным, а также увеличить его амплитуду, допустимо значительное отклонение линии движения первой доли вправо (15).

2 — дольная схема тактирования имеет много вариантов. Наиболее просто 2 — дольный размер обозначается двумя ударами, производимыми одностипными движениями вниз по одной и той же линии и в одну точку.



Первая доля отличается от второй только величиной амплитуды.

Положительная сторона этого наиболее распространенного способа тактирования в том, что благодаря некоторой одностипности движений может быть обеспечена максимальная точность ритма. Кроме того, обе доли такта в случае необходимости могут выполняться одинаковыми по энергичности и динамике движениями. Недостаток его состоит в том, что из-за одностипности движений (что чаще всего бывает при показе сильной динамики) можно полностью утратить различие между жестами, определяющими первую и вторую доли. Для того чтобы сделать более заметным отличие мел-еду долями такта, вторую долю следует показывать несколько выше первой (16).

Противоположным предыдущему является способ тактирования *на 2*, при котором после первой доли движение, обычно возникающее рефлекторно вслед за ударом (так ВАЗ. отдача), сокращено до минимума. Удар выполняется резким, коротким поворотом лучезапястного сустава по оси вправо. Вторая доля показывается таким же образом, но после нее следует движение вверх. Этот вид тактирования отличается некоторой резкостью, концентрированностью движений и незначительной амплитудой. Практикуется в дирижировании музыкой энергичного, остро ритмованного, маршеобразного характера.

Дирижируя в музыке легкого, скерцозного характера, оживленного темпа, можно применять такой вид схемы, в котором также отсутствует рефлекторное движение после первой доли, а вторая обозначается почти без предваряющего ее движения. Первая доля показывается легким движением почти одной кисти (или даже только палочкой) вниз, вторая — обратным движением кисти вверх. В по-

добном способе дирижирования начало звучания второй доли совпадает с верхней точкой движения руки (17).

В практике дирижирования встречаются и другие виды 2 — дольных схем тактирования. Некоторые из них весьма своеобразны. Они могут применяться в частных случаях, но не годятся в качестве типовых, так как не отличаются «нейтральностью», которая позволяла бы видоизменять их в соответствии с задачами исполнения. Любой витиеватый рисунок, пригодный для некоторых частных случаев, служит помехой для всех других. Запутанность рисунка тактирования затрудняет процесс его трансформации в какой-то иной вид.

Вот некоторые из них (18):



Первый приближается к типовому виду, отличаясь тем, что вторая доля, показываемая движением «извне», несколько отделяется от первой. Его основное предназначение — обособить вторую долю такта, выделить ее. Если же движение, предшествующее второй доле, далеко отходит вправо, то рисунок становится похожим на 3 — дольную схему. Еще менее оправдан другой вариант подобной схемы.

Третий вариант имеет резкие, жесткие черты, доли не связываются друг с другом. Назойливое подчеркивание точки, одновременно являющейся местом определения первой и второй доли, обедняет выразительность дирижирования. При наблюдении сбоку (именно так воспринимается жест дирижера большинством исполнителей) различие между первой и второй долями оказывается мало заметным; поэтому данный вид не может достаточно ориентировать оркестр.

Четвертый вид наиболее запутан (19). Большое количество «петляющих» движений отяжеляет жест, придает ему расхлябанный вид. Он не может быть оправдан и субъективностью манеры дирижера, а потому его лучше не применять.

3 — дольная схема тактирования применяется в дирижировании размерами $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, а также $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$, когда они обозначаются тремя ударами.

Первая доля такта показывается прямым движением вниз (или с некоторым наклоном влево), вторая — дугообразным движением вправо, третья, как и все последние, — небольшим дугообразным движением влево, с направлением вверх.

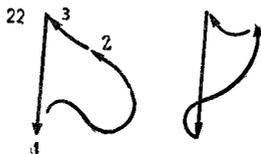
Структура схемы тактирования *на 3* обеспечивает естественные соотношения долей в такте как сильной, более слабой и самой слабой.

При отрывистых и сильных ударах (а также в очень быстрых темпах) углы рисунка становятся более острыми и наоборот — в легатном жесте линии приобретают плавный характер, углы смягчаются, закругляются вплоть до полного стирания долевых точек.



Схема 3 — дольного размера, благодаря наличию движений, направленных в стороны, предоставляет дирижеру значительно большие выразительные возможности, чем 2 — дольная. В смычкообразного движения (21).

Вместе с тем движение в сторону (ко второй доле) таит в себе возможность серьезных ошибок, ведущих к неточности ритма. Они заключаются в том, что линия дугообразного движения снижается не в момент показа второй доли, а значительно ранее (где-то в первой половине движения к ней), вследствие чего она обозначается движением снизу вверх.

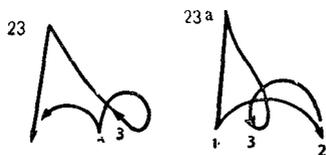


На рисунке заметно, что начало второй доли не внизу, а в середине движения, предваряющего третью долю. Таким образом движение к третьей доле оказывается как бы преждевременным; это может ввести оркестрантов в заблуждение и заставить несколько ускорить наступление третьей доли. По той же причине и дирижер невольно

сокращает длительность движения к третьей доле. В результате конец такта комкается, исполняется неровно. То же происходит и в том случае, когда дирижер показывает вторую долю не вниз, а движением в сторону — вверх: третья доля тоже оказывается лишенной полноценного, предваряющего ее движения.

Показывая вторую долю движением снизу вверх дирижер, кроме того, лишается возможности завершить его ударом. Энергичный жест вызовет в данном случае лишь чрезмерно ускоренное движение, что также отразится на точности ритма.

Схемы 3 — дольного размера для придания им большей выразительности подвергаются всевозможным трансформациям. Укажем лишь на те, которые в практике иногда рассматриваются как типовые, хотя на самом деле такими не являются.



Третья доля показана кругообразным движением, что укрупняет, выделяет и отделяет движение к ней. При этом линия движения ко второй доле обычно укорачивается, что может повести к сокращению ее длительности. Как частный случай дирижирования — при внимательном отношении к ритмической точности движения — такой рисунок можно применять, но как вид типовой схемы тактирования он не годится.

Часто можно встретить и другую схему тактирования, в которой третья доля также заметно выделяется благодаря более протяженному движению (см. 23а).

Положительная сторона данного вида заключается в том, что движение ко второй доле не укорачивается, как в предшествующем. Схема эта обладает известными выразительными качествами, но тем не менее и она не может быть принята как типовая.

4 — дольная схема тактирования применяется при дирижировании размерами $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{12}{8}$ и для размера $\frac{2}{4}$, если темп исполнения медленный.¹

Бетховен, Третья симфония, II ч.; Восьмая симфония, II ч.

К данной схеме относится все, что было сказано о схеме 3 — дольного метра. Точно так же то, что говорилось о второй и третьей долях 3 — дольной схемы, соответственно касается последних двух долей 4 — дольной.



6 — дольная схема тактирования применяется при дирижировании размерами $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$ (состоящими из двух 3 — дольных тактов). Она образуется на основе 4-дольной путем дублирования первой и третьей долей.



Стрелки, не связанные дугой, обозначают повторный удар в ту же точку

Как любая сложная схема с большим количеством ударов в такте, она должна обозначаться особенно ясным и четким рисунком; в противном случае дирижер может запутаться и сбить с толку исполнителей. Может быть из-за этого дирижеры обычно стараются не применять каких-либо отклонений. Конечно, нельзя считать отклонением некоторые варианты обозначения второй и пятой доли такта, вызываемые чаще всего потребностями исполнения. Так например, вторая доля показывается дирижером не в точке расположения первой доли, а несколько левее ее.



Пятая доля может обозначаться так же, как шестая, то есть не вправо, а вверх. Однако это ведет к некоторой

нелености рисунка тактирования (образуются как бы две последние доли), поэтому применять его следует весьма осмотрительно.

Другой вид 6 — дольной схемы — тактирование ка $\frac{3}{2}$ — применяется в дирижировании размерами $\frac{3}{2}$, и $\frac{3}{4}$ если они обозначаются шестью ударами. Схема образуется на основе 3 — дольного рисунка тактирования путем дублирования каждой его доли.



Необходимо отчетливо представить себе различия между сложным 6 — дольным та $(\frac{6}{8}, \frac{6}{4})$ и тактом в $\frac{3}{2}$, дирижируемом также на 6. Сложный 6 — дольный такт состоит из сочетания двух 3 — дольных тактов; сложный 3 — дольный (2) состоит из трех 2 — дольных. В более быстром темпе первый из них тактируется на 2, второй — на 3.

Часто в партитурах молодых авторов можно встретить указание размера $\frac{6}{4}$, хотя музыка написана на $\frac{3}{2}$. Дирижер должен внимательно относиться к обозначениям подобных размеров и, в случае необходимости, поправлять композитора, исходя из действительного метрического склада музыки.

Третий вид 6 — дольной схемы занимает некоторое промежуточное положение между первые и вторым. В нем нет заметного подразделения на 2 (1-й вид) или 3 (2-й вид) звена, а более всего выделяются первые и последние доли. Остальные равномерно заполняют такт.



Такой схемой, например, удобно дирижировать «Облака» из «Ноктюрнов» Дебюсси.

8 — дольная схема тактирования применяется в дирижировании размерами $\frac{8}{4}$, $\frac{4}{2}$, а также $\frac{4}{4}$ и $\frac{4}{4}$, если последние обозначаются восьмью ударами.¹ Образуется она из 4 — дольной путем дублирования каждой доли.



При остром стаккатном жесте каждый второй удар дублированного рисунка производится в основных точках 4-дольной схемы. При легатном жесте, для придания рисунку большей плавности и связности, дублирующий удар дается на некотором расстоянии от первого с тем, чтобы применить дугообразное движение. Однако и в этом случае необходимо, чтобы основная 4 — дольная схема была хорошо заметна.

9 — дольная схема тактирования применяется* в дирижировании размерами $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$ и $\frac{3}{4}$, если они обозначаются девятью ударами.² Она образуется из рисунка 3-дольной схемы, путем троекратного повторения каждой доли. Так же как и в предыдущей схеме, движения могут быть острыми и даваться по три в одной точке, или смягченными и показываться в разных точках. Здесь необходимо сохранять ясность основного 3 — дольного рисунка обозначая его движениями руки, дублированные же доли — движениями кисти.



¹ Метр 4: Вебер, увертюра к опере «Оберон»; Россини, увертюра к опере «Севильский цирюльник»; Шостакович, Пятая симфония, начало; Бетховен, Девятая симфония, III ч. Метр $\frac{4}{4}$: Дворжак, Девятая симфония, начало.

² Римский-Корсаков, «Царская невеста», 112; Даргомыжский, «Русалка», трио (I д.).

12 — дольная схема тактирования применяется в дирижировании размером $\frac{12}{8}$. Она образуется из 4-дольного рисунка тактирования путем троекратного повторения каждой доли.



Все сказанное о предшествующих двух схемах относится также и к 12 дольной.

Рисунки тактирования смешанных размеров

Несимметричные, или смешанные такты образуются из нескольких простых, различных по размеру: $2+3$, $2+3+2$, $4+3$ и т. д. В зависимости от темпа или исполнительских задач несимметричные такты могут дирижироваться двумя способами, что находит отражение и в образующихся при этом метрических схемах тактирования.

В первом способе, применяющемся главным образом в умеренных и медленных темпах, каждая метрическая доля такта обозначается одним ударом; во втором, применяющемся в быстрых темпах, одной счетной долей обозначается несколько метрических долей. Иначе говоря, каждая счетная доля показывает один простой такт, входящий в состав сложного. Так как сложный такт состоит из нескольких простых тактов, не равных по количеству долей, то при дирижировании сокращенные рисунком счетные доли по длительности оказываются не равными друг другу, что и отличает эту форму тактирования. Схемы находятся в прямой зависимости от структуры сложного такта и количества входящих в него простых тактов. 2-, 3-, 4- и 5 — частные сложные такты дирижируются соответствующими схемами. Например, $2+3$ на 2, $2+3+2$ или $2+2+3$ на 3, $2+3+2+2$ на 4 и т. д.

Прежде всего рассмотрим первый способ обозначения смешанного размера.

5 — дольная схема тактирования. 5 — дольный такт является 2 — частным тактом и образуется из соединения двух простых тактов — 2 — дольного и 3 — дольного,

или 3 — дольного и 2 — дольного. Последовательность простых тактов в 5 — дольном также может меняться (2—3, 3—2)

Дирижирование 5 — дольным размером допускает применение двух вариантов схем тактирования:



В первом метрический рисунок тактирования образуется из сочетания рисунков 2- и 3 — дольного тактов в последовательности, сообразной метрике такта. Будучи более наглядным и простым, этот вариант в практике дирижирования имеет большее распространение, чем второй. Применение его позволяет легко осуществлять переход на сокращенный рисунок тактирования в случае ускорения темпа. Он удобен и при частичном сокращении рисунка, применяемом с целью выразительности дирижирования, для придания жесту большей связности, плавности и т. п. В последнем случае обычно видоизменяется двухчетвертной раздел такта, который дирижруется как бы *на раз* (т. е. без ауфтакта во 2-й доле).

Некоторым недостатком первого варианта является то, что в такте оказываются как бы две сильные доли, обозначаемые одинаковыми движениями вниз. Это в какой-то степени затрудняет отсчет исполнителями паузирующих тактов. Кроме того, перемежающаяся последовательность разных размеров, создающая наличие в одном сложном такте двух «первых» долей, может привести к тому, что молодой дирижер начнет ощущать данный размер как чередование двух простых разнометричных тактов, в результате чего может легко запутаться и сбиться. Наконец подобная трактовка метрики смешанного такта не совсем правильна, так как дробит единый такт на два.

Однако все эти недостатки легко устранимы. Каждый из первых разделов такта смешанного размера следует дирижировать несколько большим рисунком, благодаря чему становится ясным соподчиненное значение второго раздела; первая доля такта выделяется как основная, делаясь более

заметной, чем создается правильное ощущение метра в том смысле, что здесь имеется один сложный такт, а не чередование двух простых.



Приведенный способ тактирования удобен как для дирижера, так и для исполнителей оркестра: они всегда ясно видят, где находится первая доля такта.

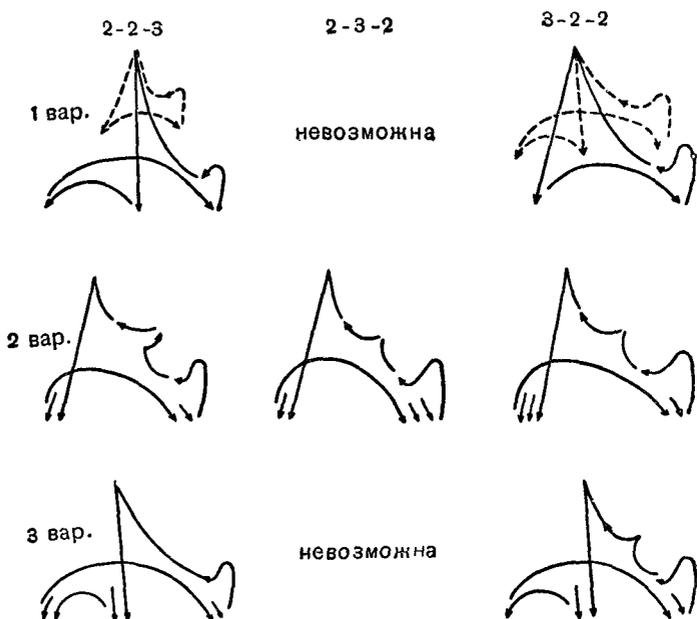
Второй вариант 5 — дольной схемы тактирования в основе имеет рисунок 4 — дольного такта, в котором дублируется первая или третья доля:



Известное преимущество указанной схемы в том, что она выделяет только одну сильную долю в такте (первую). Поэтому использовать ее целесообразно для передачи всего такта в виде цельного пятичетвертного размера (т. е. как такт, имеющий одно ударение). Однако схема эта не удобна, например при переменной метрике, когда 2- и 3 — дольные размеры меняются местами. В этих случаях приходится дублировать то первую, то третью долю, что требует от дирижера усиленного внимания. Такое же неудобство возникает и при чередовании этой схемы со схемами 4 — дольного или 6 — дольного такта. Такое неудобство является значительной помехой как для дирижера, так и для исполнителей (трудность в том, что первая или третья доля то дублируется, то не дублируется).

7 — дольная схема тактирования Семидольный такт является 3 — частным и образуется из трех простых тактов в 2, 2 и 3 доли. Он может иметь три формулы строения: 2—2—3, 2—3—2, 3—2—2.

В практике можно встретить большое количество схем тактирования 7 — дольных размеров, наиболее логичными из которых нужно признать следующие:



Как видим, в таблице имеется три варианта схем. Рисунки тактирования первого варианта образуются в результате сочетания рисунков 4- и 3 — дольного тактов в последовательности, сообразной метрической структуре сложного такта (два 2 — дольных такта для удобства дирижирования объединяются в 4 — дольную схему). Схема эта, в силу своей наглядности и простоты, используется наиболее часто. Она удобна для дирижера и ясна для исполнителей оркестра.¹ Образованная из двух рисунков, допускающих наибольшую выразительность жеста, она отвечает всем задачам дирижирования и позволяет применять любую амплитуду движений. Она удобна и в случаях, когда происходит измене-

¹ Подобную же характеристику указанной схеме дает Берлиоз: «Такты в пять или семь долей будут гораздо понятнее для оркестра, если их обозначить: один, как состоящий из тактов трех- и двух- дольного, а другой из четырех- и трех- дольного». Г. Берлиоз. Дирижер оркестра. Изд. Юргенсона, М., 1912, стр. 10.

ние метрической структуры такта, или имеются сочетания 7 — дольного такта с тактами других размеров¹

Вместе с тем эта схема не лишена некоторых недостатков, что и побуждает дирижеров искать иные способы обозначения 7 — дольного размера. Первый недостаток — наличие в одном такте двух сильных долей, обозначающихся одинаковыми ударами вниз. Недостаток этот устраняется тем же способом, что и в 5 — дольной схеме тактирования Гораздо существеннее второй дефект, заключающийся в том, что составленная из двух рисунков схема эта разделяет такт на две части, что не совсем соответствует его 3-частной структуре

Схемы тактирования второго варианта образуются из рисунка такта в $\frac{3}{2}$ с добавлением еще одного удара (после второй, или четвертой, или шестой доли) Схема эта в наибольшей степени соответствует 3 — частной структуре Она позволяет с гораздо большей легкостью переходить на 3-дольный сокращенный рисунок в моменты изменения темпа При переходе же с сокращенного (3 — д о л ь н о г о) рисунка на полный (7 — д о л ь н ы й), этот вариант схемы является единственно удобным для дирижера и исполнителей

Однако и эта схема имеет ряд недостатков Построенная на принципе дублирования долей (как на 8 , 9 и 12), она несколько монотонна и мало динамична Дублирование долей производит впечатление топтания на месте Необходимость обозначать побочные (дублированные) доли такта движениями значительно уменьшенными по сравнению с основными, не позволяет применять широкий, большой жест. Кроме того, эта схема мало удобна и тогда, когда метрическая структура такта меняется, так как весьма затруднительно показывать третий, дополнительный удар то в одной, то в другой части такта. Эта же причина затрудняет использование указанной схемы, если² имеется сопоставление 7 — дольного размера с размерами $\frac{3}{2}$. Однотипность

рисунков лишает дирижирование наглядности и ясности. При метрической структуре такта $2-3-2$ данная схема является единственно возможной.

Схемы третьего варианта образуются на основе рисунка 8 — дольного такта, с пропуском одной из долей (после 3-й

¹ Метрическая формула такта $2-3-2$ при первом варианте схемы тактирования может быть передана последовательностью $2-, 3-$ ² — дольных тактов Схема эта мало выразительна, так как распадается на три не связанных друг с другом звена По этой причине она затрудняет отсчет тактов исполнителями, в особенности когда встречается длительная последовательность этого размера.

или 7-й доли такта). Преимущество их перед схемами первого варианта в том, что они монолитны и не делят такт на две части; преимущество перед схемами второго варианта в том, что их рисунок более динамичен и не препятствует выразительности жеста; они ясны по контурам и удобны для дирижера

Две схемы этого варианта не одинаковы. Первая имеет тот недостаток, что является 4 — частной и не позволяет осуществлять постепенный переход на сокращенный рисунок тактирования при ускорении темпа. Этот недостаток отсутствует во второй схеме. 4-дольность ее лишь кажущаяся, а по существу в ней происходит лишь незначительное видоизменение третьей схемы второго варианта за счет некоторого переноса третьего удара влево. Это способствует ее динамизации. Вместе с тем удар может быть перенесен правее, «на свое место», и тогда схема позволяет легко сделать переход на сокращенный рисунок 3 — дольного такта. Вторая схема третьего варианта из-за положительных качеств заслуживает внимания и может применяться как замена соответствующих схем первых двух вариантов.

Несимметричные такты в 8, 9, 10 и 11 долей в медленных темпах почти не встречаются, в быстрых же дирижируются сокращенным рисунком. Дирижуя этими размерами в медленных темпах, можно пользоваться схемами, образованными на основе принципов и схем 7-дольного такта. При этом нужно руководствоваться следующими метрическими формулами: 8 — дольный такт, имеющий структуры 3—2—3, 2—3—2 и т. д., требует 3 — дольной схемы тактирования; 9 — дольный со структурой 2—2—2—3 и т. д. требует 4 — дольной схемы; 10 — дольный с вариантами 4—4—2, 3—3—4 и т. д. требует соединения трех соответственных схем; 11 — дольный такт со строением 4—4—3 требует соединения трех соответствующих схем.

Дирижирование смешанными тактами не является чем-то принципиально новым и при условии равенства счетных долей не вызывает затруднений. При этом все же необходимо учитывать, что при смене метрических рисунков дирижеру каждый раз приходится соответственно изменять направление движения руки ко второй доле и тем самым резко изменять механизм движений. Обычно движения тактирования выполняются автоматически и не требуют специального внимания. Однако постоянная смена направления движений может нарушить привычный автоматизм, и рука произвольно направится не в нужную сторону. Для предотвращения таких случайностей приходится кон-

тролировать движения, **что, конечно,** сковывает свободу исполнения.

Чтобы устранить этот недостаток, рекомендуется каждую первую долю такта нового размера показывать, слегка отклоняя руку от обычной вертикальной линии в сторону, противоположную движению к следующей (второй) доле. Так, в 3 — дольном рисунке движение первой доли несколько отклонится влево, а в 2 — дольном и 4 — дольном — вправо. Эти приемы связаны с тем, что обычно после удара рука приобретает естественную тенденцию к отклонению в обратную сторону. Легко представить насколько неудобно, когда движение первого удара в 4 — дольном такте направлено влево, что вынуждает дирижера устремлять руку в одну сторону дважды. Наоборот, после удара, направленного вправо, рука автоматически устремляется влево и движение становится удобным.

Указанный прием делает рисунок тактирования более ясным и для исполнителей оркестра. Направление линии движения к первой доле указывает на размер такта, что значительно облегчает ориентацию исполнителей в метрике смешанных тактов.

Второй способ дирижирования несимметричными размерами применяется, когда скорость темпа или задачи художественного порядка не позволяют обозначать каждую метрическую долю такта отдельным ударом и заставляют объединять несколько метрических долей в одну счетную долю. Поскольку сложный несимметричный такт состоит из нескольких различных по размеру простых тактов, постольку каждая из его счетных долей будет заключать в себе разное количество метрических долей, иначе говоря, будет отличаться по длительности. Количество ударов в сложном такте, а также рисунок тактирования будет зависеть от количества входящих в него простых тактов.

5 — дольный размер при сокращенном рисунке тактирования обычно дирижруется *на 2*, то есть по схеме 2 — дольного такта. (Примеры: Бородин, Третья симфония, II ч.; Прокофьев, Второй концерт для скрипки, III ч.).

Последовательность длинных и коротких счетных долей может быть различной, что зависит от метрического склада такта. В очень быстром темпе 5 — дольный размер может быть продирижирован одним ударом.

7 — дольный размер чаще всего дирижруется *на три удара*, по схеме 3 — дольного такта. Одна из счетных Долей содержит три метрических доли, две других — по две. Последовательность долей может быть различной.

Шостакович, Симфония № 7, IV ч.

35



В очень быстрых темпах 7 — дольный такт можно дирижировать и на 2 по схеме 2 — дольного такта (4—3 или 3—4).

Книппер, сюита «Ванч»

36



Несимметричные такты в 8 и 9 долей. Встречаются случаи, когда такты размером в 8 и 9 долей образуются из сочетания нескольких различных по метрике тактов и являются таким образом несимметричными. Дирижируются они аналогично только что рассмотренным. Количество ударов и схема тактирования зависят от количества образующих их простых тактов. Как и в предыдущих случаях, последовательность удлинённых и коротких долей может быть различной.

8-дольный такт несимметричной структуры дирижируется обычно как 3-дольный (две доли удлинённые, одна короткая).

Э. Капп, «Калевипоэг»

37 Allegro moderato



Интересный пример встречается в опере Римского-Корсакова «Млада», где 4-дольные такты дирижируются то на 3, то на 4 удара.

Римский - Корсаков, «Млада», IV ч.

38



9-дольный такт несимметричной структуры дирижируется, как правило, на 4 с различным объединением метрических единиц: 2—2—2—3, 2—2—3—2, 2—2—2—3. В опере Римского — Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» можно найти пример, когда размер $\frac{9}{8}$ приобретает различные метрические группировки (3—3—3, 2—3—2—2, 2—2—2—3), требующие соответствующих схем тактирования.

Римский - Корсаков, «Китеж», II д.

39

122

Ой бе-да и-дет, лю-ди. ра-ди грех на-ших тян-чих
 Нам не-зна-мый до се-ле и не-слы-хан-но лю-гый
 ны-не во-рог о-вил-ся из зем-ли слов-но вы-рос

Несимметричные такты в 10 и 11 долей. 10-дольный такт дирижируется 4 — долевой схемой с различной группировкой 3—2—2—3 и др. (см. 37); 11-дольный — пятью ударами, совпадающими с какой-либо из 5 — дольных схем.

Римский - Корсаков, «Снегурочка», IV д.

Maestoso

40 ю = d d d d d

Свет и си-ла бог Я-ри-ло

Римский - Корсаков, «Садко», I д.



Смешанные размеры и выбор схем тактирования

Указания размера (метра), поставленные в начале произведения, не всегда обозначают схему тактирования. Сложный несимметричный такт может иметь различные метрические формулы. Выбор схемы тактирования, а главное установление последовательности разных по длительности счетных долей (т. е. 2—2—3 или 2—3—2 или 3—2—2 или 4—3 и т. д.) диктуется обычно метрической структурой произведения и чаще всего так или иначе обозначается автором.

Имеется несколько различных способов, с помощью которых композитор указывает на структуру тактирования. Например, структура такта может быть обозначена нотными знаками, показывающими последовательность счетных долей. Такие знаки выставляются обычно рядом с обозначением темпа или метронома (см. примеры 39, 40, 41). Когда метрическая структура такта изменяется, в соответствующих местах выставляются новые указания (см. пример 39). Наконец, структура такта (а следовательно и схема тактирования) может обозначаться непосредственно внутри такта при помощи пунктирных линий (см. пример 37).

Но иногда композитор не делает специальных указаний на этот счет и тогда необходимо руководствоваться непосредственно музыкой, способом нотной записи и пр.

Надежный показатель метрической структуры такта — группировка нотных знаков посредством соединительных линий (см. пример 38).

Нотная группировка в приведенном примере столь убедительна, что необходимость какого-либо дополнительного указания отпадает.

Иногда задача определения метрической структуры такта облегчается наличием текста. Так, в следующем примере (42) структура такта вскрывается метрикой слов (2—3 и 3—2).

Показателем метрической структуры такта могут явиться и лиги (как фразировочные, так и штриховые).

Римский-Корсаков, «Сказка о царе Салтане», IV д.

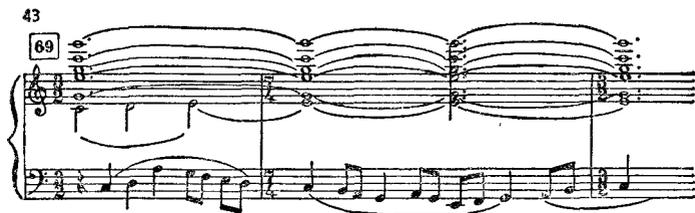
42 Allegro moderato $\text{♩} = 208, \text{♩} = 104$



В по-ру вре-мя о-же-ни-ти-ся, в-зя-ть из-за мо-ря хо-зя-ю-щ-ку. Дай то бо-же, дай то.

Но иногда лиги отсутствуют или не могут служить достаточным критерием, так как охватывают почти весь такт:

Иосакович, Симфония № 7, IV ч.



В таких случаях следует ориентироваться на иные признаки. Так, в IV части Седьмой симфонии Шостаковича (см. прим. 35) запись пауз показывает, что счетная доля, содержащая три четверти, находится в конце такта. В I части симфонии (см. прим. 43) критерием становится запись выдержанной гармонии (во 2-м такте); она указывает на последовательность слагаемых тактов (4 и 3).

Дирижирование сложными несимметричными тактами при сокращенной схеме тактирования

Дирижировать сложными тактами, состоящими из неравных по длительности счетных долей, можно двумя способами. Первый в основном ничем не отличается от обычного, если не принимать в расчет разной длительности счетных долей. Однако в целях сохранения ритма дирижером и ясности понимания его исполнителями необходимо соблюдать следующие условия: удлинение временной протяженности какой-либо из долей такта не должно происходить за счет замедления движения руки, так как это может вызвать произвольное замедление темпа. Для увеличения длительности доли предпочтительнее увеличить амплитуду движения руки, сохранив его скорость. Нередко У Дирижера появляется тенденция задерживать руку в верхней точке удлинённой доли, что также может повести к некоторому замедлению темпа. Поэтому нужно

следить, чтобы рука без задержки устремлялась к точке удара следующей доли.

Подчеркивание некоторым акцентом удлинённой доли способствует ритмической точности тактирования. Однако прием этот не следует возводить в правило. Могут встретиться случаи, когда более сильный метрический акцент падает не на длинную, а на более короткую счетную долю.

При втором способе дирижирования несимметричными размерами удлинение счетной доли происходит не путем увеличения амплитуды движения, а за счет остановки руки. Остановка производится в начале большей доли (в нижней точке) и ее длительность должна быть равна времени, на которое доля увеличена. Само же движение должно быть равно временной длительности короткой доли. Таким образом удлинение доли осуществляется не за счет движения, а за счет остановки руки. Правда, при дирижировании музыкой умеренного темпа такая остановка может помешать выразительности жеста. Поэтому лучше заменить ее незначительным дополнительным движением руки в сторону, как бы в виде петли, зигзага и тем удлинить долю.

Дирижирование несимметричными тактами с неравными по длительности долями требует от дирижера прежде всего четкого ощущения ритма.¹

ГЛАВА IV • АУФТАКТ

Совершенство ансамбля, точность, совместность игры, полнота выполнения музыкально-художественных намерений дирижера всецело зависят от выразительности, четкости, определенности его жеста. Жест должен соответствующим образом подготовить исполнителя, настроить его на то или иное действие. Таким настраивающим, подготавливающим движением и является ауфтакт.² Он представляет собой жест, на какой-то момент предшествующий моменту исполнения, как бы предваряя его и служа ему сигналом.

¹ Для облегчения задачи можно прибегать к помощи мнемонических средств. В дирижерской практике в качестве такого средства часто используется ритмика слова: во время дирижирования можно произносить про себя слова, содержащие количество слогов, соответствующее метру такта. Для этого, например, можно использовать подходящий текст вокальных произведений.

² От лат. «тактус» — соприкосновение. Ауфтакт означает нечто совершающееся до начала звучания.

Поскольку дирижер подчинен необходимости последовательного показа содержащихся в такте метрических долей, постольку временная длительность аффтакта должна соответствовать длительности одной такой доли.

Определение аффтакта заключается в следующей формулировке: аффтакт — это жест, предваряющий момент исполнения каждой из долей такта и по временной продолжительности равный длительности определяемой доли.

В функции аффтакта входит: а) определение начального момента исполнения (подготовка совместного действия, дыхания) и начала каждой доли в такте; б) определение темпа; в) определение динамики; г) определение характера атаки звука (степени остроты или протяженности звука); д) определение образного содержания музыки.

Перечисленные функции аффтакта осуществляются по-разному в зависимости от того, когда он применяется — до начала звучания или в момент исполнения. В существующих руководствах по дирижированию эти понятия не разграничиваются, хотя между ними имеются значительные различия.

Наиболее важный признак, отличающий оба вида аффтактов друг от друга, состоит в том, что первый (назовем его начальным) выступает в основном в одной лишь роли — предварения последующей доли, тогда как другой (назовем его внутритаковым, или междольным) одновременно выполняет и функцию руководства текущей доли, то есть звучащей в момент движения аффтакта. Наделение междольного аффтакта подобной дополнительной задачей неизбежно отражается на его характере, в результате чего он как по форме (движения), так и по содержанию отличается от начального. Следовательно междольный аффтакт по сравнению с начальным осложняется различными дополнительными факторами.

Аффтакт может быть полным или неполным. Полным показываются полные доли такта, неполным — доли, начинающиеся с паузы или не содержащие полной длительности.

Начальный полный аффтакт

Из всех функций аффтакта обозначение начального момента доли и темпа исполнения имеет наибольшее значение. Эта функция наиважнейшая потому, что совместность вступления нескольких исполнителей с одновременным возникновением у них единого ощущения темпа

зависит всецело от четкости и определенности жеста дирижера.

Общеизвестно, что любое действие, выполняемое совместно несколькими лицами, может быть начато строго одновременно лишь по сигналу звуковому (слово, стук, пение и т. д.) или двигательному (взмах руки). Но никакой единичный звук или взмах руки не станет сигналом, ибо будет воспринят как неожиданный. Чтобы сигнал ответил своему назначению, он должен подготовить сознание участвующих к совместному действию, создать у них ритмическую настройку.

При звуковом сигнале настройка достигается с помощью нескольких предшествующих началу действия звуков (стука, хлопка в ладоши, возгласа и пр.). Таких звуков должно быть не менее трех. Первыми двумя будет создаваться требуемое ощущение пульсации ритма, третий станет сигналом действия.

В музыкальном исполнительстве устный счет перед началом исполнения создает и ощущение метра. Так например, счет «раз, два, раз» (со вступлением на третьем счете), соответствует 2 — дольному размеру, а счет «раз, два, три раз» — 3 — дольному.

Для двигательного дирижерского сигнала характерны в общем аналогичные принципы. Различие заключается лишь в том, что ритмическая настройка осуществляется не звуками, а двумя равными по времени и амплитуде движениями руки дирижера вверх и вниз.

Однако двигательный сигнал менее ясен для восприятия и ритмической настройки, чем звуковой. Если начальная и конечная точки движения руки достаточно четки и ясно фиксируются сознанием, то верхняя граница, то есть момент перехода от движения вверх к движению вниз, никогда не бывает столь четким. Этот недостаток приходится возмещать особыми приемами.

Например, движение маятника вызывает ясное представление о пульсации ритма (даже и в том случае, когда не слышно его ударов, а видны только колебания) периодичностью ускорений и замедлений. Обратим внимание на последнее: ни одно движение маятника не совершается равномерно, а приобретает ускорение к середине и замедление в конце. То же происходит и в афтакте. Движения его имеют равномерные ускорения и замедления, которыми и создается у исполнителя конкретное ощущение их начала и конца. Немаловажную роль играет и то, что взаимозависимость движения вверх и падения, устремления к точке удара, заключенные в афтакте, глубоко освоены нами из

жизненной практики. По ускорению можно заранее определить, например, момент соприкосновения падающего предмета с плоскостью.

Отсюда можно сделать два вывода. Первый, что маятникообразность движений — наиболее характерная и существенная черта афтакта; именно этим создается его внутренняя ритмичность, помогающая точно ощутить момент начала исполнения. И второй вывод — в афтакте важен не столько удар, одновременно с которым возникает звучание, сколько подготовительное движение и, что весьма важно, способ выполнения этого движения.

Подготовка к исполнению и характеристика движения афтакта

Важное значение для исполнения имеет психологическая подготовленность дирижера и исполнителей. Перед выходом на эстраду дирижер должен находиться в соответствующем настроении, мысленно войти в сферу чувств и образов произведения и отчетливо представить себе звучание его начала, в особенности же темп. Выйдя на эстраду, дирижер должен убедиться в готовности оркестра, взглядом установить контакт с исполнителями и лишь после этого поднять руку.

Поведение дирижера за пультом, его действия, предшествующие началу исполнения, должны настроить исполнителей, подготовить их к творческому воплощению художественных образов данного произведения. Такая подготовка осуществляется не только первым афтактом, но всем поведением дирижера за пультом, в частности его первым жестом — поднятием руки перед афтактом.

Подготовка афтакта. Для подачи афтакта рука, как правило, должна занять местоположение предшествующей доли (соответственно схеме тактирования). Перед показом первой доли рука устанавливается в точке, расположенной несколько правее и чуть выше точки «раза» на плоскости тактирования (степень удаления руки от нее зависит от динамики и темпа). Руке должно быть обеспечено максимальное удобство выполнения афтакта и ее положение должно соответствовать характеру и выразительности музыки.

Движения афтакта. Афтакт состоит из трех элементов: за маха — движения вверх (или в сторону), падения — движения вниз, завершающегося ударом, и отдачи — движения вверх, возникающего рефлексивно вслед за ударом. Из этих элементов решающее значение

имеют первые два — замах и падение; движение отдачи, возникающее после удара, на определение начального момента доли влияния не оказывает.

Замах и падение тесно связаны друг с другом (как причина и следствие, бросок вверх и возвратное движение). Замах должен быть слегка замедляющимся, что соответствует закономерности движения всякого предмета, брошенного вверх. Движение руки вниз должно быть равномерно ускоряющимся, подобно свободно падающему предмету. Нарушение этих принципов, когда еще не выработаны соответствующие навыки дирижерской техники, нежелательно.

Замах может начинаться либо толчком, более или менее острым и сильным, либо неторопливым, мягким поднятием руки. Переход от замаха к падению может совершаться мягко, как бы по закругленной линии или образовывать острый угол, создавая точку перелома.

Непрерывное условие типического ауфтакта — тождество временных длительностей замаха и падения; то же и в отношении тождества их амплитуд. Ошибки, связанные с нарушением принципа тождественности временных длительностей замаха и падения, чаще всего связаны с тенденцией чрезмерного ускорения к точке удара с целью увеличения его силы. Преждевременно возникающий удар (ведь он, соответственно более медленному движению замаха, ожидается позднее) застаёт исполнителей врасплох и звук извлекается ими торопливо, не вместе. Реже встречается замедление движения к удару, что оказывает пагубное влияние на совместность вступления. Ошибка эта возникает, когда дирижер таким способом пытается сдержать, замедлить темп.

Молодые дирижеры, не понимая своих ошибок, обычно пытаются достичь точности вступления путем многократных повторений. В конце концов исполнители приноравливаются к жесту, и дирижер считает цель достигнутой. Но можно ли быть уверенным, что неудобный жест в тот или иной момент не отразится на качестве ансамбля? Если вступление получилось не совместным, не следует сразу же делать замечания исполнителям. Лучше изменить движение ауфтакта, более внимательно отнестись к точности его выполнения. Только таким способом можно найти наилучшие способы подачи вступлений.

Подготавливая и определяя момент вступления, ауфтакт в то же время указывает на момент дыхания исполнителям на духовых инструментах и вокалистам. Это одна из важ-

О роли и функции отдачи сказано в последующих разделах.

нейших функций ауфтакта — от одновременности их вдоха зависит и точность вступления. Однако не всегда ауфтактовое движение дирижера позволяет своевременно и в достаточном объеме взять дыхание. Для более точного показа дыхания рекомендуется самому дирижеру сделать вдох в момент замаха ауфтакта. Его дыхание совпадает с дыханием исполнителей, что и предохранит от таких ауфтактов, которые не дают времени вздохнуть и приготовиться к исполнению. Вдох во время движения ауфтакта, кроме того, способствует правильности, естественности его выполнения.

Сделав вдох, дирижер должен на мгновение задержать дыхание и лишь в момент удара («взятия звука») сделать выдох. Задержка дыхания будет соответствовать моменту приготовления исполнителей к извлечению звука. В зависимости от способов выполнения ауфтакта задержка дыхания может производиться либо в верхней точке движения замаха, либо перед ударом (в обращенном ауфтакте).

Ауфтакты к долям неполного такта

Для ауфтакта к долям неполного такта рука должна находиться в точке предшествующей доли. Например, если ауфтакт к четвертой доле, то рука приготавливается в положении третьей; для ауфтакта к третьей доле — в положении второй и т. д. Некоторое исключение возможно в ауфтакте ко второй доле; рука устанавливается не в точке «раза», а несколько выше и отсюда производит удар вниз, являющийся началом ауфтакта. Высота положения руки зависит от динамики. Чем сильнее динамика, тем выше поднята рука, чем слабее — тем ниже. При слабой динамике ауфтакт ко второй доле вообще может начинаться из положения «раза».

В ауфтактах к долям неполного такта движения совершаются дугообразно, без острого угла перелома в конце замаха, типичного для ауфтакта к первой доле.¹ Однако линия замаха должна быть достаточно заметной и удлиненной, чтобы дать возможность исполнителям взять дыхание.

Движение замаха должно совершаться прямо вверх, но при увеличении динамики может отклоняться в сторону,

¹ Если дирижер не может найти правильного движения ауфтакта к доле неполного такта, то ему рекомендуется следующий прием: тактируя на *, остановить руку на второй доле, после чего продолжить прерванное движение. После остановки движение ауфтакта оказывается более естественным; так же поступать и с другими долями,

противоположную от определяемой доли. Например, в ауфтакте к третьей доле (при $\frac{4}{4}$) замах дается влево (чем удлиняется вся его амплитуда). Движение замаха никогда не должно быть направлено в сторону определяемой доли.

Если недостающие доли неполного такта обозначены паузами, они отсчитываются схематическими, прямолинейными движениями (пример: Бизе, «Арлезианка», сюита № 1, I ч.). Недостающие доли, не обозначенные паузами, не отсчитываются (пример: Моцарт, «Ночная серенада», II ч.).

Определение темпа

Временная длительность ауфтакта равна длительности одной счетной доли тактирования.

Счетная доля тактирования — единица дирижерского счета. Она может совпадать с длительностью метрической доли (когда такты в $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{4}$ и т. д. дирижируются соответственно показаниями «числителя» на 2, 3, 4 удара) или содержать несколько метрических долей. Например, 4-дольный размер можно дирижировать *на 2*, и тогда счетная доля будет состоять из двух метрических долей. Если 3-дольный такт ($\frac{3}{16}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$) обозначается одним ударом, то счетная доля будет состоять из трех метрических долей. Наконец, счетная доля может быть и короче метрической. Например, размер в $\frac{2}{4}$ при медленном темпе часто дирижируется *на 4* и, следовательно, длительность счетной доли будет равна $\frac{1}{8}$.

Обычно, выбирая единицу счета, дирижер руководствуется темпом исполняемого произведения.¹ Очень быстрые темпы заставляют его укрупнять счетные доли, медленные — разукрупнять.²

Единица дирижерского счета на протяжении одного и того же размера и даже при одном и том же темпе может изменяться. Смена длительности счетной доли, а следова-

¹ Та или иная длительность счетной доли тактирования иногда обуславливается композитором метрономическими обозначениями. Например, указан размер $\frac{3}{4}$, а метрономическое обозначение М. М. половинная с точкой = 92; следовательно дирижировать надо *на раз*, а счетная доля будет равна целому такту.

² Укрупнение. Глинка, увертюра к опере «Руслан и Людмила», — кода тактируется *на раз*. Разукрупнение: Бетховен, Третья симфония, II ч. $\frac{2}{4}$ — на 4.

тельго и рисунка тактирования зависит от характера музыки, от исполнительских задач дирижера.¹

Если первая доля исполняемого произведения содержит лишь один звук,² то темп устанавливается одновременно с показом второй доли. Иначе обстоит, когда первая доля содержит несколько звуков. Здесь темп и скорость, а также ритмичность внутридольного движения всецело зависят от точности начального афтакта. Под этим подразумевается не только временное его соответствие определяемому темпу, но и точность выполнения самого движения. Действительно, если точность афтакта необходима для определения начала доли, то тем более она важна, когда надо показать темп внутридольного движения.

К сложным вступлениям можно отнести случаи, где первая счетная доля содержит несколько триольных метрических долей;³ чем медленнее темп и чем больше звуков в счетной доле, тем больше усложняется задача дирижера.

К числу сложных случаев относится и показ счетной доли, заполненной синкопированным движением.⁴

Для того чтобы афтакт с максимальной точностью мог определить временную длительность доли, в особенности темп ее внутреннего движения, необходимо, чтобы начальный момент замаха был хорошо заметен исполнителям, фиксировался ими как начало определенного временного отрезка.

Укажем два способа, с помощью которых это достигается.

Первый — подчеркивание начала афтакта кистевым акцентом. Степень силы и острота акцента зависят от динамики и темпа движения афтакта: с возрастанием их акцент усиливается, с убыванием — уменьшается. Акцентированные афтакты применяются главным образом в сочинениях с быстрым темпом и сильной динамикой. При этом поднятие кисти для придания движению афтакта острого характера не должно быть особенно большим.

Другой способ состоит в том, что начало афтакта подчеркивается дополнительным дугообразным движением (вниз — влево — вверх), похожим на запятую или петельку. Оно выполняется кистью с большим или меньшим участием предплечья, для чего кисть должна быть заблаговременно

¹ Подробнее об изменении длительности счетной доли см. в главе «Междольный афтакт».

² Чайковский, Вторая симфония, II ч.; «Щелкунчик», марш; Брамс, Первая симфония, начало.

³ Мусоргский, «Ночь на Лысой горе», начало; Чайковский, «Манфред», заключение I ч.; Глинка, антракт к V д «Князя Холмского».

⁴ Вебер, увертюра к опере «Волшебный стрелок», начало Allegro.

приподнята. Дополнительное кистевое движение должно быть незначительным, чтобы ошибочно не быть принятым за аффтакт к последней доле такта. Сфера применения подобного аффтакта — главным образом медленные темпы и незначительная динамика; однако он может быть использован и в других случаях.

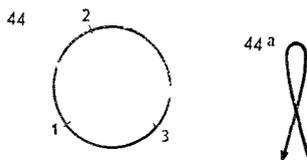
Аффтакт к триольной счетной доле

Итак, мы рассмотрели аффтакты к долям с дуольным ритмом, то есть содержащих 2, 4, 8 звуков, или две триоли. Дуольному ритму доли соответствовал и ритмический пульс аффтакта, имевшего два разных движения — замаха и падения.

При счетной доле с триольным ритмом движение аффтакта должно быть иным. На это важное обстоятельство до сих пор не обращалось внимания в руководствах по дирижированию. А ведь немало промахов дирижера происходит из-за применения неподходящего аффтакта.

Особенность триольного аффтакта заключается в том, что он основан на принципе кругообразного движения и не подразделяется на две части подобно дуольному аффтакту. Для него типично закругление, непрерывность, плавность перехода от движения вверх к движению вниз.

Форму триольного аффтакта и ощущение его триольное™ можно выработать при помощи следующего упражнения: считая на три, делать рукой кругообразное движение в направлении влево — вверх, начиная его каждый раз легким толчком внизу круга, в начале движения вверх. При этом нужно следить, чтобы моменты счета совпадали с определенными точками круга и разделяли его на три равные части:



Круговое движение рекомендуется постепенно заменять, не прекращая счета, движением по эллипсу. Только после того, как будет найдено и закреплено ощущение триольное™, можно раскрыть эллипс, превратив его в аффтакт (рис 4 а). Аналогичные дугообразные упражнения можно делать и в других направлениях: вперед от себя, вправо, к себе.

В дальнейшем могут быть применены и иные формы триольного афтакта, однако все они должны строиться на кругообразном движении, соответствующем триольному ритму.

В триольном афтакте (так же, как и в дуольном) задача внутреннего движения триольной доли усложняется с увеличением количества содержащихся в ней звуков. Наиболее простой вид триольной доли — три звука, — это вальсы, многие скерцо. Сложнее для дирижирования счетные доли, содержащие шесть звуков (Шуберт, Седьмая симфония, скерцо). И, наконец, наибольшего внимания требует триольная счетная доля, содержащая синкопированный ритм (Глинка, увертюра «Князь Холмский»; Брамс, Третья симфония, I ч.)

В определении темпа внутреннего движения доли большое значение имеет не только афтакт, но и отдача — движение, возникающее после удара. Оба движения оказывают влияние на темп доли лишь при условии тесного взаимодействия. Однако после неубедительно выполненного афтакта исполнение нельзя улучшить движением отдачи. Дирижер должен точно и уверенно определять темп исполнения при помощи одного лишь афтакта

Отличным средством для этого служит следующее тренировочное упражнение: показывая афтактом начало доли, остановить руку в точке удара, не допуская отдачи. При этом надо добиваться, чтобы исполнители почувствовали темп в жесте дирижера на основе одного лишь афтакта и совместно исполнили несколько тактов.¹ Пример надо повторять несколько раз в разных темпах.

Афтакт по местоположению и временной длительности тождествен последней доле предыдущего, воображаемого такта; поэтому полезно мысленно просчитать предшествующий такт и начинать афтакт, как бы продолжая дирижирование. Мысленное вхождение в темп вообще можно применять во всех случаях сложных вступлений.

Определение афтактом силы звука

Определение афтактом силы звука находится в прямой зависимости от интенсивности жеста дирижера и, конечно, от его образности, характерности. Часто приходится

¹ Для выполнения этого упражнения привлекается два пианиста. Примеры для упражнения подбираются по типу ранее указанных произведений, где первая счетная доля содержит несколько звуков (вступление к опере «Кармен»; увертюра к опере «Свадьба Фигаро»; Шуберт, Седьмая симфония, скерцо и др.).

слышать, что динамика ауфтакта зависит от мышечного напряжения руки дирижера во время движения. С таким мнением нельзя согласиться, так как оно является результатом смешения различных понятий. Попробуйте дать начальный ауфтакт медленным движением, прилагая при этом большое мышечное усилие, как бы поднимая тяжесть. Подобный жест нужного впечатления не произведет. Физическое усилие, не проявляемое во внешне заметном действии, будет скрыто, не дойдет до исполнителей.

Для отображения в жесте дирижера силы, энергии необходимо не мышечное напряжение, а действие, дающее представление об этой энергии. Таким действием может быть лишь активное и заметное движение, а не статическое напряжение мышц. Конечно, подобное действие потребует от дирижера соответствующего мышечного усилия, но в любых случаях впечатление, производимое на слушателей, зависит от самого движения, а не от усилия, затрачиваемого на его выполнение. Излишние усилия вообще сковывают движения, лишают их эластичности, подвижности и, что важнее всего, выразительности (Не случайно К. С. Станиславский так много внимания уделял свободе мышц актера.)

Предположим, что аналогичное ауфтактовое движение совершается без большого мышечного напряжения, но о его энергии показывает мимика, соответствующее движение корпуса или жест левой руки, выражающие усилие с помощью цепких, присобранных пальцев. Такой жест условно создаст нужное впечатление о динамике

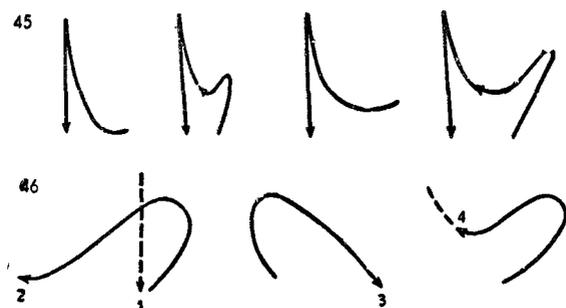
Однако подобный способ отображения энергии не следует применять в начальном ауфтакте, который подготавливает начало исполнения, показывает дыхание исполнителям. Ни в подготовке ко вступлению, ни во вдохе исполнителей не должно быть физического усилия. Другое дело в процессе исполнения, когда оно уже началось. Как известно, игра на инструментах всегда требует тех или иных усилий для извлечения звука. Поэтому здесь приемлема любая форма выражения динамики, применяемая дирижером.

Если временно (из методических соображений) не принимать в расчет воздействия, оказываемые образностью и характерностью жеста, то можно сказать, что определение силы звука начальным ауфтактом зависит от величины и скорости его движения.

Первый и наиболее простой показатель динамики начального ауфтакта — величина его движения (в частности замаха). Из жизненного опыта мы знаем, что

чем больше замах руки, тем сильнее следуемый за ним удар, чем длиннее расстояние, тем больше усилий затрачивается на его преодоление; наконец, чем шире взмах руки, тем больше расширяется грудная клетка, захватывая большее количество воздуха. Это позволяет сделать следующий вывод: динамика начального аффтакта находится в зависимости от амплитуды движения руки дирижера.

Для того чтобы увеличить амплитуду аффтакта, достаточно начинать его, отведя руку в сторону, противоположную определяемой доле несколько больше, чем обычно.



Чтобы еще больше увеличить амплитуду аффтакта, можно и движение замаха направить в сторону, противоположную определяемой доли. Такая форма удлинения аффтакта применяется главным образом во вступлениях с долей неполного такта и производится примерно таким образом, как на рис. 46.

Наконец средством увеличения амплитуды аффтакта могут быть какие-нибудь ломанные линии движения (волнообразные, зигзагообразные, петлеобразные и т. п.).

Не менее важный фактор динамической выразительности аффтакта — скорость его движения. Бесспорно, что чем быстрее движение, тем оно энергичнее; чем быстрее преодолевается какое-либо пространство, тем больше прилагается для этого усилия; чем стремительнее взмах руки, тем активнее и глубже дыхание (именно в этом смысле скорость движения руки воздействует на исполнителей). Отсюда можно сделать вывод, что динамика аффтакта зависит не только от величины его амплитуды, но и от скорости движения. При равной амплитуде относительная сила звука,

¹ Увеличение амплитуды движения оказывает действие на динамику только когда исполняется музыка сравнительно быстрых темпов. Медленное движение руки, даже очень большое по амплитуде, не вызовет представления об энергичности жеста.

определяемая ауфтактом, находится в зависимости от скорости движения руки.

В практике дирижирования оба фактора динамической выразительности выступают в тесной взаимосвязи. Увеличивая амплитуду ауфтакта, мы, с целью сохранения его временной длительности обязательно увеличиваем скорость движения. Увеличивая скорость движения ауфтакта, мы для сохранения его временной длительности вынуждены увеличить амплитуду движения. Сочетание двух факторов— амплитуды и скорости движения— наиболее действенная форма выражения динамики ауфтакта. Отсюда вывод: при одинаковом темпе определяемая ауфтактом относительная сила звука находится в прямой зависимости от величины амплитуды и скорости движения руки.

Динамичность ауфтактового движения зависит и от динамичности импульса, от которого оно возникает. Так например, ауфтакт можно начать толчком или взмахом руки без толчка. Движение, возникающее от толчка, с самого начала обладает стремительностью, энергичностью. Чтобы начать ауфтакт сильным толчком, необходимо соответствующим образом приготовить руку — привести ее в положение, наиболее удобное для этой цели, а именно: согнуть в локте, несколько отведя плечо назад, предплечье приблизить к корпусу; кисть может быть несколько приподнята или опущена по отношению к предплечью и нацелена в сторону удара, для чего предплечье следует повернуть по оси влево, чтобы большой палец оказался внизу.

Такое положение руки наиболее удобно для выполнения последующего движения и весьма выразительно. Своей характерностью оно соответствующим образом воздействует на исполнителей и как бы заранее предупреждает их о качествах ауфтакта. Конечно, рекомендованное нами положение руки не является универсальным. Оно может быть более раскрытым, развернутым. В этом случае движение ауфтакта начинается не толчком, а взмахом, броском руки.

Ауфтакт может даваться и легким движением кисти. Сфера его применения: музыка скерцозного характера, незначительной динамики быстрых темпов.

Чтобы полнее охарактеризовать ауфтакт, начинающийся толчком, надо добавить, что ему свойственна большая расчлененность замаха и падения, чем в ауфтакте, начинающемся замахом без толчка.

Ауфтакт без толчка применяется обычно в мягких вступлениях и медленных темпах. В быстрых темпах и при сильной динамике он менее удобен по той причине, что не

столь стремителен, активен. Из-за отсутствия толчка движение замаха лишь постепенно набирает скорость, поэтому по характеру оно более вязкое. Вместе с тем ауфтакту, начинающемуся без толчка, свойственна большая слитность движения: он выполняется без расчленения на две стадии движения — в верхней точке замаха нет острого угла перелома, отсутствует остановка движения; линии его мягки и основаны на принципе кругообразного движения. Этот вид ауфтакта единственно возможен, когда нужно показать вступление с триольным ритмом долей.

Итак, мы указали на ряд факторов, влияющих на динамику ауфтакта. Однако нельзя забывать, что все они теснейшим образом связаны с выразительной стороной дирижирования, которая может значительно видоизменить оказываемое ими воздействие. Так например, удар одной и той же силы и амплитуды можно нанести спокойно или решительно. В зависимости от этого будет различным и эмоциональное впечатление, вызываемое им. Вообще жесты дирижера следует рассматривать как действия, направленные на достижение конкретной цели, имеющие определенный смысл, причем их осмысленность становится отчетливой, ясной для исполнителей в результате нескольких движений. Начиная ауфтакт, дирижер должен учитывать, что вслед за ним последуют дальнейшие движения и что первое движение имеет смысл лишь в совокупности с остальными. В представлении дирижера, поднявшего руку для ауфтакта, должен быть не только первый звук, но и первый мотив, фраза, какой-то отрезок музыки со всеми его характерными качествами. Подлинной выразительности жест правой руки может достичь лишь в сочетании с действием левой, а также с характерным положением корпуса и выразительностью мимики.

Задержанный ауфтакт

Увеличивая скорость движения руки для усиления динамики, дирижер неизбежно сокращает временную длительность ауфтакта. Это может стать серьезной помехой, когда потребуется дать энергичный ауфтакт в медленном темпе. Действительно, ускоренное движение ауфтакта настолько сокращает его длительность, что применение его в медленных темпах становится практически невозможным. С другой стороны, недостаточно быстрое движение руки (соответствующее медленному темпу) не может создать представление об энергичности, силе ауфтакта. Указанное противоречие может быть устранено при помощи особого

вида ауфтакта, называемого задержанным. Характерная особенность его состоит в том, что рука на какое-то мгновение задерживается в верхней точке замаха; ¹ кроме того движения отличаются стремительностью, резкостью. ²

Задержанный ауфтакт — весьма распространенный прием дирижерской техники. Им часто пользуются даже тогда, когда его применение не обязательно, например для усиления динамики в музыке не только медленного, но и быстрого темпа. Происходит это потому, что стремительные движения задержанного ауфтакта с остановкой в верхней точке замаха способны оказать гораздо большее воздействие на динамику, чем размашистый слитный жест обычного ауфтакта. К задержанному ауфтакту прибегают также, чтобы усилить остроту звучания, и т. д.

Отметим выразительные свойства задержки движения замаха в задержанном ауфтакте. Сама по себе остановка еще не создает представления о динамике ауфтакта. Можно сделать замах решительным движением, остановить руку, а затем спокойно ее опустить. Такой задержанный ауфтакт должного действия не произведет. Следовательно, усиление динамики ауфтакта зависит не столько от остановки, сколько от характера движений руки. В обычном ауфтакте движение замаха к верхней точке замедляется, и остановка руки воспринимается как момент пассивного угасания энергии. В задержанном ауфтакте подобной пассивности нет, так как движение вверх совершается не с замедлением, а с ускорением и задерживается в момент наибольшей активности.

Остановка движения сопряжена с концентрацией энергии, после чего движение вниз приобретет еще большую активность. В момент перехода от остановки к обратному движению в руке должно возникнуть ощущение наличия двух сил: устремляющей руку вниз, к удару и препятствующей этому движению. У дирижера должно создаться впечатление, будто кто-то схватил его руку и не позволяет произвести удар; что на пути к точке удара находится препятствие, которое нужно преодолеть. Внешне это выразится в том, что предплечье несколько опустится (как бы надавливая), а локоть слегка поднимется, чтобы усилить давление. Опускание предплечья с поворотом локтя должно

¹ Этот ауфтакт точнее было бы назвать ауфтактом с задержанным замахом. Название «задержанный ауфтакт» принято как более краткое.

² Одно является следствием другого: стремительность движений вызывает необходимость задержки движения, и с другой стороны, остановка движения компенсируется его ускорением.

последовать непосредственно за замахом, как бы продолжая его. В дальнейшем и замах и поворот руки в локте выполняются стремительно, единым движением.

Положение корпуса и мимика должны соответствовать смыслу движения — выражать некоторое усилие. Однако и в задержанном ауфтакте применять большое мышечное напряжение не следует. Представление об усилии создается характерностью движения, а не напряжением мышц.

Наряду с описанной формой задержанного ауфтакта широко применяется и другой его вид, в котором остановка движения происходит не вверху, а внизу, непосредственно возле точки удара. Назовем этот вид обращенным задержанным ауфтактом.

В отличие от простого задержанного ауфтакта его движение состоит как бы из одного замаха, останавливающегося возле самой точки удара. По времени оно равно половине счетной доли; вторая половина приходится на остановку. Обращенный задержанный ауфтакт часто применяется не только для выражения сильной динамики, но и в других случаях.

Своеобразие этого вида ауфтакта несколько затрудняет процесс овладения им. Преждевременность достижения точки удара, при неправильном выполнении движения может привести к преждевременности и неточности вступления.

Одно и то же движение руки, в зависимости от цели действия, может быть выполнено по-разному и вызвать различные двигательные ощущения. Сравните, например, движение руки, производящей удар по какому-нибудь предмету, с движением, которым рука стремится подхватить падающий предмет. В первом случае активное участие мышц, направляющих руку вниз, не прекратится до момента удара; во втором, поскольку движение не направлено к удару, постольку и остановка руки произойдет не в результате толчка (соприкосновения с предметом, на который обращен удар), а вследствие мгновенного ее торможения. Второй вид движения типичен для задержанного обращенного ауфтакта.

Для того чтобы яснее ощутить разницу описанных движений, можно рекомендовать следующее упражнение: возьмите длинную палку или трость за верхний конец и быстрым движением (сверху вниз) постарайтесь схватить ее за нижний. Несмотря на то, что подхватывающее движение приобретет направление вниз, оно по характеру и ощущениям не будет похоже на ударное. Сравните также движение руки при ударе по мячу с движением, схватывающим мяч сверху, не дающим ему упасть.

Очень важно, чтобы все движение обращенного задержанного ауфтакта не распадалось на два звена, а было единым, совершаясь без перелома в верхней точке замаха. Лучше всего это достигается, когда рука идет по некоторому закруглению (в сторону, от себя, к себе). Обращенный задержанный ауфтакт должен осваиваться в различных скоростях и при разной амплитуде движения.

Остановка руки возле точки удара сокращает или полностью устраняет возможность дальнейшего активного движения вниз. Поэтому удар должен производиться от себя или вверх (как бы выдергивая что-то). Для активизации удара дирижер должен как бы преодолевать препятствие, но уже не сверху вниз, а отталкивая его от себя. Соответственно направлению удара должно видоизмениться и положение руки, стать собранным, пружинистым, словно нацеленным для удара Вперед.

Движение после остановки может быть резким, острым или протяженным. Последнее приобретает оттенок выжимания, надавливания и даже при незначительной амплитуде вызовет представление о вязкости, насыщенности, массивности, экспрессивности звука; применяется преимущественно в случаях, когда надо показать выразительный протяженный акцент.¹

Быстрое, лаконичное движение после остановки создает ощущение мгновенного разряда энергии, накопленной в момент задержки руки, а потому обычно применяется для определения коротких, отрывистых, сильно акцентированных звуков.²

Острота, акцентированность движений задержанного ауфтакта как обращенного, так и с остановкой сверху замаха— отличное выразительное средство для передачи силы и блеска звучания, активности, приподнятости, праздничности музыки.³

Задержанный ауфтакт— превосходное средство подчеркивания остроты звука (стакато, акцент) независимо от силы звучания; но при этом должна обязательно измениться амплитуда движения. Например, для показа острого звука в piano достаточно незначительного движения одной лишь кисти⁴ Этот прием выполняется преимущественно первым

¹ Чайковский, Шестая симфония, IV ч., начало; «Манфред», начало; «Евгений Онегин», начало 2-й картины.

² Бетховен, Третья и Седьмая симфонии, начало; Чайковский, «Гамлет», начало; Глазунов, Торжественная увертюра, начало.

³ Римский-Корсаков, Испанское каприччио; Глинка, увертюра к опере «Руслан и Людмила» и др.

⁴ Глазунов, Пятая симфония, скерцо; Чайковский «Щелкунчик», марш и др.

видом задержанного ауфтакта, ибо лаконичность кистевого жеста делает менее удобным использование остановки в точке удара. Тем не менее и последний, если дирижер мастерски им владеет, тоже может быть использован.

Ауфтакт и «масса» звучания

Массивность жеста находится в зависимости от количества вступающих голосов, от «массы» звука. При показе вступления сольному голосу (в *piano*) рука соприкасается с плоскостью тактирования как бы одной точкой — концом палочки.¹ Но если при такой же силе звучности должна вступить группа исполнителей, тогда показ вступления концом палочки окажется слишком легковесным. Он не охватит всех участников исполнения, всего звукового комплекса. В этом случае более естественно будет, если рука соприкоснется с плоскостью тактирования всеми своими точками, как бы плашмя. Например, в увертюре Вебера к опере «Оберон» ауфтакт валторне дается легким движением кончика палочки; в увертюре же к его опере «Волшебный стрелок», где вступает (также *piano*) большая группа исполнителей, подобный жест не соответствует характеру музыкального образа. Здесь более подходит ауфтакт, даваемый всей рукой.

В первом случае движение палочки может быть большим по амплитуде и это не вызовет представления о сильной динамике, ибо жест все равно сохранит легкость («прозрачность»); во втором случае для достижения слабой звучности амплитуда жеста должна быть максимально сокращена. Следовательно большая амплитуда кистевого движения (разумеется спокойного, не резкого) оказывает такое же воздействие на динамику, как и движение всей руки при минимальной амплитуде жеста.

Приведенный пример касается различия в количестве исполнителей, охватываемых жестом, но не комплекса звучания: в обоих случаях приводилась 1-голосная мелодическая фраза (октавные удвоения второго примера не принимаются в расчет).

Различие между ауфтактами, показывающими вступление одному голосу (сольному или исполняющемуся группой) и несколькими голосам, образующим гармонический комплекс, еще более ощутимо. Сравним, например,

¹ Вагнер, увертюра к опере «Риенци», начало; Бородин, Третья симфония, начало.

приведенные 1-голосные вступления со вступлениями к I и II частям Пятой симфонии Чайковского или с началом Первой и Второй симфонии Скрябина.

Такие же различия в характере афтакта можно наблюдать и во вступлениях, отличающихся сильной динамикой. В антракте ко II действию оперы «Сказка о царе Салтане» Римского Корсакова вступление трубного сигнала может быть показано движением одной лишь кисти, но при высоко поднятой руке, благодаря чему жест приобретает характер легкий (типичный для сольного вступления) и в то же время энергичный, блестящий. Вслед за сигналом широким гармоническим комплексом вступает оркестр, рисующий картину моря, морской вал. Такого рода вступление естественнее всего показать жестом иного порядка — массивным, широким, опирающимся на все звуки, охватывающим всех исполнителей.

Конечно, высказанные положения — не правило. Между характером афтакта и массой звучания не существует такой же тесной зависимости, как между его скоростью и темпом, интенсивностью жеста и динамикой и т. д. От того, что дирижер покажет вступление несоответствующим жестом, особой беды не произойдет. И все же несоответствие будет заметно; потому по возможности оно должно быть устранено. Характерность жеста всегда должна соответствовать выразительности музыки.

Неполный афтакт. (Афтакт к неполной доле)

Под неполной долей в дирижировании принято называть счетную долю, начинающуюся с паузы.¹ Количество звуков, содержащихся в неполной доле, может быть различным:



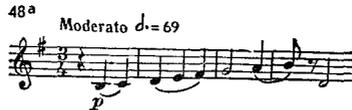
Чаще всего неполная счетная доля включает одну метрическую, но может состоять и из нескольких:

¹ Когда счетная доля является затактом и находится в начале произведения (или отдельной части), то пауза часто не обозначается в тексте. Это, однако, не отражается на способе показа неполной доли.

Моцарт, Маленькая ночная серенада, IV ч.



Чайковский, Вальс из Серенады



Если паузы, предшествующие неполной доле в начале такта, выписаны в тексте, то они, как обычно, отсчитываются схематическими движениями, после чего дается соответствующий аффтакт¹ (Чайковский, Первый концерт для фортепиано, начало).

Вступления, начинающиеся с неполной доли, в особенности если она содержит несколько звуков, вызывают известные затруднения. Кто из дирижеров не испытывал чувства неуверенности, начиная I часть Пятой симфонии Бетховена, IV часть Ночной серенады Моцарта, Скерцо из Первой симфонии Бородина, из Третьей и Седьмой симфоний Бетховена, начало Allegro из IV части Первой симфонии Бетховена, или начало «Дон-Жуана» Р. Штрауса? Стоит допустить здесь малейшую неточность, не совсем ловко дать аффтакт, и начало будет скомкано.

Затруднения, связанные с показом неполной доли, происходят не только из-за некоторой сложности и неопределенности технического приема, с помощью которого они выполняются, но и вследствие непонимания дирижерами его сущности.

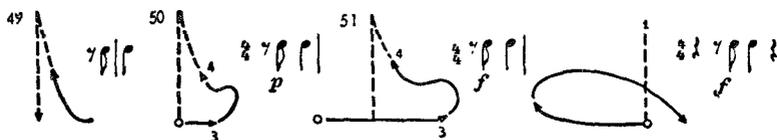
Как известно, вступления, начинающиеся с неполной доли, нельзя показывать таким же аффтактом, каким показываются полные доли. Неполная счетная доля начинается с паузы (обозначенной или, как в затактах, только подразумеваемой), поэтому подготавливать ее движением полного аффтакта, показывая дыхание к паузе, значило бы только вводить исполнителей в заблуждение.

Особенность аффтакта к неполной доле (или, как в дальнейшем будем его сокращенно называть, неполного

¹ К неполным долям внутри такта относятся также и те счетные доли, начало которых включено в длительность предшествующей доли посредством лиги или точки.

ауфтакта), состоит в том, что он, в отличие от полного, не предшествует по времени счетной доле, а совпадает с ней. Иначе говоря, начало движения ауфтакта есть в то же время и начало неполной доли. Первая половина движения (внешне аналогичная замаху полного ауфтакта) после толчка, удара, обозначившего начало доли, служит в данном случае моментом приготовления дыхания, тогда как вторая—движение вниз—совпадает со звучанием. Начало ауфтакта не предваряет начало неполной доли, а совпадает с ним. Таким образом дирижер определяет не момент вступления, а предшествующую ему паузу.

Отсутствие подготовительного движения перед неполной счетной долей, неожиданность толчка, удара, обозначающего начало ее является причиной неопределенности этого технического средства, которая и порождает известные затруднения. Однако начальный толчок ауфтакта к неполной доле может быть (а вернее должен быть) не столь неожиданным. Вследствие непонимания этого и возникают ошибки дирижера при определении неполной доли. Если внимательно присмотреться к замаховому движению ауфтакта к неполной четвертой доле, то можно заметить, что толчок, удар, которым он производится, находится не в начале, а почти в середине движения. И это понятно: дать толчок (а тем более сильный) без некоторого разгона, то есть без (хотя бы минимального) подготовительного движения, практически невозможно. Движение, предшествующее начальному толчку ауфтакта, не замечается лишь потому, что имеет одно направление с движением, следующим после удара, сливается с ним (49).



При подаче вступлений к третьей или второй доле такта на $\frac{4}{4}$, то есть к долям, определяемым движением руки в стороны, наличие предупредительного движения становится более ощутимо. Например, чтобы показать вступление к неполной третьей четверти ($\frac{4}{4}$), рука может быть приготовлена почти в местоположении этой доли (см. 50). Но, чтобы дать аналогичное вступление при сильной динамике, надо приготовить руку в местоположении второй доли (см. 51). При

этом удар в обоих случаях будет производиться в той же точке, но с разным размахом руки.

Действие такого не очень приметного движения на удобство и точность вступления весьма велико. Стоит лишь пренебречь им, и достижение совместности, ритмичности вступления усложнится. Это обстоятельство необходимо всегда иметь в виду. Очень часто дирижер, желая придать начальному толчку ауфтакта наибольшую четкость и остроту, искусственно уничтожает дополнительное движение и тем достигает лишь обратного результата. Стремиться же надо к тому, чтобы дополнительное движение оттенило начальный момент ауфтакта, сделало его более заметным.

Предударное движение более заметно в ауфтактах, имеющих направление в стороны. Более ощутима в них и точка начального толчка, который в подобных случаях находится точно в местоположении определяемой доли. Наконец, начало доли подчеркивается еще и тем, что движение после удара заметно меняет свое направление (см. 51, вторая схема). Поэтому, кроме особых случаев, здесь нет необходимости применять какие-либо дополнительные средства для того, чтобы сделать ауфтакт более убедительным.

Наиболее уязвимым в смысле определенности оказывается ауфтакт к последней доле такта, где предударное движение менее всего заметно, а удар, находящийся в середине линии движения, не столь ощутим. Между тем затакты, начинающиеся с неполной последней доли такта, встречаются особенно часто. Для того чтобы подчеркнуть здесь точку удара, ему можно предпослать небольшое дугообразное движение (в направлении вниз — влево), аналогично предваряющему полный ауфтакт.



Конечно, при иных формах ауфтакта, например при обратном его виде, где дирижер показывает вступление со значительным опережением звука, можно не применять дополнительное движение. Но такие специфические формы ауфтакта нельзя рекомендовать как типовые, особенно в начале обучения.

Когда надо показать мягкое и не сильное по динамике вступление в музыке умеренного или медленного темпа,

дополнительное движение к ауфтакту становится совершенно необходимым. Здесь оно является единственным средством, при помощи которого можно сделать заметным начальный момент определяемой доли, так как применение острого толчка невозможно. В таких случаях начало доли подчеркивается дугообразным движением с максимально смягченным ударом.

В зависимости от вида неполной доли и ее характера дополнительное движение может быть большим или меньшим. В некоторых случаях оно как бы определяет предшествующую паузирующую долю.

Из сказанного можно сделать вывод, что неполный ауфтакт начинается не с толчка, совпадающего с началом доли, а с движения, предваряющего этот удар. Движение это не может быть воспринято как полный ауфтакт, так как отсутствует его важнейшая часть — замах. Оно как бы совпадает со второй половиной полного ауфтакта — с падением руки. То, что в ауфтакте отсутствует замах, и позволяет называть его неполным.

Положение руки перед началом неполного ауфтакта зависит от динамики музыки. В *piano* рука приготавливается непосредственно возле местоположения определяемой доли с тем, чтобы удар можно было дать небольшим движением. Чем сильнее динамика вступления, тем больше рука отводится в сторону для того, чтобы увеличить амплитуду движения перед ударом. При показе очень сильного вступления рука приготавливается в местоположении предшествующей доли.

Успешность вступления зависит от точности и ясности ауфтакта. Весьма важно, чтобы рука была приготовлена в таком положении, которое способствовало бы наиболее удобному выполнению движения. Для этого она должна быть согнута в локте, спружинена так, чтобы удар был упругим, эластичным. Четкость и острота удара во многом зависят от кисти, завершающей движение руки. Поэтому кисть должна быть несколько приподнята. Удар производится в самом конце движения, когда рука уже достигнет местоположения определяемой доли. Для удобства выполнения кистевого удара рекомендуется предварительно слегка повернуть предплечье по оси (влево) с тем, чтобы кисть была нацелена на точку удара.

Поворот предплечья особенно важен, когда надо показать быстрый темп, острую, легкую звучность, что лучше всего может быть достигнуто движением одной лишь кисти. Если поворот предплечья важен для показа долей, ауфтакт к которым дается движением вбок, то он не менее важен

для показа последней доли такта. Поворот предплечья и приподнятость кисти облегчают выполнение дополнительного дугообразного движения, которое подчеркивает начало неполной доли.

При спокойном, мягком вступлении движение кисти смягчается и удар отсутствует. Поэтому и афтакт можно начинать движением от предплечья или плеча. Очень важную роль играет локоть, придающий движению гибкость и эластичность. В мягком движении афтакта к подобным вступлениям не должно быть острой точки перелома движения. Замах и опускание руки объединяются в один слитный дугообразный жест, как бы переносящий что-то из одного места в другое (вперед от себя), жест как бы говорит: «сюда».

Виды вступлений с неполной доли

Вступления, начинающиеся с неполной квартовой доли, можно подразделить на три вида. Каждый из них характерен своими особенностями и способами выполнения.

1-й вид — вступление с четвертой части доли, 2-й — с третьей части доли, 3-й — со второй части доли.¹



В неполной триольной доле имеется два вида вступлений: 1-й вид — вступление с третьей части доли, 2-й — со второй части доли.



Некоторые отклонения от указанной схемы не вносят существенных изменений в способы подачи вступлений, свойственные тому или иному виду.

Первый вид квартовой доли, кроме особых случаев, не представляет какой-либо сложности. В подвижных темпах длительность короткого затактового звука столь мала, что по существу афтакт не отличается от афтакта

¹ Подразделение вступлений условно; в зависимости от темпа и характера музыки вступления второго и третьего видов могут замещать друг друга.

к полной доле. Дирижер может не принимать во внимание затактовую ноту (Бетховен, Вторая симфония, I и IV ч.). К исполнению короткого звука, в особенности затактового, следует относиться с особенным вниманием, следя за тем, чтобы он был отчетливым и ритмически точным.

В медленных темпах короткий звук неполной доли приобретает большую протяженность и поэтому для придания ему четкости желательнее подчеркнуть его специальным дополнительным движением руки. Оно по времени может совпасть со звучанием затактовой ноты, повторный же удар — со звучанием полной доли. Дирижер своим жестом как бы указывает такой ритм (а) хотя на самом деле в нотах написано и прозвучит так (б):



Правда, звучание полной доли может не совпасть с повторным ударом, а несколько запаздывать. Это обстоятельство надо учитывать, помня, что дублированный удар не показывает действительный момент звучания (не должно смущать, что оба звука могут быть исполнены с запозданием), а скорее является выразительным средством, указывающим на необходимость отчетливого исполнения обоих звуков, в особенности же затактового.

Дублированный удар производится на одном уровне, в верхней или нижней точке плоскости тактирования. Было бы ошибкой показывать короткую ноту вверх, а полную долю вниз, так как это лишь отяжелило бы исполнение, а отнюдь не способствовало бы его четкости (такой способ возможен лишь при большой длительности затактового звука). К типичным примерам затактов можно отнести начало Второй симфонии Бетховена, увертюру к опере «Волшебная флейта» Моцарта,¹ увертюру к опере «Севильский цирюльник» Россини.

В неполной доле первого вида пауза занимает три четверти ее длительности, поэтому исполнители при любом темпе музыки имеют достаточно времени для того, чтобы за время движения афтакта взять дыхание и приготовиться к вступлению.

Второй вид неполной доли можно назвать классическим, а афтакт к ней наиболее типичным. Этот вид чаще всего встречается в практике дирижирования. Так как счет-

¹ Вступления, начинающиеся после ферматной паузы, можно рассматривать как начальные.

ная доля делится здесь на две равные части (паузирующую и звучащую), то аффтакт к вступлению удобен и нетруден по выполнению. Ясность аффтакта и точность вступления обеспечиваются дополнительным движением, предшествующим удару. Однако в очень быстрых темпах пауза, с которой начинается первая половина доли, может все же оказаться недостаточной для того, чтобы исполнители успели взять дыхание и приготовиться к вступлению. Поэтому не исключено некоторое запаздывание звучания относительно жеста дирижера. Он должен учитывать это и ни в коем случае не ждать звука, не останавливать движения аффтакта в верхней точке, что лишь усугубило бы отставание и замедлило темп (Вебер, увертюра к опере «Оберон», начало Allegro).

Во избежание запаздывания вступления, а также для большей четкости и ровности исполнения, в особо трудных случаях, иногда следует начать дирижировать с первой доли такта, независимо от того, что в партитуре она не обозначена.¹

Моцарт, Симфония № 39, IV ч.



Однако такой способ показа неполной доли нельзя расценивать как типовой, постоянный. Он рекомендуется лишь в работе с коллективами, не обладающими достаточно высокой квалификацией.

Аффтакт к третьему виду затакта сопряжен с наибольшими осложнениями. Здесь пауза занимает лишь четвертую (или восьмую) часть длительности счетной доли.² Поэтому в быстрых темпах время, отделяющее начальный толчок аффтакта от начала исполнения, оказывается столь незначительным, что исполнители едва успевают взять дыхание. Следовательно, здесь тенденция к отставанию может проявиться в наибольшей степени. Но есть еще одно, более важное обстоятельство, создающее затруднение при показе этого вида вступления, даже при умеренном темпе музыки.

¹ Дирижер должен заранее предупредить исполнителей о том, что он показывает полный такт

² Моцарт, «Ночная серенада», IV ч.; Р. Штраус, «Дон-Жуан».

Мы знаем, что даже полные счетные доли с внутренним движением¹ требуют точного ауфтакта в определении темпа. В данном же случае темп доли, то есть по меньшей мере три ее звука, ауфтактом не предваряются, так как большая часть его движения совпадает с ними по времени. В результате оказывается, что особо трудное вступление по существу показывается без ауфтакта. Действительно, толчок неполного ауфтакта, даже при наличии предупредительного движения, не во всех случаях может с необходимой точностью определить темп движения внутри доли. Поэтому выполнение подобных вступлений часто требует длительной репетиционной тренировки и больше основывается на темповой памяти исполнителей, что не может являться гарантией точного и уверенного решения этой задачи.²

В некоторых случаях, когда затакт исполняется лишь струнными инструментами, для совместности вступления достаточно и одного предупредительного движения. Однако для показа вступления хору или духовым инструментам необходима иная форма ауфтакта.

Для того, чтобы исполнители успели взять дыхание, а также, чтобы придать неполному ауфтакту большую определенность, дирижеры часто предпосылают началу подобной неполной доли дополнительное движение, равное целой доле, иначе говоря показывают неполную долю как бы полным ауфтактом.³ Дополнительное движение производится поднятием руки или только кисти, но так, чтобы оно не было воспринято как замах полного ауфтакта. Для этого движение должно быть лишено силы и активности, изолировано от последующего движения ауфтакта путем неко-

¹ Моцарт, увертюра к опере «Свадьба Фигаро»; Бетховен, увертюра «Прометей», начало Allegro.

² На практике можно убедиться в том, что удобство и точность показа неполной доли третьего вида зависят также и от местоположения ее в такте. Так например, неполная доля в начале такта создает значительные трудности, потому что первую долю труднее всего представить себе в виде затакта (хотя такт в целом может и выполнять функцию затакта к следующему такту или ко второй его половине, например «Дон-Жуан» Р. Штрауса, начало сцены № 12 в «Евгении Онегине»). Очевидно известную роль играет направление удара к устойчивой, первой доле такта, что противоречит представлению о затакте как неустойчивом моменте. Отсюда происходит трудность показа начальных тактов Пятой симфонии Бетховена. Затакты, начинающиеся с других долей такта, выполняются несколько легче. В этих случаях вступления предупредительное движение имеет большое значение.

³ Подобный прием особенно необходим в случаях аналогичных началу «Дон-Жуана» Р. Штрауса, где пауза равняется одной восьмой части счетной доли.

торой остановки вверх. Временная длительность подготовительного движения должна быть равной длительности счетной доли и тем самым дать представление о темпе. После вспомогательного движения, имеющего пассивный характер, аффтакт к неполной доле должен отобразить экспрессивные особенности вступления и активно воздействовать на исполнителей.

Подобная затактовая доля и в медленном темпе называется аффтактом со вспомогательным движением.

Приемы подачи вступлений, начинающихся с неполной триольной доли, основаны на тех же принципах. Однако на практике они оказываются несколько сложнее, чем аналогичные случаи рассмотренных вступлений. Объяснить это можно тем, что мысленно подразделить время аффтактового движения на три равных части (с тем, чтобы вступить на одной из них) значительно труднее, чем при вступлениях на половине доли или ее четвертой части. Поэтому при подаче таких вступлений очень важна точность аффтакта и триольность его движения.

Первый вид вступления, начинающегося с третьей части доли в умеренном и медленном темпах, наименее труден и показывается обычным способом (движением руки вверх). Однако в быстрых темпах такой вид аффтакта не всегда обеспечивает точность вступления и ритmicность последующих тактов. Поэтому начало таких произведений как скерцо симфоний Бетховена убедительнее получается в том случае, если четким дополнительным движением сверху вниз определить весь такт. Такое дополнительное движение, делая ясным начало неполной доли, в то же время создаст и представление о темпе.

Второй вид вступлений, начинающихся со второй трети доли, всегда, при любом темпе должен показываться аффтактом с предшествующим предупредительным движением сверху вниз.¹

Роль отдачи в определении неполной доли

Точность вступления с неполной доли в большой степени зависит от движения отдачи после удара. Сильный толчок неполного аффтакта может вызвать ускоренную

¹ Римский-Корсаков, «Шехеразада», III ч.; Чайковский, Третья сюита, I ч.; вальс из его Струнной серенады.

отдачу — быстрое, произвольное движение, как бы отдергивающее руку. Это легче всего заметить при подаче вступлений, выполняемых прямыми движениями, направленными в стороны или вниз. В них рука после удара, как правило, отскакивает в обратном направлении.

При показе вступлений к затактовой доле, жестом вверх, отдергивание невозможно: здесь не возникает точки перелома движения и оно после толчка продолжается в том же направлении.

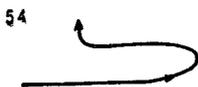
При показе вступлений к неполной доле, имеющих характер короткого предъема к единичному аккорду, ускоренная отдача не оказывает особенного влияния на точность вступления, так как она (с последующей остановкой в конце ее) воспринимается как обращенный задержанный афтакт перед полной долей. Этот жест может иметь выразительное значение, как средство маркирования обоих звуков.

Резкость и ускоренность отдачи оказывает отрицательное действие в случаях, когда с неполной доли начинается широкая мелодическая фраза и когда первая же полная доля, следуемая за ней, содержит несколько звуков.¹ Чрезмерное ускорение отдачи может вызвать сокращение временной длительности как неполной, так и следуемой за ней полной доли и повлиять на исполнителей, заставив их несколько ускорить темп внутридольного движения. Это относится в основном к энергичным вступлениям, требующим сильного удара. Однако толчок неполного афтакта из-за убыстренности отдачи может создать некоторую торопливость и во вступлениях со слабой динамикой.

Но есть и другое, тесно связанное с первым обстоятельство, порождающее аналогичные погрешности. Мы имеем в виду прямолинейность движения неполного афтакта. При прямом движении, направленном в сторону, отдача, отражаясь в обратном направлении, обычно бывает лишена округлого перехода. Тем самым она сокращает протяженность афтактового движения к следующей доле. Оно оказывается вынужденно укороченным, что и создает предпосылки к торопливости вступления. Чтобы предотвратить указанные ошибки, самое важное — избежать конвульсивности движения отдачи. После толчка, определившего начало неполной доли, необходимо освободить руку и дать ей возможность продолжить начатое движение, не останавли-

¹ Римский-Корсаков, «Царская невеста», лейтмотив Грязного; Чайковский, Концерт для фортепиано, вступление

вая его в **конце отдачи**. Тогда **рука широким округлым движением** (а не резкими толчками) перейдет к следующей доле.



Для того, чтобы отдача не была чрезмерно ускорена, важно также, чтобы и движение перед ударом неполного ауфтакта не было особенно стремительным, а строго соответствовало темпу музыки.

Ошибки при показе неполной доли

Освоение неполного ауфтакта сопряжено с некоторыми трудностями, вызываемыми особенностями звукоизвлечения, свойственными этому приему. В полном ауфтакте момент удара, определяющего начало доли, всегда совпадает с возникновением звука. Звуковое и двигательное ощущения тесно связываются друг с другом; у дирижера создается представление, что звук возникает как бы от удара руки. В неполном ауфтакте подобное ощущение невозможно, поскольку звук начинается после удара, что в известной степени лишает его определенности, свойственной полному ауфтакту. Отсутствие ощущения соприкосновения со звуком часто вызывает у дирижера чувство неуверенности. Бывают случаи, когда в ожидании звука он непроизвольно останавливает руку в конце замаха и не решается опустить. Такая остановка способна вызвать среди исполнителей лишь недоумение, замешательство. Так, ожидая продолжения жеста, они будут дезориентированы, вступление окажется либо запоздалым, либо недостаточно уверенным, четким.

Еще более плачевный результат получается, когда дирижер комкает ауфтакт несоответствующим замаху ускоренным движением вниз (к полной доле). Исполнители не успевают должным образом воспринимать ауфтакт, поскольку по темпу замаха удар (совпадающий с полной долей) ожидался ими позже.

Можно упомянуть еще об одной ошибке, часто встречающейся при показе затакта неполной доли. Суть ее в следующем: дирижер, неуверенный в эффективности действия неполного ауфтакта, иногда пытается «подцепить» затактовую

долю дополнительным движением.¹ Такая помощь только вредит исполнению.

Таким образом, скорость неполного ауфтакта должна точно соответствовать темпу музыки. При самом остром акцентированном ударе дирижер должен тщательно следить, чтобы движение ауфтакта не было ускоренным.

ГЛАВА V • МЕЖДОЛЬНЫЙ АУФТАКТ

До сих пор ауфтакт рассматривался в узко ограниченной его роли определения начального момента исполнения. Перейдем к рассмотрению свойств ауфтактов внутри такта, то есть во время звучания.

В схеме тактирования можно заметить, что движения междольных ауфтактов отличаются от начальных лишь меньшей крутизной замаха, дугообразностью линий и не столь ярко выраженным моментом перехода от замаха к движению вниз. Различия эти в общем не существенны. Мало отличаются и ощущения дирижера при выполнении движений начального и междольного ауфтактов.

Однако это положение сохранится лишь до тех пор, пока дирижер будет тактировать в отрыве от реального звучания и конкретного руководства исполнением. Стоит применить те же движения во время дирижирования оркестром, как картина резко изменится и различия между ауфтактами обнаружатся во всей полноте. Сопряженность жеста с конкретным звучанием вызовет у дирижера ощущения, порождаемые «сопротивлением материала». Дирижер почувствует, что рука его движется в какой-то иной, более плотной среде. Звук, в его представлении приобретет как бы некую вещественность, способность сжиматься, растягиваться, станет как бы противодействовать движению руки. Подобные ощущения возникают главным образом при дирижировании музыкой кантиленного характера, к тому же исполняющейся в медленном темпе (например, IV ч. Шестой симфонии Чайковского, III ч. «Шехеразады» Римского — Корсакова, II ч. Первой и Второй симфоний Брамса и др.).

¹ Указанный случай не надо смешивать со сходным приемом дублирования долей при дирижировании на 8 и 2 в медленном темпе, а также с дублированным (рикошетным) ударом, подчеркивающим затактовый звук.

Еще существеннее, однако, другие ощущения, связанные с процессом руководства исполнением. Здесь «сопротивление материала» более реально, так как дирижер должен оказывать воздействие на исполнителей, подчинять их своим намерениям, руководить темпом, динамикой и пр. Дирижер часто сталкивается с тем, что его действия вызывают у исполнителей неожиданную реакцию: то оркестр почему-то ускорит темп, то отстанет, то сделает непредвиденное *crescendo* и т. п. Все это указывает на то, что междольный аффтакт обладает какими-то специфическими свойствами, без знания которых невозможно совершенное управление исполнением оркестра.

Важнейшее отличие междольного аффтакта от начального в том, что он, определяя каждую последующую долю, оказывает вместе с тем влияние и на ту, во время которой он выполняется. Посредством междольного аффтакта дирижер руководит и настоящим и будущим — тем, что уже звучит и что должно прозвучать. Междольный аффтакт имеет таким образом два значения — движения, подготавливающего последующую долю (т. е. собственно аффтакта) и движения сопутствующего доле.¹ Вследствие двойственности междольного аффтакта движения рисунков тактирования могут восприниматься исполнителями не в виде изолированных, несвязанных друг с другом точек, ударов, а в виде непрерывного движения, где одна его стадия вызывает возникновение последующей.

Определение начального момента доли такта

Определение начального момента доли такта — важнейшая функция междольного аффтакта. От ясности, точности его зависят ансамбль, гибкость исполнения. Чем совершеннее владеет дирижер этим средством, тем менее назойливым становится тактирование, а дирижирование — более непринужденным, выразительным.

В некотором отношении задача междольного аффтакта при определении начала доли сравнительно с аналогичной задачей начального аффтакта оказывается более легкой. Звучание музыкального произведения, его ритмическая пульсация способствуют возникновению у исполнителей ритмической настройки, которая необходима для ощущения

¹ Обе функции в движении междольного аффтакта настолько взаимосвязаны между собой, настолько взаимопроникают, что сливаются воедино.

ими точного момента начала каждой последующей доли. Поэтому от междольного ауфтакта не требуется такой точности движения, какая предъявляется к начальному ауфтакту. При равномерном, устойчивом темпе определение начала каждой доли в высококвалифицированном оркестре не только не представляет трудности, но может быть даже излишне. Однако это положение резко изменится, если музыка требует достаточной свободы исполнения или идет в медленном темпе. Здесь задача междольного ауфтакта в достижении ансамбля исполнения усложняется.

В начальном ауфтакте точность показа вступления обеспечивается равенством амплитуд и временной длительностью обоих составляющих его движений — замаха и падения. Содействует точности вступления и то обстоятельство, что исходная и конечная точки движения ауфтакта находятся на одном уровне. В междольном ауфтакте подобные условия не могут полностью соблюдаться. Модификация движений рисунка тактирования, вызываемая задачами руководства выразительной стороной исполнения, нарушает все эти нормы. Можно ли говорить о сохранении единого уровня точек ауфтакта, о равенстве амплитуд, если точки и линии метрического рисунка по ходу дирижирования сдвигаются, смещаются вверх, вниз, вправо, влево и т. д.

Но трансформации подвергается не только графика сетки тактирования и отношения между точками долей. Задачи выразительного дирижирования, необходимость применения заполненного, тянущегося движения, характеризующего насыщенность звучания, заставляют дирижера изменять и принцип ауфтактовых движений, в частности уменьшать, а иногда и устранять их дугообразность. Конечно, трансформация жеста усложняет задачу сохранения ансамбля исполнения. В этом случае важнейшую роль играет не столько конечная точка ауфтакта, сколько характер и форма его движения.¹

¹ Безусловно, дирижеру очень помогает опыт, искусство и инициатива исполнителей, корректирующих отклонения (а также случайные недочеты) дирижирования и, как бы «шестым чувством» оркестранта, сохраняющих ансамбль. Однако это возможно лишь в тех случаях, когда модификации темпа логичны и естественны, а органичность исполнительского замысла дирижера позволяет предугадывать развитие темпа, его ускорения или замедления. Без этого не помогут и самые точные ауфтакты; исполнители, не ощущая? оправданно

Трудности вызываются не только изменениями темпа; неудобство возникает также при исполнении произведений, идущих в медленном темпе (подразумевается предельно медленный темп, который возможен без дублирования ударов каждой доли).¹ Замедленность движения руки, отсутствие обычного ускорения ее движения вниз, удара, толчка не дают достаточно ясного представления о начальном моменте доли. Исполнители ожидают окончания движения руки, опускающейся медленно вниз, а дирижер продолжает это движение, ожидая возникновения звука. В результате происходит задержка начала доли, причем неудобство и тяжесть испытывают как исполнители, так и дирижер. Надо заметить, что длительное опускание руки всегда таит в себе опасность, что кто-то вступит преждевременно (о недостаточной определенности широких движений — понимая под этим их замедленность, расплывчатость — писали в своих работах и Берлиоз и Вейнгартнер).

Неудобство это может быть устранено несколькими способами. Например, сокращение длительности аффтактового движения достигается остановкой руки (очень спокойно) на первой половине доли. Вследствие остановки продолжительность замаха и падения сокращается вдвое, движения становятся более быстрыми, определенными, общая же временная длительность аффтакта сохраняется. С применением этого приема расплывчатость движений аффтакта устраняется, а подразделение доли на две равные части (своего рода дробление) способствует ритмической точности исполнения.² Иначе говоря, аффтакт по длительности оказывается равным половине счетной доли. Подобный аффтакт достаточно ясно определяет начало каждой доли, но не ее внутреннее движение и поэтому чаще всего применяется, когда доля содержит только один или два звука.³

Возможен и другой способ ритмического подразделения доли, также помогающий устранению расплывчатости медленного движения аффтакта. Его отличие от предыдущего в том, что рука равномерным безостановочным движением вверх и вниз делит долю на две равные части. Смягченное

¹ Бетховен, Шестая симфония, II ч. (М. М. четверть=50); Чайковский, Шестая симфония, IV ч. (М. М. четверть=54), Элегия из сюиты № 3; Бетховен, Четвертая симфония, вступление.

² По существу данный прием есть не что иное, как «задержанная ритмизованная отдача».

³ Бетховен, Четвертая симфония, вступление.

подразделение ауфтакта позволяет применять его и для определения долей, содержащих внутреннее движение. Ритмическая пульсация движения руки способствует движению ансамбля исполнения.¹

Обращенный ауфтакт

Следующая форма ауфтакта более пригодна для долей, заполненных внутренним движением. Особенность его состоит в том, что звук вызывается возвратным движением руки вверх.² Соответственно с этим видоизменяется движение руки вниз — оно лишается обычного ускорения к точке удара, и подходит к ней не прямолинейно, а как бы кругообразно, показывая начало доли движением вверх. Таким способом устраняется ударность жеста, жесткость соприкосновения его со звуком. Подобным ауфтактом лучше всего дирижировать музыку кантиленного характера, обладающую гибким, свободным темпом.

Движение этого ауфтакта отличается некоторым своеобразием, необычностью и должно быть тщательно освоено: малейшая неточность заметно отразится на исполнении и, в частности, послужит причиной торопливости, преждевременности вступлений или неодновременности переходов с одного звука на другой.

Для того чтобы освоить технику его выполнения, нужно представить себе, что звук извлекается не ударом, а как бы прикосновением руки к струнам арфы, гуслей, причем движением не стремительным, а плавным, как будто касаясь определенной струны, не задевая смежные. Опустившись ниже уровня струны, рука должна осторожно извлечь звук движением вверх. Начальный момент обратного движения руки должен вызвать начало звука. Извлечение звука может быть острым, отрывистым или, наоборот, мягким.

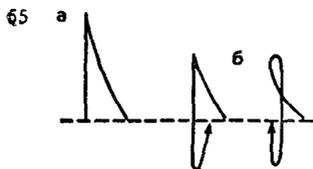
Щипкообразный характер извлечения звука, кроме того, весьма ценное средство показа отдельных звуков *pizzicato*, добиться совместности исполнения которых не всегда легко.³ Совместности исполнения в данном случае помогает образность жеста, соответствующего способу исполнения *pizzicato*.

¹ Подробнее об этом приеме см.: гл. VII, раздел «Незадержанная ритмизованная отдача».

² Эта особенность позволяет называть такой ауфтакт **обращенным**.

³ Лист, Прелюды, начало.

Несколько иной вариант ауфтакта основан на принципе кругообразного движения, которое может производиться к себе, от себя или в стороны. В обоих случаях соотношения двух линий движения изменяются следующим образом:



Из схем видно, что движение замаха несколько укорачивается (соотносительно с линией движения вниз), но это компенсируется возвратным движением, благодаря чему амплитуды движений вверх и вниз в сумме оказываются равны друг другу.

Выразительное значение обращенного ауфтакта. Изменение формы ауфтакта неизбежно вызывает у дирижера иное отношение к принципу тактирования. В обычном рисунке тактирования все доли такта определяются движениями вниз и в стороны. Подобная схема движений, принятая для более ясного и заметного обозначения разных долей такта, вступает в противоречие с единой направленностью музыкального движения. Нетрудно заметить, что чем яснее (с формальной стороны) движения тактирования, тем менее выразительно дирижирование. Противоречие это в полной мере не устранимо, поскольку движения дирижера ограничены схемой тактирования. Придерживаясь рисунка тактирования, дирижер как бы разбрасывает доли такта в разные стороны и этим изолирует их одну от другой. Дирижер словно утверждает самостоятельное значение каждой доли, а не их взаимосвязь. Предлагаемая форма ауфтакта в значительной степени устраняет этот недостаток, поскольку движения, определяющие доли, имеют направление вверх и каждая показывается не ударом, толчком, а жестом, уже перешедшим к дальнейшему движению. Подобный жест в большей мере передает слитность долей, неразрывность их и общего движения музыки, показывает доли такта в состоянии перехода, а не устоя.

Изменение способа извлечения звука вызывает и иное ощущение соприкосновения с ним. Дирижер уже не ударяет рукой по плоскости тактирования как по клавиатуре, а как бы набирает звук движением вверх. Соприкосновение со звуком тем самым совершается плоскостью руки

обращенной вверх, благодаря чему больше ощущается материальность звука, его весомость, упругость и эластичность. Дирижер вытягивает звуки как некую густую, вязкую массу, а иногда, наоборот, подталкивает их, заставляет парить в воздухе.

Однако указанная форма движения не должна быть утрирована. Иногда дирижер преувеличивает данный принцип и дирижирует «вверх ногами»: точки определения долей у него перемещаются так, что находятся уже не внизу, а сверху, что нарушает естественное соотношение долей такта в рисунке тактирования. Иногда, впрочем, такая утрировка возникает и вследствие запаздывания оркестра, когда исполнители плетутся за дирижером (или концертмейстером) с опозданием почти на целую долю.

Описанные формы движений обращенного афтакта никоим образом не устраняют применения обычного его вида, где ясно выражена линия падения вниз. Преимущества его не должны заслонять положительных качеств типового афтакта. Освоив все формы афтактов и движений тактирования, дирижер на практике найдет случаи наилучшего применения их соответственно задачам музыкальной выразительности.

Определение темпа и внутридольного движения

Итак, междольный афтакт выполняет две функции: определяет начало и временную длительность последующей счетной доли и одновременно руководит движением текущей доли. Обе функции междольного афтакта взаимосвязаны, взаимообусловлены и объединены в одном движении.

Определяя длительность, а следовательно и темп последующей доли, междольный афтакт аналогичен в этом афтакту начальному. Вместе с тем, указанная роль его в некоторой степени менее ответственна. Начальный афтакт призван создать у исполнителей ощущение темпа еще до начала исполнения; междольный афтакт совершает эту функцию во время игры, когда у исполнителей уже возникло определенное представление о метрическом пульсе и характере последовательности долей произведения. Сказанное относится к равномерной метрической пульсации или к счетным долям, содержащим лишь один звук (Чайковский, Вторая симфония, II ч).

Роль междольного афтакта в предвосхищении внутреннего движения последующей доли значительно услож-

няется при свободном изменчивом ритме (Чайковский, Пятая симфония, II ч.). Тогда и встает перед дирижером во всей своей полноте задача руководства темпом как важнейшим выразительным компонентом музыки, а также обнаруживается и коренное отличие междольного афтакта от начального. Начальный афтакт ясно показывает временную длительность доли, определяет темп движения заполняющих ее звуков. Однако руководить этим движением, то есть ускорить или замедлить его он не может по той причине, что предвещающее действие его прекращается одновременно с началом доли (т. е. со вступлением исполнителей).

Начальный афтакт по существу создает лишь предварительное представление о темпе. Далее то, что было выражено начальным афтактом, закрепляется междольным афтактом. Таким образом, подготовив долю, начальный афтакт передает задачу конкретного руководства ею афтакту междольному. Этот афтакт в свою очередь подготавливает следующую долю и передает последующему афтакту функции руководства. Так образуется непрерывная афтактовая цепь.

Способность междольного афтакта руководить движением текущей доли целиком связано с явлением отдачи. В самом деле — движение между двумя долями тактирования воспринимается одновременно как собственно афтактовое, подготавливающее следующую долю и как отдача, возникающая после толчка, определившего начало доли. Ведь всякий толчок вызывает отдачу, представляющую собой результат отражения удара. При этом движение отдачи теснейшим образом функционально связано с породившим ее толчком. Понятно, почему первое же движение после удара, определившего начало доли, воспринимается как непосредственно с ним связанное. Отдача, будучи следствием удара, начинает движение междольного афтакта и таким образом оказывает влияние на течение доли, на скорость заполняющих ее звуков.

Значение отдачи как движения, влияющего на темп, весьма велико. Большинство ошибок, связанных с погрешностями темпа (ускорение, неритмичность, несовместность исполнения) и возникающих по вине дирижера, происходят вследствие неточности отдачи. Роль отдачи в наибольшей степени важна в определении начального темпа и внутреннего движения первой доли, а также при перемене темпа в середине произведения.

Поскольку движение доли по времени совпадает с движением отдачи, то она и должна закрепить темп,

выраженный ауфтактом. Для этого движение отдачи по скорости и характеру должно соответствовать скорости замахового движения предшествующего ауфтакта. (Отдача и замах — разные названия одного и того же движения ауфтакта, сообразно с функциями, которые он выполняет). Иначе говоря, руководящее (и совпадающее с исполнением) движение отдачи должно быть тождественно предваряющему движению замаха предшествующего ауфтакта. Тождество движений замаха и отдачи требует к себе сугубого внимания; несоответствие их часто приводит к неточности исполнения, которую дирижер пытается исправить многократными повторениями. Между тем стоит обратить внимание на причину, вызвавшую нарушение ансамблевого единства и устранить ее, как необходимость в назойливых и ненужных повторениях отпадет.

Наличие в междольном ауфтакте двух функций и их взаимопроникновение способствуют взаимосвязи долей такта. Отсюда движение в такте выражается (и воспринимается) не в виде последовательности отдельных звеньев (от одной доли до другой), а подобно непрерывной линии, что очень важно для музыкальной выразительности, для руководства исполнением.

В отдельных случаях, в зависимости от исполнительских задач та или другая функция междольного ауфтакта может проявлять себя в большей мере. Например, для того чтобы наделить последующую долю какими-то новыми качествами, может быть выделена подготовительная функция ауфтакта. Для того чтобы активно управлять текущей долей, привносить в нее какие-то темповые изменения, должно быть усилено действие отдачи.

Роль отдачи, как средства руководства выразительной стороной исполнения, широко проявляется в музыке свободного медленного темпа (Чайковский, Элегия из Струнной серенады, II ч. Пятой симфонии, I ч. Четвертой симфонии, отдельные места из I ч. «Манфреда»). Не менее значительна роль отдачи и в дирижировании аккомпанементом, в частности оперном, где применение средств, позволяющих легко изменять темп, нужно в наибольшей степени.

Зависимость амплитуды дирижирования от темпа. Мы уже рассмотрели величину амплитуды дирижерского жеста в зависимости от динамики. Однако эта зависимость существует и в отношении темпа. Чем быстрее темп счетных долей (при неизменности динамики), тем меньше амплитуда движений рук дирижера.

Совершенно очевидно, что одна и та же амплитуда движения в быстром и медленном темпах счетных долей оказывает различное действие. Быстрый темп увеличивает динамику жеста, медленный — уменьшает ее. В быстрых темпах дирижер не может применять движения с большой амплитудой даже когда имеет дело с сильной динамикой. Широкий жест в таких ситуациях будет производить громоздкое впечатление и способствовать утяжелению музыки, замедлению темпа (быстрые движения вообще очень трудно делать всей рукой). Поэтому достижение сильной динамики в быстром темпе осуществляется не за счет увеличения жеста, а перемещением плоскости тактирования вверх, разным выражением силы и т. п. Для сохранения неизменности динамики, амплитуда движений при ускорении темпа должна уменьшаться, при замедлении — увеличиваться.

Скорость движения отдачи и темп. Движение отдачи руководит внутренним темпом доли, причем роль ее особенно велика в медленных темпах и аккомпанементе. Скорость ее должна быть равна скорости темпа. Ускоренность движений будет только подстегивать исполнение и может повести к произвольному убыстрению темпа.

Ускоренная отдача с последующей остановкой в верхней точке замаха, как постоянное явление, также пагубно отражается на исполнении. Такой жест как бы перемещает вверх точку удара, что создает ложное представление о действительном местоположении определяемой доли. Движение ауфтакта оказывается как бы перевернутым и вместо обычной взаимосвязи (замах — падение) возникает новая (падение — замах).

Разобщенность замаха и падения приводит к тому, что движение вниз к точке удара оказывается неподготовленным; ауфтакт теряет свойство подготавливать начало доли и вступление запаздывает.

Подобное явление наблюдается у неопытных дирижеров, когда они хотят ускорить темп. После ускоренной отдачи, боясь продолжить движение с некоторым опережением звука, дирижер невольно останавливает руку вверху, затем с тяжестью толкает следующую долю и опять задерживается вверху. В результате ускорение не получается.

Соответствие движений замаха и падения в ауфтакте. Нарушение соответствия замаха и падения в междольном ауфтакте не столь существенно, как в начальном, но и здесь может привести к некоторому нарушению темпа и совместности исполнения. Так например,

ускорение (по сравнению с замахом) движения вниз вызывает запоздалое вступление, а отнюдь не приводит к ускорению (для этого надо, чтобы ускорилось и движение замаха). Звук возникает не в момент удара, а позже, когда он ожидался соответственно маху.

Этот же прием, как опережающий аффтакт может применяться для акцентирования определяемой доли. Однако во всех случаях ускорение не должно быть слишком большим. Важно также, чтобы дирижер отчетливо представлял себе момент возникновения звука.

Запаздывание движения вниз—грубая ошибка, которая неизбежно приводит к неточности исполнения. Подобный вид несоответствия двух движений аффтакта ничем не может быть оправдан. Этим часто грешат неопытные дирижеры, когда появляется необходимость сдержать ускорившийся темп, а иногда и при желании замедлить его. Сдерживать темп можно лишь путем замедления отдачи или с помощью незначительной остановки руки в момент удара.

Задержанный аффтакт как средство корректирования движений тактирования. Указанные недочеты могут возникнуть не только вследствие ошибок или несовершенства техники дирижера. Поглощенный задачами исполнения, дирижер не всегда обращает внимание на пунктуальность, точность своих движений. Кроме того, выразительность жеста иногда также вызывает нарушение его точности. Полезным техническим приемом корректирования случайных отступлений от правильности тактирования и является задержанный аффтакт.

Если дирижеру ясна исполнительская задача, он может случайное (или преднамеренное) ускорение жеста компенсировать остановкой в момент достижения точки удара, то есть использовать обращенный задержанный аффтакт.¹

Постепенное изменение темпа на более быстрый естественнее всего осуществляется ускорением движения междольного аффтакта, причем решающую роль играет ускорение движения отдачи. В данном случае междольный аффтакт оказывает воздействие не только на текущую, но и на последующую долю, а потому движение отдачи одновременно включает и функцию замаха.

¹ Молодые дирижеры часто оказываются в плену у своих рук, движения которых могут быть случайными, импульсивными, отнюдь не выражающими музыкальных намерений. Как правило, это касается непомерно ускоренного движения, отдачи, возникающего при показе акцентов, *subito forte* и всего, что связано с резкими, сильными толчками. Здесь-то и важен задержанный аффтакт.

Однако эффективность указанного действия определяется не только самим фактом убыстрения отдачи, но и «демонстративностью» намерений дирижера, жест которого должен словно приказывать: «Вперед, вперед!».

Подобная демонстративность — фактор очень субъективный и достигается разными способами.

Укажем лишь наиболее типичные. К ним можно отнести форму обращенного ауфтакта, которым начало доли определяется толчком снизу — вверх, кругообразным движением руки от себя, но с более ускоренной и активной отдачей. Приобретая характер отталкивания, отбрасывания, поторапливания, жест дирижера вызывает у исполнителя нужное ощущение ускорения темпа. Этот жест может сочетаться и с вибрирующим, трепещущим движением кисти, или всей руки, ассоциативно связывающимся с выражением нетерпения. (Такой прием можно порекомендовать в *Incalzando* побочной партии I части Шестой симфонии Чайковского, в особенности при втором ее проведении, а также в репризе.) Для ускорения темпа можно применять и опережающее движение всего междольного ауфтакта.

Данный прием уместен в кратковременном изменении темпа как средство выразительной его модификации и в музыке свободного движения. (Например: Чайковский, Пятая симфония, II ч.; побочная партия Шестой симфонии; лирическая часть поэмы «Воевода» и др.). Для длительного ускорения, продолжающегося значительное количество тактов, где темп изменяется постепенно и незаметно достаточно некоторого ускорения движения отдачи в течение всего периода ускорения (Чайковский, полонез из Третьей сюиты; подход к коде IV ч. Первой симфонии (L), где ускорение, вначале постепенное, становится стремительным к концу).

При интенсивном ускорении величина амплитуды движений должна соответственно уменьшаться, так как большой и размашистый жест способен лишь замедлить движение. О зависимости амплитуды жеста от скорости особенно важно помнить, если ускорение не сопровождается усилением звучности (Чайковский, поэма «Воевода», где ускорение перед «выстрелом» очень ответственный для Дирижера момент). Но стремительное *accelerando* требует Уменьшения амплитуды движения даже и тогда, когда оно сочетается с усилением звучности (Чайковский, «Итальянское каприччио», переход к тарантелле).

Постепенное замедление темпа. Для незначительного замедления достаточно небольшого торможения

отдачи. Возникающее при этом ощущение некоторого утяжеления движения руки оказывает соответствующее воздействие на темп исполнения. Резкое или неожиданное замедление темпа иногда требует очень активных средств торможения. Обычное замедление движения отдачи оказывается недостаточным. Необходимо, чтобы жест, с помощью которого дирижер сдерживает темп, отличался от предшествующих движений и тем самым был бы сразу заметен. Не менее важно, чтобы выполнению этой задачи помогала и соответствующая образность жеста. Хорошим «тормозом» является плечо, участие которого в движении отдачи способно оказывать сильнейшее воздействие на замедление темпа.

Выполняется это так: в момент замедления нужно, чтобы дирижер максимально сдерживал возвратное движение предплечья и кисти после удара, как бы приостанавливая их в точке определения доли. Подобное нарушение обычной формы движения сразу привлечет внимание исполнителей, а некоторая задержка руки и отсутствие отдачи затормозит инерцию темпа. Вместе с тем движение руки не должно прекратиться вовсе (что было бы воспринято как указание остановки на фермате). Но его нужно продолжить уже не предплечьем, а плечом, к которому и должна перейти ведущая роль руководства темпом и его замедлением. Начиная движение отдачи, плечо и локоть в стремлении вверх увлекают за собой и предплечье. Оконечность руки вытягивается ими как бы из клейкой массы и в момент, когда локоть достигнет верхней точки движения, предплечье и кисть окажутся значительно ниже плеча. Достигнув вершины, плечо должно без остановки перейти к обратному движению, а предплечье и кисть естественно запоздать в движении вниз. Произойдет это потому, что при опускании плеча, предплечье (а за ним и кисть) некоторое время еще будут продолжать движение вверх и лишь затем увлекутся вниз опускающимся плечом.

Если замедление длится одну долю, то предплечье, достигнув уровня определяемой доли, продолжает двигаться в обычном порядке, если же замедление распространяется дальше, то цикл движений руки повторяется. При этом плечо должно начинать следующее движение еще до того, как предплечье полностью вернется в исходное нижнее положение. Нужно следить, чтобы движение руки было пластично и имело волнообразный характер.

Волнообразность и внутренняя подразделенность на некоторые стадии движения руки, способствуют руковод-

ству внутренним движением доли, а тем самым и изменению темпа.

В длительном замедлении переход к указанной форме движения может быть постепенным: в первых тактах выполняться предплечьем, а позднее плечом.

Прогрессия замедления

Успешность выполнения замедления зависит от его логичности, последовательности, прогрессии. Наиболее частая ошибка — нерасчетливо большое замедление в самом начале. Отрицательное впечатление производит и толчкообразное (ступенчатое) замедление темпа. В действительности оно должно увеличиваться постепенно и пропорционально. Замедление должно начинаться незаметно и усиливаться к моменту завершения. Благодаря этому не прекратится чувство его роста, подчеркнется значимость кульминации. При затухании же движения (*calando*) прекращение его будет не насильственным, а естественным.

Несколько слов о замедлении, в конце которого дирижер вынужден разукрупнять счетные доли, то есть перейти с $\frac{2}{4}$ на $\frac{4}{8}$ или $\frac{6}{8}$, с $\frac{4}{4}$ на $\frac{8}{8}$ и т. д. (Лист, «Прелюды», оба перехода на *Andante maestoso*).

Нередко с переключением на более короткую долю счета нарушается последовательность замедления. Обычно ошибка заключается в том, что первая же доля нового метрического счета оказывается непропорционально увеличенной, чем и нарушается уже наметившаяся прогрессия замедления. Чтобы устранить подобную ошибку, необходимо знать ее причину.

При замедлении темпа без перехода на разукрупненный метрический счет дирижер, имея перед собой целостный музыкальный образ, как бы заранее предвидит последовательность замедляющегося движения и темп, к которому оно должно прийти. В то же время у дирижера подсознательно происходит процесс сопоставления длительности одной доли с другой в их замедляющемся движении. Иное дело при переходе на новую, более короткую счетную единицу тактирования (без замедления темпа). Здесь дирижер сопоставляет новую долю тактирования с предшествующей и оценивает ее как часть этой доли (половину или треть). Поскольку предыдущий темп и метрика дают ясное представление о внутреннем ритме доли,

постольку и ее подразделение на более мелкие длительности не составит труда.

Таким образом в первом случае в сознании дирижера будет происходить сопоставление равных единиц счета в замедляющемся движении, во втором — сопоставление целой доли с ее частью (при одном и том же темпе).

Трудность и неудобство перехода на новый учащенный счет во время замедления заключаются в том, что в критический момент дирижер лишается опоры на устойчивую единицу метра, на которую он мог бы равняться. Первая же доля нового метрического счета не может быть сопоставлена с предыдущей (ни как половина, ни как треть), поскольку длительность ее в результате замедления темпа оказывается уже несколько большей. Поэтому при замедлении темпа с последующим переходом на новую, более короткую единицу счета, надо мысленно переключаться на новый отсчет не в критический момент, когда замедление уже началось, а несколько раньше. Важно хотя бы последнюю долю представить себе единицей нового счета, что позволит сразу же ощутить устойчивую опору для сравнения замедляющихся долей (именно таким способом можно облегчить выполнение довольно трудного случая замедления в I части Второй симфонии Чайковского).

Не лишен практического значения и иной метод. Стоит он в том, что дирижер избирает момент для перехода на новый счет еще до начала замедления (если, конечно, позволяет темп данного места). Дальнейшее замедление выполняется обычным способом. Таким приемом часто пользуются в «Прелюдах» Листа, при переходе к *Andante maestoso*. Счет на 4 нужно начинать за такт до замедления, переход же на 8 со второй половины последнего такта осуществить способом, указанным выше.¹

Внезапное изменение темпа на более быстрый, как правило, выполняется ауфтактом (см. гл. VI «Начальный ауфтакт внутри такта»). Однако бывает, что применение его оказывается невозможным; например, если последняя доля предыдущего темпа заполнена движением и новому темпу нельзя предпослать более быстрый ауфтакт. Первостепенное, решающее значение в таких случаях приобретает ускоренное подталкивающее движение отдачи, которая и должна определить новый темп с начала

¹ Приводим пример перехода на 4 и 8, исходя из существовавшей традиции исполнения этого места. Однако в последнее время дирижеры иногда осуществляют данный переход с незначительным замедлением.

первой же его доли¹ (при этом отдачу надо трактовать как замах афтакта к следующей доле). Благодаря этому ее движение станет более активным, устремленным, более ярко будет восприниматься начало второй доли нового темпа и тем самым его появление станет более определенным.

Другой прием касается изменения характера афтакта, предшествующего новому темпу. Суть его в следующем: замаховое движение афтакта, предваряющего новый темп, несколько удлиняется по времени, благодаря чему движение падения соответственно укорачивается и несколько ускоряется. При этом движение вниз может выполняться по принципу опережающего движения: начало доли как бы подхватывается снизу вверх. Следующая затем отдача оказывается убыстренной, в новом темпе, что и требуется для его определения.

Конечно, определение нового темпа непосредственно в момент его появления, без предваряющего движения афтакта, не относится к числу средств достаточно надежных и убедительных и должно быть признано как средство, вынужденное обстоятельствами.

Внезапное изменение темпа на более медленный осуществляется только при помощи отдачи. Оно достигается остановкой руки на первой доле нового темпа. Остановка, плюс последующее движение афтакта составит длительность доли нового, более медленного темпа. Если новый темп отделен от предыдущего цезурой или паузой (Глинка, «Камаринская», *Meno mosso*), то остановка руки может быть полной. Если же движение внутри доли нового темпа продолжается (Вагнер, увертюра к опере «Тангейзер», *Meno mosso*), то в момент остановки предплечья включается плечо, которое и продолжит движение. Этот технический прием аналогичен применяемому в случаях сильного торможения темпа.

Переход с одной длительности счетной Доли на другую при равенстве длительности метрических долей. Изменение счетной доли тактирования иногда вызывается требованием выразительности исполнения. Так, например для того, чтобы придать музыке (без изменения ее темпа) более плавный характер, Дирижер переходит на укрупненную единицу счета—

¹Бетховен, Пятая симфония, II ч., *Piu mosso*; Чайковский, «Евгений Онегин», вступление к 3 к., *Piu mosso*; Мусоргский, «Ночь на Лысой горе», переход на *tempo primo*; Римский-Корсаков, «Шехеразада», IV ч., 8-й такт после P,

с четырех или шести *на 2*, с трех или двух *на раз*. Понятно, что если в такте вместо четырех быстрых движений будет всего два медленных, то и представление о музыке изменится: при том же темпе она покажется более спокойной. Объединение нескольких метрических долей в одну счетную способствует также их большей смысловой связности, позволяет более выразительно передавать движение мелоса.

Так в увертюре-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта», а также в увертюре к опере «Оберон» Вебера смены рисунка тактирования дают возможность более рельефно показать контрастность двух музыкальных образов.

Уменьшение единицы счета позволяет придать музыке более динамический и взволнованный характер.

Изменение длительности счетной доли (с переходом или без перехода на другой метрический рисунок) может диктоваться также соображениями чисто технического порядка и применяться для облегчения исполнения. Так например, обычным является переход *на 2* с четырех при появлении в ведущих голосах триолей (на каждую половину такта). Типичный случай такого перехода имеется в I части сюиты (сцена) из «Лебединого озера» Чайковского. В скерцо Четвертой симфонии Г. Пазовнова при одновременном проведении двух тем $\left(\frac{3}{4} \text{ и } \frac{6}{8} \right)$ также лучше

перейти с двух *на раз*.

Выше мы разобрали случаи перехода на учащенный рисунок тактирования (с *2 на 4*, с *4 на 8*) при очень сильном замедлении темпа (Лист, Прелюды; Вторая симфония Чайковского). Остается лишь добавить, что большое ускорение темпа часто вызывает необходимость перехода на укрупненный рисунок тактирования (Бетховен, Пятая симфония, IV ч. — переход *с 2 на раз* в коде; Чайковский, Первая симфония IV ч., кода — переход с четырех *на 2*, затем — *на раз*; «Трепак» из балета «Щелкунчик» Чайковского и др.).

При ускорении изменение рисунка тактирования может происходить постепенно. Например, при дирижировании *на 2*, уровень показа второй доли по мере нарастания ускорения постепенно перемещается вверх (в течение 3—4 тактов). Так что эта доля как бы исчезает. При переходе с четырех *на 2* ступшеваются вторая и четвертая доли, удары которых ослабевают, амплитуда уменьшается.

Увеличение или уменьшение длительности счетной доли тактирования без изменения его рисунка обычно обуславливается записью музыки и специально указывается автором (*Doppio movimento* — вдвое быстрее, *Doppio meno*

mosso — вдвое медленнее) или метрономическими показателями. В конце III части симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии» имеется интересный пример *Doppio meno mosso*: две экспонированные ранее темы, различные по темпу и ритму, излагаются в одновременном сочетании, чем и вызвана подобная форма записи:

Берлиоз, симфония «Гарольд в Италии», III ч.

Allegro assai ♩ = 138 Allegretto ♩ = 69 (*doppio meno mosso*)

56

Переход на дважды увеличенную счетную долю как средство выразительности — частое явление в дирижировании. Тем не менее молодым дирижерам этот технический прием не всегда удается. Обычно ошибка состоит в том, что с переходом на новую счетную долю скорость движения отдачи остается прежней, что не только не облегчает перехода, но и дезориентирует исполнителей. Несоответствие скорости отдачи длительности новой доли приводит к тому, что дирижер вынужден останавливать руку вверх и ожидать истечения времени доли, а поэтому вообще лишается возможности руководить ее течением.

Переход на новую счетную долю облегчается применением ритмизованной отдачи, благодаря которой ее можно подразделить на две части, соответственно двум долям предшествующего размера. Таким образом, счетные доли одного размера как бы налагаются на доли другого, благодаря чему переход становится более органичным, не столь внезапным. Если переход с одной длительности счетной доли на другую уподобить модуляции, то такая подразделенная доля соответствует «посредствующей». Для убедительности перехода достаточно того, что одна, максимум две доли, сохранят след предшествующей пульсации.

Модуляция на новую счетную долю может быть произведена и раньше, до перехода на другой размер. В этом случае за 1—2 такта до перехода дирижер мысленно укрупняет размер, то есть представляет себе две доли как одну.

Приведем хорошо известный пример, в котором из-за нечеткости перехода часто нарушается совместность исполнения пиццикато (в данном случае изменяется и метр с 2 на 4):

Римский - Корсаков, «Шехеразада», II ч.



Здесь каждый из двух последних тактов приравнивается к одной доле последующего размера и соответственно дирижируется одним ударом (с задержанной ритмизованной отдачей). Это значит, что на первой доле рука останавливается и вторая доля обозначается движением вверх без афтакта. Благодаря такому приему новая счетная доля оказывается подготовленной. При этом первые две доли нового размера дирижер может также показать движением ритмизованной отдачи. Таким образом оба приема — предварительное приравнивание долей и последующее сохранение ритмического пульса после перехода — могут применяться не только раздельно, но и одновременно.

На таком же принципе основаны и переходы на *Alia brevis* с укрупнением счетной доли. Вторая и >-четвертая доли последнего такта перед переходом показываются более легко, почти без афтактов: весь такт оказывается как бы состоящим из двух ритмизованных долей, равных последующему размеру. Затруднение может возникнуть лишь из-за некоторого неудобства выполнения самого движения.

Переход на трижды увеличенную долю с 3-дольного тактирования *на раз* (или 6-дольного ко 2) с сохранением длительности метрических долей не представляет сложности. Здесь также важнейшим условием является соответствие отдачи новому темпу и, при необходимости, ритмическое ее подразделение.

Переход на дважды укороченную счетную долю. При переходе с *Alia brevis* на $4 >$ последняя доля предшествующего такта ритмически подразделяется на две части (ритмизованной отдачей), благодаря чему вторая половина служит афтактом к новому темпу долей. Это вычленение нового афтакта в зависимости от характера перехода и самой музыки может быть более или менее

заметным. Так например, если нужно подчеркнуть остроту, четкость и упругость ритма 4-дольного такта, то новый ауттакт должен быть и более заметным и острым (Чайковский, «Ромео и Джульетта», 6 тактов до S). В иных случаях дробление последней доли выполняется едва заметно, без остановки.

Переход на трижды укороченную долю — с «раз а» на 3, молодые дирижеры часто совершают неправильно, допуская непомерно большую отдачу после первой укороченной доли. Между тем трижды уменьшенная длительность доли не позволяет применять столь же большое движение отдачи, как и при прежнем темпе, поскольку это лишь отяжеляет исполнение. Кроме того, большая отдача вводит исполнителей в заблуждение, так как движение первой доли 3-дольной схемы может быть ошибочно понято как «разовое». При переходе лучше всего остановить руку на первой доле, вторую же показать небольшим движением кисти вправо.

Соотношение долей при переходе на новый счет или темп. Нечеткость перехода происходит иногда по той причине, что дирижер приравнивает не те длительности, из-за чего соотношение темпа оказывается неправильным. В качестве примера приведем два случая из дирижерской практики.

Первый из них — переход на 2 в сцене из «Лебединого озера». Неопытные дирижеры переходят на *Alia breve* таким образом, что новая счетная доля по скорости оказывается равной одной счетной (четверти) доле предыдущего такта. На самом деле темп музыки не должен изменяться и переходить следует с двухкратным увеличением длительности долей. Этот переход по существу аналогичен рассмотренному примеру из «Шехеразады».

Второй пример — переход на *раз* во II части «Шехеразады». Темп $\frac{3}{8}$ дирижер берет то слишком медленно, то слишком быстро. Причиной затруднения является то, что дирижер соотносит такты $(\frac{2}{4}$ с $\frac{3}{8})$, тогда как соотносить надо одну долю предшествующего такта с целым тактом нового темпа. При таком сопоставлении не трудно найти незначительную степень изменения темпа.

Некоторое неудобство обоих переходов происходит от того, что одновременно с изменением счетной доли изменяется и ее ритмическая структура. Поэтому здесь важен также и четкий переход с дуольной отдачи на триольную.

Динамика и ее изменение

Неизменная динамика. Проблема показа динамики музыки — одна из наиболее важных в дирижировании. Способы, которыми дирижер достигает этого, весьма различны, индивидуальны. Они обуславливаются и содержанием произведения, ибо динамика всегда конкретна и не существует сама по себе в некоем чистом, абстрактном виде. Выражая характер музыкального образа, жест дирижера одновременно определяет и конкретную динамику, свойственную данному образу. Средства выразительности прежде всего зависят от творческой фантазии дирижера, его способности передавать музыкальное содержание в своих жестах.¹

Однако имеются и некоторые технические способы раскрытия динамики музыки, связанные с функциями междольного аутфакта.

Прежде всего укажем, что сопряженность междольного аутфакта со звуком позволяет показывать динамику не только посредством таких внешних факторов, как скорость и амплитуда размаха, но и образным жестом. Так, выразить сильную динамику можно медленным небольшим жестом, образно показывающим мышечное напряжение, физическое усилие, жестом, в котором ощущалась бы весомость, насыщенность звука. Более всего он приемлем в умеренных или медленных темпах, где есть возможность «выжимать» звук. В быстрых темпах, как правило, скорость движения руки не позволяет использовать подобную образность жеста. Показ динамики в быстрых темпах большей частью зависит от величины амплитуды движений. Однако и это возможно лишь в относительно не быстрых темпах. При очень подвижном темпе размах движений не может быть особенно большим, так как рука физически не в состоянии выполнить подобные движения. Поэтому образная выразительность жеста выступает на первый план, причем иногда как единственное средство.

Подчас для того, чтобы вызвать представление о сильной динамике, достаточно перенести плоскость дирижирования вверх, поднять руку. При этом движения могут быть весьма незначительными и выполняться почти одной лишь кистью. Поднятая вверх рука большей частью ассоциируется с представлением о чем-то возвышенном, героиче-

¹ Более полно об образности жеста сказано в главе XIII, «Выразительные движения». Здесь необходимо отметить то, что не вы ходит за рамки данной главы,

ском, призывающем.¹ Подобный выразительный прием молсет быть использован в заключении увертюры «Эгмонт» и «Леонора» Бетховена. Конечно, ни одно движение руки, выполняемое механически, не поддержанное остальными компонентами выразительности (мимикой, положением корпуса и пр.), не сможет явиться средством достаточно убедительным.² Поэтому движение руки в верхней плоскости должно быть подчинено соответствующему образу, представляющемуся дирижеру.

Насыщенность звучания, его сила могут быть переданы не только движением в верхнем уровне, но и внизу, короткими резкими толчками со сдержанной короткой отдачей. Большая отдача будет только размягчать крепость удара, придавать ему рыхлость. Наоборот, концентрированная короткая отдача придаст звуку компактность, энергию. Такой жест вызовет и определенную выразительность исполнения.

Постепенное изменение динамики. Все, что говорилось об определении неизменной динамики, относится и к показу изменяющейся динамики.

Эпизодическое изменение ее в пределах одной — двух долей может быть выражено любым из приемов, соответствующих музыкальному образу. Так например, чтобы показать *crescendo*, распространяющееся на одну долю, достаточно расширить ауфтакт, придав его замаху направление в сторону, обратную от доли, на которую приходится усиление звука. Для ослабления звука достаточно уменьшить жест и приблизить руку к себе. Следует предупредить, однако, что нельзя гасить звук правой рукой, прекращая тактирование. Это может повести к замедлению темпа, что часто бывает при *diminuendo*. Гораздо лучше показать этот оттенок левой рукой, которая не занята тактированием, а потому ее движения не могут вызвать замедление темпа.

Длительное изменение динамики показывается с помощью различных образных средств. Так например, создать нарастание звучности на протяжении 8—12 и более тактов приемом только увеличения амплитуды жеста весьма затруднительно. Молодые дирижеры, как правило,

Не лишне упомянуть о необходимости соответствующего положения палочки при дирижировании в верхнем уровне. Высокому уровню тактирования больше соответствует положение палочки, удерживаемой кистью, повернутой ребром, так, чтобы конец ее был направлен вверх.

Разумеется, ни один выразительный жест не обходится без участия левой руки.

преждевременно достигают предела, дальше которого жест увеличить уже нельзя. Приходится следить, кроме того, чтобы исполнители избежали такого же дефекта в реализации *crescendo*. Очень часто усиление звучности в оркестре достигает предела задолго до нужного момента;¹ чтобы *crescendo* не было вялым и не «застыло» на полпути, необходимо заботиться о его прогрессии, которая должна нарастать больше всего в конце.

Выразить в жесте длительную прогрессию нарастания звука можно лучше всего, начав *crescendo* не с увеличения амплитуды движения, а с усиления его внутренней насыщенности, динамичности. Именно так дирижер приобретает возможность воздействовать на исполнителей, экономя свои ресурсы. Весьма существенно, чтобы самые активные средства воздействия (увеличения жеста) прибегались к концу.

Интенсификации жеста (без его увеличения) можно достичь различными средствами образной выразительности. Например, в начале *crescendo* правая рука приближается к корпусу и как бы спружинивается, готовясь к последующему энергичному действию. Особенно важное значение имеет участие левой руки, соответственное положение (или движение) которой придает определенный смысл жесту правой. Например, усиление динамики, концентрация энергии может иллюстрироваться ладонью левой руки, повернутой вверх с пальцами, цепко собранными в горсть.

Другой действенный и простой способ показа *crescendo* без увеличения амплитуды жеста — постепенное усиление удара. Жест должен становиться лаконичнее, отрывистее, настойчивее.

Длительное нарастание звучности достигается и постепенным повышением уровня тактирования, что также дает возможность увеличить амплитуду жеста лишь в конце *crescendo*.

В общем приемы дирижирования зачастую могут коренным образом изменяться в зависимости от того, как в данный момент выполняется усиление звучности. Дирижер должен заботиться не о прогрессии динамики жеста, а о прогрессии нарастания звука. Оркестр на один и тот же жест в разное время и в разных условиях исполнения может реагировать по-разному. Поэтому следует контро-

¹ Бетховен, Шестая симфония, I ч., разработка (24 такта), Седьмая симфония, II ч., A (24 такта), Чайковский, Первая симфония, IV ч., Л (32 такта), Шестая симфония, III ч. У (12 тактов), Четвертая симфония, IV ч. после \ (24 такта).

лировать степень усиления звучания и сообразно этому применять те или иные средства. Так например, когда исполнители начинают *crescendo* преждевременно или слишком стремительно, тогда дирижеру приходится применять жесты не только не вызывающие усиление звука, а, наоборот, сдерживающие его.

Показ ослабления звучности. Длительное *diminuendo* достигается главным образом уменьшением амплитуды и интенсивности движений руки, приближением ее к себе и понижением уровня тактирования. Здесь особенно большое значение имеет выразительный жест левой руки.

Осуществление *diminuendo* достигается не без труда. Исполнители среднего уровня, как правило, неохотно реагируют на жесты дирижера, показывающие ослабление звучности, в особенности когда ее необходимо довести до *pianissimo*. Поэтому иногда приходится прибегать к некоторому преувеличению выразительных средств. Например, если стоит отенок *piano*, то показывать как бы *pianissimo* и т. д.

Акцент лучше всего показывать приемом задержанного аффтакта. Характер акцента, как известно, зависит от стиля и характера музыки. Следует помнить, что иногда акцент выставляется не столько для того, чтобы усилить звук, сколько для того, чтобы показать точку мелодической кульминации. В таких случаях совсем не обязательно применять задержанную отдачу для показа акцента (Чайковский, Первая симфония, III ч., трио).

Если рассматривать акцент как внезапное усиление звука, то применение задержанного аффтакта наиболее предпочтительно; обычный аффтакт вместо акцента может вызвать *crescendo* — *diminuendo*. Объяснить причину этого не трудно. Для подготовки акцента необходимо увеличить амплитуду аффтакта, что естественно отразится на динамике доли, предшествующей акценту. Вообще острота акцента лучше всего может быть передана задержанным аффтактом.

Легкие акценты показываются движением одной лишь кисти. Она быстро приподнимается в момент замаха и нацеливается на акцентируемую долю. Ускоренность движения кисти не влечет за собой ускорение темпа, так как последующая задержка ее выравнивает длительность доли.

Более сильный акцент производится движением не только кисти, но и предплечья. Необходимо следить за тем, чтобы ускоренное движение замаха не явилось следствием отталкивания руки или кисти от точки предшествующей

доли, так как это может отразиться на ее звучании. Замаховое движение перед акцентом лучше производить с помощью мышц, расположенных на обращенной кверху части руки.

Чтобы лучше понять механизм движения и его характер, можно рекомендовать следующий прием: положите руку на какую-нибудь поверхность, так, чтобы она находилась на уровне диафрагмы и затем, не отталкиваясь, сделайте быстрое движение вверх (как будто выдергивая что-то). Это упражнение позволит легко ощутить, какой именно группой мышц осуществляется подъем руки. Упражнение выполняется кистью, предплечьем и всей рукой¹

Осторожность в отношении к доле, предшествующей акценту, следует соблюдать главным образом в музыке, звучащей *piano* и идущей в относительно умеренном темпе. Сильная звучность, где каждая доля показывается сильным ударом, почти исключает возможность произвольного усиления звучности доли, предшествующей акценту. То же можно сказать и о музыке оживленной.

Акцент может быть более или менее острым, коротким или протяженным. Во всех указанных вариантах ускоренность замаха ауфтакта и последующая остановка собирают, концентрируют энергию, которая затем расходуеться в виде мгновенного разряда или экспрессивной филировки звука, а в более протяженных акцентах и в виде постепенного растворения этой энергии. В показе акцентов большое значение имеет участие левой руки. Ее изолированное движение не может оказать влияния на течение предшествующей доли, поэтому иногда оказывается единственным удобным средством для определения акцента.

Острота звука. Задержанный ауфтакт не только усиливает динамику акцентируемого звука, но и способствует его обострению. Острота единичного звука в тех случаях когда не требуется усиления динамики, может быть показана легким движением одной кисти, причем не особенно резким, чтобы не вызвать *crescendo*.

Кистевой задержанный ауфтакт может применяться как для показа отдельного отрывистого звука, так и перед пассажем, исполняющемся стаккато. Особенно уместен он когда ему предшествует штрих легато.

Задержанный ауфтакт, применяемый после легато, — знак, предупреждающий о начале другого характера звукоизвлечения — отрывистого. Еще более важно то, что легкое

¹ Такое движение замаха будет часто встречаться в дальнейшем, поэтому оно должно быть хорошо освоено.

кистевое движение способствует совместности начала нового штриха (перед началом спиккато смычок слегка приподнимается, что как раз и показывает движение кисти). Начало спиккато показывается задержанным ауфтактом, но последовательность его движения дирижируется обычным ауфтактом. Для точности исполнения этого штриха лучше применять относительно мягкое движение руки, без толчков и резких ударов. Кроме того, амплитуда жеста по возможности должна быть незначительной.

Отдельные отрывистые звуки легко показать левой рукой, причем не только кистью, но даже движениями одних пальцев, что для стаккато будет наиболее выразительным средством.

Ауфтакт и «масса» звучания. Все сказанное относительно начального ауфтакта, в еще большей степени касается междольного. Добавим лишь, что различия в «массивности» жеста в нем оказываются гораздо сильнее. Так, группе исполнителей дирижер всегда будет передавать свои намерения иначе, чем солисту. Для руководства группой ему потребуются жесты более весомые, а для солиста он сможет употреблять самые легкие кистевые движения. Например, соло фагота, затем гобоя в начале II части «Шехеразады» Римского-Корсакова в сравнении с той же темой у скрипок, а дальше у деревянных духовых; или соло кларнета из «Франчески да Римини» Чайковского и та же тема у струнных.

Неполный ауфтакт внутри такта

Неполная доля внутри такта образуется при отсутствии ритмической опоры на ее сильном времени. Возникновение неполной доли обусловлено либо паузой на сильном ее времени, либо включением сильного времени в общую длительность предшествующей доли, либо пунктирным ритмом.

Моцарт, Симфония № 41, I ч.



Начало неполной доли внутри такта всегда должно быть подчеркнуто, отмечено достаточно заметно. Звук, возникающий на слабом времени доли, как бы вызывается толчком руки дирижера, совпадающим с ее началом.

Неполная доля показывается по-разному в зависимости от ее вида, а также ритмо-интонационных связей с предшествующей и последующей долями. После предшествующей ей во всех голосах паузы, она может рассматриваться как новое вступление и определяться начальным неполным ауфтактом. Перед началом неполной доли, на паузе возможна остановка движения, во время которой дирижер может соответствующим образом подготовить руку к удару.

Все остальные виды неполной доли, в зависимости от большей или меньшей ее связи с предшествующей, называются как неполным, так и полным ауфтактом. Применение двух видов ауфтактов для обозначения неполной доли объясняется тем, что неполный ауфтакт имеет тенденцию отделять короткую ноту неполной доли от предшествующей, тогда как полный ауфтакт этого свойства не имеет. Это обусловлено тем, что толчок, которым заканчивается движение неполного ауфтакта, обычно показывает дыхание и тем самым прекращает звучание предшествующей доли, и чем сильнее толчок, тем больше обнаруживается тенденция к отделению короткой ноты неполной доли от предшествующей. Это обстоятельство вызывает необходимость регулирования силы и остроты толчка неполного ауфтакта, а иногда вообще замену неполного ауфтакта несколько видоизмененным полным.

Чтобы лучше уяснить особенность неполного ауфтакта, необходимо кратко рассмотреть некоторые типические свойства неполной доли внутри такта. Первое заключается в отсутствии метрической опоры на сильную ее времени. Звук, возникающий на слабой части доли,¹ в ритмическом отношении неустойчив и тяготеет к следующему за ним опорному звуку, причем не только ритмически, но большей частью и интонационно.

О силе его притяжения свидетельствует например то, что когда пунктирные звуки неслигованы, то каждый короткий звук воспринимается как затакт к длинному.² Для того, чтобы возникло ощущение его связанности с предшествующим звуком, необходимо применить специальные исполнительские средства — соответствующую лигу, или ослабление звучания к концу пунктирной доли, или даже отделение короткого звука от последующего некоторой цезурой (конечно, говоря о большей или меньшей связи

¹ Мы говорим об одном звуке неполной доли лишь для упрощения изложения; понятно, что в ней может быть несколько звуков что не меняет существа дела.

² Моцарт, увертюра к опере «Дон-Жуан» (5-й такт).

звуков, нельзя упускать из вида влияния интонационного и гармонического факторов).

Вот яркий пример, иллюстрирующий высказанное положение:

Бетховен, Симфония № 7, I ч.



Вторая доля здесь имеет не предиктовый, а иостиктовый характер, на что указывает как особенность мелодического движения, так и лига. Однако, чтобы и на слух она воспринималась как постикт, надо добиться некоторого ослабления звучности к концу каждого такта.

В свете сказанного понятно, почему даже незначительный толчок неполного аффтакта способствует отделению короткой ноты пунктирного ритма от предшествующей: к этому предрасполагает сама ритмическая фигура.

Неполная доля, начинающаяся с паузы, показывается неполным аффтактом, имеющим все черты и свойства начального, так как исходит из неподвижного положения руки. Рука останавливается на последней из предшествующих долей и приготавливается в положении, которое удобно для последующего аффтакта. В данном случае лучше всего использовать движение отдачи (последней из паузирующих долей) и в конце ее произвести остановку руки. Следовательно, движение неполного аффтакта начнется после того, как завершилась отдача.

Если требуется показать острое и сильное вступление, то руку рекомендуется как бы нацелить на точку удара, а кисть поднять, взвести для придания удару большей остроты и динамичности. Руку в исходную для удара точку нужно также привести решительным жестом, соответствующим характеру образа.

Мягкое вступление не требует специальных приемов. Приготовление руки и толчок неполного аффтакта выполняются спокойно, со смягченным движением кисти. Очень слабая звучность показывается движением одной кисти.

Чем быстрее темп, тем меньше амплитуда жеста и тем больше роль кисти в выполнении приема. В быстром темпе даже мягкие вступления должны производиться острыми ударами кисти.

Неполная доля, образованная пунктирным ритмом или связкой с предшествующей

долей. Если короткий звук пунктирной доли нужно отделить, то применяется обычное движение неполного ауфтакта. Если же короткая нота не отделяется, то неполная доля показывается несколько смягченным ауфтактом. Отдача перед началом его чуть замедляется, но без остановки, а удар оказывается не столь внезапным, что приближает данный вид ауфтакта к полному. Такой ауфтакт применяется главным образом в музыке не быстрого темпа.

Сочетание полной доли в одних голосах с неполной долей в других обозначается ауфтактом, показывающим одновременно и ту и другую: полную долю — движением всей руки, неполную — легким кистевым толчком в самый момент ее определения. Для того чтобы последний удар не был ошибочно принят за указание акцента, подход к началу доли производится без ускорения. Важно, чтобы кистевой удар не был завершением движения руки, а появлялся неожиданно, то есть тогда, когда он уже не может оказать влияния на силу звука, вызвать акцент.

Бетховен, Симфония № 2, II ч.



Гайдн, Симфония до минор № 95, I ч.



В примере 60 непрерывающееся и увеличивающееся по амплитуде движение руки показывает crescendo, в то же время кисть легкими и острыми бросками определяет неполные доли.

Вступление, начинающееся одновременно с полной и неполной долей (в разных голосах), рекомендуется показывать подобным же способом (см. 60 а).

Неполная доля в кантлене в сочетании с движением в других голосах. С уменьшением остроты звучания, появлением легато и певучей мелодии нужно уменьшать остроту кистевого толчка, а неполный

ауфтакт заменять полным. Движение ауфтакта после отдачи следует направлять не по горизонтальным линиям в стороны, а вниз. Можно сохранить лишь осторожный подход к точке определяемой доли и незначительный толчок, который к тому же лучше дать снизу вверх. Применение подобного ауфтакта оказывается особенно необходимым, когда неполная доля в одном голосе совпадает с пульсирующим движением полных долей в других голосах:

Бетховен, Симфония № 2, II ч.

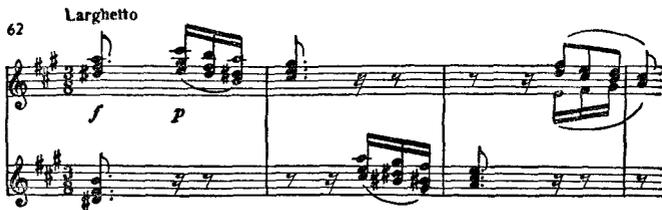


Движение руки здесь должно быть мягким, плавным, соответствующим характеру кантилены. Ко второй доле рука должна подойти дугообразно, что необходимо для обозначения ритмической пульсации альтов и показа баса. Подход ко второй доле происходит без ускорения, а начало неполной доли показывается без толчка, сменой направления движения руки (от этом приеме см: гл. VII, раздел «Ритмизованная незадержанная отдача»). С целью сохранения слитности звучания короткой ноты с предшествующей отдача не должна быть торопливой. Ее движение должно как бы захватывать звук неполной доли, переводя его плавно и слитно в следующую. Все эти меры необходимы потому, что из-за частой смены смычка мелодия может расчлениваться на короткие мотивы.

Если неполная доля связана лигой с предыдущей, то можно не опасаться ее расчленения и показывать начало толчком такой силы и остроты, какая требуется для совместного исполнения. В то же время надо учитывать и выразительность фразы.

Поочередное вступление групп оркестра лучше всего показывать мягкими движениями, почти без толчков. Дирижер в каждом отдельном случае может найти нужный характер ауфтакта, установить, какой силы и заметности необходим толчок.

Бетховен, Симфония № 2, II ч.



Синкопа

Синкопа — несовпадение ритмического удара с метрическим. Она возникает, когда звук, появившийся на слабой доле такта или слабом времени доли, продолжается и на последующей сильной. Ощущение синкопированного ритма связано и с появлением акцентов на слабых частях доли. К синкопам следует отнести также и единичные звуки на слабых частях доли, если вслед за ними следует пауза.

Синкопы на слабых долях такта показываются более или менее акцентированным обычным афтактом (с точки зрения дирижерской техники этот вид синкоп не требует пояснений).

Показ синкоп, появляющихся на слабом времени счетной доли, требует особых технических приемов. Такого рода синкопы имеют общее с неполной долей в том, что возникают на слабой части доли. Их одинаковая природа как бы указывает на то, что для них в дирижировании можно применить один и тот же технический прием, а именно — неполный афтакт, вызывающий звук на слабом времени доли. Однако использование однотипного жеста было бы ошибкой, равносильной отождествлению синкопы с неполной долей. Ошибка эта нередко встречается у молодых дирижеров и свидетельствует о непонимании особенностей и свойств синкопы, а также отличия ее от неполной доли.

Короткий звук неполной доли в ритмическом отношении тесно связан с последующей полной долей, тяготеет к ней, как к своему метрическому устою. Синкопа же подобных тяготений лишена. После нее обязательно следует либо неполная доля, либо другая синкопа, либо пауза. Сказанным обуславливается различие в способах дирижерского показа неполной доли и синкопы. Для того, чтобы практически ощутить это различие, продирижируйте следующие примеры;

Чайковский, «Евгений Онегин», 3 к



Чайковский, «Евгений Онегин», 4 к



В первом примере после толчка, определившего неполную долю, движение руки не прекращается, а непосредственно переходит к показу следующей доли. Таким образом, удар, вызвавший звук неполной доли, становится в то же время началом аутфакта к четвертой доле. Во втором примере после удара, определившего синкопированную долю, движение прекращается в конце отдачи. Так показываются единичные синкопы — аккорды на слабом времени доли, после которых следует пауза. Чем сильнее удар, быстрее предшествующее ему движение, тем быстрее отдача и ее завершение.¹

Рассмотрим два возможных случая продолжения движения, прерванного остановкой отдачи.

Первый — если после одной синкопы следует другая, то она обозначается аналогичным аутфактом (до тех пор, пока продолжают синкопы). При этом жесты приобретают характер отталкивания и в зависимости от динамики, темпа и акцентированности синкоп могут быть резкими, стремительными или смягченными. Так же и отдача может иметь различную степень активности и скорости.

Второй — когда синкопа переходит к метрически опорной полной доле через неполную долю, короткий звук которой заполняет время, остающееся после синкопы. Тогда после синкопы нужно дать неполный аутфакт, и на нем совершить переход к полной доле. Если синкопа обычно требует короткой отдачи, останавливающейся к концу, то при переходе к опорной доле отдача удлинится, превращаясь в аутфакт к неполной доле.

Чайковский, Пятая симфония, IV ч., 11-й такт после *F*, Бетховен, Увертюра «Кориолан», 20-й такт.

Переход от синкопы к опорной доле всегда должен ясно ощущаться в жесте. Именно этот момент чаще всего бывает источником ошибок дирижера, причиной неточности исполнения.

Рассмотрим на конкретных примерах различные виды синкоп.

Синкопа, возникающая после сильного времени доли и через промежуточную неполную долю, завершающаяся на следующей:

Франк, Симфония ре минор, I ч



Исполнение синкоп подобного рода облегчается тем, что звуки на сильном времени доли создают определенную ритмическую опору. Для показа начала ритмической фигуры требуется полный ауфтакт, для второй же доли — неполный. Следующая, повторяющаяся ритмическая фигура, выполняется аналогичным образом.

Различия между ауфтактами (в отношении силы, остроты удара, величины движений) зависят от характера и темпа музыки. Чем мягче звучание, чем меньше должна выделяться синкопа, тем больше нивелируются движения, определяющие синкопированную и неполную долю. Однако и в таких случаях движение ауфтакта в синкопированной доле должно быть подчеркнутым. Вместе с убыстрением темпа, появлением сильной динамики различия между ауфтактами должны становиться более заметными, а синкопированная доля показываться решительно, сильным толчком, с активной отдачей (Франк, Симфония ре минор, I ч., побочная партия).

Характер движения отдачи также зависит от акцентированное™ синкопированного звука, темпа и динамики. После *острого* удара отдача должна быть быстрой, короткой и прекращающей движение.¹ И наоборот, при умеренной силе акцента отдача после синкопы лишь замедляется, но не прекращается.

Для того, чтобы оттенить различие в жестях, определяющих синкопированную и неполную долю, движение к первой дается всей рукой, ко второй — преимущественно

¹ Глинка, Краковяк из оперы «Иван Сусанин»; Бетховен, увертюра «Прометей».

костью; показ неполной доли рекомендуется производить на верхнем уровне предшествующей отдачи.

Синкопа после паузы с последующей неполной долей определяется неполным (синкопированным) ауфтактом, в котором большое значение имеет четкость удара, призванного возместить отсутствие метрической опоры (сильного времени доли).

Неполная доля после синкопы соответственно показывается неполным ауфтактом. Если дальше следует полная доля, то она определяется способом, только что рассмотренным выше. Если же за неполной долей следует пауза (повторение той же ритмической фигуры), то движение отдачи после неполной доли прекращается, и вслед за тем дается неполный ауфтакт к синкопе. Следовательно, для показа рассматриваемой нами ритмической фигуры требуются два однотипных движения неполного ауфтакта.

Различие между жестами, определяющими синкопу и неполную долю, может быть большим или меньшим, однако во всех случаях неполная доля должна быть слабее, чем синкопированная. Здесь, как и в предыдущем виде синкопы, имеет значение различие уровней, на которых даются удары к той и другой доле, а также большее и меньшее участие руки.

При широкой кантилене¹ удар, определяющий синкопу, рекомендуется делать мягко, а отдачу после него — спокойно. Движение неполной доли должно плавно переходить к следующей

Последовательность нескольких синкоп, ритм которых не поддерживается звуками на метрически сильных долях, в техническом отношении является наиболее трудновыполнимым.² Трудность усугубляется с увеличением длительности цепи синкоп. Отсутствие метрической опоры приводит иногда к тому, что во время исполнения синкопы постепенно начинают сдвигаться относительно ударов руки дирижера, причем это может привести даже к тому, что начало их станет совпадать с ударами руки.

Чайковский, Симфония № 1, I ч.



¹ Бородин, Вторая симфония, III ч. (начало темы)

² Бетховен, Четвертая симфония, I ч. (57-й такт, Allegro).

64^b

При дирижировании подобной последовательностью синкоп лучше всего пользоваться однотипными ударами неполных афтактов, со стремительной, к концу несколько затухающей (а при особо резких акцентах — останавливающейся) отдачей. Если у исполнителей возникает тенденция к ускорению синкоп, то удары нужно давать мягче, а движения отдачи производить спокойнее. Помогает также придерживание отдачи, то есть остановка руки в точке удара. При тенденции к оттягиванию синкоп дирижировать следует ударами, направленными снизу вверх, с более активной и сильной отдачей.

После длинной цепи синкоп особенно важно заметным движением показать переход через неполную к метрически опорной доле. Последовательность синкоп после пауз дирижировается аналогичным приемом (см. выше пример из «Гамлета»).

Несколько синкоп в одной счетной доле показываются упругим синкопированным ударом со спокойным движением отдачи. При последовательности нескольких синкопированных долей важно, чтобы движения руки были однотипными. Дирижирование такой ритмической фигурой иногда оказывается затруднительным. Дирижер должен слушать ритм исполняемых синкоп, и свое движение соразмерять с установившимся темпом (в данном случае он руководит исполнением как бы сопутствуя ему). Какие-либо случайные, чуть более резкие или ускоренные отдачи в этих условиях могут нарушить ансамбль исполнения. Восстанавливать ансамблевое единство следует спокойным, направляющим афтактовым движением руки.

В приемах управления этого вида синкопами важнейшую роль играет однотипность движения отдачи.

Показательный пример — начало 13-й сцены (3-я карт) оперы «Пиковая дама» Чайковского.

Сочетание синкопированных долей в одних голосах с метрически сильными в других вынуждают руководствоваться устойчивыми долями,

а не синкопами (иначе говоря — дирижировать полными ауттактами). В противном случае синкопированный жест может помешать исполнителям, играющим полные доли. В умеренном темпе исполнение синкоп подобного рода не представляет трудности. Наличие полных долей создает ритмическую опору, облегчающую исполнение (Чайковский, Шестая симфония, I ч. *L*).

Исполнительские трудности начинают ощущаться лишь в быстрых темпах, когда промежуток времени между ударом руки и синкопированным звуком столь ничтожен, что при малейшей неточности возможно их совпадение.

Приведем несколько пробных случаев исполнения синкоп в быстром темпе:

Бородин, «Половецкие пляски»



Трудность этого места для дирижера не только в скорости, но и в том, что синкопированный ритм появляется в момент изменения темпа музыки. Дирижировать следует небольшими кистевыми движениями, акцентируя метрические доли, а не синкопы.

Бетховен, «Леонора» № 3



Причиной ритмической неточности здесь может явиться запаздывающее снятие звука синкопы, вследствие чего отстает и начало ее звучания. По этой причине следует применять не слишком резкий удар, а такое движение, которое могло бы показывать снятие звука в надлежащий

момент (ускоренная, резкая отдача может произвести обратное действие).

Трудный случай синкопированного ритма встречается в увертюре Чайковского «Гамлет» (8 тактов до *Roso più Animato*). Трудность его усугубляется ритмической фигурой скрипок (наличие шестнадцатой перед каждой долей). Очень важно, чтобы дирижер ориентировался на сильное время каждой доли, отчетливо подчеркивая его ударом полного ауфтакта.

Появление звука на сильном времени доли в одном голосе (или нескольких) при последовательности синкоп в других необходимо дирижировать подчеркнутым полным ауфтактом.

Акценты на слабом времени доли требуют синкопированного движения неполного ауфтакта с отдачей, которая не прекращается, а подводит к следующей доле:

Чайковский, «Щелкунчик», увертюра



Синкопа в триольной доле. Все сказанное о способах показа синкоп относится и к синкопам в триольном ритме. Некоторые различия в выполнении технических приемов, обусловленных иной ритмической структурой доли, выражаются главным образом в более спокойном движении отдачи после удара.

При дуольном ритме синкопа появляется на второй половине доли и содержит, как правило, один звук. В триольном синкопа может возникнуть на ее второй или третьей части.

В первом случае после синкопированного (акцентированного) звука может следовать звук также и на третьей части доли, и тогда характер отдачи становится отнюдь не безразличным. Если отдача стремительна или движение ее в конце прекращается, то звук после синкопы будет ритмически неточен. Ускоренность отдачи может повлиять и на темп исполнения доли. Поэтому движение руки после толчка неполного ауфтакта не должно прекращаться; кроме того его лучше делать кругообразно, соответственно триольному ритму. Удар производится толчком руки вверх,

что больше способствует правильному выполнению движения триольной отдачи:

Бородин, «Половецкие пляски»



Оно не должно быть стремительным и в том случае, если синкопированный (акцентированный) звук появляется на третьей части доли.

Интересный пример триольных синкоп встречается в увертюре Чайковского «Гамлет» (весь эпизод от *K* до *Moderato con moto come sopra*). Особенные затруднения возникают при появлении темы побочной партии. Дирижеру приходится преодолевать возникающую у исполнителей тенденцию к запаздыванию, в результате которого третья, восьмая каждой доли почти совпадает с началом следующей.

Примерно с тем же может столкнуться дирижер и в дуэте Джильды и Риголетто из II действия оперы Верди «Риголетто».

ГЛАВА VI НАЧАЛЬНЫЙ АУФТАКТ ВНУТРИ ТАКТА

Междольный ауфтакт, или иначе — движение, связывающее две доли внутри такта, воспринимается исполнителями двойственно: как собственно ауфтактовое и как сопутствующее доле. В первом случае оно подготавливает и определяет последующую долю со всеми ее качествами, во втором — непосредственно руководит данным моментом звучания.

Для обозначения каждой из этих функций ауфтакта примем условную терминологию. Собственно ауфтактовую Функцию назовем подготовительной, функцию же руководства непосредственно моментом звучания — руководящей.

Двойственность значения междольного ауфтакта оказывает большое влияние на технику дирижирования. она придает тактированию непрерывность. Благодаря этому отдельные доли такта в жесте дирижера воспринимаются в виде непрерывной цепи ауфтактов, непрерывного движения. Происходит это потому, что удар, определяющий

начало звучания доли, в то же время становится и началом афтакта к следующей доле; движение же отдачи, возникающее после него, вместе с тем является и замахом — начальным движением афтакта к следующей доле.

Непрерывность движений тактирования можно рассматривать как положительное свойство, способствующее выразительности дирижирования. Однако неразрывность движения тактирования становится помехой, когда необходимо показать расчлененность музыкальной ткани, цезуры, артикуляцию и прочие элементы фразировки.

Двойственность междольного афтакта оказывает влияние и на другие внутренние взаимосвязи между долями. Так, междольный афтакт, подготавливая какое-то новое качество последующей доли, вместе с тем оказывает некоторое влияние и на характер текущей доли. Желая, например, усилить динамику последующей доли, мы, естественно, активизируем движение афтакта, что вместе с тем может привести к усилению громкости текущей доли.

Обратимся к конкретному примеру — Моцарт, Симфония Es-dur, I часть. Во вступлении спокойное движение скрипок, предшествующее появлению сильной динамики в tutti (2, 4, 6, 13-й такты), может быть нарушено как в темповом, так и в динамическом отношении из-за резкого и стремительного афтакта, необходимого для показа forte.

Вторжение активного афтакта особенно пагубно в тех случаях, когда фраза должна быть завершена спокойно и мягко. Толчок афтакта может нарушить ее динамику. Подобное действие афтакта проявляется главным образом в медленных темпах. В быстрой музыке афтакт длится настолько кратковременно, что не успевает повлиять на динамику текущей доли. Впрочем и здесь устранить полностью влияние активного афтакта удастся не без труда.

Аналогичные трудности возникают и при внезапных изменениях темпа. Если на смену медленному темпу приходит быстрый, то для его показа требуется сократить длительность афтакта. Но тем самым сократится и длительность текущей доли, что нарушит внезапность перехода и поведет к нечеткости исполнения. Если же сохранить темп последней доли, предшествующей новому темпу, то афтакт, равный длительности этой доли, не сможет определить новый темп.

Все это заставляет обращаться к таким техническим средствам, которые дают возможность пользоваться афтактовым движением, имеющим функции лишь предвещения последующей доли и не связанным с текущей долей.

Двойственность междольного движения уменьшает, а иногда и уничтожает его аффтактовость. Это объясняется тем, что руководство выразительной стороной звучащей доли в какой-то степени лишает дирижера возможности в полной мере использовать свой жест для подготовки последующей доли. Так, дирижер иногда вынужден несколько уменьшать яркость аффтакта для того, чтобы не оказать нежелательного влияния на текущую долю.

Однако важнее другая причина. Для того, чтобы аффтакт служил надежным средством определения доли, в нем должны быть выражены движения замаха и падения или дугообразность движения. В известных случаях должна быть достаточно заметна и начальная точка движения аффтакта. Лишь при соблюдении этих условий аффтакт может показывать момент дыхания, что необходимо для точности совместного вступления.

Между тем задача руководства выразительной стороной исполнения не всегда позволяет неизменно сохранять типичные формы движения аффтакта (соответствие амплитуд и временной длительности двух его движений). В значительной мере могут трансформироваться и рисунки тактирования. Вместо дугообразных линий появляются прямые, горизонтальные (уподобляющиеся движению смычка), точки ударов смягчаются или вовсе исчезают и т. п. Обычно сохраняет свой характер движение к первой доле такта, хотя и оно подчас изменяется по разным причинам.

Уменьшение подготовительной функции междольного аффтакта, также как и трансформация рисунков тактирования (если то и другое не переходит известные границы),¹ может и не отражаться на ансамбле исполнения: пульс метроритмического движения произведения в известной мере компенсирует недостаточность аффтакта, дает исполнителю нужную ориентацию. Однако имеются случаи, когда подготовительная функция в междольном аффтакте должна быть не только восстановлена, но и усилена. Ведь далеко не всегда дирижер может полагаться на ритмическое чувство исполнителей и их способность самостоятельно поддерживать ансамбль.² Что касается таких технических моментов руководства исполнением как показ вступления группе, показ новой динамики или темпа, то они могут

Подчас выразительность жеста оказывается в конфликте с Точностью тактирования.

Во время оперного и инструментального сопровождения исполнители вообще не могут проявлять инициативу и должны полагаться главным образом на указания дирижера.

осуществляться лишь **при** помощи полноценного, отчетливого ауфтакта.

Из сказанного следует вывод: используя в целях выразительного исполнения двойственность междольного ауфтакта, необходимо иметь возможность в отдельных случаях устранять ее как для того, чтобы усиливать подготовительные функции ауфтакта, так и для того, чтобы разрывать непрерывность движений рисунка тактирования. Иначе говоря, внутри такта необходим специальный жест, такой прием, который полностью соответствовал бы функциям начального ауфтакта.

Это может быть достигнуто двумя способами: 1) при помощи остановки движения руки и устранения отдачи, в результате чего и образуется новый ауфтакт внутри сетки тактирования; 2) при помощи некоторой трансформации ауфтактового движения, в частности увеличения амплитуды замаха или усиления толчка с одновременным уменьшением ауфтактовости предшествующей доли.

В первом случае новый ауфтакт расчленяет звучание, позволяет резко изменять качество следующей доли. Новый ауфтакт другого типа может и не расчленять музыкальной ткани; его важнейшее назначение — подача вступлений, показ новой динамики, подчеркивание тех или иных особенностей исполнения.

Для ясности изложения примем рабочую терминологию, которая позволит отличать один вид внутритактового ауфтакта от другого. Ауфтакт, образующийся при помощи задержанной отдачи, будем называть новым внутритактовым ауфтактом, выделенный же при помощи более сильного толчка или другим способом — подчеркнутым внутритактовым ауфтактом.

Новый внутритактовый ауфтакт

Расчленение движения рисунка тактирования и образование внутри такта нового ауфтакта достигается остановкой руки в начальный момент доли.

Как мы уже знаем, неразрывность движения тактирования — следствие того, что начало междольного ауфтакта воспринимается одновременно и как движение замаха и как движение отдачи. Если в момент определения начала доли остановить руку без обычной рефлекторной отдачи после удара, то начинающееся после остановки движение будет восприниматься как новое движение, не вызванное ударом, то есть как замах нового ауфтакта.

Замаховое движение ауфтакта, начинающегося из неподвижного положения руки, определяет дыхание. В данном случае новый ауфтакт показывает дыхание, а следовательно прекращает звучание текущей доли. Благодаря этому новым ауфтактом можно показывать любое качество последующей доли без опасения нарушить звучание текущей; резкий замах его приходит в момент паузы.

Новый ауфтакт применяется для показа: а) дыхания, цезур; б) внезапного изменения темпа; г) нового характера звукоизвлечения.

Остановка руки в новом ауфтакте может быть и приемом, завершающим какое-то музыкальное построение.

Рассмотрим первую из функций нового ауфтакта.

Определение дыхания и фразировки. Определение фразировочных цезур — одно из важнейших назначений нового ауфтакта. Остановка руки, завершая комплекс движений тактирования, тем самым указывает и на завершение музыкальной мысли. Это может касаться раздела музыкальной формы или отдельного построения, то есть может быть «грамматической точкой», «запятой», кратким вдохом, средством артикуляции и пр.

В зависимости от значения цезуры и остановка руки должна быть различной. Резкое прекращение звучания на сильной звучности достигается решительной остановкой руки с мгновенной фиксацией мышц (например, в IV ч. Четвертой симфонии Чайковского перед появлением второй темы; во II ч. Пятой симфонии Шостаковича перед появлением темы у валторн). Спокойное завершение музыкальной фразы показывается мягким, плавным жестом.

В любом случае важно, чтобы остановка была подготовлена, чтобы предшествующий ей ауфтакт заранее предупредил о ее появлении. Резкая остановка (со «срывом» звучности) подготавливается подчеркнутым¹ ауфтактом, мягкая — заметным дугообразным ауфтактом, но без толчка. Движение последнего, начатое рукой, должно завершаться кистью, слегка опускающейся в момент остановки. Опускание кисти придает завершающему движению нужную образность, жест как бы говорит: «Стоп! Всё!». Кроме того, слегка опущенная кисть позволяет удобнее начать ауфтакт к следующей доле.

Остановка руки должна быть полной и мгновенной. Самое незначительное движение ее (отдача) уничтожит весь смысл этого технического приема, так как будет воспринято исполнителями как начало замаха к следующей доле.

См. гл. VI, раздел «Подчеркнутый ауфтакт».

Характер и длительность остановки зависят от ее музыкального смысла. Если рука останавливается резко, стремительно, мгновенно прекращая звучание завершаемой доли, то продолжительность образовавшейся цезуры оказывается равной оставшейся длительности доли. Впрочем, пауза может быть и продлена соответственно исполнительским намерениям дирижера. По этой причине остановка руки с задержанной отдачей представляет собой убедительный технический прием для показа удлинённых цезур.

При мягкой остановке звучание, как правило, не прекращается до начала нового афтактового движения руки. Следовательно, чем продолжительнее такая остановка, тем длительнее прозвучит завершаемая доля и тем короче будет пауза. И наоборот — чем короче остановка, тем продолжительнее пауза.

Показ кратких цезур, не имеющих разделительного значения (например, подача, дыхания хору или духовым инструментам в середине фразы), можно делать и без полной остановки, взамен которой рекомендуется протянуть предшествующий цезуре звук глядящим движением руки. Такой жест позволяет легко, небольшим и коротким афтактом подхватить следующий за цезурой звук. Приемом этим пользуются, чтобы сделать более коротким момент взятия дыхания.

Подобный афтакт иногда удобнее бывает выполнять легким движением локтя, как бы «попутно». Этот прием хорош для того, чтобы «подцепить» какой-либо вступающий голос, не нарушая руководства другими.

Определение внезапного изменения динамики. Новый внутритактовый афтакт, как прием показа внезапного изменения динамики, ценен тем, что дает возможность показывать динамику без опасения нарушить звучание текущей доли, и тем, что остановка движения руки возводит границу между старой и новой динамикой.

Показ новым афтактом сильной динамики достигается увеличением амплитуды и скорости движения, задержанным замахом и прочими выразительными приемами.

Перед определением сильной динамики рука не всегда может оказаться в положении, достаточно удобном для энергичного афтакта. Например, завершая звучание в *pp*, рука останавливается на второй доле $\left(\frac{4}{4}\right)$ возле точки «раза». Поэтому для увеличения амплитуды движения афтакта замах его предпочтительнее направлять в сторону, противоположную определяемой доле (*f*).

Показывая *piano subito* следует остановку руки делать как можно ближе к местоположению определяемой доли, чтобы ауфтакт к ней был максимально уменьшен. Но не следует при этом сокращать амплитуду движения, завершающего сильную динамику; замах ауфтакта должен быть направлен в противоположную сторону.

Определение внезапного изменения темпа. Внезапное изменение темпа, в особенности резкий переход с медленного движения на быстрое, нередко является камнем преткновения. Конечно, речь идет о переходах сложных: перемена темпа после выдержанной ноты не представляет какой-либо трудности. К сложным переходам относятся случаи, когда смежные доли на стыке двух темпов заполнены внутренним движением (Римский-Корсаков, «Сказание о невидимом граде Китеже», 117; Мусоргский, «Ночь на Лысой горе» — перед репризой).

В чем же заключается трудность перехода на новый темп? Как известно, темп доли определяется временной длительностью ауфтакта. Если дирижер, желая показать более быстрый темп, укоротит длительность ауфтакта, то тем самым он сократит и длительность доли, предшествующей новому темпу. Если же он сохранит прежнюю длительность ауфтакта, то не сможет показать новый темп.

Затруднения эти с применением нового ауфтакта значительно облегчаются.

Переход с медленного темпа на быстрый осуществляется следующим образом: на последней доле рука останавливается и начинает движение уже в темпе нового ауфтакта, который за счет ее остановки оказывается укороченным. Длительность остановки руки и движения нового ауфтакта по времени равняются всей длительности последней доли. Чем быстрее последующий темп, тем длительнее остановка и укороченнее ауфтакт; чем медленнее новый темп, тем остановка короче, а ауфтакт длиннее (увертюра к «Тангейзеру» Вагнера — переход с *Andante* на *Allegro*; Глазунов, Четвертая симфония — переход со вступления на *Allegro*).

Остановка движения, если она не диктуется специальными исполнительскими задачами, не должна иметь разделяющего характера. Поэтому ее не следует выполнять завершающим жестом. Нет необходимости также в замыкании движения кистью и в полной неподвижности руки.

Переход с медленного темпа на быстрый не всегда можно показать остановкой руки. Она неприменима, например, когда счетная доля, предшествующая новому темпу, содержит внутреннее движение. Чтобы остановка руки не оказала нежелательного влияния на темп и ритм внутри-

дольного движения, ауфтакт к новому темпу дается дополнительным толчком, подразделяющим долю. Толчок должен быть незначительным и больше походить на придыхание, появляющееся где-то в середине (в зависимости от скорости нового темпа) ауфтактового движения. Таким образом, новый ауфтакт как бы вычленяется из общего движения междольного ауфтакта. Подобным приемом часто пользуются в конце замедляющегося движения перед возвратом к первому темпу, то есть после *ritenuto* или перед *piu mosso*.

Остановка движения руки может быть заменена также портаментным движением, переходящим в нужный момент в активный замах нового ауфтакта, что является отличным средством, когда перед переходом на новый темп необходимо показать нарастание звука. Например, переход с *Lento* на *Allegro non troppo* I части Симфонии Франка.

Во всех случаях, когда не может быть применена остановка руки, большое значение в определении нового темпа приобретает соответствующее движение отдачи. Таким способом лучше всего совершить переход на *Piu mosso* во вступлении к 4-й картине оперы «Евгений Онегин» Чайковского.

Внезапный переход с быстрого темпа на медленный, как правило, осуществляется замедлением движения отдачи на первой доле нового темпа (дать ауфтакт к более медленному темпу, не увеличив длительности предшествующей доли, невозможно). Но встречаются случаи, когда такое изменение темпа достигается и при помощи задержанной отдачи, то есть новым ауфтактом. Тогда остановка руки производится не на последней доле предшествующего темпа, а на первой доле нового (данное техническое средство возможно лишь в тех случаях, когда первая доля нового темпа не содержит внутреннего движения)

Остановка руки в момент наступления нового темпа — сигнал, делающий более заметным рубеж между двумя темпами и предотвращающий возможность преждевременного исполнения второй доли. Чаще всего подобным способом разграничиваются какие-то разделы музыкальной формы. Поэтому остановка и цезура оказываются не только техническим приемом, но и выразительным средством, имеющим смысловое значение.¹

Задержанная отдача может применяться и тогда, когда первая доля нового темпа содержит два звука. В таких слу-

¹ Примеры: Римский-Корсаков, «Шехеразада», II ч С, Глинка, «Камаринская» (ред. Римского-Корсакова и Глазунова, 13-й такт после 12, *Meno mosso*).

чаях остановка руки делает более определенным показ начала второй половины доли нового темпа. Остановка руки выполняется завершающим движением кисти. (По способу выполнения прием аналогичен движению задержанной ритмизованной отдачи.)

Новый афтакт и переход с легато на стаккато. Новый афтакт может применяться также и для показа стаккато после легато. Незначительная, очень краткая остановка руки и легкий кистевой афтакт для стаккатного движения помогает как выполнению этого штриха, так и отделению его от предшествующего легато-

Бетховен, Симфония № 2, п ч



Действие, оказываемое остановкой руки на выполнение штриха, можно объяснить следующим: для того, чтобы исполнителям на духовых инструментах сыграть стаккато после легато, необходимо прервать струю воздуха, а исполнителям на смычковых инструментах слегка приподнять смычок или остановить. Это действие и показывает дирижер остановкой и последующим движением руки. Имеет определенное выразительное значение и то обстоятельство, что соответствующее легато, плавное движение руки сменяется легким и небольшим по амплитуде стаккатным движением кисти.

Подчеркнутый афтакт

Одна из важнейших функций подчеркнутого афтакта — показ вступления нового голоса. Имеются в виду как вступление после общей паузы оркестра (или хора), так и во время звучания других голосов.

Конечно, не всякое вступление требует специального знака дирижера. Для исполнителя большей частью бывает достаточно движения обычного междольного афтакта. Необходимость подчеркнутого афтакта возникает, когда нужно обеспечить совместное вступление группы голосов или отдельного голоса на фоне ритмически сложного движения, или вступления хоровых масс, участников ансамбля

и солистов в оперном спектакле, ораториальном произведении и т. д.

Для успешности подачи вступления важно во всех случаях более отчетливо показать момент начала аффтакта, чем начало звука. Если начальная точка аффтакта определена недостаточно ясно, то подчеркивание вступления не даст нужного результата. Это правило приобретает особенное значение при подаче вступлений группе духовых инструментов или хору, по отношению к которым замах аффтакта должен стать сигналом к взятию дыхания, что обеспечивает точность их последующего вступления.

Подчеркнутый аффтакт выделяется из обычных междольных некоторой акцентированностью начальной точки движения. Например, если вступление приходится на четвертую долю такта, то начало третьей доли следует дать несколько более сильным толчком. Однако подобный толчок может быть понят исполнителями как знак усиления непосредственно третьей доли.

Как же отличить жест, показывающий начало подчеркнутого аффтакта от жеста, определяющего акцент? Если толчку, приходящемуся на третью долю, предшествует дугообразное движение, а сам он производится сверху вниз, то это легко может быть принято за указание акцента, поскольку дугообразное движение к третьей доле в данном случае приобретет значение аффтакта к акценту. Чтобы избежать ошибки, необходимо прежде всего уменьшить или вовсе устранить дугообразность движения, предшествующего толчку.

Иногда характер музыки (например, наличие внутридольного движения) не позволяет устранить дугообразность предшествующего аффтакта. В таком случае движение руки перед началом подчеркнутого аффтакта должно быть осторожным без явно выраженного устремления к точке удара. Кроме того перед начальным аффтактом полезно сделать незначительную приостановку руки. Выполненное таким образом движение уже не может быть понято как указание акцента. Однако оно возможно лишь при незначительной динамике и относительно не быстром темпе. В быстрой и динамичной музыке, требующей резких и энергичных движений, такой осторожный подход к точке удара, конечно, неприемлем, а потому должен быть заменен прямым движением руки.

Каждая из долей схемы тактирования показывается движениями, имеющими различные направления. Соответственно этому и устранение их аффтактности достигается различными способами. При движениях руки в стороны

достаточно либо уменьшить крутизну дуги, либо (например, при сильной динамике) после энергичного замаха показать следующую долю движением не вниз, а в сторону — вверх. Последнее вообще соответствует показу дыхания, а потому этот прием хорош тогда, когда надо дать сильное вступление духовым инструментам или хору. Направленность движения вверх кроме того полностью устраняет возможность ошибочного акцентирования звука в начале подчеркнутого аффтакта. Однако подобное движение аффтакта может послужить причиной сокращения его временной длительности.¹ Поэтому после указанного движения необходима некоторая остановка, корректирующая продолжительность аффтакта.

Что касается движения к последней доле такта (любого размера), то устранение ее аффтактности достигается сокращением движения замаха. Практически это выражается в том, что аффтакт к последней доле такта полностью исключается (70).

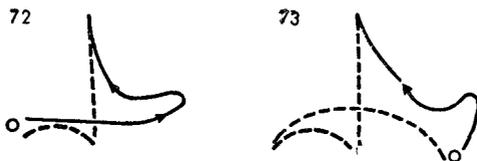


Ослабить аффтактность движения к первой доле наиболее затруднительно. Во-первых, невозможно уменьшить амплитуду замаха, во-вторых, нельзя придать ей какое-либо другое направление. Остается лишь одна возможность — нейтрализовать действие падения руки к точке удара и тем самым устранить акцент на первой доле. Достигается это уменьшением линии падения, а также тем, что рука дает аффтактовый толчок движением не вниз, а вверх и вперед от себя. Образующаяся вогнутая дуга как бы отстраняет удар и придает жесту значение аффтактового замаха ко второй доле (см. 71).

Правда, этот прием, в связи с уменьшением линии падения может вызвать произвольное сокращение временной длительности аффтакта. Сокращение всегда может быть компенсировано задержкой движения в конце замаха (задержанный аффтакт), что будет лишь способствовать энергичности вступления.

¹ Об этом см. гл. III, «Схемы тактирования» (схема 3-дольного размера).

Динамику подчеркнутого афтакта можно усилить также посредством остановки руки в начале доли, предшествующей афтакту. Так, при подаче вступления на четвертой доле остановка делается на второй доле такта.



Чем же отличается указанная остановка от остановки в новом междольном афтакте? В новом она производится в начале доли, непосредственно предшествующей вступлению (см. 73). Движение, следующее после нее, вычлняется из общей временной длительности доли, так что афтакт ко вступлению приобретает укороченную длительность по времени, равную половине доли. В подчеркнутом афтакте остановка делается на одну счетную долю раньше, благодаря чему афтакт имеет полную длительность. Предположим, дирижеру надо дать вступление на четвертую долю такта. В случае применения нового афтакта он должен остановить руку в начале третьей доли, после чего дать афтакт к четвертой, в подчеркнутом же афтакте приостановить руку на второй доле. Понятно, что подчеркнутый афтакт обеспечит большее дыхание и большую энергию движения, так как сохранит полную временную длительность. Кроме того, после остановки удобнее сделать энергичное движение к толчку афтакта на третьей доле по прямой линии без опасения вызвать ненужный акцент. Остановка же перед началом афтакта явится моментом собирания силы и поможет придать этому, казалось бы чисто технологическому, вспомогательному средству выразительное значение.

Итак, если остановка движения в новом афтакте имела назначение расчлнить движение тактирования, показать момент логического завершения раздела, фразы, мотива и т. д., то перед подчеркнутым афтактом она служит иной цели, поскольку афтакт не расчлняет музыкальную ткань, а применяется для показа особо энергичных вступлений.

Рассмотрим еще одно свойство, присущее подчеркнутому афтакту.

На основании опыта можно убедиться, что в быстром темпе выполнение двух ударов подряд — в начале афтакта

и в момент показа звука, — довольно затруднительно.¹ Неудобство, вызываемое наличием двух толчков, может быть устранено обращенной формой задержанного ауфтакта. В нем рука в, результате стремительного движения замаха, оказывается очень близко к определяемой доле, и чтобы «взять» звук, нет необходимости в большом движении к точке удара. Звук «берется» непосредственно из того места, в котором остановилась рука в момент задержанного замаха:

Чайковский «Ромео и Джульетта»



Чем же можно объяснить тот факт, что в быстрых темпах (независимо от динамики) можно ограничиться лишь начальным толчком ауфтакта? Тем, что движение, с помощью которого дается удар ауфтакта, по характеру соответствует ауфтакту к неполной доле. Это сходство не является только внешним, в быстром темпе начальный толчок ауфтакта действует аналогично толчку неполного ауфтакта, то есть вызывает вступление независимо от того, «коснется» ли рука звука или нет. Своеобразное превращение подчеркнутого ауфтакта в неполный позволяет дирижеру иногда совсем не давать удара на определяемой ауфтактом доле, а дирижировать как бы переходя на более укрупненный счет, но с сохранением той же схемы тактирования:

Чайковский, «Итальянское каприччио»



¹ В этих случаях важнее сохранить первый удар — начальный толчок ауфтакта, само же вступление можно показать менее активно.

В «Итальянском каприччио» Чайковского аккорды на второй половине такта после паузы уместно дирижировать *на раз*, то есть ограничиться показом первой доли сильным толчком неполного аффтакта (то же и в Чардаше из «Лебединого озера»).

В очень быстрых темпах рисунок тактирования часто обозначается прямыми линиями, поскольку темп не позволяет пользоваться дугообразными, а поэтому толчок каждой доли является средством определения следующей.

Вступление новых голосов во время мелодического движения. В моменты выразительного дирижирования предваряющая функция междольных аффтактов в некоторой степени ослабляется. Такой аффтакт, будучи достаточным для того, чтобы руководить непрерывным движением звучащих голосов, оказывается неприемлемым для вновь вступающих, для которых необходим ясный замах, показывающий дыхание. Чаще всего это происходит во время дирижирования кантиленой, когда дирижер, стремясь отобразить протяженность звука, придает движению руки смычкообразный характер, уменьшает аффтактовые дуги, устраняет удары и т. п. Молодые дирижеры, уделяя внимание мелодии, перестают следить за остальными голосами. В результате оказывается, что их вступление происходит с некоторым запозданием. Поэтому вступление каждого нового голоса должно быть подчеркнуто соответствующим аффтактом. Правда, такой подчеркнутый аффтакт не должен нарушать плавности и выразительности жестов, обращенных к исполнителям главного голоса. Чтобы вовлечь в общее движение новый голос, достаточно незначительного увеличения замаха или едва заметного толчка в его начале. Важно, чтобы движение замаха было характерным для показа дыхания. Оно может быть выполнено как бы между прочим легким взмахом локтя, не препятствующим руководству мелодией выразительным жестом всей руки.

Вступление новых голосов на фоне пассажной фактуры. Подчеркнутым аффтактом нужно показывать вступление новых голосов, появляющихся в конце или во время исполнения пассажа (примеры: Чайковский, «Ромео и Джульетта» *F*, «Буря» *S*).

Один из частых недочетов дирижирования — запаздывание вступления духовых после пассажного разбега струнных. Причина большей частью заключается в том, что дирижер не подготовил их вступление аффтактом, достаточным для того, чтобы они успели взять дыхание. Это чаще всего случается в быстрых темпах и при сильной динамике вступления, когда обычный аффтакт оказывается слишком

коротким по времени, не позволяющим исполнителям сделать большой вдох.

Надежным приемом в таких случаях будет задержанный обращенный ауфтакт. Он не только подготовит исполнителей, но и активизирует момент взятия дыхания. Технически прием выполняется так: совершив замах, рука с некоторым опережением устремляется к точке удара и после остановки дает сильный удар от себя. Убыстрение движения руки помогает устранить запаздывание вступления. Иногда для того, чтобы ускоренное движение ауфтакта не отразилось на темпе последней доли, его можно показать левой рукой.

Применение задержанного обращенного ауфтакта иногда целесообразно и в других вступлениях на фоне или в конце пассажеобразного движения. Иногда, например, исполнители духовой группы оркестра в момент очень тихой звучности вступают осторожно, а потому и с некоторым запозданием. Запоздание заметнее всего бывает именно на фоне быстрого движения другой группы. Показ такого вступления обращенным, опережающим ауфтактом (движением снизу вверх) предотвращает опоздание. Примеры: вступление медных инструментов в коде I части Четвертой (f); вступление тромбонов в 4-м такте после *K* в I ч. Шестой симфоний (P) Чайковского.

Определение *subito forte* подчеркнутым ауфтактом. С точки зрения чисто оркестрового эффекта появление *subito forte* равносильно вторжению новой массы инструментов. Практически подобное изменение динамики чаще всего так и осуществляется композитором. Поэтому перед дирижером возникает та же проблема, что и в местах вступления новых голосов — дать сильный ауфтакт, не нарушая динамики предшествующей доли. В качестве иллюстрации приведем пример из увертюры Бетховена «Леонора» № 3:

Бетховен, «Леонора» № 3



Дирижеру бывает подчас трудно добиться того, чтобы исполнители сохранили неизменную звучность *p* перед вторжением *f*, ибо энергичный ауфтакт, необходимый для

показа новой динамики, невольно заставляет их усиливать звук. В аналогичных случаях рекомендуется останавливать руку в начале доли, что обеспечит неизменность предшествующей динамики. Однако таким приемом практически можно воспользоваться, дирижируя музыкой относительно медленного темпа. Быстрый темп не позволяет его применять, так как за короткое время не успеть сделать остановку, а после нее дать аффтакт.

Причина, вызывающая произвольное усиление динамики, заключается не столько в толчке аффтакта, сколько в предшествующем ему движении. Когда удару аффтакта предшествует какое-то заметное движение, то удар может быть принят за акцент. Полная аналогия этому имеется и в данном случае. Если перед аффтактовым толчком дирижер произведет заметное дугообразное движение, то оно поведет к усилению звучания всей доли, предшествующей появлению новой динамики. Поэтому необходима нейтрализация движения, предшествующего толчку подчеркнутого аффтакта, что достигается уже известными нам способами (см стр 144). Из них наиболее эффективен прием остановки руки на доле, предшествующей началу подчеркнутого аффтакта. Так, в примере из «Леоноры» № 3 руку рекомендуется остановить на первой доле 2-го такта, вторую же показать без предваряющего аффтактового движения. Движение руки после остановки, совпадающая с началом второй доли, не успеет и не сможет повлиять на ее звучание и, в то же время будет воспринято как активный аффтакт к *f*.

Но и такой прием не всегда устраняет произвольное *crescendo* перед *f*; даже и без подготовительного движения толчок, с которого начинается аффтакт, способен вызвать некоторое усиление звука. В подобной ситуации следует устранить и причину нарушения динамики — толчок в начале аффтакта. Начинать аффтакт нужно мягким замаховым движением, которое, ускоряясь, к концу приобретет активность и в то же время не нарушит динамики той доли, во время которой выполняется.

Для предотвращения произвольного усиления звука можно также продирижировать такт-два, предшествующие *fortissimo subito* в верхнем уровне тактирования, вследствие чего будет уменьшена и амплитуда замаха. В то же время воздействие аффтакта, благодаря положению руки вверху, сохранится. Такой аффтакт оказывает нужное действие не силой, не величиной жеста, а его образностью, внезапностью, лаконичностью.

Особые случаи применения подчеркнутого афтакта

В дирижировании встречается бесконечное количество случаев, когда отдельные доли такта должны быть подчеркнуты афтактом.

Подчеркнутый афтакт при смене гармоний. Часто некоторую трудность вызывает исполнение аккордов, идущих в медленном темпе, длительность которых превышает счетную долю (начало увертюры Чайковского «Ромео и Джульетта» или аккорды медных, затем деревянных духовых во II ч. симфонии «Из Нового Света» Дворжака).

Трудность достижения ансамбля в подобных случаях объясняется тем, что в медленном темпе при отсутствии движущихся голосов, а следовательно какого-то ритмического пульса, исполнители могут полагаться лишь на указания дирижера. Фактически каждый аккорд воспринимается и соответственно выполняется ими как новое вступление. В медленном темпе и при слабой динамике афтактовые движения не отличаются особенной определенностью.

Отсутствие звуковой ритмической опоры должно быть возмещено жестом дирижера. Это не означает, что он должен активными афтактами отбивать все доли, содержащиеся в аккорде. Вполне достаточно подчеркнутым афтактом показать момент перехода на следующую гармонию, а все остальное отметить нейтральными движениями тактирования. В зависимости от слитности аккордов острота афтакта может быть большей или меньшей.

Подчеркивание афтактом смены гармонии желательно и в том случае, когда она сопровождает мелодическое движение. Во время дирижирования мелодической линией дирижер не всегда может придерживаться полноценных афтактов, поэтому специальный афтакт для показа смены гармонии иногда весьма необходим.

Более заметный показ смены гармонии обычно связан с потребностями выразительного исполнения, когда надо показать ее функциональное значение (тональное отклонение, модуляция и пр.).

Подчеркивание афтактом смены гармонии желательно также в музыке свободного, импровизационного характера при сопровождении солирующего голоса — во всех случаях, когда исполнители не могут полагаться только на ритмическое чувство. Смену гармоний надо показывать и во время остановки мелодического движения на звуке, длящемся несколько долей, когда она образует с мелодическим голосом задержание или «подставляется» под синкопу:

Чайковский, Симфония № 5, II ч.



Подчеркивание заполненной движением доли, следуемой после долгого звука. Подчеркнутый ауттакт служит средством определения доли, заполненной внутренним движением и идущей непосредственно за длительно выдержанным звуком. Однако определенность ауттакта здесь должна быть несколько большей, чем при показе смены гармоний, поскольку он призван определить не только начало доли, но темп и характер движения ее заполняющего (Бетховен, Седьмая симфония, I ч., 23-й такт).

Разумеется, степень остроты ауттакта зависит от характера музыки. Когда между долгим звуком и последующей долей существует тесная мелодическая связь, *то* ауттакт должен быть мягким, почти без толчка. Если же такой связи не существует, то подчеркнутость и острота ауттакта может быть большей. Он должен быть более заметным и тогда, когда мелодическому движению не сопутствует какое-либо ритмическое сопровождение:

Шостакович, Симфония № 5, I ч.



Обычно же движение аккомпанемента облегчает задачу исполнителей, и поэтому ауттакт может быть менее активен.

Подчеркивание доли, содержащей синкопу. Счетная доля, содержащая синкопированный ритм, должна быть подчеркнута ауттактом. Его движение как бы вызывает синкопу (Бетховен, Вторая симфония, скерцо — 21 и 25-й такты).

Подчеркивание полной доли после синкопы. Обязательно должно быть подчеркнуто появление полной метрической доли после ряда синкоп (см. гл. V, раздел «Синкопа»). Для этого достаточно более удлиненного

замахового движения, контрастирующего с короткими, быстро угасающими отдами, следуемыми после синкоп. Удлиненный замах и решительный аффтакт завершает последовательность синкоп, как бы ставит заключительную точку:

Чайковский, «Гамлет»

79 *Pochlissimo più mosso*

The image shows a musical score for measures 79-82 of Tchaikovsky's 'Hamlet'. The tempo is marked 'Pochlissimo più mosso' and the dynamic is 'ff'. The score is written for piano and features a melodic line in the upper voice and a bass line. The first system shows a melodic line in the upper voice and a bass line. The second system continues the melodic line and bass line, with a fermata over the final measure of the system.

Подчеркнутым аффтактом должно быть отмечено и появление полной доли после ряда неполных, в особенности когда эта доля как бы перебивает уже установившийся ритм и замещает ожидавшуюся неполную долю. Необходимость подчеркнутого аффтакта усиливается еще более, если появление полной доли сопровождается вступлением новых голосов (Шуберт, Неоконченная симфония, I ч., 28-й такт).

Подчеркивание мелодической кульминации. Подчеркнутый аффтакт — важное выразительное средство определения мелодической кульминации. Движение аффтакта в этих случаях обычно должно быть плавным, дугообразным, как бы вводящим в кульминационную долю. Замах и последующее движение должны производиться единым, слитным жестом, устремляющимся к точке завершения единицы. Подчеркнутость аффтакта достигается увеличением замаха, плавно переходящим в движение к показываемой доле. Для достижения большей слитности замаху может быть придано направление к себе, с тем, чтобы последующее движение сделать от себя, как бы приглашающим жестом. В целом аффтакт выполняется кругообразным движением в направлении к себе (начало), а затем от себя (завершение).

Мелодическая кульминация часто сочетается и с вершинной динамического развития фразы. В зависимости от интенсивности динамики, движение аффтакта может быть более или менее ярким, выпуклым. Типичные примеры можно встретить во II части Пятой и в побочной партии I части Шестой симфоний Чайковского.

Подчеркнутый аффтакт к неполной доле

Все характерные черты неполного аффтакта сохраняются и при его подчеркнутости. Отличие заключается лишь в большей яркости жеста за счет увеличения амплитуды или силы удара (неполный аффтакт внутри такта всегда несколько подчеркнут). Применение подчеркнутого неполного аффтакта необходимо в момент внезапного изменения динамики, а также при показе вступления.

Показ *subito forte*. Внезапное усиление динамики показывается более сильным толчком. Движение аффтакта, предшествующего удару, должно быть прямолинейным и несколько удлиненным. После толчка следует более или менее слитное движение, вводящее короткую ноту неполной доли в следующую долю. Нужно, однако, предостеречь от укороченности отдачи, возникающей после слишком резкого толчка неполного аффтакта, что приводит к сокращению временной длительности неполной доли и к смазыванию затактового звука.

Показ вступлений с неполной доли производится аналогичным приемом. Однако сильный толчок неполного аффтакта дается лишь при наличии энергичных вступлений. При умеренной динамике вступление указывается мягкими движениями без толчка (вполне достаточно несколько удлиненного замаха). Мягким движением определяется вступление нового голоса во время движения других голосов; резкий аффтактовый толчок может отразиться на ровности динамики темпа и ритма:

Чайковский, симфония «Манфред», I ч.



Поэтому иногда приходится и сильные вступления показывать большим движением, но без резкого толчка. Подавая вступления к неполной доле, необходимо внима-

тельно следить за тем, чтобы аффтакт не был торопливым и чтобы отдача после удара не была резкой, судорожной.

Очень часты также недочеты из-за неполноценности аффтакта, не обеспечивающего должного дыхания. Возникают они, когда началу неполного аффтакта предшествует слишком большая отдача после удара на предыдущей доле. Тогда амплитуда движения аффтакта оказывается столь короткой, что исполнители не успевают взять дыхание и вступление запаздывает.

Запаздывание, возникающее из-за неполноценного аффтакта, не столь заметно при показе общего вступления в начале исполнения: звук запаздывает лишь относительно жеста дирижера. Однако когда хор или духовая группа оркестра вступает в момент движения других голосов, подобное отставание становится заметным как резкое нарушение ансамбля:

Римский - Корсаков. «Царская невеста», г л.

81 *Animato* $\text{♩} = 138$

ши_ро_кий ум по цар_ству

Ши_ро_кий ум по цар_ству

ши_ро_кий ум

Учитывая это, дирижер должен перед неполной долей, с которой вступает хор, уменьшить отдачу предшествующей доли и обеспечить необходимое пространство для движения аффтакта. Особенно много забот доставляют дирижеру вступления с неполной доли триольного ритма. Здесь неполноценность аффтактового движения сказывается особенно сильно (Визе, «Кармен», хор № 8 (драка); Бетховен, Первая симфония, 1-й менуэт).

ГЛАВА VII • РИТМИЗОВАННАЯ ОТДАЧА (ОТОБРАЖЕНИЕ РИТМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ ДОЛИ)

В предыдущих разделах мы ознакомились с техническими средствами определения темпа, динамики и их изменений, со способами разъединения долей, а также их связывания, объединения.

Однако до сих пор рассматривались такие технические средства, с помощью которых можно обозначать те или

иные качества одной счетной доли в целом. Так например, предваряющим движением ауфтакта мы могли определять динамику и длительность всей доли; разъединять счетные доли одну от другой или объединять их. Во всех случаях единицей обозначения являлась счетная доля. Проникнуть же внутрь доли, руководить ее ритмической пульсацией ранее приведенные технические приемы еще не давали возможности.

Правда, мы познакомились также и со средствами, позволяющими оказывать влияние на характер движения внутри доли; выяснили значение междольного ауфтакта (и в частности — отдачи) в руководстве темпом внутридольного движения. Но задачи управления внутренним движением доли этим не исчерпываются. В умеренном, а тем более медленном темпе музыки, счетная доля может быть заполнена сложной «жизнью», иногда действительно требующей отображения в жесте дирижера.

Ритмо-интонационные взаимосвязи звуков внутри доли весьма разнообразны. В счетной доле, словно в уменьшении, можно встретить такие же взаимоотношения между отдельными частями ее как в такте, содержащем несколько метрических долей. Но то, что в такте отображается дирижером при помощи нескольких движений, здесь необходимо выразить в одном: счетная доля со сложным ритмом — это своего рода такт, дирижирующийся на раз.

Доля может содержать двудольный или триольный ритм, что вызывает необходимость применения различного по характеру движения междольного ауфтакта. В доле с пунктирным дуольным ритмом образуется как бы внутренняя неполная доля.



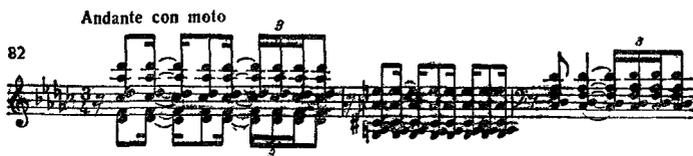
При 3-дольном пунктирном ритме соотношения внутри доли становятся еще сложнее.



¹ Не следует забывать, что одна счетная доля иногда состоит из нескольких метрических, каждая из которых в свою очередь может иметь внутренние подразделения. Часто к такому объединению ряда метрических долей в одну счетную долю тактирования прибегают в целях выразительности дирижирования, независимо от того, что это влечет за собой применение медленного жеста.

Своеобразный ритмический узор, своей трудностью хорошо известный исполнителям, встречаем в «Буре» Чайковского:

Чайковский, «Буря»



Здесь и пунктирный ритм, и синкопы, и смена ритмического пульса с дуолей на триоль (на половине доли).

Фразировочная цезура, разграничивающая конец одного мотива от начала другого, может находиться внутри доли, что в медленном темпе должно быть отражено в жесте дирижера. Доля может делиться таким образом, что первая половина, будучи интонационно связана с предыдущим звуком, явится постиктом и завершит мотив, тогда как вторая половина, интонационно связанная с последующим звуком, окажется предиктом.

Вебер, увертюра «Оберон»



Счетная доля может объединять такт в буквальном смысле слова. Для иллюстрации сказанного рассмотрим следующий пример:

Бетховен, увертюра «Эгмонт»



При дирижировании на 3 удара выразить интонационные взаимосвязи долей не трудно. Их можно представить следующим образом: 3-я четверть (начало фразы) — предикт, затем следует икт и постикт (3-я и 1-я четверти) — завершающий мотив. После повторения мотива взаимоотно-

шения долей изменяются: предикт удлиняется и начинается на одну восьмую раньше; постикт исчезает. При дирижировании *на раз* взаимоотношения между долями должны быть выражены в одном движении, но так, чтобы они не были искажены.¹ Средствами обычного междольного ауфтакта и отдачи это сделать невозможно. Совершающееся по инерции движение отдачи в лучшем случае будет нейтральным, то есть не станет мешать исполнителям. В худшем же (например, когда она становится чрезмерно ускоренной с остановкой в конце или слишком вялой), жест, вступая в противоречие с ритмической структурой такта, будет мешать исполнению.

Часто молодой дирижер при переходе с дуольного ритма на триольный и обратно не только не помогает исполнителю, но и мешает ему. Приноровив свой жест к дуольному ритму, он в момент перехода на триоли не изменяет его и тем самым дезорганизует исполнение. Затруднения, увеличиваются, если смены ритма следуют одна за другой и сочетаются с изменением темпа (см. 105, 106).

Очевидно для показа долей со сложным меняющимся ритмом нужны какие-то специальные приемы. Одним из них является прием ритмического подразделения доли с помощью особого вида отдачи. Поскольку она призвана служить средством отображения внутреннего ритма доли, назовем ее ритмизованной отдачей.

Ритмическое подразделение доли на составные части можно достигнуть двумя способами: полной остановкой руки (назовем это *задержанной ритмизованной отдачей*) и специальной формой движений без остановки (*незадержанной ритмизованной отдачей*). Обе формы отдачи оказывают различное действие и, соответственно этому имеют различное назначение. Задержанная отдача расчленяет счетную долю на составные части, незадержанная, делая ритмо-интонационные взаимосвязи ее частей более выпуклыми, в то же время не расчленяет их.

Между двумя основными способами подразделения доли возможны промежуточные, образующие как бы переходную шкалу от полной остановки руки до жеста с непрерывающимся движением. Различным может быть и характер движения после остановки руки в ритмизованной отдаче. В зависимости от исполнительских задач оно может начинаться мягко или с акцентом.

¹ Сложные взаимоотношения между долями можно встретить в I ч. Третьей симфонии Брамса, создающие значительные исполнительские трудности.

Таким образом, мы имеем следующие основные виды ритмизованной отдачи:

- | | |
|------------------------------------|---------------------------------------|
| 1) задержанная, | 1а) незадержанная, |
| 2) задержанная
акцентированная, | 2а) незадержанная
акцентированная. |

Все ее виды как в горизонтальных (1 — 1а, 2 — 2а), так и вертикальных рядах (1 — 2, 1а — 2а) связаны между собой переходными формами.

Отдача может быть кроме того дуольной или триольной.

Знакомство с ритмизованной отдачей начнем с дуольных ее видов, а из них с задержанной — наиболее простой и показательной.

Дуольная задержанная ритмизованная отдача

Подразделение счетной доли на две части с помощью задержанной ритмизованной отдачи достигается остановкой руки в начальный момент показа доли. После остановки, длительность которой равна половине доли, обычным способом дается аффтакт к следующей. Таким образом начало движения после остановки совпадает с началом второй половины доли.¹ То, что аффтакт по временной длительности равен лишь половине следующей счетной доли, в медленном темпе не влияет на ее длительность. Подобный способ ритмического подразделения аффтакта лишь способствует большей точности определения начала доли, точности ансамбля исполнения.

Остановка руки должна быть мгновенной, без отдачи. Даже самое незначительное произвольное движение после остановки будет восприниматься как начало аффтакта ко второй половине доли, то есть как дробление. Чтобы избежать произвольной отдачи и не допустить судорожного сковывания руки в момент остановки, можно рекомендовать заканчивать движение кистью, опуская ее чуть ниже обычного уровня. Такое «припечатывание» кистью точки удара позволит делать остановку с любой силой и остротой.²

¹ Расчленение доли нельзя смешивать с дроблением ее путем дублирования ударов. При дублировании каждая доля как самостоятельная счетная единица предваряется аффтактом. При расчленении доли задержанной отдачей аффтакт ко второй половине доли отсутствует.

² Способ выполнения остановки аналогичен приему задержанной отдачи.

Ритмизованная отдача не меняет рисунка тактирования. Как технический прием ритмизованная отдача применяется в медленных темпах главным образом когда встречается пунктирный ритм и расчленение доли должно ощущаться очень ясно.

Пунктирный ритм в медленном темпе внутри счетной доли может повести к ритмическим неточностям исполнения. Работая с оркестром невысокой квалификации, дирижеру приходится добиваться ритмической точности и отчетливости исполнения какой-либо шестнадцатой или тридцать второй, следуемой после пунктирной ноты. Трудности еще более возрастают, когда изменяется ритмическая пульсация долей, и т. п. Задержанный вид отдачи, благодаря предельной отчетливости движений, в наибольшей степени отвечает задаче управления такого рода ритмами.

На чем же основано свойство ритмизованной отдачи управлять ритмом пунктирной доли? Неполная доля, как следствие пунктирного ритма, обозначается толчком неполного ауфтакта. Этот толчок возмещает отсутствие звуковой пульсации, а следовательно и ритмической опоры в начале неполной доли. Таким образом короткому звуку неполной доли предшествует достаточно ясный и отчетливый удар неполного ауфтакта.

Теперь сравним два случая, приведенных в примере на стр. 156. В первом, где такт дирижуется *на 4*, короткая нота пунктирного ритма предваряется ударом неполного ауфтакта. Во втором, если такт дирижуется *на 2*, короткая нота аналогичного ритма (и темпа) оказывается лишенной подобной ауфтактовой поддержки, так как на пунктирную долю падает только одно движение.

Если дирижер применит обычную отдачу, то во втором примере короткая нота пунктирного ритма в медленном темпе исполнения как бы повиснет в воздухе и ускользнет из-под руководства.¹ Показав толчком начало доли и сразу же исполнив все движение отдачи, дирижер уже не окажет воздействия на исполнение, будет дожидаться появления короткого звука. Оркестр же, не ощущая в жесте дирижера ритмического пульса, исполнит эту ноту по своему усмотрению. Не улучшится дело и в том случае, если дирижер, не ожидая короткого звука, поспешным движением даст следующий удар.

¹ Это наблюдается у дирижеров, в технике которых преобладает «точечная», толчкообразная манера обозначения каждой доли такта. По существу они показывают лишь начало доли и не могут как-то влиять на дальнейшее ее течение.

Такого рода затруднения легко устраняются ритмизованной отдачей. Подразделяя долю на две части, движение руки, следуемое за остановкой, приобретает по отношению к короткому звуку значение неполного афтакта, благодаря чему и показывает его совершенно точно. Необходимость большей или меньшей остроты и силы начальной точки движения отдачи, как и во всяких других случаях, зависит от характера музыки.

Конечно, не всегда пунктирный ритм вызывает необходимость какого-то особенного руководства со стороны дирижера. Исполнение, например, последовательности пунктирных долей в умеренном и даже медленном, но устойчивом темпе, не представляет трудности — исполнители действуют на основе собственного ритмического чувства.

Случаи применения ритмизованной отдачи. Ритмизованная отдача применяется, когда в музыкальной ткани, предшествующей или сопутствующей (в других голосах) пунктирной доле, ритмическая пульсация либо мало заметна, либо вовсе отсутствует, либо может вызвать у исполнителей ложное ритмическое *ощущение*. Представим себе, что пунктирная доля удлинена предшествующей нотой или связана лигой с одноименным звуком.



Здесь-то жест дирижера и призван восстановить потерянное ритмическое равновесие посредством ритмизованной отдачи.

В обычных видах пунктирного ритма начальный звук доли в известной степени вызывает чувство ритмической опоры для исполнения последующей короткой ноты. Когда же пунктирная доля связана с предыдущей, подобная опора исчезает. Возникает еще большее затруднение, если и в других голосах отсутствует ритмическая пульсация, а также когда короткая нота вступает после пунктирной паузы (Глинка, «Арагонская хота», 13-й такт).¹

Более трудными оказываются случаи, когда пунктирной доле предшествует триольная пульсация. Вследствие противоречащей ритмической «подсказки» шестнадцатая часто исполняется как триольная восьмая, или во всяком случае не точно. Трудно также добиться точного исполнения

¹ Применение ритмизованной отдачи значительно облегчает исполнение 1, 2 и 3-го тактов после *E* в I ч. Четвертой симфонии Брамса.

шестнадцатой, идущей на фоне триольного ритма. Можно привести классический пример из вступления Второй симфонии Бетховена (здесь счетной долей является восьмая), исполнение которого бывает чаще всего смазанным даже в хорошем оркестре. Применение ритмизованной отдачи в данном случае заметно облегчает исполнение. После остановки на пятой восьмой, движение отдачи (как неполный аффтакт, по длительности равный шестнадцатой) ясно определяет две шестьдесят четвертые и позволяет исполнить всю гамму ровно, точно:

Бетховен, Симфония № 2, I ч.

85 Adagio molto Allegro con brio

p *cresc* *fp*

Все сказанное в еще большей степени относится и к случаям, когда удлиненная доля бывает дважды пунктирована:

Шуберт, увертюра «Розамунда»

86 Andante

fp

Для показа дважды пунктирного ритма также применяется ритмизованная отдача, причем если тридцать вторая исполняется недостаточно коротко или, что чаще бывает, преждевременно, то можно воспользоваться дважды задержанной ритмизованной отдачей, отличающейся тем, что остановка руки продолжается не половину доли, а три четверти ее длительности. Иначе говоря, короткому звуку (32-й), как в приведенном примере, предпосылается аффтакт, равный шестнадцатой.¹

¹ Следовательно, отношение длительности неполного аффтакта к определяемой им ноте полностью сохраняется.

Другой пример:

Чайковский, Симфония № 1, II ч.



Так же как и в предыдущем из-за триольного ритма предшествующих долей тридцать вторая может быть исполнена не ритмично (по длительности быть почти равной шестнадцатой). Чтобы уточнить ее исполнение, можно применить дважды задержанную ритмизованную отдачу, выполнив ее, вследствие краткости движения быстрым и легким движением кисти.

Преимущества задержанной (и дважды задержанной) ритмизованной отдачи становятся особенно ясными в сравнении с обычным способом показа пунктирного ритма. Последний заключается в том, что дирижер подчеркивает начало пунктирной доли, связанной с предыдущим звуком, более сильным ударом неполного афтакта. Этим он восполняет отсутствие ритмической опоры и создает ее жестом.

Однако такой прием, используемый, как правило, для определения неполной доли (четверть с точкой и восьмая) при показе пунктирной доли в медленном темпе оказывается малоприменимым. Промежуток времени между ударом, обозначающим начало пунктирной доли и короткой нотой (в особенности 32-й) вследствие медленного темпа становится настолько длинным, что удар уже не может служить надежным ориентиром. Кроме того акцентированность удара часто влечет за собой ускоренную отдачу, а это лишь способствует преждевременности вступления. Наконец, такой жест не указывает цезуры перед коротким звуком, и значит не может служить средством артикуляции.

Рассмотрим случаи применения ритмизованной отдачи для пунктирного ритма, связанного с замедлением темпа, а в начале объясним причину трудностей, возникающих в этих случаях.

Обычно, делая замедление, исполнитель подсознательно сравнивает длительности долей, как бы следя за тем, чтобы каждая последующая была более продолжительной. Процесс сличения длительности звуков происходит незаметно для исполнителя, ибо поглощается восприятием общего

замедления движения музыки. Последнее обстоятельство необходимо подчеркнуть.¹

При замедлении пунктирного ритма дирижер лишается возможности сравнивать смежные доли или звуки, поскольку они не равны по ритмической длительности. На практике такое замедление выражается главным образом в том, что исполнители увеличивают длительность первого звука (пунктирного). Длительность же шестнадцатой, а тем более тридцать второй почти не изменяется или увеличивается лишь в конце замедления, когда ритмическое несоответствие становится очевидным. В подобных случаях дирижер иногда вынужден дробить доли. Наличие второго удара в доле дает ему и исполнителям точку опоры и позволяет сравнивать длительность двух ее половин.

Однако бывают случаи, когда изменение темпа не столь значительно, чтобы можно было без ущерба для характера исполнения, без излишнего утяжеления ритма прибегнуть к дроблению долей. Вот здесь-то лучшим техническим приемом руководства замедлением темпа становится ритмизованная отдача. Больше того, она является единственно возможным средством поддержания точного ритма при свободном, импровизационном исполнении, в котором дублированность ударов может лишь сковать исполнителей.

Ритмизованная отдача используется в начале произведения, когда темпо-ритм еще не установился, а также в местах внезапной перемены темпа (Бетховен, Четвертая симфония, II ч., начало). Здесь прозрачность звучания, острый ритм затрудняют исполнение первого же такта и для достижения ритмической точности дирижер может применить задержанную ритмизованную отдачу. В данном случае характер музыки требует легкого жеста, выполняемого одной лишь кистью.

Способность ритмизованной отдачи расчленять долю делает ее важнейшим средством артикуляции и фразировки. В связи с этим иногда при обычном, ничем не усложненном пунктирном ритме доли, в музыке сравнительно не очень медленного темпа, может быть применена задержанная ритмизованная отдача.

Задержанная акцентированная ритмизованная отдача. Особенность этого приема заключается в том, что вторая половина доли обозначается отдачей

¹ Равномерное замедление последовательности ударов, производимых, например, рукой по столу, будет выполнено с большей трудностью, чем замедление на конкретном музыкальном материале, в котором его последовательности поможет музыкальное представление исполнителя.

с большей силой и остротой, чем начало. Это приводит к еще большему физическому и функциональному, смысловому расчленению доли. В рассмотренном виде ритмизованной отдачи динамика обеих половин доли могла быть одинаковой, а остановка движения происходит на икте. В акцентированной отдаче первая половина доли обычно связана с постиктовым окончанием фразы, мотива, после чего следует предикт или икт. Потому-то ритмизованная синкопированная отдача и становится не только средством артикуляции, но и активным техническим приемом логического расчленения музыкальной мысли.

Способность акцентированной отдачи усиливать звучание и остроту второй половины доли делает ее также хорошим средством внезапного усиления динамики внутри доли.

Практически это выполняется следующим образом: рука останавливается мягко, без толчка, завершаясь движением кисти, что образно подчеркнет окончание фразы, мотива и т. п.). Отдача же после остановки совершается более или менее резким, внезапным толчком. Толчок должен иметь направление вверх или в сторону, но не вниз. Ощущение от движения должно быть таким же, как от рывка вверх, отдергивания, но не как от удара, ибо это может ввести исполнителей в заблуждение. В движении должны участвовать главным образом мышцы, поднимающие руку.

О применении иных средств подразделения и расчленения счетной доли. Задержанная ритмизованная отдача охарактеризована как одно из действенных средств руководства внутренним ритмом доли. Однако было бы ошибочно считать его единственным или универсальным приемом такого рода. Применение ритмизованной отдачи иногда нежелательно, вследствие того, что характер музыки требует иного выразительного средства.

Для иллюстрации приведем пример:

Бетховен, Симфония № 3, II ч.



Ритм пунктирной доли здесь как будто указывает на то, что должна быть применена задержанная отдача (темп исполнения вполне допускает возможность ее использования). Вместе с тем отсчитывание четвертой доли с остановкой движения руки произвело бы нежелательное впечатление выхолощенного технического приема, никак

не связанного с музыкой. Для характера этого места больше подходит манера хорового дирижирования, когда жест, с соответствующей силой и образностью обозначал бы звуки, а не доли такта.

Но как же оттенить короткую ноту, когда тридцать вторая должна быть исполнена предельно точно и отчетливо?

Практически часто поступают следующим образом. Показав энергичными жестами первую и третью доли такта, дают сильный и резкий неполный аффтакт, по длительности равный четвертой доле. В верхней точке замаха, после вызванной стремительностью движения остановки, определяют тридцать вторую и следующую за ней долю двойным ударом («крикошетным» движением руки), соответствующим двум ударам ритма музыки. Этим движением образно показывается отчетливость ритма. Необходимо оно и потому, что временная длительность аффтакта (четвертая доля такта) не может способствовать точности исполнения. Вот примерно один из способов выразительного отображения музыки этого такта. Конечно, могут быть и другие решения.

Показ тридцать второй при помощи двойного удара имеет достаточно большое распространение при определении пунктирного ритма, если это диктуется характером музыки — торжественным, возвышенным и т. п.

Укажем несколько типичных примеров: Гайдн, Сто четвертая симфония Ре мажор, начало; Бетховен, увертюра «Прометей», 2-й такт. Данный прием уместен и для подчеркивания четкости шестнадцатой (например, Танеев, Симфония до минор, начало).

Двойной удар руки, как раньше указывалось, не обязательно должен совпадать со звучанием: движение может опережать его, то есть служить средством предупреждения.

Незадержанная ритмизованная отдача (дуольная)

Незадержанная ритмизованная отдача — техническое средство, обладающее большими выразительными возможностями. Сфера применения ее весьма широка. Она сопутствует всякому выразительному жесту, когда дирижер хочет передать выразительность ритмической пульсации доли, ее звуковую наполненность и т. п.

В рассматриваемом виде ритмизованной отдачи подразделение доли на части производится не остановкой руки, а особыми формами ее движения. В практике дирижирования можно подметить разнообразные виды подразделения доли, зависящие часто от субъективных особенностей и манеры дирижера.

Освоение предлагаемых довольно сложных движений может быть сопряжено с некоторыми затруднениями, причем одним из обучающихся легче будет освоить одни варианты, другим — иные. Каждый из вариантов обладает несколько иными выразительными свойствами. Процесс освоения этих движений способствует развитию дирижерской руки, обогащает выразительность жеста.

Прежде всего рассмотрим дуольные виды незадержанной ритмизованной отдачи.

Первый вид: подразделение достигается сменой направления движения руки в начале второй половины доли. Движения совершаются вверх и вниз равномерно, без ускорений и замедлений и выполняются либо кистью с некоторым участием предплечья, либо предплечьем с некоторым участием плеча. Жесты должны быть в основном эластичными и плавными, с мягкими переходами от одного направления к другому (89).

Первый вид прост и имеет широкое применение главным образом в умеренном темпе. Он является отличным средством, когда нужно подготовить переход на более короткую долю тактирования (например, с двух на четыре), или предварить переход на дробление доли при замедлении темпа. Еще более важен этот прием для замены дробления, а когда замедление не столь значительно — для того, чтобы перейти на учащенный счет. Например, в «Прелюдах» Листа (перед заключительным *Andante maestoso*) первые две доли последнего такта могут быть подразделены незадержанной ритмизованной отдачей, после чего последние четыре восьмых показываются отдельными ударами (дробление долей). В увертюре Вебера «Оберон» (15-й такт вступления) возможное замедление темпа с пунктирным ритмом долей, также лучше выполнить с помощью незадержанной ритмизованной отдачи.

Она может быть использована как при пунктирном, так и при ровном ритме доли. Поскольку в ней движения вверх и вниз имеют сходство с движениями руки скрипача, постольку она является выразительным средством для образного отображения широкого смычка, большого *detache* и т. п. Выполняемая более остро, она показывает штрих *marcato*:

89



90



91



Данный прием ритмизованной отдачи занимает как бы промежуточное место между задержанным и незадержанным ее видами. Формой и способом выполнения он мало (только отсутствием остановки) отличается от задержанного вида и может служить средством перехода от одного к другому, для чего не придется изменять ни контура, ни механизма движения. Переход может быть осуществлен как внезапно, так и постепенно, со все большим смягчением точки удара.

Второй вид незадержанной ритмизованной отдачи отличается от предыдущего тем, что вторая половина движения доли (т. е. начало отдачи) подчеркивается некоторым толчком. Осваивать этот технический прием следует исходя из уже известного задержанного вида ритмизованной отдачи, то есть подразделяя каждую долю спокойной, без удара остановкой руки. Полезно считать вслух: «раз—и—два и—три—и—четыре—и», чуть сильнее произнося «и» на вторую половину доли. Рекомендуются, кроме того, проследить за мышечными ощущениями во всех движениях, приходящихся на счет «и».

Движение руки должно быть естественным и выполняться предплечьем, с некоторой (очень незначительной) долей участия плеча. Продирижировав таким образом несколько тактов, нужно постепенно смягчать остановку, продлевая движение руки в том же направлении, вплоть до начала ее подъема (при этом считая протяжно «рааааз» — и по-прежнему отрывисто «и»). Характер движения на счет «и» должен остаться неизменным, вот почему мы и рекомендуем обратить внимание на моторные ощущения, которые должны помочь сохранить прежними движения отдачи.

Вследствие смягченности первой половины жеста вторая его половина, сохраняя прежний характер незначительного толчка, будет несколько выделяться (см. 90).

Указанная форма незадержанной ритмизованной отдачи удобна для показа пунктирного ритма при связанном звучании доли, в кантилене, а также при портаментном исполнении обеих нот пунктирной доли, например в начале траурного марша из Третьей симфонии Бетховена.

Мы показали несколько упрощенный вид незадержанной ритмизованной отдачи, образованной в результате смягчения задержанного ее вида. Последующая работа должна заключаться в том, чтобы придать жесту характер, более соответствующий смычкообразному движению. Для этого рекомендуется несколько сгладить дугообразность линий, сделать их по возможности горизонтальными (кроме первой доли такта, о которой будет сказано особо). Легче всего

смычкообразное движение осваивается в жестах, имеющих направления в сторону (т. е. показывающих 2-ю и 3-ю доли такта в размере $\frac{4}{4}$)

Третий вид: первая половина движения производится гладким движением, с некоторым незначительным нажимом (для уяснения его характера и получения правильного мышечного ощущения можно представить себе, что рука разглаживает что-либо, например бумагу, ткань и т. п.). С началом второй половины доли нажим прекращается и рука как бы отрывается от «разглаживаемой поверхности». Прекращение нажима и смена направления движения делают показ начала второй половины доли достаточно ощутимым и заметным. В то же время слитность и мягкость движения не должны нарушаться (Чайковский, Шестая симфония, IV ч., начало).

Чтобы рука имела достаточное пространство при выполнении портаментного движения, начальные точки долей рекомендуется несколько передвинуть (см. 91).

Эта форма движения очень выразительна и является отличным средством для отображения мягкого исполнения пунктирного ритма (при связном звучании), когда нет необходимости в назойливом его подчеркивании. Она может быть использована и как средство перехода на новый темп (см. «Определение нового темпа новым аутфактом»), когда остановка движения руки нежелательна, например из-за продолжающегося нарастания звучности (Франк, Симфония ре минор, I ч., переход с *Lento* на *Allegro*). Она же может быть применена и для показа краткого вдоха, дыхания, не расчленяющего музыкальную фразу.

Четвертый вид: «портаментный» жест приобретает большую цельность, непрерывность в том случае, если движение, следующее после прекращения нажима, не меняет своего направления, а продолжается в ту же сторону и лишь несколько позже направляется к следующей доле.

В отличие от первого из приведенных видов незадержанной ритмизованной отдачи два последних не подразделяют, а тем более не расчленяют долю на части, а лишь придают звучанию второй половины насыщенность, заполненность и певучесть. При обычном движении отдачи, имеющем тенденцию к затуханию, звучание второй половины доли не поддерживается рукой дирижера. Между тем такая поддержка часто бывает необходима.

В заключение приведем еще два вида незадержанной ритмизованной отдачи. Один из них предназначен

в основном для показа пунктирного ритма, другой — непунктирного.

Пятый вид. Особенностью ритмизованной отдачи, применяющейся для пунктирного ритма, является то, что начало второй половины доли подчеркивается небольшим движением локтя. Сила локтевого толчка должна быть минимальной, а величина движения незначительна, в противном случае жест приобретет вычурный, витиеватый характер. Ценность приема в том, что он не расчленяет долю, а только подчеркивает выразительность ее ритма мягкой пульсацией. Движение руки, в частности предплечья, остается непрерывным и ровным, без дополнительных нажимов. Локтевой толчок производится как бы мимоходом, попутно, а потому и подразделение доли ощущается лишь в виде некой пульсации, вполне достаточной для того, чтобы оказать свое выразительное действие. Применяется этот вид отдачи преимущественно в очень медленных темпах музыки кантиленного характера, заполненного, насыщенного звучания

Шостакович, Симфония № 5, I ч.



Отличительная особенность шестого вида ритмизованной отдачи состоит в том, что вторая половина доли подготавливается специальным движением локтя, которое несколько опережается движением предплечья. Если, осваивая прием, вести счет (что весьма желательно), то все движение можно подразделить на следующие фазы: на слог «ра...» рука опускается, а на «... аз» — локоть (и плечо) несколько приподнимаются; на «и» предплечье движется вверх, в то время как плечо начало опускаться. При этом нужно следить за непрерывностью движения, за тем, чтобы оно было пластичным, округлым, волнообразным. На плечо в данном приеме падает ведущая роль и оно должно

вовлекать в движение предплечье. Амплитуда каждого из звеньев может быть различна, однако движение локтя ни в коем случае не должно быть слишком заметным, вычурным.

Что же дает этот прием и для чего нужно опережающее локтевое движение?

Во всех рассмотренных видах незадержанной ритмизованной отдачи момент подразделения доли при помощи того или иного способа по времени совпадал с началом второй половины доли и тем самым движение или толчок, которыми она показывалась, были неподготовленными.¹ Последний вид ритмизованной отдачи отличается от предыдущего тем, что вторая половина доли как бы подготавливается дополнительным локтевым движением, приобретающим значение промежуточного аутфакта к ней. Предлагаемый технический прием особенно пригоден для показа долей с ровным не пунктирным ритмом, в музыке медленного темпа, наполненного звучания. Особенно ценен он в случаях, когда необходимо подчеркнуть вторую половину доли (Чайковский, Элегия из Серенады для струнн. орк.). Напоминающий первый вид ритмизованной отдачи, он благодаря дополнительному движению является более совершенным техническим средством.

Мы привели шесть разновидностей незадержанной ритмизованной отдачи. Их можно назвать оттенками одного и того же приема, таящего в себе богатые выразительные возможности. С помощью ритмизованной отдачи дирижер может достигнуть максимального сцепления руки со звуком, ощущать и отображать его материальность, упругость, весомость. Движения эти, поскольку в них много сходства с движением руки скрипача или виолончелиста, становятся как бы непосредственной причиной возникновения звука, и приобретают качества кантиленности. Отсюда и происходят такие характеристики, как поющая рука, певучий жест и т. п.

Ритмизованная отдача — тонкое и гибкое средство выразительности; дирижеру, в совершенстве владеющему техникой выполнения ее приемов, иногда достаточно едва

¹ Потому-то второй и третий виды ритмизованной отдачи, подчеркивающие вторую половину доли более заметно, применяются главным образом для определения пунктирного ритма. Следующие два вида, подразделяющие долю без заметного толчка, смягченным движением, оказываются пригодными также и для показа долей с равномерным внутренним движением.

заметного нюанса движения руки, чтобы добиться нужного эффекта. Поэтому на освоение ее основных видов нужно обратить большое внимание.

Триольная ритмизованная отдача

Роль ритмизованной отдачи, а подчас и ее крайняя необходимость, становятся особенно заметны при показе долей с триольным внутренним ритмом.

Сравнивая в начале главы ритмическую структуру дуольной и триольной доли, мы отмечали большее количество ритмических фигур, всевозможных отношений, возникающих в ней. Кроме того, дуольная ритмика воспринимается легче, чем триольная. Большая сложность исполнения триольного ритма сравнительно с дуольным вытекает из природы восприятия временных длительностей и их пульсации. Так например, если начать отстукивать с одинаковой силой ряд ударов, то они в нашем сознании произвольно сгруппируются в дуольные метрические построения. Настройка сознания на триольный ритм сразу потребует некоторого специального усилия. Она особенно усложняется в случаях уже установившегося до этого двухдуольного ощущения ритма. Общеизвестна некоторая трудность перехода с дуолей или квартолей на триоли. Например, нередко приходится сталкиваться с тем, что после дуольного ритма триоли звучат приблизительно как две шестнадцатые и восьмая.¹

Приведем в качестве иллюстрации начало III части из «Шехеразады» Римского-Корсакова, где иногда нелегко бывает добиться точного исполнения пунктирного триольного ритма, вместо которого часто приходится слышать восьмую и две шестнадцатые.

Все сказанное убеждает в том, что доля с триольным движением в значительно большей степени нуждается в помощи ритмизованной отдачи, чем дуольная.

Задержанная ритмизованная отдача. Первым видом триольной ритмизованной отдачи также будем считать задержанную. Она применяется как средство подразделения и расчленения доли в тех же случаях и для тех же исполнительских целей, что и дуольная

¹ Уточним, что речь идет о медленных, а не о быстрых темпах. В быстрых темпах легче сохранять неизменность темпа и ритма, которые воспринимаются не только как последовательность, но и как совокупность ритмоинтонаций.

отдача, причем так же, как и в дуольной, движение аффтакта подразделяется на две части. Отличие состоит лишь в том, что в триольном ритме части эти не равны по длительности, а находятся в отношении друг к другу как 1 к 2 или 2 к 1.



Соответственно остановка движения в первом случае будет длиться одну треть счетной доли, после чего начнется движение отдачи; во втором — две трети доли, а отдача — одну треть.

Освоение триольной ритмизованной задержанной отдачи ничем не отличается от аналогичного дуольного ее вида и не требует дополнительных объяснений.

Из двух типов ритмического подразделения движения аффтакта, первый более распространен и применяется для определения триольной счетной доли, имеющей ритмическую структуру — четверть и восьмая (или половинная и четверть) при дирижировании *на раз*.

Для того, чтобы в дальнейшем изложении более наглядно показать ритмическое подразделение движения междольного аффтакта (с задержанной ритмизованной отдачей) и соотношение ее с ритмом доли, примем следующий способ изображения:



1 — ритмическое подразделение доли; 2 — ритмическое подразделение движения руки; а — остановка руки, б — движение отдачи.

Движение отдачи, начинающееся со второй части счетной доли, является внутридольным неполным аффтактом к третьей ее части. Этот вид ритмизованной отдачи может применяться для показа дыхания внутри доли и как средство фразировки.

Визе, Сюита «Арлезианка» № 1, IV ч.



Необходимо, чтобы движение после остановки как в неполном ауттакте округло, слитно переходило к началу следующей доли, подчеркивая тем самым интонационную связь.

Остановка на первой трети доли и движение отдачи, начинающееся со второй трети, сразу же создают ясное представление о темпе и ритмической структуре. Поэтому прием этот может оказаться весьма нужным, когда требуется одновременно определить новый темп и новый (триольный) ритм доли. Поясним это на примере:

Бизе, «Кармен», III д. (терцет)

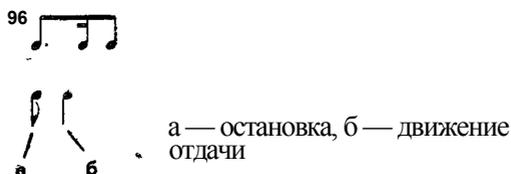


Здесь меняется темп (с Allegretto con moto М. М. четверть = 112 на Andantino, М. М. четверть = 84) и метр (с $\frac{4}{4}$ на $\frac{6}{8}$), причем трудность перехода заключается не только в их смене, но и в том, что благодаря паузе эти изменения выявляются лишь с третьей восьмой первой доли нового темпа. Если применить обычную отдачу, то третья восьмая, ритмически ничем не подчеркнутая «повиснет» в воздухе, «ускользнет» из рук дирижера. К тому же восьмая эта — pizzicato, достижение совместности исполнения которого дается не всегда легко. Стоит же сделать остановку на первой трети доли, а движение отдачи начать со второй трети ее, как и темп и ритм сразу прояснятся. Кроме того и аккорд pizzicato предваряется четким ауттактом (внутридольным). Если движение отдачи к тому же будет начато локтем, то задача дирижера еще более облегчится, так как жест приобретет большую мягкость и плавность.

Этот же вид задержанной отдачи может найти применение и тогда, когда происходит замедление темпа. Здесь действие ее аналогично действию дуольной отдачи в мо-

мент замедлений пунктирного ритма. Прием этот ценен и при дирижировании оперным аккомпанементом, где возможны частые, заранее не обусловленные модификации темпа.

Второй вид ритмизованной отдачи применяется для того, чтобы подразделить пунктирную триольную долю. Движение отдачи в данном случае должно быть более активным и слегка акцентированным. В ритмической схеме это выражено следующим образом:



Третий вид ритмизованной отдачи используется для подразделения триольной доли с ритмической структурой восьмая — четверть. Здесь второй звук появляется на второй ритмической части доли (а не позже, как в двух предыдущих видах). Поэтому для отображения подобного ритма требуется несколько иное движение отдачи. Если после остановки рука начнет движение отдачи непосредственно на второй части доли, то отдача не выполнит требуемой от нее функции стать внутренним афтактом. Звучание второй ритмической части доли может запаздывать. Для устранения этого, движение отдачи следует начинать несколько раньше.¹



Начинающаяся на одну шестнадцатую раньше, отдача подготавливает звук второй части доли, который и возникает в конце ее.

Остановка руки с последующим опережающим движением отдачи ко второй части доли возможна лишь

¹ Подобная форма опережения рассмотрена в последнем виде незадержанной дуольной отдачи.

в медленных темпах. Однако этим средством с успехом пользуются и тогда, когда необходимо показать цезуру, в частности несколько удлиненную. Требуемый результат достигается лучше в том случае, если движение отдачи начато локтем.

Четвертый вид ритмизованной отдачи отличается от трех предыдущих тем, что афтактовое движение подразделяется на четверть и восьмую в одной доле. Казалось бы, что подобный вид ритмического деления движения афтакта (т. е. когда движение отдачи начинается на третью часть доли) может применяться для определения подобного же ритма доли, но поскольку начало движения отдачи совпадает с началом звука, он оказывается неподготовленным. По этой причине указанный вид ритмизованной отдачи может применяться главным образом для такой структуры пунктирного ритма:



а — остановка, б — движение
отдачи

(См. также Чайковский, «Итальянское каприччио», 1-й и 3-й такты; Третья сюита, I ч., 1 такт до С — переход ко второй теме).

Триольная незадержанная ритмизованная отдача

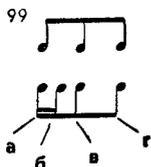
Незадержанный вид триольной ритмизованной отдачи имеет в дирижировании значительно большее применение, чем задержанный. Задержанная отдача необходима лишь в случаях расчленения музыкальной ткани или как средство придания жесту большей ритмической определенности. Незадержанная отдача представляет собой прием, предназначенный прежде всего для руководства выразительной стороной исполнения.

Незадержанная триольная отдача по сравнению с аналогичным видом дуольной отличается более сложным контуром движения руки, большей гибкостью и волнистостью линий междольного движения. Если в дуольной отдаче могла быть одна смена направления движения руки, то

в триольной таких смен может быть три. Значительно большую роль в ней играет локоть, плечо, участие которых способствует ритмическому подразделению доли и в то же время придает движению руки слитность, мягкость, непрерывность.

Рассмотрим пять основных видов незадержанной триольной ритмизованной отдачи.

Первый вид:



а — основное положение, б — движение локтя вправо, в — движение локтя вверх, г — опускание плеча

Из схемы видно, что на вторую половину первой доли локоть слегка отводится вправо. Его дополнительное движение становится как бы внутренним ауфтактом ко второй части доли. Отсюда локоть движется вверх и увлекает за собою предплечье. Оно завершает движение в тот момент, когда плечо (локоть) на третьей части доли начинает опускаться. Опускаясь, локоть увлекает за собой и предплечье. Таким образом движение ведет локоть (плечо), предплечье же (в запястной части) отстает на некоторый момент доли. Как в верхнюю, так и в нижнюю точки движения запястье приходит позже плеча.

Освоение этого приема (а также и последующих) необходимо начать с медленного темпа движения с тем, чтобы вначале подразделять его на составные части. Для контроля рекомендуется считать вслух «раз-и-два, три», с примерной скоростью счета М. М. восьмая = 92—96. В дальнейшем можно перейти к более быстрому темпу. Движение должно выполняться цельно и слитно, так, чтобы отдельные его фазы плавно переходили одна в другую.¹ Необходимо напомнить, что движение локтя должно быть незначительным. Кисть определяет начало счетной доли без толчка, как бы гладящим движением.

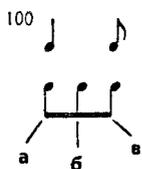
Первый вид ритмизованной отдачи может быть использован в дирижировании вальсовыми ритмами, медленным

¹ Возможная скорость счетной доли, допускающая применение подобного подразделения доли М. М. четверть = 60—63. В более быстром темпе движение становится затруднительным.

мелодическим движением, медленным триольным аккомпанементом (типа ариозо Любаши из II действия «Царской невесты» Римского-Корсакова), при изменениях темпа, в частности — замедлениях.

Триольную ритмизованную отдачу нельзя рассматривать как замену обычного кругообразного движения триольной отдачи. В практике дирижирования могут иметь применение как один, так и другой способ показа триольного ритма. В конкретных случаях может сказаться преимущество того или иного приема. Так например, в более быстрых темпах с сильной динамикой начало доли должно обозначаться сильным ударом, а потому возможно лишь кругообразное движение отдачи. Наоборот, в медленных темпах с умеренной динамикой (или насыщенном, вязком звучании) лучше оправдывает себя ритмизованная незадержанная отдача.

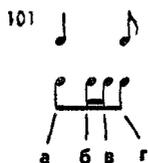
Второй вид:



а — основное положение, б — движение локтя вверх, в — движение предплечья вверх, плеча — вниз

Локоть начинает движение на второй части доли, предплечье движется вверх на третьей и продолжает его, когда локоть (плечо) уже переходит к движению вниз.

Более совершенный (но и более трудный) вариант заключается в том, что движение предплечья начинается на одну шестнадцатую раньше третьей части доли и становится как бы дополнительным афтактом к ней.

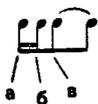


а — основное положение, б — движение локтя вверх, в — движение предплечья вверх, г — движение локтя вниз

Для большей рельефности отображения ритмической структуры доли важно, чтобы движение, обозначившее третью ее часть слитно, по закруглению переходило к сле-

дующей доле, как бы вливалось в нее. Второй вид находит широкое применение в дирижировании вальсовыми ритмами и вальсами (например, вальсы Чайковского, Глазунова; Чайковский Пятая симфония, побочная тема; «Итальянское каприччио» — $\frac{6}{8}$ и т. п.).

Третий вид:

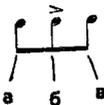


а — основное положение, б — движение локтя вправо, в — движение локтя вверх

Третий вид ритмического подразделения - доли имеет сходство с первым. Здесь так же вторая часть доли отмечается специальным движением локтя. Отличие лишь в некоторой акцентированности жеста.

Приведенная ритмическая фигура чаще всего дирижруется обычной кругообразной отдачей, с заметным толчком в начале ее. Объясняется это синкопированностью ритма, то есть тем, что второй звук счетной доли продолжительнее первого. Часто и в нотной записи он подчеркивается акцентом, что и вызывает надобность в синкопированном ауттакте (пример — вальс из «Ивана Сусанина» Глинки).

Четвертый вид:

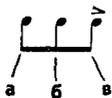


а — основное положение, б — толчок локтя вверх, в — движение предплечья вверх

Этот вид ритмизованной отдачи применяется для определения пунктирного ритма (при связанном звучании доли) и выполняется аналогично второму виду. Отличие состоит в том, что движение локтя начинается толчком, вследствие чего возникает как бы неполный ауттакт внутри пунктирной доли (см. Римский-Корсаков, «Шехеразада», III ч.;

Чайковский, Пятая симфония, I ч.; вступление к опере «Пиковая дама»; Бизе, «Арлезианка», «Перезвон» (6/8) и т. п.).

Пятый вид:



а — основное положение, б — движение локтя вверх, в — движение предплечья вверх

Этот вид ритмизованной отдачи применяется для определения пунктирного ритма, но другой его формулы. По способу выполнения он приближается ко второму виду. Отличие состоит в том, что движение локтя на третью часть доли начинается толчком, служащим неполным аффтактом к последней шестнадцатой. I часть Четвертой симфонии Чайковского предоставляет ряд примеров использования этого технического приема.

При совершенном владении приемами подразделения доли их можно выполнять предплечьем и кистью без участия локтя, что вполне оправдано в музыке подвижной и в эпизодах, где движение всей рукой излишне. Роль локтя тогда обычно заменяется движением запястья. Такие произведения, как начало Allegro из I части Пятой симфонии Чайковского, заключительная партия в I части Четвертой симфонии, начало «Итальянского каприччио», конечно, более целесообразно дирижировать именно указанным приемом. Однако он труден для освоения и поэтому обращаться к нему можно лишь при наличии развитой техники дирижирования, в частности после овладения всеми ранее приведенными приемами ритмизованной отдачи.

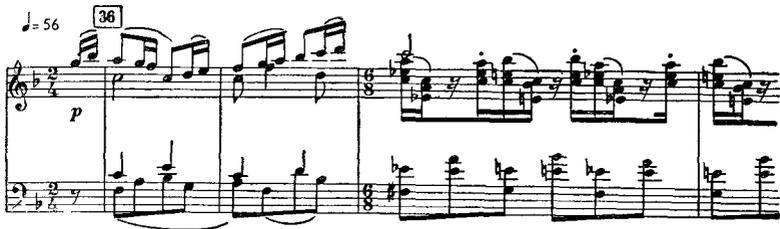
О переходах с одного ритма доли на другой

Переход с ритмической фигуры восьмая — четверть (в одной доле) на четверть — восьмая и обратно. Первая ритмическая фигура показывается, как обычно, кругообразным движением триольной отдачи. В момент перехода на другой ритм рука слегка приостанавливается на первой части доли, в то время как вторая подчеркивается движением локтя. При возвращении к первому ритму дается подчеркнутый триольный аффтакт с кругообразной отдачей (триольный синкопирован-

ный афтакт). Примеры того и другого ритма, а также переход доли с одного на другой можно встретить в вальсе из оперы Глинки «Иван Сусанин».

Переход с дуольного ритма на триольный и обратно. Переход с дуольного ритма на триольный (в медленном темпе) осуществляется легче всего первым видом незадержанной триольной ритмизованной отдачи; переход с триоли на дуоль — соответственной дуольной отдачей.

Танеев, Симфония до минор, I ч.



См. Бетховен, Пятая симфония, II ч., 161—162 тт. (переход с триоли на квартоль); Лист «Прелюды», 4—5 тт. после С (переход с $\frac{12}{8}$ на $\frac{8}{8}$); Чайковский, Шестая симфония, I ч., 6 т. до побочной партии).

В быстрых темпах, когда не представляется возможности использовать указанные приемы, следует применять обычные дуольные и триольные отдачи.

Чайковский, Элегия из Серенады



Может возникнуть вопрос: нужно ли вообще это техническое средство, не будет ли оно подавлять свободу исполнения участников коллектива, не будет ли оно излишне назойливо и т. п. ?

Техническая сторона выполнения какого-либо дирижерского приема не должна быть обнажена, заметна, а тем

более назойливо подчеркнута. Технические средства, применяемые дирижером, не должны подавлять творческой инициативы исполнителей, у них должно оставаться ощущение свободы, самостоятельности исполнения. Технический прием должен лишь способствовать возникновению определенного представления о характере и способе воспроизведения исполняемой музыки. Жест дирижера лишь направляет инициативу исполнителя в нужную сторону.

В связи с этим уместно привести высказывание Ф. Вейнгартнера: «Старый дрезденский флейтист Фюрстенау рассказывал мне, что когда дирижировал Вагнер, у оркестрантов совершенно не было ощущения, что ими кто-то управляет. Каждому казалось, что он руководится лишь собственным музыкальным чутьем и, однако, получался великолепный ансамбль. То была могучая воля Вагнера, которая бессознательно, но упорно овладевала волей каждого оркестранта и каждый исполнитель, чувствуя себя свободным, на самом деле лишь следовал указаниям руководителя».¹

ГЛАВА VIII • РЕЧИТАТИВ И АККОМПАНеМЕНТ В ОПЕРЕ

В этой главе рассматриваются технические приемы обозначения пауз, пустых тактов и снятия звука. Роль этих приемов особенно заметна при дирижировании оперным речитативом, поэтому для большей конкретности изложения покажем эти приемы на примерах дирижирования оперным речитативом. Таким образом, этот весьма не легкий раздел дирижерской техники, может быть рассмотрен в полном объеме. Вопросы, касающиеся оперного аккомпанемента, затронуты попутно, в связи с рассматриваемыми техническими приемами.

Дирижирование оркестровым аккомпанементом и особенно оперным речитативом выдвигает перед дирижером особые технические трудности.² Характерно, например, что молодые дирижеры, в достаточной мере проявившие себя в симфоническом исполнительстве, испытывают затруднения при попытках дирижирования оперным спектаклем.

¹ Ф. Вейнгартнер. О дирижировании. «Тритон», Л., 1927, стр. 15.

² Говоря о дирижировании аккомпанементом, подразумеваем техническую, а не выразительную сторону руководства исполнением.

Большей частью камнем преткновения являются речитативные моменты спектакля. Удовлетворительно справляясь с задачей дирижирования хором и аккомпанементом солистам, молодой дирижер может запутаться в речитативе.

В чем же трудности дирижирования аккомпанементом и речитативом?

При дирижировании симфоническим произведением, технические недочеты, неопытность или неловкость дирижера (если они, конечно, не переходят границ) компенсируются опытом и инициативой исполнителей оркестра. Облегчаются в известном смысле и задачи дирижера. Так, например, ему нет надобности показывать вступление каждого голоса, аккорда, а тем более снимать их звучание. Ритмическая пульсация музыки позволяет сохранять ансамбль, вступать и прекращать звучание не ожидая указания дирижера.

Иначе обстоит при дирижировании аккомпанементом. Здесь исполнители оркестра не могут положиться на свою инициативу и опыт. Сопровождение солисту требует гибкости темпа, частых вступлений после многочисленных пауз и т. п. Естественно, что исполнители оркестра здесь должны точно следовать указаниям дирижера.

Специфика техники сопровождения проявляется в наибольшей степени при дирижировании оперным речитативом или речитативообразным инструментальным сопровождением. Отсутствие в оркестровой партии речитатива, ведущего мелодического или ритмического движения, большее количество пауз, пустых тактов, отдельных аккордов, мелодических фрагментов требует от исполнителей оркестра особого внимания, постоянного отсчета долей, а от дирижера—ясности жеста, точности рисунка тактирования. Вокальная партия речитатива большей частью исполняется свободно в отношении темпа, вследствие чего дирижер вынужден сокращать или увеличивать длительность пауз. Меняющийся темп, многочисленные паузы заставляют дирижера относиться к каждому вступлению оркестра как к новому и показывать его отчетливым и ясным афтактом. Переменность ритма не позволяет исполнителям самостоятельно прекращать звучание и, чтобы оно было совместным, необходим определенный жест дирижера.

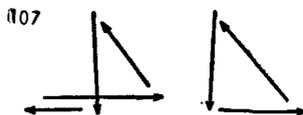
Наличие в аккомпанементе речитатива аккордов, разбросанных между паузами на различных долях такта, требует ясного разграничения жестов, посредством которых отсчитываются паузы или показываются аккорды. Наконец необходимость следования за солистом, придающая особую важность своевременному показу вступлений оркестру,

заставляет дирижера с особой внимательностью относиться к моменту подачи ауфтакта.

Таким образом, к технике дирижирования оперным речитативом предъявляются следующие требования: 1) заметное различие между жестами, показывающими звучащие доли и отсчитывающими паузы; 2) ясность определения первой доли как важнейшей, по которой исполнители оркестра ведут отсчет тактов; 3) точность снятия звука; 4) своевременность подачи ауфтактов, соответственно исполнению солиста.

Определение пауз

Для ясности дирижирования речитативом очень важно, чтобы было видно различие между жестами, определяющими звучащие и паузирующие доли. Как правило, паузы обозначаются прямолинейными, схематичными движениями, лишенными основных признаков ауфтакта и напоминающими собой схематические изображения рисунков тактирования, встречающиеся иногда в руководствах по дирижированию.



В этих жестах не должно быть движения замаха, которым обуславливается важнейшее свойство ауфтакта — предварять исполнение и дугообразности, поскольку последний признак также характерен для ауфтакта.

Паузирующие доли, за исключением первой, показываются четкими, определенными по рисунку горизонтальными движениями, преимущественно в одной плоскости тактирования и одной лишь кистью с незначительным участием предплечья. Для того чтобы увеличить амплитуду кистевого движения и сделать его более заметным, палочку лучше держать концом вперед, прямо перед собой.

Первая доля такта обозначается достаточно большим и заметным движением сверху вниз, последняя — вверх.

Паузы в начале такта обязательно должны отсчитываться. Это необходимо, чтобы точно указать, на каком месте в такте находится звучащая доля, непосредственно следующая за паузами.

В зависимости от типа речитатива и характера его исполнения паузы могут отсчитываться по-разному. В мелодическом речитативе, исполняющемся большей частью ровно, не быстро, отсчет пауз может вестись в темпе вокальной партии. Этот способ особенно необходим, когда в оркестровом сопровождении имеются мелодические фрагменты, связывающие отдельные фразы речитатива и образующие единое движение с вокальной партией.

Римский-Корсаков, «Царская невеста», I д.

108
ГРЯЗНО!

На_прас_но за_сы_лал к от_цу я сва_тов.

Вступление оркестру после пауз подается обычным ауфтактом, начало которого должно совпадать с началом последней паузирующей доли.

Для того, чтобы начальный толчок ауфтакта при показе энергичного вступления не был ошибочно воспринят как знак ко вступлению, требуется максимально нейтрализовать предшествующее ему движение, показывающее паузу. Для этой цели необходимо устранить дугообразность жеста. Отделить отсчет пауз от ауфтакта к вступлению помогает также незначительная остановка руки на паузе, предшествующей его началу. Например, если надо показать аккорд (*ff*) на четвертой четверти, то руку следует остановить уже на второй доле такта и из этого положения, энергичным движением вправо (к третьей доле) дать ауфтакт.

В речитативе *secco*, где свободная декламация певца перемежается отдельными аккордами, отсчет пауз может быть и не связан с темпом исполнения вокальной партии.

В подобных случаях предпочтительнее, быстро отсчитав все паузы в начале такта, остановить руку в положении последней паузирующей доли и дожидаться момента подачи ауфтакта ко вступлению оркестра. Например, если аккорд должен прозвучать на четвертой четверти, то дирижер, отсчитав первые две, останавливает руку в положении

третьей доли и в нужный момент дает ауфтакт. Перед вступлением на третьей доле рука соответственно останавливается в положении второй и т. д.

Заблаговременное отсчитывание пауз не только целесообразно, но в некоторых случаях совершенно необходимо. При свободном исполнении речитатива затруднительно обозначать каждую долю, точно следя за солистом. Кроме того, передвижения руки с одной доли на другую с различными по длительности остановками вне определенного темпа, лишь нервировали бы исполнителей оркестра. Аналогичным образом могут отсчитываться паузы и в мелодическом речитативе, если он исполняется свободно.

Отсчет пауз в середине такта ничем не отличается от описанных способов. Если исполнение вокальной партии достаточно ровно, то применяется первый способ (дирижирование в темпе). Если же исполнение солиста свободно, то соответственно этому целесообразнее применить второй способ.

Однако и при свободном исполнении речитатива возможно использование первого вида ауфтакта (т. е. с остановкой на доле, ему предшествующей). Необходимость в этом возникает обычно, когда налицо сильная динамика и ауфтакт должен начаться энергичным замаховым движением: остановка на доле, непосредственно предшествующей вступлению, не дает такой возможности.

Пауза на первой доле такта во время дирижирования речитативом приобретает особенно большое значение. Следует учитывать, что исполнители оркестра ведут отсчет пазирующих тактов в своих партиях, соотносясь с жестом дирижера, указывающим первую долю, и меньше обращают внимание на остальные.¹

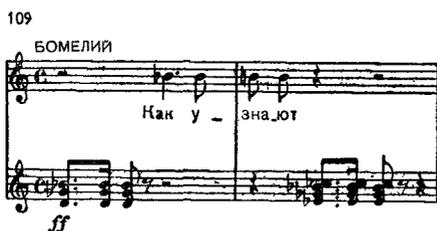
Очень важно, чтобы жест, обозначающий первую долю, был ясным, недвусмысленным, как жест, обозначающий паузу или звучащую долю. Между тем движение к первой, наиболее важной доле такта, может быть неправильно понято исполнителями.² Как мы знаем, нейтральность

¹ В этой связи становится еще более понятной необходимость нейтрализации движений, обозначающих паузы. Устранение замаха и дугообразности линий практически важно для того, чтобы ни одна из других долей такта не была ошибочно принята за первую, что может на одну единицу увеличить количество тактов, отсчитываемых исполнителями оркестра.

² Исполнители оркестра, находящиеся в отдалении от дирижерского пульта, не всегда могут различить направление движений рисунка тактирования. Для них и первая и вторая доли, дающиеся с большими замахами, представляются одинаково, как движения, идущие вниз.

жеста зависит главным образом от устранения свойственного аффтакту замахового движения. Однако именно по отношению к первой доле обойтись без него нельзя (независимо от того, показывает ли дирижер звучащую или паузирующую долю). Для того чтобы показать первую долю заметным движением сверху вниз, рука (или кисть с палочкой) предварительно должна быть поднята. Ее движение вверх может быть ошибочно принято за аффтактовый замах. Подобная ошибка возможна в тех случаях, когда вслед за паузой следует энергичный аккорд или сильное tutti на второй доле, требующее обозначения сильного и размашистого жеста:

Римский - Корсаков, «Царская невеста», II д.



Чтобы жест, показывающий паузу на первой доле, не вызывал сомнений, следует движение вверх отделить от движения к «разу» так, чтобы оно не воспринялось как замах полного аффтакта. Практически это достигается тем, что дирижер, отсчитав все паузы в конце предшествующего такта, или обозначив пустой такт, заблаговременно поднимает руку и тем подготовит ее к показу паузы на первой доле такта.

Для того чтобы с наибольшей ясностью обозначить первую долю такта как паузирующую, можно рекомендовать специальный технический прием. В момент достижения местоположения последней доли надо сделать кистью незначительное бросковое движение вверх (к себе), раскрыв при этом пальцы. При таком движении палочка, удерживаемая указательным и большим пальцами, легко и свободно откинется назад и займет положение, при котором конец ее будет направлен вверх (или даже слегка назад).

Предлагаемый прием имеет большие преимущества. При минимальном участии руки обеспечивается ясность

¹ Преждевременность вступления оркестра после паузирующей доли может быть предотвращена также и участием левой руки (см. «О левой руке»),

жеста, подготавливающего первую паузирующую долю. Максимальная взведенность палочки сообщает в случае необходимости движению первой доли должную энергию. Незначительность поднятия предплечья и, следовательно, величины его амплитуды при движении вниз устраняет возможность неверного понимания технического смысла движения. В момент опускания палочки пальцы, закрываясь, возвращают ее к обычному положению в руке.

Если после паузы на первой доле непосредственно следуют паузы на других долях такта, то возможность ошибочного вступления становится минимальной. Если же окончание такта, предшествующего паузирующей первой доле, заполнено звучанием, то ошибочность вступления вообще исключается, и дирижер может показывать первую долю обычным способом.

Паузы в конце такта, как не имеющие существенного значения для ориентации исполнителей, обычно не отсчитываются, а отмечаются схематичным жестом, как бы намеком. Из этого, однако, не следует, что способ их показа безразличен для дирижера. От ясности их обозначения зависит не только точность следования за солистом, но и определение первой доли следующего такта, как звучащей или паузирующей.

Для выполнения указанных требований необходимо соблюдать следующие условия: первое — паузы в конце такта могут определяться вне темпа ускоренными движениями, что дает возможность заблаговременно отвести руку вправо, в местоположение предпоследней доли такта с тем, чтобы в любой момент показать первую долю следующего. Заблаговременность подготовки руки является гарантией того, что дирижер не будет застигнут врасплох в случаях каких-либо неожиданностей (например, преждевременности вступления певца или ускоренности темпа исполнения). Чтобы показать следующую первую долю, достаточно незначительного движения кисти вниз.

Еще более важно соблюдение второго условия, от которого зависит точность определения первой доли следующего такта как звучащей или паузирующей. Если такт начинается со звучащей доли, то рука должна быть приготовлена в местоположении предпоследней доли (на уровне плоскости тактирования) с тем, чтобы отсюда дать ауфтакт к вступлению оркестра. Если же следующий такт начинается с паузы, то рука (или только кисть с палочкой) останавливается в конце последней доли (т. е. в верхней точке замаха) с тем, чтобы первая доля была отсчитана без ауфтакта прямым движением вниз.

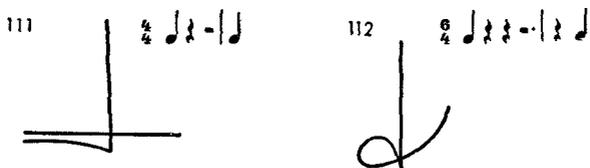
Что касается самого технического приема, которым отсчитываются паузы, то он зависит от протяженности доли предшествующей паузе, от ее местоположения в такте и поэтому выполняется по-разному.

Рассмотрим случаи показа пауз после короткого звука.

В размерах $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$ после удара на первой доле, в размерах $\frac{4}{4}$ после удара на второй и в размерах $\frac{6}{4}$ после удара на третьей, рука рефлекторно отскакивает вправо, где и останавливается. Уровень остановки зависит от первой доли следующего такта (как звучащей или паузирующей). В первом случае рука направляется вправо, во втором — вправо вверх.



Несколько иначе обозначаются паузы после аккорда на первой доле такта $\frac{4}{4}$ и первой и второй долях в такте $\frac{6}{4}$ так как в этих случаях отдача после удара имеет естественное направление влево. Здесь после движения отдачи рука быстро отводится вправо. При этом образуется движение, которое обобщенно, как бы росчерком показывает все доли такта, обозначая, что дирижер отсчитал весь такт. Если следующий такт начинается со звучания, то рука должна сделать движения, графически выглядящие так:



Если же такт начинается с паузы, то рисунок будет иметь такую форму, как на примере 112.

В быстрых темпах паузы в конце такта можно обозначать без росчерка, движением отдачи вправо.

В показе пауз после снятия звука рекомендуется соблюдать те же правила. Различие лишь в том, что рука не отскакивает рефлекторно, а отводится спокойным жестом.

Отсчитывание пустых тактов. Паузирующие, или пустые такты обычно не тактируются, а «откладываются» движением руки (или палочки) вниз. Чтобы жест был верно понят, дирижер может концом палочки беззвучно коснуться партитуры или дирижерского пульта. Для обозначения пустых тактов также удобен ранее приведенный способ показа паузы на первой доле движением одной кисти с раскрывающимися пальцами.

Такты откладываются последовательно; лучше, чтобы касание палочки, обозначающей начало следующего пустого такта, совпадало с первой долей исполняющейся реплики солиста. Однако можно быстрыми движениями подряд отсчитать все встретившиеся пустые такты.¹

Какой из двух способов лучше? Применение того или иного способа чаще всего связано с привычкой дирижера или традициями, установившимися в данном коллективе. Ускоренное отсчитывание большого количества тактов чаще всего практикуется перед началом какого-то отдельного номера оперы или tutti оркестра, перед переменной темпа, то есть вообще перед каким-то местом, служащим ориентиром для исполнителей. Уместен он и в хорошо известных оркестру спектаклях, где отсчет тактов приобретает формальный характер. В произведениях, мало известных оркестру или недостаточно освоенных, а также в каких-то трудных случаях речитатива, пустые такты лучше показывать соответственно темпу исполнения.

За один или два такта (в зависимости от темпа) до вступления оркестра, после большого количества пустых тактов, дирижер должен поднять руку и привлечь внимание исполнителей (не лишне при этом на них посмотреть, чтобы убедиться в их готовности). Поднимая руку, дирижер должен учитывать характер первой доли такта, и соответственно приготовить руку либо для показа паузы, либо для вступления.

При исполнении какого-то большого отрезка музыки закусным оркестром или хором паузы можно вовсе не отсчитывать, заблаговременно договорившись об этом с исполнителями оркестра, которые обычно делают соответствующие пометки в партиях.

¹ В инструментальных концертах второй способ обозначения пустых тактов не применяется. Если встречается большое количество пустых тактов, то дирижер может обозначить только некоторое количество их, предшествующее вступлению оркестра. В оркестровых партиях, однако, должно быть точно указано, с какого такта он начинает показ.

Дирижер безусловно должен в совершенстве владеть техникой показа пауз. Но это не значит, что в практической деятельности придется тщательно подготавливать каждый аккорд, каждое вступление. Качество оркестров различно: в иных дирижер может чувствовать себя более спокойно и не столь пунктуально соблюдать все правила, в других же тщательное выполнение их совершенно необходимо.

Дирижирование речитативом на фоне выдержанных звуков производится по-разному, в основном же применяются известные средства. Выбор их большей частью зависит от характера сопровождения.

Когда встречается неизменная на протяжении нескольких тактов гармония, то доли такта дирижируются нейтральными, схематическими движениями. Если дирижер предоставит солисту свободу, то все промежуточные доли (кроме первой) он показывает едва заметными движениями, если же хочет помогать солисту, вести его за собой, то эти движения могут быть увеличены.

Смена гармоний в начале такта, а также акцентированные доли должны показываться подчеркнутыми ауттактами.

Гуно, «Фауст», пролог

113 Andante
ФАУСТ

О ча_ша мо_их пред_ков за_чем так дро_жишь ты, за_

чем в э тот час ро_но_вой дро_жишь ты.

fp *cresc*

Смена гармоний внутри такта обозначается также активными аффтактами, отличающимися от предшествовавших им схематических движений (5-й такт примера).

Заметным аффтактом показывается и переход с выдержанного звука к мелодическому движению.

В случаях изменения динамики (при неизменности гармонии), а также для придания большей активности исполнению тремоло, дирижер может применять обычные, то есть активные, а не схематичные аффтакты (см. пример 113, 5-й такт).

Свободное исполнение речитатива позволяет сокращать рисунок тактирования, то есть переходить с $\frac{4}{4}$ на *Alla breve*, с $\frac{3}{4}$ *на раз* и т. п.

Иногда большое количество тактов с неизменным звучанием (выдержанная гармония или один звук) по договоренности с исполнителями оркестра совсем не показывается и дирижер тактирует с момента перехода выдержанного звука к дальнейшему движению (Верди, «Риголетто», последнее действие).

Техника сопровождения речитатива. Одним из важнейших условий дирижирования речитативами является своевременность подачи аффтакта ко вступлению оркестра. От этого зависит как общий темп исполнения, так и его совместность. Между тем дирижер часто либо запаздывает *со* вступлением, либо дает аффтакт торопливым движением, как будто «ловит» исполнителя. Поспешные аффтакты особенно недопустимы, когда дирижер должен определить точный темп начинающегося номера или *tutti* оркестра. Отрицательное действие оказывают торопливые аффтакты и на исполнение оркестровых аккордов.

Торопливость аффтактов происходит по той причине, что дирижер не соотносит начальный момент движения аффтакта с необходимым моментом реплики певца. Начав аффтакт с опозданием, дирижер, стремясь успеть дать аккорд вовремя, ускоряет движение вниз, отчего вступление и становится рассыпанным. Для того чтобы аффтакт был полноценным, достаточным по временной длительности, он должен начинаться на последней, предшествующей вступлению доле речитатива, и точно на первом ее слоге. Если темп речитатива быстрый, аффтакт может быть начат даже несколько раньше. Во всяком случае аккорды должны показываться без торопливости, в темпе музыки.

Прекращение звучания

Большое значение в технике дирижирования речитативом имеет снятие звука. Наличие в сопровождении речитатива протяженных аккордов, длительность которых вследствие свободного исполнения солистом может быть увеличена или уменьшена, требует от дирижера постоянной заботы о точном снятии звука.

В практике дирижирования имеется большое количество различных способов выполнения этого технического приема. Однако если внимательно разобратся, то все они сводятся к трем основным видам:

1) снятие звука специальным афтактом («срезающим»), 2) снятие звука обычным афтактом, 3) снятие звука без афтакта.

Первый способ применяется в тех случаях, когда звук должен быть прекращен по истечении полной длительности счетной доли, то есть точно в момент наступления паузы. К типичным случаям, требующим применения этого способа, можно отнести снятие звука аккордов, длящихся несколько счетных долей.¹ По технике выполнения он почти полностью аналогичен способу снятия звука фермат. Техника выполнения приема такова: после обычных движений, отсчитывающих все доли тянущегося звука, рука на некоторое мгновение останавливается в начале доли, непосредственно предшествующей паузе (иначе говоря в начале той доли, которую надо снять). Останавливать руку следует без толчка. Снятие звука производится афтактом, отличающимся от обычных кругообразной формой (см. 117).

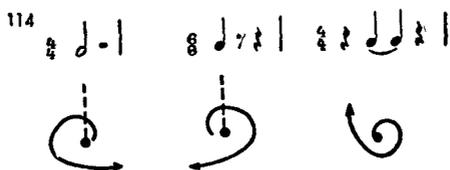
Остановка перед началом снимающего афтакта необходима для удобства выполнения приема (без остановки затруднительно начать кругообразное движение) и для того, чтобы отделить его от предшествующих движений как сигнал к снятию звука. Снятие звука надо производить движением, направленным в сторону пазирующей доли.²

В аккордах протяженностью в две счетные доли, вторую можно не отсчитывать; выдержав длительность первой, всю вторую дирижер использует как афтакт

¹ Для снятия звука одной счетной доли указанный способ применяется в виде исключения, когда доля в медленном темпе имеет значительную протяженность и требует снятия.

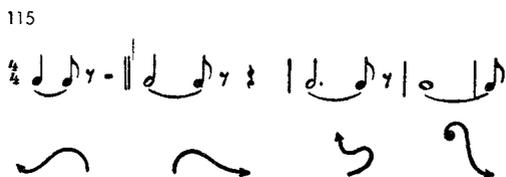
² Снятие звука часто осуществляется при помощи специального жеста левой руки. Благодаря удобству выполнения этого приема он имеет большое применение в оперном дирижировании. Описанию его посвящен раздел в главе «О левой руке».

к снятию звука. Правда, такой сокращенный способ применим не на всех долях такта. Например, если в такте на 4 аккорд длится вторую и третью долю, то остановка на второй четверти невозможна, так как после этого нельзя будет показать четвертую долю. Поэтому руку можно остановить лишь на третьей доле.



После остановки следует кругообразное движение, снимающее звук. Движение кругового аффтакта к концу надо несколько ускорить и завершить толчком, обрывающим звук. По своему значению (а также по внутреннему ощущению дирижера) подъем руки должен иметь характер замаха (и выполнять соответствующую функцию), а движение вниз — характер удара. Таким образом несмотря на кругообразность движения, в нем должна быть сохранена аффтактовость и тогда момент снятия не окажется неожиданным для исполнителей. Скорость движения аффтакта и величина его амплитуды зависят от темпа и динамики снимаемого звучания.

Второй способ применяется в случаях, когда надо снять «перетянутый» аккорд, прекращающийся после начала следующей доли, например:



Здесь снятие звука показывается обычным аффтактом. Снимать надо как бы полную долю (а не связанную с ней часть следующей). Если применить обычный аффтакт, то снятие звука запоздает, что и требуется для данного вида. То же самое применительно и ко всем долям такта.

Третий способ снятия звука — безаффтактовый — служит для прекращения единичных звуков, когда они не столь коротки, чтобы показывать их отрывистым ударом

и не столь длинны, чтобы применить полный ауфтакт без риска увеличить их протяженность.

Снятие звука безауфтактовым приемом есть не что иное, как завершение «портаментного» движения руки (или ее остановки) в конце определяемой доли. Если длительность звука показывается протяженностью движения руки («портаментностью» его), то снятием явится момент прекращения «нажима», всегда сопутствующего такому движению. Если же длительность звучания доли показывается остановкой руки, то прекращение звучания достигается началом следующего после остановки движения. Здесь нет принудительного пресечения звука, характерного для предыдущих двух способов снятия. Звук прекращается как бы сам по себе, в тот момент, когда исчезает причина его вызывавшая (т. е. «портаментное» движение или выдерживание). Этими приемами пользуются, когда после коротких звуков следует протяженный, более длинный. Такой жест, обращающий внимание на необходимость выдерживания звука, особенно необходим в речитативах, где подчас не соблюдается соотношение между длительно звучащими и короткими аккордами.¹

Римский-Корсаков, «Царская невеста», I д.

116 ЛЮБАША

Ска _ жи за что ты на ме _ ня сердит, чем

Портаментное движение более уместно для мягкого снятия; движение после остановки — для более резкого. Эти же приемы используются для показа заключительного, более протяженного аккорда, в классических произведениях, идущих в быстром темпе.

Безауфтактовое снятие звука — вполне оправдывающий себя технический прием и в музыке с определенным,

¹ Портаментный жест применяется в речитативах и как средство выразительности для того, чтобы показать звуковую наполненность доли, выразительность ее звучания.

устойчивым ритмом, где ритмическая пульсация подсказывает исполнителям, когда нужно прекратить звук.

Чтобы момент снятия звука был достаточно заметен, требуется более или менее отчетливая перемена направления движения руки. Например, если протяженность третьей доли дирижер показывает смычкообразным движением вправо, то перед прекращением звука он, после едва уловимой остановки, должен изменить направление движения руки (как бы отрывая ее от звука) в обратную сторону или вверх. Этой же цели служит и легкий толчок в конце движения, производимый небольшим взмахом кисти, поворотом ее по оси лучезапястного сустава.

Для выполнения портаментного движения руке необходимо предоставить известное пространство. Если начать движение второй или третьей доли, исходя из обычного их местоположения в сетке тактирования, то возможность показа протяженности звука будет ограниченной. Поэтому, чтобы удлинить линию движения, следует начинать его в некотором отдалении от определяемой доли. Например, вторая и третья доли в такте на $\frac{4}{4}$ будут начинаться возле точки первой доли. Замах ауфтакта к ним должен иметь направление в обратную сторону. Техника выполнения движения в основном напоминает один из видов незадержанной ритмизованной отдачи.

Безауфтактное снятие применяется и в медленном темпе, когда счетная доля достаточно протяженна и может быть с успехом снята без помощи специального ауфтакта. Такая замена одного вида снятия другим используется большей частью со специальными выразительными целями, например, если надо достигнуть мягкого завершения звучания. Впрочем получение такого эффекта возможно лишь в струнной группе, где допустима некоторая разновременность прекращения звука, неприемлемая у духовых.

Безауфтактное снятие может применяться и для прекращения звучания, длящегося несколько долей. Однако поскольку этот прием не обеспечивает абсолютной точности, пользоваться им можно только в виде исключения и применительно к струнной группе. Так например, в 15-м такте увертюры «Ромео и Джульетта» Чайковского подобным способом может сниматься звук второй доли и показываться цезура у первых скрипок.

От интенсивности звучания, мягкости или резкости прекращения звука зависит и характер приема. Мягкое, истаявающее окончание (в *pianissimo*) допускает применение

ние мягкого, лишённого резких линий жеста. Если снятие звука производится левой рукой, то оно совершается закрыванием пальцев. Резкое снятие сильной звучности выполняется соответственно резким движением руки, которая после остановки или протяжённого движения с силой отдергивается в обратную сторону.

Аkkомпанемент в опере

Дирижируя в опере, никогда не следует ограничиваться функцией пассивного аккомпаниатора. Роль дирижера бывает более активной в смысле подчинения своему руководству и солиста и оркестра, то менее активной, когда он предоставляет солистам известную свободу. Зависит это от характера аккомпанемента и степени совпадения исполнительских намерений дирижера и солиста. Конечно, совершенным можно назвать тот вид руководства, когда исполнительские замыслы дирижера и солиста полностью совпадают.

Остановимся на некоторых технических особенностях аккомпанемента. Нередко молодые дирижеры из-за отсутствия опыта или плохого знания произведения «плетутся» за солистом. В результате аккомпанемент звучит с некоторым запозданием. Отсутствие опыта особенно сказывается в аккомпанементе вокальной партии, где дирижеру необходимо выработать у себя ощущение дыхания певца, моментов перехода голоса от ферматы или выдержанного звука к движению и т. д. Боясь опередить вокалиста, дирижер невольно дожидается перехода на новый звук или дает ауфтакт в последний момент, не учитывая того, что выполнение ауфтакта занимает время. Только опытом постигается предчувствие назревающего замедления или ускорения темпа, позволяющее заблаговременно дать ауфтакт.

Другая причина запоздывания аккомпанемента зависит от манеры дирижирования, при котором жест дирижера по времени точно совпадает с исполнением солиста. Дело в том, что в медленных темпах звук оркестра несколько запаздывает по отношению к жесту дирижера. Запаздывание атаки звука (или перехода на новый звук) вообще представляет собой обычное явление в симфоническом оркестре. В дирижировании симфоническими произведениями оно не играет существенной роли, но в сочетании с исполнением солист становится заметным. Это

обстоятельство должно учитываться дирижером. Во всех случаях, когда наблюдается опаздывание, дирижер должен показывать начало звука каждой доли обращенным аффтактом (т. е. брать звук движением снизу).

Подобный тип движения имеет и другое преимущество при аккомпанировании. Спокойное опускание руки к «точке» доли еще не означает начала ее звучания. Оно должно возникнуть в момент поднятия руки. Поэтому дирижер, несколько опередив солиста, может привести руку в местоположение определяемой доли и здесь какое-то мгновение ожидать солиста. Такой прием почти исключает опасность опоздания, так как для показа вступления достаточно ничтожного по времени движения руки. Рекомендемый прием особенно ценен в местах переходов с ферматных звуков.

Отставание реплик солистов или хора от ведущего движения оркестровой партии (чаще всего в быстрых темпах) обычно происходит из-за того, что подача вступления исполнителям производится слишком быстрым, коротким аффтактом, не обеспечивающим своевременного взятия дыхания. Наиболее уязвимыми оказываются аффтакты к неполным долям, выполняемые «тычком».¹

Представить себе длительность аффтакта лучше всего можно тем, что при подаче вступления певцу одновременно и самому брать дыхание. В аккомпанементе инструментальным сочинением применяются все описанные выше приемы.

ГЛАВА IX • ФЕРМАТА

Внезапная остановка, резкое нарушение установившегося метро-ритмического пульса, наконец, просто появление долгого звука среди более подвижных привлекают внимание слушателей и делают фермату одним из действенных выразительных средств музыки.

Фермата показывается остановкой руки в начальный момент звучания ноты, над которой она обозначена. Остановка руки может быть мгновенной или с небольшим вибрирующим движением, естественно возникающим после внезапного прекращения движения. Однако следует избегать большой отдачи, которую исполнители могут принять за начало аффтакта к следующей доле.

¹ См. «Аффтакт к неполной доле».

Техническую сторону определения ферматы для удобства описания можно подразделить на три стадии: постановку, выдерживание и снятие.

Постановка ферматы. Появление ферматы так или иначе подчеркивается особенностью, яркостью и образностью жеста дирижера. В зависимости от конкретных обстоятельств это достигается по-разному. В одних случаях оказывается достаточно обычного ауфтакта, в других необходим жест, выходящий из норм и границ рисунка тактирования.

В музыке умеренного темпа и динамики выделить фермату не составляет труда. Иное положение в музыке быстрого темпа, насыщенной сильной динамикой. Здесь движения дирижера энергичны, размашисты, поэтому чтобы жест, показывающий фермату, был более заметным, ему необходимо придать особенную яркость. Лучше всего показать фермату на более высоком уровне тактирования, то есть на верхнем уровне замахового движения, иногда полностью вытянутой рукой. То же можно рекомендовать и в узловых, напряженных моментах произведения, где появление ферматы означает какое-то «чрезвычайное событие». В этом случае простертая вверх рука приобретает выразительное значение и более всего соответствует характеру, содержанию музыки.

Однако в рекомендованном способе показа ферматы движение предшествующего ей ауфтакта претерпевает некоторые изменения. Вследствие остановки руки в верхнем уровне амплитуда замаха оказывается увеличенной, а движение к удару укороченным, либо полностью отсутствующим. Резкое нарушение равенства амплитуд (и временной длительности) элементов ауфтакта может лишить его точности и определенности. Чтобы избежать этого, замаху необходимо придать такое направление, которое обеспечивало бы последующему движению к точке удара и остановке на фермате достаточную амплитуду. С этой целью замах надо делать не только вверх, но и в сторону, противоположную ферматной доле. Так, перед первой долей замах может иметь направление вверх и к себе (т. е. назад), с тем чтобы последующее движение к остановке на фермате было направлено вперед от себя.

После замаха движение может быть направлено не только вперед, но и вверх (на вытянутую руку), благодаря чему амплитуда жеста к точке удара увеличится и остановка руки произойдет на более высоком уровне. Движение к фермате может иметь и другие формы, но нужно

следить за тем, чтобы равенство амплитуд ауфтакта по возможности не нарушалось.

Фермата в спокойном темпе и *riano* показывается лишь несколько большим ауфтактом, движением, как бы говорящим: «стоп» (по способу выполнения прием этот мало чем отличается от обычного подчеркивания доли). Фермата на *riano*, сопровождающемся затуханием звука, не вызывает надобности в высоком положении руки. Она может рассматриваться как конечная точка замедления и успокоения, а потому не выделяться из компонентов рисунка тактирования.¹ Верхнее положение руки для показа ферматы на *riano* чаще всего применяется в связи с музыкой светлой, возвышенной, звучащей в верхнем регистре.²

Выдерживание ферматы. Иногда фермата трактуется как остановка движения музыки, момент статики и потому оказывается безжизненной. Между тем она реже всего употребляется для остановки музыкального развития. Подобная ее функция возможна лишь в конце произведения или значительного его раздела. Гораздо чаще фермата связана с моментом неустойчивости, переходности, концентрации энергии. Даже в одном и том же произведении редко можно встретить ферматы, которые имели бы один и тот же смысл и требовали однотипности исполнения. Поэтому дирижер всегда должен ясно представлять себе выразительное и смысловое значение ферматы в контексте произведения или данного отрезка музыки.

Смысл ферматы, ее динамическая насыщенность, степень неустойчивости, протяженность теснейшим образом связаны с тем или иным ее содержанием и во многом зависят от того, в какой момент драматургического развития произведения она появляется.

Фермата может подчеркивать устой, то есть являться действительным моментом относительной неподвижности. Такая фермата либо завершает произведение, либо служит отправной точкой, сигналом, возвещающим о начале произведения (например, Бетховен, Первая симфония, финал; Вторая симфония, I ч., начало; увертюра «Эгмонт», начало; Бородин, увертюра к опере «Князь Игорь», начало).

¹ Бетховен, «Леонора», конец вступления; Чайковский, Шестая симфония, конец экспозиции. Здесь ферматы показываются на нижнем уровне тактирования.

² Лист, «Прелюды»; Бородин, Первая симфония, конец I ч.; Бородин, Половецкие пляски, аккорд, дерев, перед A; Бетховен, Девятая симфония, IV ч., перед $\frac{6}{4}$; Римский-Корсаков, «Шехеразада», аккорды дерев. во вступл.; Мендельсон, увертюра «Сон в летнюю ночь», начало.

Фермата может быть предварением устоя (например, «Кармен» Бизе, конец квинтета, ансамблей, куплетов тореадора). В таких ферматах (в данном случае на предпоследнем слоге слова) состояние переходности, неустойчивости выражается наиболее ярко — они внутренне устремлены к устою.

Важно почувствовать момент, когда должен свершиться этот переход. Передержка ферматы приведет к снижению динамичности музыки в такой же мере, как и недодержка ее. Для того чтобы найти требуемую меру протяженности ферматы, надо почувствовать ее в связи с предыдущим и последующим интонационным материалом.

Фермата может появиться на точке кульминации или на «обратном склоне» — динамическом спаде. Соответственно фермата может иметь разный смысл: завершать динамическую волну, служить средством угасания или накопления энергии, обострять неустойчивость в моменты переходов, например в конце вступлений при переходе к аллегро, или внутри части — от экспозиции к разработке (Бетховен, «Леонора»; Шуберт, «Трагическая» симфония, конец вступления; Чайковский, Шестая симфония, перед разработкой).

Поскольку фермата является столь сильным средством, постольку и показываться она должна жестом выразительным. Однако придать руке требуемую выразительность не легко потому, что показывая фермату она почти лишена подвижности. Оказываются совершенно необходимыми такие добавочные компоненты, как выразительное положение корпуса и рук, мимика лица. Например, при фермате, концентрирующей в себе большую энергию, корпус, вытянутая вверх рука, конец палочки, — все должно быть устремлено вперед. Если дирижер держал палочку вбок, то предпочтительнее в таком случае направить ее конец вверх так, чтобы продлить устремленную вперед руку. Остановка не должна быть мертвой. Допустимо некоторое движение руки вверх или в сторону, чтобы показать растущее напряжение и тенденцию перехода ферматы к последующему движению. Для этого в начале ферматы рука не должна находиться на самом верхнем уровне, а чуть ниже, чтобы можно было продолжить ее движение вверх. Однако не рекомендуется применять потрясание руками и преувеличенную жестикуляцию, как средства антихудожественные и натуралистические.

Снятие ферматы, если за ней непосредственно не следует продолжение музыки, не представляет трудности.

Оно требует лишь четкости и определенности. Ауфтакт к снятию ферматы обычно должен быть равен длительности счетной доли, а по форме иметь вид круга. Благодаря кругообразности движения, рука, возвращаясь к местоположению, которое она занимала в момент выдерживания ферматы, как бы подсекает, срезает ее.

117



Черный кружок — остановка на фермате, белый — момент снятия ферматы

Подсекающее движение может проходить и ниже указанной точки. Такая форма чаще всего применяется для завершающих фермат.

Несмотря на столь трансформированный вид ауфтакта, снимающего фермату, основные его черты должны быть сохранены: поднимая руку, нужно слегка замедлить ее движение, а к точке удара — ускорить. Момент снятия звука выполняется активным, акцентированным резким толчком руки или кисти. Интенсивность движения, величина круга, сила и резкость конечного толчка находятся в зависимости от интенсивности звучания ферматы, от смыслового ее значения. Так, для снятия ферматы в замирающем *pianissimo* достаточно незначительного кругообразного поворота кисти или движения одних пальцев, как бы собирающих звук.

Приемы снятия ферматы могут быть и иными, но все они должны быть основаны на принципе возвратного, кругового движения.

Виды фермат

Фермата для дирижера в общем трудна не сама по себе, а главным образом переходом к следующей за ней доле. Переход может быть выполнен различными способами в зависимости от интонационных связей ферматы с последующей долей, от ритмических особенностей последующей доли и, наконец, от исполнительских намерений дирижера.

Успешность перехода зависит прежде всего от точности снятия и правильности направления снимающего (или пе-

реводящего) движения. Для снятия ферматы применяются различные жесты; вправо, влево, вверх, вниз и т. д. Однако, выбор их не может быть произвольным, случайным, а зависит целиком от вида ферматы. Иногда вообще допустим лишь один способ ее снятия. Большинство ошибок, совершаемых молодыми дирижерами, проистекает из-за неправильного направления снимающего движения.

Как же ориентироваться в многообразии фермат? Молодому дирижеру каждая из них представляется особым случаем, а общее количество видов — бесконечным. На самом деле многообразие фермат лишь кажущееся. Оно легко может быть сведено к нескольким основным видам.

Все ферматы подразделяются на два вида, соответственно тому, что следует за ферматой.

К первому виду относятся ферматы, после которых следует полная счетная доля, определяемая полным ауфтактом.

Второй вид составляют ферматы, после которых идет неполная счетная доля, определяемая неполным ауфтактом.

Каждый из видов фермат в свою очередь подразделяется на три типа, соответственно тому как заканчивается фермата и как совершается переход от нее к следующей доле.

К первому типу относятся все ферматы со снятием звука, после которой делается некоторая остановка, дополнительная цезура, а затем ауфтакт к следующей доле.

Ко второму типу принадлежат ферматы со снятием звука, но без остановки. Момент снятия звука одновременно является и началом ауфтакта к последующей доле.

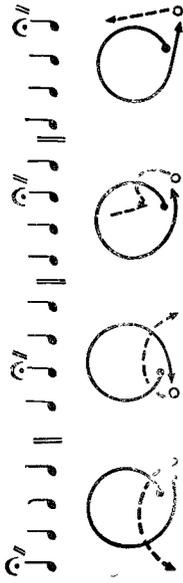
Третий тип содержит ферматы, звук которых не снимается.

Для наглядности приведем схематическую таблицу шести типов фермат (в размере $\frac{4}{4}$). (См. стр. 204).

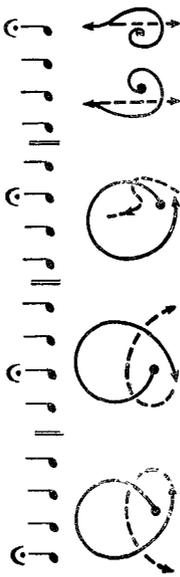
Нотный текст не всегда дает ясный ответ на то, какой тип перехода следует применить после ферматы. В большинстве случаев дирижер поступает по своему усмотрению, руководствуясь собственным пониманием смысла ферматы, или следуя установившейся традиции. Можно привести многочисленные примеры того, как одни и те же случаи фермат выполняются по-разному.

Считаем целесообразным указать типичные случаи применения того или иного способа перехода.

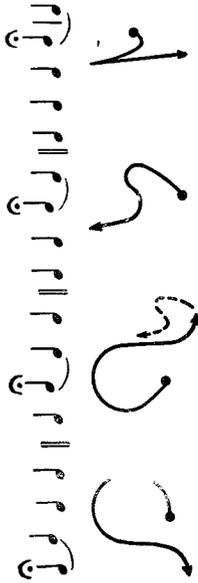
1 тип



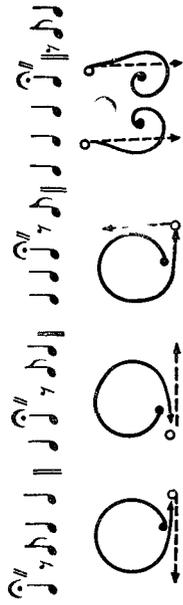
2 тип



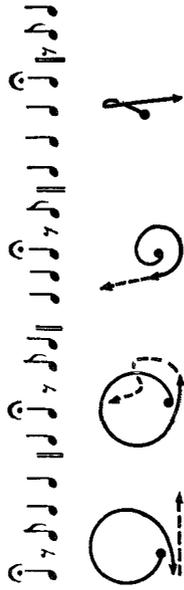
3 тип



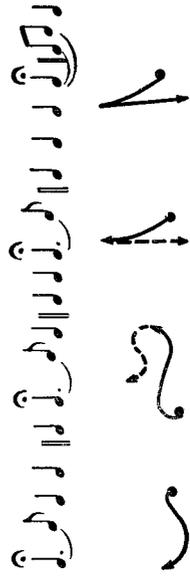
1 тип



2 тип



3 тип



I вид — фермата перед полной долей

1-й тип — фермата со снятием звука и остановкой, после которой следует новый, полный ауттакт:

119

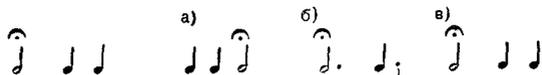
The image contains musical notation and diagrams. At the top, there are two lines of notation in 4/4 time. The first line shows a quarter note with a fermata, followed by a full rest. The second line shows a quarter note with a fermata, followed by a quarter note, then a half note, and finally a full rest. Below the notation are four diagrams, each showing a circle representing the hand's path. The first diagram shows the hand moving from the fermata to the right. The second diagram shows the hand moving from the fermata to the left. The third diagram shows the hand moving from the fermata upwards. The fourth diagram shows the hand moving from the fermata downwards. Below the diagrams are three lines of musical notation in 3/4 time, each showing a quarter note with a fermata, followed by a full rest.

Фермата снимается движением, направленным в сторону, противоположную местоположению следующей доли. Это необходимо, чтобы жест не дублировал движения ауттакта к следующей доле.

Остановка руки должна быть мгновенной и полной. Длительность ее может быть различной в зависимости от характера и значения ферматы. Чаще всего остановка увеличивает цезуру, естественно возникающую после снятия ферматы, на одну счетную долю. Общая длительность цезуры оказывается равной двум счетным долям — остановка, плюс последующий ауттакт. После остановки ауттакт к следующей доле выполняется обычным образом.

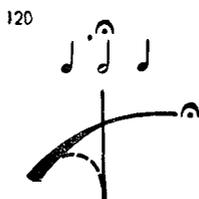
Если ферматный звук включает в себя несколько счетных долей, то рука останавливается (и выдерживает фермату) на первой. Например, в такте $\frac{4}{4}$ рука останавливается на первой доле (см. стр. 206) и на третьей доле (а). Снимается же фермата соответственно последней из

составляющих ее долей. Например, фермата снимается вправо, как после третьей доли (б) или влево, как после второй доли (в).



Если фермата начинается на второй доле (при раз-
мере $\frac{4}{4}$), а снимается после третьей или четвертой, то для
удобства остановку руки можно сделать не в местополо-
жении второй доли (т. е. слева), а на линии «раза» (ибо из
местоположения второй доли снять фермату как четвер-
тую долю затруднительно).

Можно применить и другой способ устранения этого
неудобства, а именно — определив фермату в местополо-
жении второй доли, перевести руку в местоположение
третьей. При этом движение руки (по горизонтали вправо)
должно иметь выразительный характер выдерживания
(или усиления) звука. Осуществляется такой перенос и
энергичным рикошетным движением.



Снятие ферматы с дополнительной цезурой применяется
во всех случаях, когда необходимо расчленить музыкаль-
ную ткань, поставить после ферматы «грамматическую»
точку. Вот несколько типичных примеров: Гайдн, Симфо-
ния соль мажор, «Военная», I часть, конец вступления, где
после медленного вступления перед Allegro возможна не-
которая остановка-цезура.

Появление после бурного и стремительного вступления
темы вариаций в финале Третьей симфонии Бетховена,
также может быть подчеркнуто дополнительной цезурой
после ферматы. Более быструю (Allegro ma non troppo),
контрастирующую по своему характеру скерцозную ва-
риацию в финале Девятой симфонии Бетховена также
уместно отделить от предшествующей ей торжественной
музыки $\left(\frac{6}{4}\right)$ остановкой после ферматы.

2-й тип — фермата со снятием звука, но без дополнительной остановки:

121

Эта фермата также снимается в сторону, противоположную следующей доле. Отличие состоит лишь в том, что после снятия звука рука не останавливается, а непосредственно переходит к следующей доле. Таким образом, точка снятия звука — в то же время и начало ауттакта.

Исключение — снятие ферматы в конце такта (перед следующей первой долей). Оно производится движением, имеющим направление не вправо — вниз (от себя), а влево — вверх (к себе), то есть совпадает с движением ауттакта к первой доле.

Длительность образующейся при этом цезуры равна временной протяженности ауттакта, то есть одной счетной доле.

Снятие фермат по второму типу применяется, когда музыкальная ткань не расчленяется так резко, как в ранее приведенных примерах.

Моцарт, Симфония № 41, I ч.

Allegro molto

122

Здесь ферматы не являются структурным рубежом, разграничивающим какие-то большие разделы произведения. Они появляются в конце периода, предложения, перед изложением темы в несколько ином интонационном аспекте, перед сменой ритмической структуры и т. п. Выразительное значение фермат может быть уяснено в каждом отдельном случае. Снятие их является средством для установления совместного дыхания, которое необходимо в аналогичных случаях, независимо от того, сопряжена ли остановка на длинном звуке с ферматой или нет.

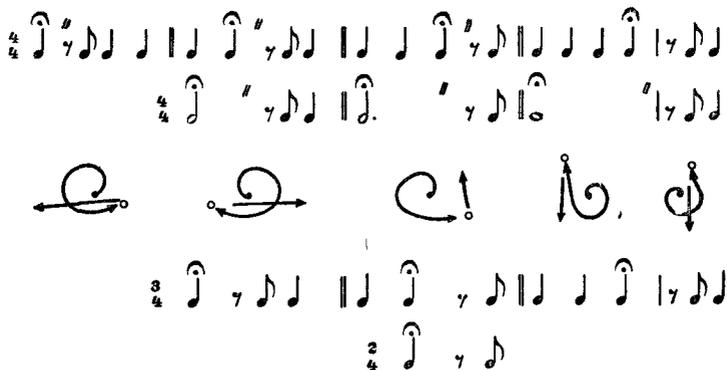
3-й тип — фермата без снятия звука:



Поскольку ферматный звук не снимается, то после остановки ауфтакт дается обычным способом в сторону последующей доли. Указанный тип перехода с ферматы к дальнейшему движению встречается во многих различных по смыслу случаях. Обычно необходимость применения его не оставляет сомнения, так как обуславливается нотной записью, лигой между ферматным и последующим звуком. Иногда необходимость связного перехода возникает из музыкальной ситуации. В конце вступления «Леоноры» № 3 Бетховена фермата, удлиняя неустойчивый звук (*cu*), увеличивает ощущение переходности и оттягивает появление устоя — тоники.

II вид — фермата перед неполной долей

1-й тип — фермата со снятием звука и остановкой, после которой следует новый неполный ауфтакт:



Так же как и аналогичная фермата первого вида, она снимается в сторону, противоположную следующей доле. После остановки ауфтакт к следующей неполной доле выполняется известным способом. Длительность цезуры обычно равняется длительности одной счетной доли и паузы, с которой начинается неполная доля.

Фермата с дополнительной цезурой применяется в случаях, аналогичных ранее приведенным: это чаще всего моменты завершения одного раздела и перехода к другому.

Бетховен, Симфония № 1, IV ч.



См. также Гайдн, Симфония № 102, В-dur, I часть, конец вступления; Шуберт, Четвертая симфония, с-moll, I часть, конец вступления; Бетховен, Девятая симфония, IV часть, конец Poco adagio, В-dur перед Poco allegro stringendo il tempo (44 такт до Т).

Могут быть случаи, когда фермата подчеркивает какой-то особый момент в развитии произведения. Например:

Бетховен, Симфония № 7, I ч.



Дополнительная цезура после ферматы возможна также для того, чтобы оттенить появление (после сильной звучности) основного мотива, исполняемого сольным инструментом (здесь, кроме того, цезура нужна, чтобы дать отзвучать tutti, иначе начало фразы кларнета не будет слышно):

Р. Штраус, «Гиль Уленшпигель»



Вследствие того, что после ферматы следует остановка, а также для удобства выполнения приема, ее лучше снять левой рукой, а ауфтакт к дальнейшему показать правой. В момент снятия правая рука «взводит» кисть, чтобы было удобнее дать толчок ауфтакта к неполной доле.

Как уже указывалось, вступления с неполной доли, содержащей несколько звуков, представляют известную трудность. Они возникают также и при определении неполной доли после ферматы, в особенности если она идет в новом темпе. Каждому дирижеру известно трудное вступление первых скрипок в начале Allegro molto IV части Первой симфонии Бетховена (пример 125). Для облегчения исполнительской задачи здесь (и в аналогичных случаях) снятие и следующий ауфтакт можно выполнять строго в новом, требуемом темпе (удар снятия как бы дает дополнительно еще одну долю и тем самым устанавливает нужный темп).

2-й тип — фермата со снятием звука, но без остановки: (см. 128).

По способу выполнения отличается от предшествующего и аналогичного типа первого вида. Отличие заключается в том, что фермата снимается в сторону следующей доли. Снятие ферматы в то же время и начало неполного ауфтакта. Цезура после снятия звука по длительности должна быть равна паузе, имеющейся в начале неполной доли после ферматы. Этот тип снятия ферматы применяется в тех же случаях, что и аналогичный тип первого вида, то есть когда цезура после ферматы не должна разрывать музыкальную ткань (см. прим. 129).



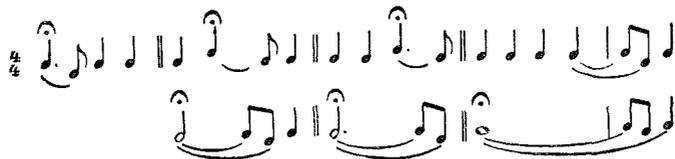
Бетховен, Симфония № 5, I ч. ¹



См также: Бетховен, Первая симфония, IV часть (кода); Шуман, Первая симфония, I часть, 4-й такт; Бородин, Вторая симфония, I часть, 5-й такт; Римский-Корсаков, «Шехеразада», II часть, 9 и 7-й такты до *P* Ауфтакт со снятием звука без остановки находит большое применение в дирижировании хором (ансамблем) для показа дыхания.

3-й тип — фермата без снятия звука с последующим неполным ауфтактом по способу выполнения аналогична типу первого вида. После остановки дается неполный ауфтакт к следующей доле:

130



¹ Первая фермата может сниматься соответственно второму типу, вторая — по первому, т. е. с дополнительной цезурой, равной

Применяется в случаях, когда **ферматный звук** интонационно или лигой связан с последующим звуком:

Чайковский, Вальс из Серенады



В вокальной музыке (хор, ансамбль) необходимость использования данного технического приема обуславливается не только интонационными связями, но и текстом (ферматный и последующий звуки приходятся на одно слово).

Сочетание **разнородных фермат**

На одной и той же доле в разных голосах партитуры могут быть ферматы, принадлежащие к разным видам, требующие после себя одновременно полного и неполного аутфакта:

Бородин, Симфония № 2, III ч.



Здесь сочетаются ферматы двух видов. В подобных случаях предпочтение отдается фермате первого вида, поскольку переход к полной доле обязательно требует полного аутфакта. Однако движение его должно быть не слишком ярко выраженным, с тем, чтобы толчок в момент определения полной доли соответствующими голосами мог восприниматься как толчок неполного аутфакта

одному такту (счетной доле). Это необходимо из-за сильной звучности ферматы, после которой следует мотив в рiано. Дополнительная цезура имеет и смысловое значение.

Ферматы в разных голосах (на одной и той же доле) могут требовать и разного типа перехода — со снятием и без снятия:

Бетховен, Симфония № 3, IV ч.



В данном примере фермата в мелодическом голосе принадлежит к третьему типу второго вида и требует мягкого по движению неполного ауфтакта без снятия звука. Однако аккорд в других голосах должен быть прекращен соответствующим снимающим ауфтактом (т. е. второго типа). Поэтому, несмотря на интонационную связь ферматы с последующим звуком надо выполнять переход по второму типу (в подобных случаях для снятия звука может быть применена левая рука). Если фермата снимается отдельно левой рукой (что проще), то правая осуществляет переход по третьему типу. Исходя из этого можно сделать вывод, что в моменты сочетания фермат разных типов (со снятием и без снятия) снимающий жест (в левой или правой руке) обязателен.

Фермата на одной из частей счетной доли

Фермата может стоять не только на целой доле, но и на одной из ее частей. Так например, она может быть на первой половине (а также на первой четверти, первых трех четвертях) доли, или на второй половине (а также последней четверти) ее. По приемам дирижирования оба вида совершенно различны, поэтому будем рассматривать их отдельно.

Фермата на первой половине доли. Приводим наиболее возможные случаи фермат, стоящих на первой части доли (дуольной и триольной):

134



В приведенных примерах после ферматы следует неполная доля. Поэтому переход с ферматы осуществляется неполным ауфтактом. Как видим, указанные случаи аналогичны ранее рассмотренному второму виду фермат. Выполняются они таким же приемом. Различие состоит лишь в том, что удар неполного ауфтакта дублирует ту же счетную долю, на которой стоит фермата (во втором виде неполный ауфтакт приходился на следующую счетную долю). Сходство проявляется также и в том, что переход с ферматы выполняется также тремя способами (соответственно трем типам). Практически же наиболее применимы второй и третий (т. е. со снятием и без снятия звука).

Рассмотрим несколько конкретных примеров фермат без снятия звука (третий тип перехода). Редкий случай ферматы, стоящей на первом из четырех звуков счетной доли, встречается в балладе Финна из оперы Глинки «Руслан и Людмила»:

Глинка, «Руслан и Людмила», I д., 2 к.

135 Allegro $\text{♩} = 84$

Ах Я те перь о дин о дин

Для того чтобы перейти с ферматы, первая доля такта вторично обозначается ауфтактом, равным по длительности счетной доле (т. е. двум четвертям). Движение ауфтакта начинается непосредственно из того местоположения, где рука выдерживает фермату, или с очень незначительным замахом.

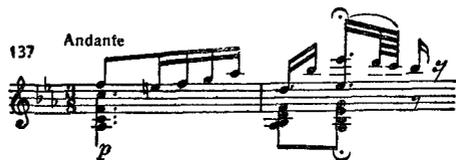
Таким же способом осуществляется и переход в III части «Шехеразеды» Римского-Корсакова, где фермата стоит на первой половине (пятой) доли такта:

Римский - Корсаков, «Шехеразада», III ч.

136 Allargando assai *ff*

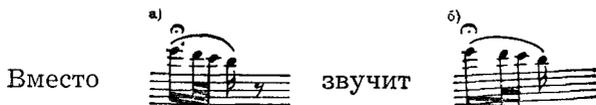
Следующий пример показывает типичный случай ферматы, поставленной в начале пунктирной доли;

Моцарт, «Похищение из сераля», увертюра



На этом примере следует остановиться особо.

Обычно в подобных случаях для перехода с ферматы дирижеры применяют ауфтакт, по длительности равный целой счетной доле. В результате иногда оказывается, что нота после ферматы исполняется не как четвертая часть доли, а как ее половина.



Ошибка эта часто не замечается (особенно в случаях, когда ферматная остановка включается в общее замедление темпа). Для устранения этого дефекта после ферматы следует применять ауфтакт, по времени равный половине счетной доли.

Чем короче временная длительность ауфтакта после ферматы, тем меньше должна быть его амплитуда, а главное—мягче движение руки. По существу здесь должен быть не толчок, а «переводящее» движение, устремленное к следующей доле.¹

Переход с ферматы, стоящей на триольной доле, осуществляется также неполным ауфтактом, равным счетной доле (Чайковский, «Пиковая дама», 4 к 4 такта до 19).

Завершение триольной ферматы может быть искажено увеличением ритмической длительности звука, следующего за ней, для избежания чего ауфтакт к нему может быть укорочен (равняться не трем восьмым, а двум)

Ферматы со снятием звука также выполняются ауфтактом к неполной доле уже ранее описанным способом

¹ Такое движение аналогично «ритмизованной отдаче», так как занимает половину доли (см. «Ритмизованная отдача»).

(второй тип второго вида). Приведем пример, где необходимость снятия звука ясна из нотного текста:

Римский - Корсаков, «Шехеразада», II ч.

138 $\text{♩} = 144$

Если завершается раздел, расчленение раздела музыкальной формы, то снятие ферматы возможно с остановкой (по первому типу второго вида).

Римский - Корсаков, «Шехеразада», III ч.

139 $\text{♩} = 52$

Pochissimo più anima

Впрочем, все же и здесь целесообразнее снимать фермату левой рукой, приготовив в этот момент правую для подачи неполного ауттакта.

Фермата на второй или последней части доли. Приводим возможные случаи фермат на второй части доли:

140



Фермата на второй половине доли показывается дополнительным движением руки (дроблением доли). Переход с ферматы к следующей доле выполняется соответственно

исполнительским требованиям одним из уже известных способов (т. е. со снятием или без снятия): Чайковский, «Евгений Онегин», II действие, куплеты Трике

Если фермата стоит на четвертой части счетной доли, то в медленном темпе или при замедлении, отдельными ударами показывается и вторая половина доли и фермата:

Даргомыжский, «Русалка», I д.



В быстрых темпах специальный показ ферматы, стоящей в конце доли, не обязателен. В конце триольной счетной доли фермата обозначается отдельным движением.

Шуберт, Симфония № 6, I ч.



В очень медленном темпе или при замедлениях показываются отдельными ударами все три части доли.

Ферматы в разных голосах на разных долях такта показываются по-разному. Необходимость применения того или другого приема обуславливается формой записи. Если в каждом из голосов партитуры имеется лишь по одной фермате (на ноте или паузе), то остановку движения нужно делать только на последней из них:

Бетховен, Симфония № 8, I ч.

Данные ферматы нужно рассматривать как сокращенную форму записи, то есть:



Если же в момент появления ферматы в одном из голосов (или в группе голосов), на той же доле поставлена фермата и в остальных (на нотах или паузах), то их нужно обозначать последовательно одну за другой.

Здесь фактически не одна (как в предшествовавшем случае), а несколько фермат в такте.

Разновременное снятие фермат. Ферматы в разных голосах могут сниматься в разное время, то есть на разных долях такта. Необходимость этого и последовательность прекращения звучания фермат всегда обусловлены нотной записью. Снятие фермат удобнее всего производить левой и правой рукой отдельно. Приведем также случай, когда одновременно взятая фермата снимается на трех различных долях такта:

Вагнер, «Тристан и Изольда», III д

144

Фермата на одном из двух слигванных одноименных звуков. Если фермата поставлена на втором из двух слигванных одноименных звуков, то она обозначается на указанной доле, а не в момент фактиче-

ской остановки звучания. Предшествующая доля, слигванная с ферматной, дирижируется обычным способом:

Гайдн, Симфония № 101 («Часы»), I ч.



(См. также Бетховен, Вторая симфония, IV ч., все три ферматы; Римский-Корсаков, «Шехеразада», II ч, 7—8-й такты после Д и Е 1—2-й такты)

Доля, предшествующая фермате, может быть показана на том же уровне, что и фермата, но тогда она подчеркивается небольшим кистевым движением.

Необходимость обозначения обоих входящих в звучание ферматы долей обуславливается тем, что длительность ее выходит за пределы одного такта. Если дирижер не обозначит фермату вторым движением, то есть не покажет еще один такт, то некоторые из исполнителей (не играющие фермату) не досчитаются одного такта пауз.

Если фермата поставлена на первом из двух слигванных звуков, это значит, что фермата не снимается, а со вторым звуком продолжается движение музыки.

Паузы после ферматы

Фермата, после которой следует пауза длительностью не менее счетной доли, снимается обычным способом в сторону паузирующей доли. Жест снятия одновременно обозначает и следующую паузу.

Данное положение совершенно очевидно. Однако имеется случай, который, как показывает практика, вызывает иногда у молодого дирижера сомнение — это пауза, или паузы после ферматы, стоящей в конце такта (или охватывающей весь такт). Надо ли снять фермату, а затем показать паузу на первой доле такта, или то и другое должно быть объединено в одном движении? В зависимости от смыслового значения ферматы или исполнительских намерений дирижера, возможен как один, так и другой способ. Все дело лишь в том, чтобы выполнение его не вызывало у исполнителей сомнения относительно значения жеста.

Если дирижер хочет снять фермату, а затем отдельным движением показать паузирующую первую долю, он

должен позаботиться о том, чтобы жест снятия не имел обычного направления вниз, так как сидящие сбоку исполнители могут принять это движение за показ первой доли следующего такта. Снимать фермату нужно движением вверх. Если же жест снятия одновременно должен обозначить и первую долю следующего такта, то ему следует придать направление вниз.

В каких же случаях следует применять тот или иной способ снятия ферматы в конце такта перед паузами? При снятии ферматы отдельным движением, изолированным от последующего к первой доле такта, образуется дополнительная цезура. Подобным приемом пользуются для того, чтобы более заметно отдалить один раздел произведения от другого, показать завершение отдельного номера в опере и т. п.

Другой способ — когда жест снятия ферматы одновременно показывает и первую, паузирующую долю следующего такта — применяется в тех случаях, когда фермата находится в середине музыкального номера, в середине произведения, когда появление дополнительной цезуры нарушило бы целостность данного отрезка музыки.

Римский - Корсаков, «Шехеразада», II ч.



Фермата на паузе

Фермата на паузе показывается таким же приемом, как и обычная пауза. Все, что сказано относительно приемов показа пауз (см. гл. VIII, «Речитатив и аккомпанемент в опере») справедливо и в данном случае. Остановка на ферматной паузе осуществляется по-разному, в зависимости от местоположения ее в такте и от того, что ее окружает. В одних случаях оказывается необходим отдельный жест, тогда как в других надобности в этом не возникает.

Отдельное движение применяется, когда фермата стоит над паузой, занимающей целый такт. Выполняется это таким же образом, как и при «откладывании» пустого такта.

Отдельным движением необходимо показывать фермату и тогда, когда ей предшествует паузирующая счетная доля. Отсчитав схематическим движением паузы,

дирижер должен остановить руку на фермате и обозначить ее опусканием кончика палочки.

Если после ферматы следует вступление с полной доли, то кисть остается в том же положении вплоть до начала афтактового движения. Однако, если дальше следует неполная доля, то дирижер может сразу же приподнять кисть с тем, чтобы приготовить ее к подаче неполного афтакта.

Паузы, предшествующие фермате, необходимо отсчитывать лишь в том случае, если они находятся в начале или середине такта. В конце такта они не просчитываются.

Отдельным движением показывается и фермата на паузе, стоящей на первой половине счетной доли. Так как в этом случае после ферматы обязательно следует неполная доля, то дирижер и здесь может приподнять кисть, одновременно приготовиться к подаче неполного афтакта. Если, однако, перед ферматой, стоящей на первой половине счетной доли, имеется еще пауза, то остановку удобнее сделать на этой, предшествующей доле.

Вебер, «Вольный стрелок», увертюра



Ферматная пауза, появляющаяся после звучащей доли, обычно отдельным движением не показывается.

Если доля, предшествующая ферматной паузе, снимается, то движение снятия в то же время является и жестом, обозначающим фермату (Вебер, увертюра «Фрейшютц», 8-й такт).

Когда же ферматной паузе предшествует короткий звук, не требующий снятия, то естественная остановка руки в конце отдачи служит указанием ферматной паузы.

Останавливаясь на ферматных паузах, дирижер должен заботиться о том, чтобы рука его оказывалась в положении, из которого удобно дать афтакт к последующему вступлению, а также о том, чтобы движение снятия звука

¹ Иногда композитор ставит общую фермату над всеми оставшимися в конце такта паузами (Бизе, «Кармен», II д. 1 такт до № 18).

не дублировало движения аффтакта к последующему вступлению (т. е. имело противоположное направление). Соблюдение этого условия особенно важно и ради него дирижер может направлять снимающее движение не в сторону паузирующей доли.

Фермата после снятия звука. Обычно движение снятия предпочтительнее производить «от себя» то есть вправо, но если после ферматы следует *piano*, то снятие можно выполнить и к себе, то есть влево, лишь бы движение не имело направления вверх и не дублировало замаха последующего аффтакта. Однако аналогичное снятие звука перед сильной звучностью следует выполнять движением от себя для того, чтобы дальше отвести руку и подготовить ее к энергичному замаху.

Если в 2-дольном размере ферматная пауза приходится на вторую счетную долю, то снятие лучше производить движением вправо (а не вверх), иначе оно будет дублировать движение следующего аффтакта:

Гайдн, Симфония № 103, IV Ч.



Снятие в сторону, противоположную движению следующего аффтакта, можно применять и в тех случаях, когда ферматная пауза находится в конце последней доли такта. Указанное условие должно выполняться особенно тщательно, когда после ферматной паузы следует вступление с неполной долей, так как здесь дублирование движения последующего аффтакта не может быть допустимо. Сказанное относится в равной мере ко всем размерам такта:

Даргомыжский, «Русалка», III д.



Фермата после короткого звука. В тех случаях когда фермата на паузе стоит после короткого звука перед неполной долей, движение отдачи должно обязательно иметь направление в сторону, противоположную

следующему ауттакту, в местоположение, откуда удобнее всего было бы дать ауттакт к последующему вступлению:

Гуно, «Фауст», II д.



Пауза на тактовой черте — люфт-пауза

Доля, предшествующая паузе на тактовой черте, показывается снимающим движением от себя:

Р. Штраус, «Дон-Жуан»



Однако если после сильной звучности следует piano, то снятие может быть произведено движением влево, с тем, чтобы не удалять руку чрезмерно вправо.

Точность выполнения этого приема особенно важна в тех случаях, когда цезура не обозначена автором.

ГЛАВА X ® О ЛЕВОЙ РУКЕ

Значение левой руки в дирижировании. Современная дирижерская техника немислима без применения дифференцированного движения обеих рук. Под этим отнюдь не подразумевается механическое разграничение функций левой и правой руки (как это иногда рекомендуется в методике преподавания). Больше того, выразительность дирижирования может быть достигнута лишь при условии тесного взаимодействия их движений. Дирижует не правая или левая рука, а дирижер при помощи рук (а также мимики и пантомимики). Тем не менее должны быть также учтены и соответственно использованы выразительные возможности каждой руки, обусловленные спецификой дирижерского исполнительства.

В чем же эти различия и какое отражение находят они в процессе руководства исполнением? Основная функция правой руки—тактирование, от четкости и определенности которого зависит ансамбль исполнения. Вместе с тем, она выполняет обширный круг задач технического и выразительного характера, что делает ее важнейшим инструментом управления исполнением.

Однако необходимость придерживаться движений условной, замкнутой схемы тактирования в какой-то мере сужает диапазон выразительных возможностей правой руки, ограничивая их кругом определенных средств, доступных ей в рамках этих схем. Кроме того, правая рука держит палочку и не может пользоваться выразительными движениями пальцев и свободной, раскрытой кисти.

Все это не уменьшает роли правой руки, ее воздействия на художественную сторону исполнения. Но несомненно, что технические и выразительные средства управления, применяемые правой рукой, имеют особый, специфический характер.

Краеугольный камень техники тактирования — периодичность движений, которая без специальных предпосылок не может быть нарушена. Поэтому все средства управления, применяемые правой рукой, исходят из этого основного принципа. Выразительность ее жеста зависит от амплитуды и скорости движений, его расчленения путем остановок, большей или меньшей резкости или мягкости движений, изменения уровня тактирования, использования в движении тех или иных частей руки в различных сочетаниях и т. п. Короче говоря, техника правой руки основана на отображении ритма во времени и пространстве. Руководство ритмом (в широком и узком смысле), динамикой и агогикой, как основными элементами развития музыкальной ткани произведения (ее членения, связи и отношений между звуками, построениями и пр.) — вот главным образом область функций правой руки, если ее действия рассматривать изолированно от прочих средств дирижерского управления исполнением. Но дирижер, кроме редких случаев, пользуется всей совокупностью средств, и среди них в первую очередь — движениями левой руки.

В чем же заключаются выразительные возможности левой руки? Не связанная необходимостью тактирования, она обладает ничем не ограниченной свободой движений. Это позволяет применять ее для выполнения различных задач как технического, так и художественного характера, которые для правой руки затруднительны или вовсе невыполнимы. Однако основное достоинство левой руки заклю-

чено в ее чрезвычайно широких выразительных возможностях. В ее жестах может быть полностью устранена схематичность, которая присуща движениям правой руки, поэтому она может свободно и непосредственно передавать тончайшие нюансы музыкальной экспрессии.

Большое значение имеет то обстоятельство, что, включаясь в дирижирование, левая рука использует движения, рожденные жизнью: жесты, отражающие эмоциональное состояние человека, образно дополняющие смысл речи, поясняющие какое-либо действие, ситуацию и т. п. Именно этим техника левой руки может быть до известной степени сравнена с пластической техникой актера. Ценность выразительного жеста левой руки и в том, что он может служить средством общения дирижера с исполнителями.

Однако дирижирование достигает наибольшей степени выразительности только в результате органического взаимодействия обеих рук. Жесты одной руки обогащают и усиливают действенность движений другой. Напомним, что огромную роль в «осмысливании» жеста играет и выразительная мимика. Попробуйте показать сильную динамику при помощи широких и энергичных движений правой руки, опустив левую и ничего не выражая лицом. Ясно, что подобное движение не произведет должного впечатления.

Нельзя назвать выразительным движение, лишенное образности, не отражающее побуждений, которым оно вызвано. Пассивное положение левой руки в момент энергичных движений правой будет казаться неестественным. У исполнителей такое «однорукое» дирижирование вызовет неприятное ощущение.

Однако подобное впечатление создается лишь при опущенной и бездейственной левой руке. Стоит дирижеру согнуть левую руку в локте и раскрыть ладонь, как впечатление ее пассивности исчезнет: это уже будет выразительный жест, имеющий смысловое значение (в данном случае показа *piano*). То же положение руки, но с пальцами, сжатыми в кулак, будет иметь противоположное значение.

Но не всякое движение левой руки способствует усилению выразительности жеста правой. Так например, симметричное движение левой руки, зеркально-тождественно дублирующее движение правой, произведет обратное действие.

Между тем параллелизм движений, унылая симметрия жеста — недостаток, распространенный не только среди начинающих дирижеров, но и среди опытных. Иногда и педагоги, признавая важность дифференцированности движений обеих рук, не обращают внимания на этот недостаток

(заметим, что развитие левой руки до такой степени, чтобы движения ее выполнялись непринужденно — дело очень трудное).

Одним из педагогических приемов, ставящих своей целью развитие независимости левой и правой рук, является запрещение в начале обучения применять во время дирижирования левую руку. Чаще всего подобная мера, по существу правильная, ни к чему не приводит. Не понимая смысла требований педагога, обучающийся относится к этому формально. Неохотно выполняя его указание, начинающий дирижер, как только ему разрешают пользоваться обеими руками, вновь начинает дирижировать симметричными жестами.

Поэтому наряду с подобной мерой должны быть применены более активные способы развития левой руки. К ним следует отнести специальные упражнения. Необходимо также ставить перед обучающимся несложные исполнительские задачи, выполняющиеся при помощи левой руки (дополняющей движения правой): например, показ внезапного изменения динамики, мелодической кульминации и т. п. Но прежде всего необходимо убедительно показать непригодность дирижирования симметричными движениями, разъяснить их отрицательное действие.

Отрицательное действие симметричных движений обеих рук на выразительность дирижирования. Симметричность и параллелизм в движениях обеих рук будучи постоянным явлением резко снижает выразительность дирижирования. Движениям правой руки придают известную схематичность функции тактирования. Это мало замечается слушателями и исполнителями, так как воспринимается как естественный процесс дирижирования. Однако стоит левой руке присоединиться к правой с симметричными, тождественными движениями, как заметность тактирования резко усиливается. Тактирование обеими руками вообще напоминает гимнастические упражнения, причем подобная ассоциация будет тем более сильной, чем большими движениями дирижер пользуется и чем сложнее рисунок самого движения.

Симметричные движения обеих рук производят еще более отрицательное впечатление при выполнении художественно-выразительных задач. Нетрудно убедиться, что чем ярче и своеобразнее жест дирижера, тем более нелепо он выглядит при дублировании. Ведь и в жизни любые выразительные жесты, подчеркивающие действие или дополняющие человеческую речь, редко бывают симметричными. Погрозите например, кому-нибудь пальцем одной

руки, после чего сделайте то же самое обеими руками, и смысл жеста тотчас же пропадет.

Выразительные и образные жесты дирижера происходят своим обязаны жизненной практике. Хотя они и приобретают определенную условность, правдивость жизненного первоисточника обязательно должна сохраниться.

Симметрия движений мешает дирижированию еще и по причине чисто практического характера. Как известно, вторую долю 4-дольного рисунка тактирования дирижер показывает отводя правую руку влево. Пользуясь симметричным движением обеих рук, он лишается возможности сделать широкий жест, ибо в момент показа второй доли руки направляются друг к другу и должны будут либо столкнуться, либо зайти одна за другую. Обычно дирижеры, чтобы избежать их столкновения, вынуждены ограничивать амплитуду движения ко второй доле до точки сближения рук, в результате чего образуется искаженный рисунок тактирования.

Укороченность движения ко второй доле нередко становится причиной неритмичности дирижирования, лишает жест выразительности.

Сказанное касается всех рисунков тактирования, где имеется движение правой руки влево (6-дольные и 8-дольные схемы), а также и 3-дольные схемы, когда движение к первой доле необходимо расширить, направляя его влево.¹

Постоянная симметричность движений снижает действенность и самостоятельность жеста левой руки. Ведь если левая рука повторяет движения правой, то исполнители вообще перестают обращать на нее внимание.

Симметричность в движениях рук дирижера связана еще с одним, близким ему явлением. Очень часто несколько аккордов или акцентов, повторяющихся в каждом такте на аналогичных долях, дирижер подчеркивает жестом левой руки; например, указывая выдержанный звук правой рукой, дает отрывистый аккорд левой. Когда подобные такты неоднократно повторяются, как например в финале Четвертой симфонии (9—16-й такты) Брамса, подобный прием произведет впечатление надуманного. После четвертого-пятого повторения он вообще воспринимается как гимнастическое упражнение (раз — правая, два — левая

¹ Для того, чтобы правой руке (при одновременном действии с левой) было обеспечено достаточное пространство для широкого жеста, необходимо держать ее чуть дальше от себя, чем левую. Для этого и правое плечо можно слегка выдвинуть вперед. Подобное положение корпуса вообще усиливает выразительность широкого, энергичного жеста.

и т. д.). Но еще более нелепое впечатление производят однотипные выразительные жесты левой руки, тождественно повторяющиеся через равные интервалы.

Причины, побуждающие дирижера применять симметричные движения обеих рук. Процветанию такой манеры дирижирования во многом способствуют примеры посредственных дирижеров. Первые попытки музыканта приобщиться к искусству дирижирования обычно начинаются с подражания дирижерам, которых ему приходится наблюдать. Не имея еще знаний, чтобы правильно оценить их достоинства и недостатки, не имея возможности сразу постигнуть «секреты» дирижирования, начинающий дирижер перенимает наиболее заметные, броские приемы, к которым и относятся симметричные движения.

Манера дирижирования симметричными движениями обеих рук, когда она становится привычкой, трудно искоренима и препятствует развитию более совершенных навыков.

Другая причина, побуждающая дирижера применять симметричные движения, кроется в физических свойствах нашего организма. Общеизвестно, что действие одной руки вызывает в другой своеобразный ответ, то есть стремление к подобному же движению. Например, поднимая одной рукой какую-либо тяжесть, мы можем почувствовать, что и другая рука начинает невольно напрягаться. Поэтому легче производить одновременные движения двумя руками в том случае, если они симметричны, и наоборот, какие-либо сложные движения, различные для каждой руки, затруднительны. Большое значение имеет также и то обстоятельство, что в трудовых процессах обычно применяется правая рука. Поэтому левая оказывается мало приспособленной к выполнению каких-либо сложных дифференцированных движений, особенно если правая в то же время производит какие-то другие действия. Попробуйте, например, тактировать одной рукой *на 3*, другой — *на 4*. Сделать это удастся лишь после многократных попыток и при содействующем усилии внимания.

Функции левой руки

В процессе дирижирования левая рука выполняет задачи как технического, так и выразительного характера. Условно они могут быть сведены к следующим:

1. Левая рука заменяет правую в таких ее технических функциях как показ вступления, снятие звука и

определение дыхания, предупреждение преждевременных вступлений и т. п.

2. Левая рука дополняет правую, способствуя выразительности дирижирования. Роль левой руки в этом плане чрезвычайно многообразна. Сюда относятся жесты левой руки, определяющие динамику, колорит и насыщенность звука, его отрывистость или протяженность, акценты, артикуляцию и т. п.

3. Левая рука выполняет самостоятельные задачи художественного порядка одновременно с движениями правой (дирижирование подголосками и т. п.).

4. Левая рука дирижирует мелодическим голосом вместо правой.

Подразделение функций левой руки устанавливается нами главным образом в целях большей ясности и последовательности изложения. На самом деле левая рука одновременно может выполнять задачи, принадлежащие как к одному, так и к другому разделу. Можно говорить лишь о том, что в тот или иной момент действий левой руки в нем больше проступает какая-то одна функция и в меньшей мере другая.

Технические функции левой руки

Подача вступлений. Бывают положения, когда показ вступления удобнее и естественнее осуществить не правой, а левой рукой. Обычно такая потребность возникает, когда движение правой руки (соответственно рисунку тактирования) направлено в сторону, противоположную от исполнителя.

К помощи левой руки прибегают в сложных оперных ансамблях, чтобы точно показать, кому из солистов (или партий хора) вступить.¹

Подача вступления левой рукой отличается не только удобством, но и заметностью. Перед началом движения аффтакта левая рука может быть неподвижной, вследствие чего специальный жест ее сразу привлечет внимание. Поэтому если необходимо показать левой рукой несколько вступлений подряд, то не следует ею тактировать или производить какие-либо другие действия; подав первое

¹ Если вступления отдельных голосов на сцене отделены между собой короткими паузами, то они подаются как одной, так и другой рукой, соответственно местоположению исполнителей.

вступление, руку лучше всего остановить и сохранить неподвижной вплоть до следующего.¹

Заметность жеста левой руки зависит также и от того, что ее движения могут выполняться в более высокой позиции сравнительно с движениями правой. В этих условиях для показа вступления достаточно незначительного движения кисти.

Подготовка внимания исполнителя перед вступлением.левой рукой дирижер часто пользуется для привлечения внимания исполнителя перед вступлением. Обычно дирижер старается установить контакт с исполнителями взглядом. Однако в условиях оперного спектакля сценическое действие не всегда позволяет заметить такой предупреждающий взгляд. В этом случае лучше использовать специальный жест приподнятой вверх левой руки.

Осуществляется это следующим образом: за одну-две доли до вступления дирижер поднимает левую руку и останавливает ее, направив в сторону исполнителя, само же вступление показывает обеими руками (или только правой). Движение левой руки должно быть выполнено так, чтобы его не могли принять за ауфтактовое, для чего руку лучше не поднимать (как замах ауфтакта), а вытягивать вперед (в сторону исполнителя), останавливая ее без толчка.

Сигналом левой руки обычно пользуются, дирижуя быстрой и сильной по динамике музыкой, так как при этом вследствие энергичности движений правой руки показ его вступления не будет достаточно выделен из тактирования.

К помощи левой руки обращаются и в инструментальных аккомпанементах, когда после длительного солирования возникает потребность заблаговременно подготовить оркестр к вступлению. Для этого за два-три такта нужно спокойно поднять левую руку (на средний уровень тактирования).

Предупредительный жест левой руки может быть полезным и в дирижировании оперным речитативом. Поднятая до уровня диафрагмы, она в момент отсчета пауз правой рукой находится в неподвижном состоянии, как бы

¹ В театрах, при наличии опытных исполнителей, дирижеру нет необходимости столь тщательно показывать вступление солистам. Однако с него не снимается обязанность давать вступления хору и ансамблям, и этой техникой он должен владеть безукоризненно. Следует учесть и то, что дирижеру приходится иметь дело и с неопытными исполнителями, которым его помощь может оказаться крайне необходимой.

предостерегая от ошибочного или произвольного вступления на паузе. Ауфтакт же к аккорду дается движением обеих рук, после чего левая опять останавливается. Иначе говоря, левая рука показывает лишь аккорды, в то время как правая, кроме того, отсчитывает и паузы. Предупредительное движение левой руки необходимо главным образом при энергичных движениях правой.

Предупреждение преждевременного вступления. Аналогичный жест левой руки может быть использован и для предупреждения неверного вступления, которое может последовать, если кто-то из солистов сбился и спел свою реплику преждевременно.¹ В этих случаях дирижер должен принять меры, чтобы выправить положение, что и осуществляется левой рукой. Высоко поднятая левая рука становится сигналом, призывающим к вниманию; она должна остаться неподвижной вплоть до момента, когда ею же следует показать правильное вступление. В то же время правой рукой необходимо отчетливо продолжать тактировать, тем самым давая ориентировку исполнителям.

Жест-сигнал не имеет художественного значения и призван лишь обратить внимание исполнителей на то действие, которое за ним следует. Однако этот жест в известных случаях может стать и выразительным средством. Так, выполненный более стремительно и сильно, он приобретает значение жеста-предварения, усиливающего следующее за ним движение ауфтакта правой руки. Он применяется перед энергичным вступлением медной группы, или перед сильной кульминацией. Обычно обращенная в сторону медной группы левая рука в движении ауфтакта участия не принимает, а лишь образно дополняет и подготавливает энергичный замах и сильный удар правой руки. Важно, чтобы исполнители ощущали именно образную сторону этого жеста, его внутреннюю напряженность, волевою энергию.

Снятие звука. Одно из наиболее распространенных технических приемов, выполняемых левой рукой, — снятие звука. Снять звук можно любой рукой, однако в большинстве случаев это удобнее (а иногда и единственно возможно) сделать левой, потому что снятие звука правой влечет за собой не всегда допустимое без ущерба для точности тактирования изменение движения ауфтакта. Кроме того,

¹ Исполнители на сцене не всегда хорошо слышат оркестровое сопровождение и вступают по репликам партнеров. Ошибка одного Из них может повлечь за собой ошибку и остальных.

правая рука часто бывает занята выполнением иных задач, от которых не должна отвлекаться, чтобы показать снятие звука.

Не связанная рисунком тактирования, левая рука перед снятием звука может быть неподвижной, что позволяет выполнять прием с наибольшей легкостью и совершенством. По этой же причине жест левой руки оказывается хорошо заметным и в то же время не мешает движениям правой руки.

Применение специального жеста левой руки особенно необходимо тогда, когда надо снять часть голосов.

Бизе, «Кармен», II д.

152

Хор
vi - vat vi - vat.

Орк
ff

Иногда перед тем как показать хору момент снятия протяженного звука длительностью в несколько долей, дирижер вынужден предварительно указать его продолжительность. Выполняется это только левой рукой. Поднятая вверх, она выдерживается в таком положении, пока длится звук, после чего ею же соответствующим движением прекращается звучание.

Левая рука применяется и тогда, когда часть голосов останавливается на фермате, а другие должны прекратить звучание до ее снятия. Левая рука применяется также в случаях одновременного снятия звука у отдельных голосов. В этом участвуют обе руки.

Выразительные функции левой руки

Функции левой руки в определении динамики. Динамика — одно из важнейших выразительных средств музыкального исполнения. Для дирижера в раскрытии содержания музыкального произведения, важнее всего определить не столько относительную силу звучания, сколько смысловые причины, обуславливающие данный динамический оттенок. Роль левой руки в образном выражении динамики исключительно велика.

Хотя средства образной выразительности в данной главе не рассматриваются, тем не менее следует упомянуть о некоторых важных случаях применения левой руки в определении динамики, тем более, что они содержат известные технические трудности. Прежде всего — внезапное изменение динамики, нередко являющееся камнем преткновения для молодых дирижеров.

Внезапное изменение динамики. О способах показа *subito forte* говорилось в предыдущих главах. Основной заботой дирижера здесь должно быть предотвращение непроизвольного усиления звучности и нарушения темпа в момент подачи аффтакта к *subito forte*.

Все ранее сказанное о технике показа этого оттенка правой рукой должно быть учтено и в отношении левой.

Выполнение указанного технического приема левой рукой значительно упрощается, поскольку она перед началом аффтактового движения может быть неподвижной. Поэтому все предупредительные меры, указанные в отношении правой руки для предотвращения усиления звучности перед *forte*, отпадают.

Участие левой руки в показе *subito forte* может проявляться в различных формах. Аффтактовое движение левой руки частично может совпадать с движением правой, либо иметь иное направление, так же как и иную величину амплитуды с тем, чтобы избежать снижающего выразительности симметричного движения. Показывая сильную динамику левой руки, нет необходимости дублировать удар правой, поэтому ее движение может ограничиться лишь энергичным замахом с незначительной амплитудой. (Важна не столько величина движения левой руки, сколько характерность жеста, выразительность кисти, пальцев.) Возможны случаи когда удар, производимый левой рукой, оправдывается выразительными задачами. Но тогда особенно важно, чтобы движения рук не были симметричными и имели разные направления или уровни. Так например, показывая очень сильную динамику (с первой доли такта), можно дать энергичное движение левой руке влево, как бы наотмашь (замах соответственно произвести вправо). Разумеется, использование такого экстра-жеста оправдывается только чрезвычайным событием в развитии драматургии произведения.

Особенно следует предостеречь молодого дирижера от применения параллельных движений, когда левая рука в замахе поднимается на равную высоту с правой. В подобных случаях она не только не обогащает, а наоборот снижает выразительность жеста правой.

Высокий взмах левой руки на одинаковый уровень с правой возможен в виде исключения, в особых случаях, когда она, не опускаясь подобно правой, остается на верхнем уровне, как бы удерживая звучание.

Бетховен, Симфония № 5, II ч



Подобное движение может быть использовано как особо выразительный (патетический, величественный) жест при определении фермат, длительных аккордов (которые можно выдерживать не тактируя) и т. п.

Еще более выразительное значение этот жест левой руки приобретает, когда ее замах превышает уровень замаха правой.

Subito piano. Особенно важна роль левой руки в определении *subito piano*; успешность выполнения этого оттенка зависит главным образом от ее действий, поэтому ее движения нельзя рассматривать как дополнительные к правой. Показ *sub p* требует решительного жеста, что подчас может нарушить обычные движения схем тактирования, совершаемые правой рукой, но этот жест вполне доступен левой руке, не связанной с функциями тактирования.

Указывая на некоторые трудности достижения в исполнении *sub. p*, отнюдь не имеем в виду многочисленные случаи сопоставления двух контрастирующих оттенков. Так например, появление *p* после паузы или смысловой цезуры не представляет какой-либо сложности для выполнения.

Повторение мотива с измененной динамикой (эхо»), часто встречающееся в произведениях классиков, или изменение динамики, связанное с новым предложением, — отнюдь не сложно для исполнения

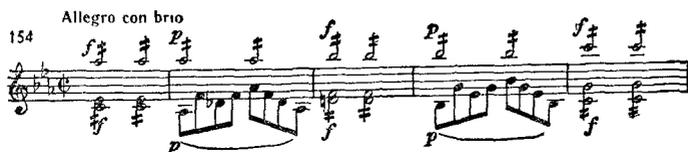
К несложным случаям следует отнести и *sub. p* не с начала доли, то есть */p*. Оно показывается почти так же, как акцент. Различие заключается в том, что рука не сразу отпускает после удара, а задерживается до конца сильного звучания и только затем движением отдачи определяет наступление *p*. Предупреждая о новом оттенке, левая рука,

с обращенной к исполнителям ладонью, поднимается в момент наступления *p*, либо несколько раньше.

Наиболее сложно исполнение *sub. p*, начинающееся с первой доли такта. На любых других долях дирижер имеет возможность подготовить этот оттенок, энергично снимая рукой предшествующую долю сильной динамики. Однако в данном случае это затрудняется тем, что доля, стоящая перед первой, обозначается движением вверх. Кроме того движение в первой доле — наиболее сильное в схеме тактирования. Задача дирижера заключается в преодолении указанных свойств.

Трудность выполнения *sub. p* зависит от ряда моментов, например от темпа. В медленном темпе исполнение данного оттенка не представляет сложности ни для оркестра, ни для дирижера. Переход к новому оттенку тем сложнее, чем быстрее темп музыки.

Наиболее трудны случаи, когда пульсирующее движение шестнадцатыми или восьмыми вплотную соприкасается с *p* на первой доле. Задача дирижера и исполнителей еще более усложняется, если динамичность движения шестнадцатых должна быть активно поддержана и доведена до конца без ослабления звучности.



Sub. p оказывается еще более неожиданным, если оно появляется в точке кульминации мотива, на его метрически акцентной доле.

Бетховен, Симфония № 2, I ч.



Неожиданность оттенка усиливается, если тот же мотив уже излагался, исполнялся без изменения динамики и имел метрический акцент на первой доле.

Бетховен, увертюра «Кориолан»



Не менее сложно выполнение *sub p* и тогда, когда новой динамике предшествует активное усиление звучности;

Вебер, «Вольный стрелок», увертюра



Систематизировать все способы определения *sub. p* невозможно, поэтому ограничимся описанием наиболее типичных приемов и укажем на свойственные им общие принципы, основываясь на которых в каждом конкретном случае можно найти нужные средства.

1. Сильная динамика, предшествующая появлению *p*, должна быть доведена до конца такта и доли.

2. Последнее движение (замах), непосредственно предшествующее *p*, оставаясь достаточно активным, не должно, однако, производить впечатления ауфтакта к сильному удару. Именно поэтому необходимо участие левой руки и изменение обычных движений тактирования (в данном случае — к первой доле).

3. Выполнение приема, определяющего *sub. p*, не должно нарушать темпа музыки; выбор способа, которым будет показан оттенок, должен соответствовать данному требованию.

4. Forte, предшествующее *p*, ни в коем случае нельзя «гасить» правой рукой, ибо это вызывает нарушение темпа. Указанная ошибка часто встречается у молодых дирижеров.

5 Показ *sub. p* должен основываться также на характере оттенка. *Piano* во II части Второй симфонии Бетховена, «Кориолане», «Волшебном стрелке» Вебера, Шестой симфонии Чайковского, Первой симфонии Бетховена (в приведенных выше примерах) требует различных технических средств выполнения не только в связи с различной оркестровой фактурой, но в первую очередь, из-за различия музыкальных образов

Способы показа *sub. p* многочисленны и разнообразны, однако могут быть сведены к двум основным группам технических приемов. К первой можно отнести все приемы, основанные на принципе предупреждения, предостережения, ко второй — приемы, основанные на принципе активного «пресечения» (сильной динамики).

Наиболее простой, универсальный и спокойный прием первой группы — предостерегающий, запрещающий жест левой руки. Его нужно делать несколько позже замахового движения правой, иначе исполнители могут воспринять его как усиление афтакта. Поднимаясь после афтакта правой руки в последний момент перед наступлением нового оттенка, левая рука выполняет движение стремительно, активно, что делает ее жест заметным, и в то же время отделяет от афтактового жеста правой. Поднявшись, левая рука останавливается и в определении последующей доли участия не принимает. К концу движения кисть левой руки должна быть раскрыта и приподнята так, чтобы ладонь обратилась к исполнителям, как бы указывая «стоп!», «нельзя!»

Очень важно, чтобы движение правой руки не вступало в противоречие с жестом левой. Так например, если движение правой руки в момент «стыка» двух оттенков полностью сохранит характер афтактового замаха, соответствующего сильной динамике, то воздействие жеста левой будет значительно ослаблено. Чтобы устранить большую амплитуду движения к первой доле (сверху вниз), афтактовый замах может быть произведен не на полную высоту. Тогда замах левой руки может легко превысить амплитуду замаха правой.

Если звучание последней доли сильной динамики должно быть особенно активным, насыщенным, то замах афтакта к первой доле может выполняться большим и энергичным движением правой руки, но иметь направление не вверх, а к местоположению «точки» первой доли (по горизонтали влево или снизу). Вследствие такого жеста движение к первой доле будет иметь незначительную амплитуду

Чем сильнее и ярче динамический контраст, быстрее темп, тем стремительнее движение и резче остановка левой руки. Наоборот, при умеренном темпе и незначительном динамическом контрасте жест левой руки может быть спокойнее и мягче. Но и в этом случае левая рука должна подниматься только после правой.

Впрочем иногда и в быстрых темпах необходимо умерять скорость движения левой руки, так как чрезмерная стремительность жеста может вызвать непроизвольную реакцию исполнителей и отразиться на ровности темпа и ритма. Так, в следующих примерах резкость жеста может повлиять на ровность исполнения:

Бетховен, Симфония № 1, I ч.



Вариантом приема предупреждения или запрещения является движение левой руки не снизу вверх, а вперед от себя или в сторону группы исполнителей, которым адресован жест (кисть следует раскрыть и поднять) Перед началом движения предплечье должно находиться возле корпуса дирижера.

Несколько иное выразительное значение имеет другой вариант, когда рука (как бы от испуга) стремительно отдергивается, убирается к корпусу.

Какой из вариантов избрать, подсказывается характером музыкального образа. Однако имеет значение и местоположение левой руки в момент появления *sub. p.* Если левая рука находится вблизи корпуса дирижера, то лучше

применить первый вариант, если вытянута — второй. Быстрота движения левой руки зависит от темпа и характера музыки. Как и в основном способе, рука приводится в действие после того, как началась доля, предшествующая появлению *p*.¹

Вторая группа приемов показа *sub. p*. В отличие от первой группы приемов, где появление *p* лишь предупреждалось замаховым движением левой руки, во второй — левая рука производит полное движение снимающего афтакта, включающее в себя как замах, так и движение вниз (или в сторону) с ударом и остановкой в конце. Дирижер тем самым не только предупреждает о появлении *p*, но и активно прекращает предшествующее сильное звучание.

Действие левой руки в данном случае рекомендуется начать за две счетные доли до *p*. Завершается оно различно. В быстрых темпах рука останавливается в начале последней доли, предшествующей *p*; в медленных остановка чаще всего делается позднее, почти в конце последней доли. Имея направление, противоположное движению афтактового замаха, движение левой руки в данном случае никак не может быть принято за афтакт к сильной первой доле такта. Чем активнее жест, тем определеннее пресекается сильная динамика.

Дирижеру не приходится опасаться и того, что энергичный замах правой руки может оказаться несоответствующим динамике *p*. Наоборот, когда левая рука, оборвав *f* находится внизу и отведена в сторону, высоко поднятая правая приобретает значение предупредительного жеста, естественно и легко показывает *sub. p*. Для этого она должна остаться на достигнутом уровне и определить следующую первую долю незначительным движением кисти. Можно и совсем не показывать начало этой доли, ограничившись замахом к ней.

Указанный способ показа *p* может применяться во многих случаях. Жест этот может быть широким или кратким, быстрым или медленным, остановка резкой или мягкой и т. д.

Особенно ценен он в переходах от *f* к *p*, которые сочетаются с прекращением звучания ряда голосов.

¹ Дирижер должен учитывать, что в разных по исполнительскому уровню оркестрах реакция исполнителей на жесты дирижера различна. Так же различны и приемы дирижирования. В процессе репетиций надо найти равнодействующую — требуемую мягкость или резкость жеста с тем, чтобы обеспечить и ровность темпа и выполнение требуемого оттенка.

Мусоргский, «Ночь на Лысой горе»



Этот прием является отличным выразительным средством для показа *sub. p* после некоторого *crescendo*. Широкое кругообразное движение (вниз — влево), подготавливая появление нового оттенка, в то же время доводит *crescendo* до конца доли. Для этого движение выполняется с увеличивающимся нажимом и некоторым ускорением к концу. Остановка руки сверху делается несколько раньше момента наступления *p*.

Бетховен, Симфония № 1, II ч.



Когда появлению *p* предшествует сильный аккорд (или акцент), то его лучше всего показать ударом левой руки вниз. На предпоследней доле левая рука делает энергичный замах вверх (желательно, чтобы до этого она была неподвижной), после чего столь же энергичным ударом вниз обрывается звучание *f* и одновременно подчеркивает акцент последней доли перед *p*.

Бетховен, Симфония № 7, IV ч.



Если сильный аккорд или акцент перед *sub. p* приходится на вторую (или иную) часть счетной доли, то удар левой руки должен совпадать с началом последней счетной

доли (синкопированный удар) (см. пример 157). В этом случае рука может не останавливаться; удар выполняется с быстрой отдачей и отведением руки к себе, чем еще больше подчеркивается срыв звучности.

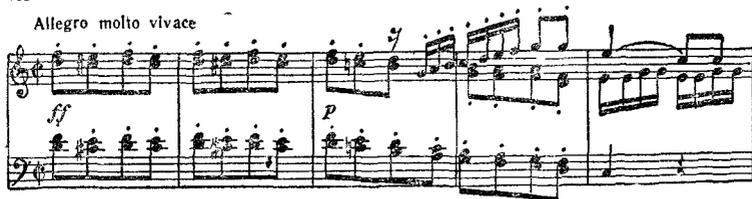
Приведем еще один вариант второго приема. В нем «пресечение» звука производится не левой, а правой рукой. Особенность приема в том, что правая рука, резко нарушая обычный рисунок тактирования, последнюю долю такта перед *p* показывает энергичным снимающим движением вниз — вправо. Таким образом последние две доли такта идут в одном направлении. Когда дирижирование производится на 2, второй удар вниз дается на вторую долю; при дирижировании на 3 — дублируются две последние доли и т. д. Одновременно с движением правой руки вниз левая, поднимаясь, дает ауфтакт и доле, начиная новую динамику, как бы продолжая прерванное правой рукой движение. Правая рука после остановки внизу включается несколько позднее, через одну-две доли. Сила удара и резкость ее остановки могут быть различными.

Благодаря своей необычности описанный прием — весьма активное выразительное средство, оказывающее решительное воздействие на исполнителей.

Имеется и другой вариант. Он заключается в том, что последняя доля перед новой динамикой показывается вниз обеими руками. Но тогда необходимо, чтобы первая доля, с которой начинается *sub. p* (а иногда и большее количество долей), исполнялась оркестром самостоятельно, без показа ее дирижером. Руки дирижера включаются через несколько долей в зависимости от обстоятельств и характера музыки.

Бетховен, Симфония № 1, IV ч.

163



вает вступление первым скрипкам, а правая — вступление басам. Разумеется применение этого способа возможно лишь в быстрых темпах, где дирижер на время *p* может

прекратить движение, полагаясь на ритмическое **чувство** исполнителей.

Прием, основанный на перестановке функций рук, лучше применять в исключительных случаях, чтобы не создать впечатления вычурности дирижирования.

При частом повторении оттенков *p* желательно варьировать способы его выполнения. Неоднократно повторенный прием теряет силу своего воздействия, а назойливостью оказывает нежелательное впечатление.

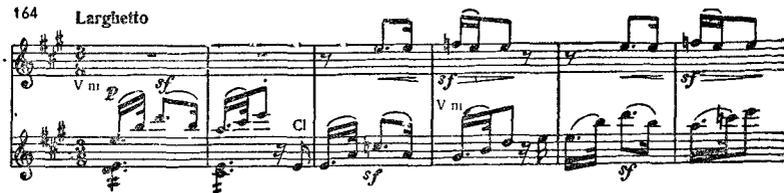
Выполнение левой рукой самостоятельных задач художественного порядка

Широкое применение в дирижировании находят самостоятельные действия левой руки. Ими, например, осуществляется руководство полифоническим голосом, подголоском, имитацией, показ вступления нового, важного голоса и т. д. Левая рука дает возможность выделять отдельные голоса, а главное — показывать их характерное отличие от других голосов. Уже сам факт показа вступления новому голосу другой рукой подчеркивает его значение и заставляет соответствующим образом его исполнить. К тому же дирижер (особенно если его левая рука была неподвижной) может применить жест наиболее соответствующий характеру вступления. Последнее не всегда бывает удобно выполнить правой рукой, непрерывно тактирующей, движения которой кроме того обусловлены характером уже звучащего материала.

Руководство полифоническими голосами. Основное значение самостоятельного жеста левой руки заключается в том, что дирижер получает возможность активно руководить исполнением полифонического голоса не устранившись от управления остальными голосами. Это находится в тесной зависимости от характерных особенностей нового голоса, а также от конкретных условий исполнения. Так например, показывая вступление новому мелодическому голосу, дирижер может ограничиться двумя-тремя жестами, определяющими его наиболее характерные выразительные черты, после чего обратиться к другому голосу или перейти к выполнению иных исполнительских задач. Подобная форма применения левой руки встречается весьма часто, особенно при обилии полифонических голосов (см. Чайковский, Первая симфония, II ч.; Танеев, Симфония *c-moll*, I ч. разработка; Вагнер, увертюра к опере «Мейстерзингеры»).

Различно может использоваться левая рука и в тех случаях, когда дирижер руководит исполнением полифонического голоса. Так, подголосок небольшой протяженности может быть продирижирован от начала до конца.

Бетховен, Симфония № 2, II ч.



Если длительность контрапунктирующего голоса значительна, то дирижер может подчеркнуть лишь наиболее существенные моменты развития мелодии, изменение динамики, точки кульминаций и т. п. (Чайковский, Четвертая симфония, I ч., побочн. тема). Применяя левую руку для показа изменений динамики, подчеркивания кульминаций дирижер использует и выразительность образного жеста относительно неподвижной руки.

Иногда, не руководя в целом каким-либо подголоском, дирижер может подчеркнуть жестом левой руки лишь какой-то один момент его звучания (обычно кульминацию)

Разумеется, применение левой руки для руководства контрапунктическим голосом или подголоском нельзя считать обязательным приемом. Не всякий такой голос требует ее вмешательства. Музыкальная ткань оркестрового произведения по своей природе многоголосна, полифонична. Поэтому требовать от дирижера, чтобы он руководил исполнением каждого голоса (в такой же мере как и показывать его вступление), абсурдно. Излишняя опека может только мельчить дирижирование и отвлекать дирижера от задачи руководства сквозным развитием музыкального произведения.¹

Два равных по своему значению мелодических голоса, имеющих одинаковый характер, общие точки кульминаций

¹ Излишняя детализация, стремление показать «все» часто встречается в дирижерском исполнительстве. Указывая на этот недостаток, мы однако не отвергаем необходимости тщательной проработки деталей исполняемого произведения. Многие зависит от конкретных условий работы. Так например, на репетициях дирижер, в целях экономии времени и максимального сокращения объяснений может использовать помощь левой руки в большей степени, чем на концерте.

и общую динамику, не требуют автономных действий левой руки. Так например, контрапунктическое соединение двух тем в симфонической картине Бородина «В Средней Азии» с успехом могут быть продирижированы правой рукой (функция левой руки может ограничиться показом экспрессии звучания струнной группы).

В сочетании двух тем, из которых одна исполняется солирующим инструментом, не всегда нужно применять самостоятельный жест левой руки. Дирижер призван руководить в таком случае преимущественно голосом, исполняющимся группой. В качестве иллюстрации укажем на соло английского рожка (потом — гобоя) в «Арабском танце» из балета Чайковского «Щелкунчик», или на подголосок гобоя (потом — фагота) в заключительной партии I части Первой симфонии Бетховена.

Специальное применение автономного жеста левой руки необходимо главным образом в тех случаях, когда вступающий голос по характеру отличается от остальных и требует иной манеры исполнения. Иначе говоря, отдельный жест левой руки нужен, чтобы показать то, чем отличается новый голос от остальных.

Формы использования левой руки для руководства контрастирующим голосом зависят от характера контраста. Признаки, отличающие контрастирующие голоса друг от друга, бесконечно разнообразны. Укажем лишь самые типичные случаи.

Применения самостоятельного жеста левой руки требуют голоса, контрастирующие по динамике. Наиболее простые виды динамического контраста — когда динамика вступающего голоса отличается от динамики прочих голосов (Франк, Симфония, I ч., 10 тактов до *K*; «Евгений Онегин», I д. 2 картина, конец письма).

Функция левой руки здесь элементарно проста и сводится к показу вступления небольшим энергичным жестом. Еще более проста роль левой руки: она выделяет только один звук — акцент или вступление голоса (Мендельсон, увертюра «Сон в летнюю ночь». См. также Римский-Корсаков, «Испанское каприччио», II ч. сильный акцент вступающего кларнета).

Более активна роль левой руки, когда изменение динамики одного голоса не совпадает с динамикой другого. Здесь необходимо движение руки, отображающее нарастание или спад звучности, а также экспрессию динамического оттенка (Берлиоз, Фантастическая симфония, I ч., т. 371).

Руководя левой рукой вторым голосом, дирижер может придерживаться рисунка тактирования (чтобы избежать

симметричности движения, правая рука должна быть менее подвижной). Однако предпочтительнее свободное движение левой руки, образными жестами передающей динамические «волны». Для этого левой рукой могут выполняться укрупненные движения, не связанные метрической схемой тактирования, объединяющие несколько счетных долей. Так, в примере 164 две затактовые восьмые подложка лучше всего продирижировать одним движением левой руки вверх, показав амфибрахический мотив дугообразным (от себя) единым жестом.

Несовпадение динамических волн в разных голосах можно встретить в любом произведении мелодического характера и медленного темпа (Пятая симфония Чайковского, II ч., вторая тема; IV ч. его же Шестой симфонии; начало разработки I части Симфонии Шуберта си-минор).

Левая рука применяется и в тех случаях, когда имеется сочетание голосов, контрастирующих по своему характеру.¹

Контраст между голосами может проявляться в различии исполнительского штриха (стаккато — легато) и ритмического пульса движения. Роль левой руки здесь заключается главным образом в отображении характера одного из голосов, но это не означает одновременное и непрерывное тактирование одной рукой легато, другой стаккато.

Чаще всего левая рука определяет действие вновь вступающего голоса. Однако необходимо всегда учитывать также конкретные условия исполнения и возможности, которыми в данный момент располагает левая и в особенности правая рука. Так, при сочетании двух тем, из которых одна имеет острый характер, другая мягкий, певучий, руководство первой естественнее всего поручить правой руке, так как ее движения, обозначающие метр, более четки и определены, чем у левой.

Классическим примером сочетания двух тем с различной ритмической пульсацией и штрихом является II ч. Седьмой симфонии Бетховена. Четкому маршеобразному ритму и острому штриху здесь противопоставляется проникновенная мелодия, исполняющаяся легато и имеющая более широкое ритмическое движение. Не менее яркий

¹ Иногда одновременное изложение двух тем дается автором в плане противопоставления двух контрастирующих образов (см. Франк, Симфония, II ч., 11-й такт после М). В других случаях контрастирующий голос лишь дополняет, обогащает основную тему. Иначе говоря, единый музыкальный образ возникает в результате совокупности двух равных по значению, но различных по характеру мелодических голосов (см. Бетховен, Седьмая симфония, II ч.).

пример во II части Симфонии Франка, где на фоне скерцозной темы (шестнадцатые, спиккато) появляется мелодия, излагаемая деревянными духовыми.

Однако левой рукой можно показывать выразительность образов не только лирического, но и волевого, решительного характера. Ею, например, удобно подчеркнуть сильную динамику и протяженность звуков, превышающих длительность счетных долей, обозначающихся правой рукой. Так, в «Ночи на Лысой горе» Мусоргского на фоне подвижного, остро маркированного сопровождения, отбиваемого быстрыми и энергичными движениями правой руки, проходит тема (Чернобога), изложенная сильными протяженными звуками тромбона, которую целесообразно выделить соответствующими жестами левой руки. Небольшими, но решительными движениями левая рука может показать каждый звук этой темы, поддерживая его протяженность и интенсивность.левой рукой можно выделить протяженные унисоны медных инструментов, вторгающихся в кульминационный момент разработки IV части Пятой симфонии Чайковского (N).

Левая рука применяется и в случаях, когда дирижер хочет образно отразить антагонистический смысл нового голоса. Примерами могут служить вторжения темы «рока» (начиная с буквы *P* в разработке I части Четвертой симфонии Чайковского, а также в коде (9-й такт *Molto più mosso*) или аналогичные случаи подобной же ситуации в его Пятой симфонии.

Применение левой руки вместо правой для руководства мелодическим голосом. В отдельных случаях дирижер может передать руководство мелодическим голосом левой руке (почти полностью прекращая движения правой, или сводя их до минимума). Прием этот, несколько отступающий от обычных форм дирижирования, имеет некое символическое значение. Заменяя правую руку левой, дирижер тем самым подчеркивает особую выразительность звучания мелодического голоса.

Левую руку применяют, когда появляется необходимость в свойственной ей специфической выразительности, позволяющей, минуя некоторые условности дирижирования, непосредственно общаться с исполнителями, воздействуя не только на их разум, но и на чувство. «Идущий от сердца» жест левой руки, особенно ценен при дирижировании такой музыкой, как например, «Рассказ» Франчески (первое изложение) в одноименной поэме Чайковского, как первое появление темы любви в его же увертюре-фанта-

зии «Ромео и Джульетта», как поэтическая тема побочной партии в увертюре «Оберон» Вебера и др.

Свободный жест левой руки придает подобным темам характер сольного, индивидуального высказывания. Не случайно многие дирижеры в аналогичных случаях кладут палочку на пулт или берут ее в левую руку и обращаются к исполнителям свободной правой.

Это примечательное свойство часто заставляет дирижеров пользоваться изолированным жестом левой руки при обращении к солирующему голосу. Не связывая солиста метричностью тактирования и предоставляя ему известную свободу, дирижер в то же время выразительным, но не назойливым жестом направляет его музицирование таким образом, чтобы оно соответствовало общему характеру исполнения. При этом степень руководства зависит от значения сольной фразы и места, занимаемого ею в произведении. Небольшие по протяженности мелодические фразы солирующих духовых инструментов, включающиеся в сквозное развитие данного эпизода произведения, требуют более активного руководства (таковы, например, фразы флейты и фагота, или кларнета и фагота, во втором эпизоде побочной партии I части Шестой симфонии Чайковского). Однако иначе относится дирижер к исполнению кларнетом соло во «Франческе да Римини» или к исполнению гобоем темы II части Четвертой симфонии Чайковского: здесь дирижер руководит солистами лишь намеком.¹

Передача дирижирования левой руке применяется и для того, чтобы противопоставить один музыкальный образ другому, или показать, что вступающий голос, как в диалоге отвечает предшествовавшему. Так например, солирующие деревянные инструменты отвечают на призывы валторны (в репризе — виолончели) в «Шехеразаде» Римского-Корсакова. В «Кориолане» Бетховена «мольба» скрипок перебивается решительным «отказом» — двумя сильными ударами всего оркестра (выше уже указывалось на вторжение темы «рока» в Четвертой симфонии Чайковского).

Развитие левой руки

Как известно, левая рука менее развита, чем правая, поэтому тренировке ее должно быть уделено повседневное внимание. Главное в движениях левой руки — их свобода,

¹ В сольных эпизодах, имеющих каденцеобразный характер, дирижер предоставляет солисту полную свободу, прекращая дирижирование или отсчитывая паузирующие такты.

непринужденность, естественность, импровизационность, необходимые для выражения тончайших эмоциональных оттенков, характера, образа музыкального произведения. Готовые, стандартные формы движения левой руки всегда будут маловыразительными. Поэтому упражнения нужно рассматривать лишь как средство для развития независимости движений левой руки, но отнюдь не как рекомендуемые схемы выразительных движений.

Освоение упражнений должно происходить в двух планах: вначале внимание должно быть направлено на выполнение движения; затем эти движения следует выполнять как действия, имеющие определенный смысл (жесты «приглашения», «отказа» и т. д.).

Даже элементарные упражнения для левой руки следует выполнять с непосредственным эмоциональным отношением. В упражнении «поднимания тяжести», необходимо «ощущать» тяжесть; делая «гладящие» движения чувствовать соприкосновение руки с «материалом» и т. д. Развитие простейших двигательных представлений — первый шаг к развитию более сложных.

Особое место занимают упражнения на одновременное тактирование двумя руками различных по метрике схем такта. Цель их — развитие максимальной автономности движения рук и чувства ритма (полиритмия).

Все упражнения должны выполняться одновременно с тактированием правой.

Поднимание и опускание левой руки (движения по вертикали)

1. Исходное положение: левая рука свободно опущена, правая тактирует. Медленно и плавно поднимать перед собой от плеча вытянутую, свободную от напряжения руку. Кисть и ладонь, обращенная вниз, свободно опущены. По мере поднимания руки все больше должна ощущаться «тяжесть» кисти. После того как рука достигнет верхнего уровня (выше головы), ее следует так же медленно возвратить в исходное положение. Кисть остается свободно опущенной.

Длительность одного цикла движения (вверх — вниз) равняется примерно 6—10 тактам, отсчитываемым правой рукой на $\frac{4}{4}$ в темпе М. М. четверть = 120—100 (при тактировании на $\frac{3}{4}$ и $\frac{2}{4}$ количество тактов соответственно увеличивается). Скорость движения как правой, так и левой

руки, следует варьировать. Тактирование вначале должно быть плавным и мягким, в дальнейшем — по мере усвоения упражнения — более отрывистым и сильным. Руку поднимать и опускать равномерно, без толчков и задержек, а правой тактировать не сбиваясь, точными и ясными ауфтактами.

1а. Это упражнение отличается от первого тем, что рука опускается с приподнятой кистью, ладонью, обращенной от себя. Смена положения кисти происходит в начальный момент движения руки вниз. Точно так же кисть опускается в момент движения руки вверх. Таким образом кисть как бы гладит некую поверхность: при движении вверх — тыльной стороной, при движении вниз — ладонью.

1б. Второй вариант — движение как вверх, так и вниз начинает локоть, увлекая за собой предплечье и кисть. «Отстающими» становятся не только кисть, но и предплечье (по отношению к плечу). Характер движения мягкий, волнообразный.

2. Исходное положение: левая рука свободно опущена, правая тактирует. Медленно и плавно поднимать перед собой вытянутую, но не напряженную левую руку. Кисть повернута ладонью вверх. В момент достижения верхнего уровня предплечье поворачивается по оси (по часовой стрелке) так, что ладонь оказывается приподнятой и обращенной от себя (подобно положению, описанному в предыдущем упражнении). Достигнув исходного положения, кисть вновь поворачивается ладонью вверх (как бы зачерпывает).

2а. Рука движется вверх с некоторым усилием, как бы поднимая в повернутой вверх ладони некоторую тяжесть. Движение вниз с соответствующим поворотом ладони совершается аналогично предыдущему упражнению.

2б. Отличие данного варианта от предшествующего в том, что при движении руки вниз кисть (ладонью вниз) несколько опущена по отношению к предплечью, она как бы производит некоторый, все усиливающийся нажим.

Движения руки в горизонтальной плоскости

1. Исходное положение: предплечье удерживается горизонтально, кисть (перпендикулярна полу) ладонью обращена вправо, правая рука тактирует.

Свободной левой рукой делать медленные и плавные движения по горизонтальной линии. Движение ведет **плечо**, которое увлекает за собой, несколько «отстающие»

предплечье и кисть. Движение представляет собой то же «поглаживание стены», но в горизонтальном направлении. Темп и способ выполнения соответствуют ранее указанным.

1а. Те же движения выполняются с некоторым нажимом, как бы растягивая резиновую ленту. Стремиться к образности, наглядности отображения этого «усилия» (мышечное напряжение должно, быть незначительным).

2. Исходное положение то же. Свободной рукой делать широкое, спокойное и плавное движение влево. В момент смены направления повернуть предплечье по оси так, чтобы ладонь была обращена в сторону от себя (большой палец—вниз). Достигнув правой точки горизонтального движения, предплечье поворачивается в исходное положение. Смены направления производить плавно, без остановок и толчков. Ведущим является плечо, предплечье и кисть «отстают».

2а. Те же движения выполнять с некоторым нажимом. Степень нажима и момент его применения варьируются. Например, нажим можно осуществлять лишь в одну сторону, снимая его при движении в другую. Различной может быть и образность движения: например, как бы «отодвигать» что-то при движении влево, или «притягивать» к себе при движении вправо и т. д.

Дугообразные движения

1. Исходное положение: предплечье удерживается горизонтально, ладонь обращена вниз, правая рука тактирует.

Свободной левой рукой делать спокойные дугообразные движения влево и обратно (на 4—6 ударов правой). Скорость движения и величина его амплитуды варьируются. Начинать с различных долей такта, обозначаемого правой рукой, и завершать в заранее намеченном моменте (доле такта).

2. Производя движение влево, одновременно делать и поворот предплечья в ту же сторону, так, чтобы к концу дуги раскрытая ладонь была повернута вверх. Выполнять как жест «приглашения», указывающий: «сюда», «пожалуйста». Во время обратного движения предплечье принимает исходную позицию. Жест этот должен иметь либо характер «прикрывания», либо «перекладывания», «убирания», «припрятывания». Важно добиваться его образной выразительности.

3. Выполняется аналогичный «пригласительный» жест в направлении от себя. Для исходного положения перед

началом руку следует согнуть в локте так, чтобы кисть была как можно ближе к корпусу. Движение выполняется предплечьем. Дуга должна быть значительно круче, чем в предыдущих упражнениях, а точки основания дуги ближе друг к другу (напоминаем о необходимости поворота предплечья и «пригласительного» движения кисти).

Кругообразные движения

Движения кистью.

1. Исходное положение: предплечье удерживается горизонтально, ладонь обращена вниз, правая рука тактирует.

Делать одной кистью медленные кругообразные движения в направлении часовой стрелки. Следить за тем, чтобы в кисти не было зажимов и чтобы все упражнение совершалось свободно, плавно, без толчков. Ладонь должна быть постоянно обращена вниз, пальцы не напряжены.

2. Делать аналогичное же движение в другую сторону.

3. Начав кистевое движение по часовой стрелке, внезапно изменить его на обратное. Следить за тем, чтобы в этот момент правая рука продолжала спокойно тактировать.

Движения предплечья.

1. Исходное положение то же. Медленно делать кругообразное движение предплечьем по направлению часовой стрелки. Кисть мягкая, скорость варьируется

2. То же упражнение с движением в обратную сторону.

3. Смена направления движений.

Движения всей рукой.

Исходное положение то же. Делать кругообразные движения свободной, гибкой рукой в направлении часовой стрелки. Кисть параллельна полу. Величину и скорость движения варьировать. Движение «ведет» плечо

Движения всей рукой от себя.

1. Исходное положение то же. Делать кругообразные движения свободной, гибкой рукой по направлению от себя (вниз, вперед и т. д.).

2. То же движение выполнять с некоторым нажимом, как бы отодвигая что-то от себя.

3. Делать кругообразные движения от себя, но направленные в левую сторону.

«Восьмерка»

Исходное положение: предплечье удерживается горизонтально, ладонь обращена вниз, правая рука тактирует.

1. Свободной рукой описывать «восьмерки» в горизонтальной плоскости; движение начинать влево — вниз и т. д.; ладонь постоянно остается параллельной полу.

2. Выполнять то же упражнение так, чтобы тыльная сторона кисти была обращена в сторону движения. Когда рука движется от себя (влево), большой палец должен находиться вверху, вправо — внизу. Изменение положения кисти осуществляется поворотами предплечья на конечных закруглениях. Кисть несколько отстает от предплечья и слегка согнута (запястье выступает вперед).

3. Выполнять то же упражнение, прилагая некоторое усилие (нажим) при движении по нижней линии движения «восьмерки», как бы что-то отодвигая.

4. Описывать рукой восьмерку в вертикальной плоскости. Движение начинать вниз — влево и т. д. Кисть параллельна полу, ладонь обращена вниз. Начинать упражнения надо широким движением свободной руки, затем уменьшая его объем, продолжая предплечьем и, наконец, при наименьшей амплитуде производить его одной кистью.

Полиметрические движения обеих рук

1. Тактировать двумя руками одновременно таким образом, чтобы рисунок левой руки на одну четверть отставал от рисунка правой. Тактирование начинается правой рукой, левая же вступает (с первой долей) в момент второй четверти, обозначаемой правой рукой. Необходимо следить за тем, чтобы движения рисунков тактирования выполнялись правильно, не напряженно, с ясными афтактами. Выполнять подобные же упражнения, вступая левой рукой на третью и, наконец, на четвертую долю такта, обозначаемого правой. Делать аналогичные упражнения, применяя другие схемы тактирования $\begin{pmatrix} 3 & 6 & 5 \\ 4 & 4 & 4 \end{pmatrix}$

2. Тактировать двумя руками одновременно метрические рисунки разных размеров (например, $\begin{matrix} 2 & 3 & 3 & 4 \\ 4 & 4 & 4 & 4 \end{matrix}$)

и наоборот), так, чтобы четверть в одной руке была равна четверти в другой. Для облегчения решения задачи в начале освоения последних двух упражнений выполнять их сначала очень медленно и с остановками на каждой доле. После освоения рисунков простых размеров тактировать сочетания более сложных: $\frac{3}{4} - \frac{5}{4}$, $\frac{4}{4} - \frac{6}{4}$, $\frac{4}{4} - \frac{5}{4}$, $\frac{3}{4} - \frac{6}{4}$ и наоборот.

3. Тактировать двумя руками одновременно метрические рисунки разных размеров таким образом, чтобы такт равнялся такту (например, $\frac{2}{4} - \frac{3}{4}$, $\frac{3}{4} - \frac{4}{4}$ и т. д.). Эти трудные упражнения полезны для развития ритма и независимости движения рук.

Все полиметрические упражнения можно тактировать (после достаточного освоения) одной рукой отрывисто, другой — мягко, связно и наоборот.

Часть вторая

I

ГЛАВА XI • ОТОБРАЖЕНИЕ РИТМО-ИНТОНАЦИОННЫХ СВЯЗЕЙ МЕЖДУ ЗВУКАМИ В РАЗВЕРТЫВАНИИ МЕЛОДИИ

Проблема выявления ритмо-интонационных связей в процессе становления и развития музыкальной формы — одна из важнейших художественных задач, стоящих перед исполнителем.

О специфике музыкального формообразования исчерпывающе сказано в книге Ю. Н. Тюлина «Строение музыкальной речи»: «Музыкальное развитие в произведении непрерывно в том смысле, что обусловлено внутренней связью органическим ростом музыкального содержания. Эта внутренняя связь присутствует и в тех случаях, когда произведение включает контрастный тематический материал, разделяется на части с остановками и паузами и т. д. Непрерывность поддерживается внутренней динамикой, вызывающей у слушателя постоянное ожидание дальнейшего развития, вплоть до его окончательного завершения.

В то же время музыке свойственна членораздельность, расчлененность посредством кадансов, остановок, пауз. Эти своего рода музыкальные «знаки препинания», образующие большую или меньшую закругленность или завершенность отдельных построений, называются цезурами. Благодаря сходству в этом отношении со словесной речью музыкальное развитие (рассматриваемое с точки зрения строения, а следовательно и членения) называется музыкальной речью. По этой же аналогии из учения о словесной речи и заимствованы такие понятия, как фразы, предложения, период».¹

¹ Ю. Тюлин. Строение музыкальной речи. Музгиз., М., 1961, стр. 7.

Отражение непрерывности музыкального развития и интонационных связей между звуками — чрезвычайно важная и ответственная для дирижера проблема. Сложность ее решения состоит в известной двойственности его функций. С одной стороны дирижер должен обеспечить точность совместной игры, то есть выполнить задачу, хотя и важную, но непосредственного отношения к выявлению выразительной стороны музыки на имеющую, а с другой — добиться художественно-образной передачи содержания произведения. Функции эти не только различны, но внутренне противоречивы. Организация ансамбля, достижение точности совместной игры при пунктуальном выполнении мешает руководству выразительной стороной исполнения, и наоборот — выразительные жесты порой приводят к нечеткости показа метра, ритма и т. д.

Как известно из I части, в основе руководства ансамблем исполнения лежит тактирование. Однако движения тактирования не способствуют выразительности исполнения, а в известной мере являются помехой. Происходит это в силу условий ансамблевого исполнения, при котором дирижер должен отдельными аффтактовыми движениями показать каждую долю такта. Это облегчает исполнение, но не способствует пониманию непрерывности течения музыки. Вместо отображения логически связанных построений дирижер тактированием механически расчленяет музыкальную ткань. Подчеркнутое ударом аффтакта обозначение каждой доли обособляет ее, чему способствует так же и показ каждой доли в разные стороны. Вместе с тем метрические схемы приводят к тому, что метро-такт приобретает неизменную структуру с постоянством сильных и слабых долей. Таким образом в жестовом отображении тактирование состоит из ряда повторяющихся циклических движений, отделяющих одну долю от другой. Дирижер словно повторяет одно и то же движение, только направляя его в разные, не связанные друг с другом точки. Иначе говоря, доли тактирования последовательно «прикладываются» друг к другу. В музыке же видим совершенно противоположную картину: хотя звуки и возникают последовательно одни за другими, они взаимосвязаны, образуют целостные музыкальные построения. Слушая произведение, мы воспринимаем не последовательность отдельных звуков, а процесс течения музыки, развития музыкального содержания.

Из сказанного ясно, что тактирование лишает движения дирижера устремленности, направленности, непрерывности. Это же не дает возможности и исполнителям ощутить непрерывность течения музыки.

Отсюда возникает естественный вывод, что в дирижировании должны существовать какие-то приемы, которые способствовали бы преодолению недочетов тактирования — некие действия, отображающие связи между отдельными тактами и сам процесс интонирования музыки. Ясно, что такие средства должны базироваться на выразительном, смысловом соотношении элементов музыкальной речи.

Достичь выразительности дирижирования невозможно без преодоления стандартного тактирования. Вместе с тем необходимо, чтобы руководство художественной стороной не нарушало точность обозначения метра.

Чтобы понять, как на практике достигнуть такого равновесия, следует разобраться в проблеме интонационных связей и мануальных средствах их отображения.

Под смысловыми связями мы подразумеваем связи между звуками, объединенными музыкальной мыслью (в мотиве, фразе, предложении и т. д.). Они проступают не только между звуками, соединенными легато, но и раздельными паузами, либо исполняющимися отрывисто. Связи могут быть непосредственными, например между смежными звуками, долями такта и отдаленными, как например, между отдельными построениями, тактами и пр. Соответственно в дирижировании они требуют различных средств отображения. Связи между слигванными звуками передаются иными способами, чем между отрывистыми; связи непосредственные — иначе, чем отдаленные. Если для отображения непосредственных связей между слигванными звуками достаточно иногда чисто технических приемов, то для передачи связей отдаленных и между отрывистыми звуками необходимы подчас более сложные средства, в основе которых лежат ассоциативные представления.

Смысловые связи в кантилене. Смысловые связи легче всего передать при дирижировании кантиленой, где связность звуков обуславливается характером музыкального образа.

В I части мы ознакомились со связным жестом и способами отображения мелодического движения, которые в основном заключаются в устранении ударов, придании жестам большей равномерности, плавности, наполненности.

Но само по себе отображение связности звучания может и не передать самого существенного — внутренней динамики движения мелодической фразы. Даже при связном исполнении фраза может прозвучать статично, формально, только как некая последовательность звуков.

Статичность движения в известной мере может быть устранена применением обращенного ауфтакта. Извлекая звук жестом, имеющим направление снизу вверх, этот вид ауфтакта придает каждой доле черты переходности, незавершенности. Развертывание мелодии становится более устремленным, динамичным.

Связующие движения должны выполняться свободной рукой, гибкой и эластичной во всех сочленениях. Важна также и округлость перехода с одной доли на другую. Но еще существеннее, чтобы дирижер ощущал выполняемое им движение как переход от одной доли к другой, а не как показ начала каждой из них.

Тем не менее и обращенный ауфтакт не разрешает до конца задачу выразительного дирижирования кантиленной. Внутренняя динамика развертывания ее неоднородна. В общем потоке мелодического движения каждая из долей обладает различной степенью устойчивости и переходности. Кроме того, при непрерывности и устремленности развития кантилены, она подразделяется на отдельные построения— мотивы, фразы, предложения—имеющие большую или меньшую завершенность. Таким образом в мелодическом движении имеются доли (и звуки) не только устремленные, переходные и опорные, устойчивые, но и звуки «угасающие», в которых энергия развития как бы иссякает или полностью затухает.

Комплексный жест. Задача руководства мелодическим движением в полном объеме может быть разрешена при помощи комплексного жеста. Будучи одним из важнейших выразительных средств дирижирования, он позволяет преодолевать отрицательные свойства тактирования, образно показывать смысловые связи и отношения между звуками и долями в мотиве, фразе, предложении. В обычном тактировании все доли такта словно прикладываются друг к другу и между ними не возникает функциональной, смысловой связи. В противоположность этому комплексным жестом счетные доли такта могут быть объединены так, что приобретут определенную взаимосвязь. Таким образом не отдельные звенья-доли складываются в некий комплекс, а единое действие внутренне подразделяется на эти звенья. Они обнаруживаются лишь по смене направления движения, которое и образует схему тактирования.

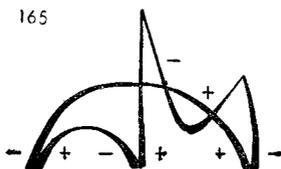
Взаимоотношения и связи между долями в комплексном жесте выражаются весьма органично и наглядно. Уже по началу движения можно ощутить, что оно устремлено к следующему звену и, не завершившись, переходит к следующему и т. д. При этом все действие может быть

выполнено настолько образно, что будут ощущаться и интенсивность, устремленность движения, и подход к кульминации, и, наконец, завершение фразы. Движения тактирования подобного представления вызвать не могут: прекращение их отнюдь не будет означать завершенность какого-то действия.

Комплексный жест соответствует и природе музыкальной речи. Ведь мы передаем в исполнении не последовательное сложение звуков, а музыкальную мысль, которая не является их суммой.

Выполнение комплексного жеста. Комплексный жест обычно охватывает сравнительно небольшое количество счетных долей (от 2-х до 5—6), что вполне достаточно для отображения мотива или фразы. При необходимости ряд комплексных жестов может следовать один за другим. Однако слитность движений этого выразительного приема, отсутствие в нем четкой метрической пульсации в какой-то степени могут усложнить руководства ансамблем исполнения в случаях его слишком продолжительного применения. Но дирижеру нет необходимости непрерывно пользоваться комплексным жестом. Применяется он главным образом в узловых моментах мелодического движения и в тех случаях, когда это диктуется конкретными художественными задачами.

Возможность образования комплексного жеста основана на свойстве замаха междольного аффтакта изменять свои функции. Известно, что типичный междольный аффтакт состоит из двух движений — отдачи после удара (и одновременно замаха) и движения к удару. Первое движение замедляется к концу и потому пассивно — в нем происходит разряд энергии, вложенной в удар. Второе движение ускоряется — оно активно, так как предвещает удар. Таким образом в междольном аффтакте можно различать преддействие — предикт; действие, удар — икт и последствие — постикт. Если предикт обозначить знаком плюс, а постикт — минус, то увидим, что в движении тактирования предикты — плюсы чередуются с постиктами — минусами, вследствие чего энергия аффтактовых движений уравнивается.



Изменение функций ауфтакта. Чтобы устранить статичность движений тактирования, необходимо прежде всего изменить функции движений ауфтакта.

Что под этим подразумевается и как это происходит?

Сделаем из точки *а* (слева) к точке *б* (справа) дугообразное движение обычного междольного ауфтакта с замедляющейся отдачей и ускорением к удару. Затем выполним то же движение иначе: начнем его в точке *а*, устремляясь к точке *б* так, чтобы отдача не была затухающей. Теперь движение ауфтакта будет единым, не подразделяющимся на постикт и предикт, состоять как бы из одного предикта. Поскольку отдача — постикт превращается в замах — предикт, в движении ауфтакта появляется устремленность, активность (166).



Доля, совпадающая с движением подобного ауфтакта, становится менее опорной, стремится перейти к устою. Такое движение характерно для отображения ямбического мотива (смысловой, ритмо-интонационной связи слабой доли с последующей сильной, опорной).

Теперь сделаем аналогичное движение, но как бы отходящее от первой точки и затухающее по пути ко второй. Все движение ауфтакта получится постиктовым. Такое движение типично для отображения хореического мотива (смысловой, ритмо-интонационной связи сильной доли с последующей слабой) — см. 167.

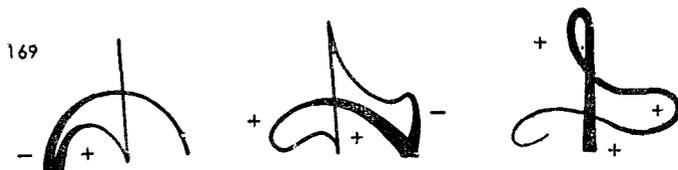
Оба движения следует выполнять также и в другую сторону.

Если последовательно соединить первое движение со вторым (вправо — предикт, влево — постикт), то получим единую волну (устремление — завершение), состоящую из двух долей такта, функционально крепко связанных друг с другом как устремление и завершение. В результате — предикт, икт, постикт, сольются в единое действие. Это и есть — движение комплексного жеста.

Подобным движением может быть отображен амфибрахический мотив, состоящий из последовательного сочетания ямба с хореем (см. 168).

Но ауфтакт-предикт может и не ограничиваться длительностью одной доли. Не завершаясь постиктом, он может

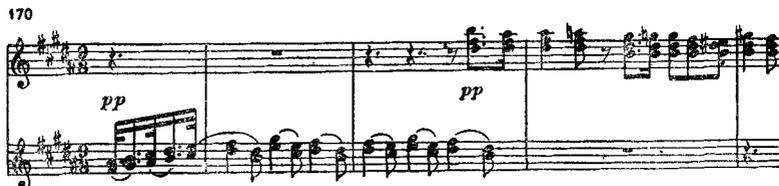
переходить к следующей доле и т. д. Так возникает цепь предиктовых ауфтактов, отображающих непрерывное устремленное мелодическое движение.



Устремленный ауфтакт (или несколько ауфтактов подряд), завершающийся затухающим постиктовым ауфтактом, выражает единое непрерывное действие, где ряд долей объединен смысловой связью. Таким жестом можно показать мотив или фразу в их целостности, отобразить внутреннюю динамику — устремление к кульминации, самую кульминацию и завершение мотива.¹

Приведем в качестве иллюстрации несколько примеров, воспользовавшись для этого всем знакомой музыкой:

Чайковский, Симфония № 4, I ч.



¹ Для выработки связующего жеста предложим следующее упражнение. Тактировать в небыстром темпе (ко 4) жестом легато, представляя себе в качестве цели лишь показ каждой следующей доли. «Прислушаться» к моторным ощущениям и убедиться, что несмотря на легато-жест, каждая доля такта будет утвердительно и лишена переходности.

После этого надо представить себе, что после первой доли непосредственно ближайшей целью будет третья доля, вторая же служит лишь переходным звеном. При правильном представлении вторая доля будет ощущаться как неустойчивая, движущаяся, переливающаяся от точки первой доли ко второй. Подобное движение следует выполнить от второй к четвертой доле, а также от третьей к первой. Освоив эти движения, можно перейти к связыванию первой доли с четвертой, второй с первой, третьей со второй, т. е. через две «переходные» доли. Практически продолжительность линии связанного движения может быть безграничной. Необходимо лишь вначале найти правильное представление и ощущение при связывании первой доли с третьей через переходную, «вспомогательную» вторую.

Этот пример дает возможность уяснить и практически ощутить различия в технических приемах отображения хореического и амфибрахического (а значит и ямбического) мотивов.

Первый такт начинается амфибрахическим мотивом, после которого, как затухающие волны, следует пять единообразных хореических мотивов. На последний из них (третья четверть 2-го такта) накладывается затакт другой, контрастирующей темы, состоящей из трех амфибрахических мотивов (второй и третий с расширенным затактом). Третий мотив не завершается, так как на него также накладывается затакт мотива первого тематического материала, приводящего к повторению всего 4-тактового построения секундой выше. В последующем развитии музыки чередование хореических и амфибрахических мотивов повторяется несколько раз.

Как же это отображается в жесте? Хореические мотивы показываются постиктовым триольным ауфтактом, кругообразным движением, слегка замедляющимся вверху.

Вступление амфибрахического мотива показывается очень мягким неполным ауфтактом. Это движение, в отличие от предыдущих, не ослабевает, не затухает, а с некоторым устремлением переходит к опоре — первой доле такта.

В следующем такте (3-й от начала) мотив начинается со второй доли. Здесь надо позаботиться, чтобы движение затакта было слитным, обе доли имели единую направленность, устремлены к первой доле. Если третья доля начнется толчком, то вслед за ним последует ослабление, спад движения, в результате затакт распадется на два звена.

Отсюда можно сделать следующий вывод: если затакт содержит несколько счетных долей, то для сохранения его стремления к сильной доле следует устранять опорность содержащихся в нем долей. По возможности их надо показывать без толчков, слитным комплексным жестом.

Укажем еще на один популярный пример:

Чайковский, «Щелкунчик», вальс

171



Здесь после двух амфибрахических мотивов следует суммирующий мотив. Начало первого мотива показывается неполным предиктовым ауфтактом, 2-й такт — постикто-

вым, с затухающей отдачей. С верхнего уровня отдачи дается неполный аффтакт к следующему мотиву. Таким образом оба мотива показываются «волнами» комплексного жеста, включающего предикт, икт и постикт. Для того чтобы суммирующий мотив не распался на отдельные такты, его следует дирижировать единым движением комплексного жеста. При этом для устранения опорности первой доли 2-го такта (что и таит в себе возможность разрыва непрерывности мотива), ее можно показать движением по горизонтали (направленным вправо), с тем, чтобы приглашающим движением вниз подчеркнуть кульминацию предложения на 8-м такте.

Комплексный жест — могущественное выразительное средство дирижерской техники. Имея возможность отображать ритмо-интонационные связи звуков, дрлей, мотивов и т. д., дирижер в состоянии передавать непрерывность развития музыкальной речи произведения во всем ее своеобразии.

Успешность этой задачи зависит не только от правильности выполнения приема, внешнего вида движения, его слитности, округлости переходов и т. п. Прежде всего важно наличие у дирижера ярких музыкальных представлений. Он должен хорошо понимать структуру и мотивный состав предложения, периода; должен ясно осознавать, «что куда ведет», где подчиненные, а где главная кульминация. Но еще более существенно ощущать динамику развития музыкальной речи произведения, устремленность движения, переходность долей и пр, без чего его жесты не приобретут убедительности и воздействующей силы.

Применение комплексного жеста. Вряд ли можно дать ответ на вопрос: когда и как следует пользоваться этим приемом. Все зависит от исполнительского уровня коллектива и конкретных обстоятельств исполнения. Тем не менее следует указать молодому дирижеру на некоторые типичные случаи, своего рода критические моменты исполнения, где он должен быть особенно внимателен, и где применение выразительных средств крайне необходимо. Одновременно укажем и на препятствия, которые необходимо преодолевать для отображения непрерывности развития кантилены.

Препятствие номер один — первая доля такта. В отличие от долей такта, имеющих, как правило, мягко-дугообразные движения, аффтакт к первой доле выделяется наиболее высокой линией замаха с последующим прямолинейным движением к точке удара. Это движение в наибольшей степени способно нарушить плавность и связность жеста.

Встречаясь где-то в середине мелодической линии, оно может повлиять на ее целостность, вызвав произвольное усиление звука.

Для устранения опорности первой доли необходимо в верхней точке замаха предшествующего ей аффтакта сделать закругление, подобное закруглениям, связывающим между собой остальные доли такта. Тем самым движение к первой доле будет меньше отличаться по своему характеру от остальных долей. Следует также уменьшить и амплитуду замахового движения, что ослабит динамику движения к первой доле. Для этой же цели движение к точке «раза» может быть направлено не прямо вниз, а в сторону, противоположную следующей доле.

Подобный смычкообразный жест имеет большое выразительное значение. Им очень удобно показывать насыщенность звучания, связь первой доли со второй, переходность к дальнейшему движению. Такой жест более всего необходим при дирижировании *на 2*. В этом случае рисунок тактирования напоминает лежачую восьмерку (см. гл II, «Предварительные упражнения»), а также движения правой руки скрипача. После горизонтального движения особенно заметным становится жест, направленный вниз, которым дирижер может показать момент кульминации. Рекомендуется применять и выразительный жест «приглашения», как бы показывающий, что именно сюда, к этой точке шло все движение мелодии или отдельного построения.

Аффтакт, предшествующий кульминационной доле, должен начинаться без толчка, чтобы замах без затухания и ослабления, плавно, заполненно переходил в движение к «разу».

Но пожалуй наиболее эффективным средством преодоления опорности первой доли следует признать обращенный аффтакт. Именно движение обращенного аффтакта может придать первой доле такта неустойчивый, переходный характер.

Преодоление сильной доли ямбического мотива. Первая доля такта приобретает особенную опорность после затакта, состоящего из нескольких звуков, то есть в ямбическом мотиве. Если только первая доля такта не является кульминацией фразы или предложения, то ее метрический «вес», а тем более какой-либо незначительный акцент могут помешать устремленности движения к кульминации, а также ослабить ее значение. В небольшом построении не должно быть нескольких опорных долей равных по силе, так как это либо расчленяет предложение

на части, либо уничтожает внутреннюю динамику развития мелодии, делает ее движение статичным, не выразительным.

Опорность первой доли особенно необходимо преодолеть в тех случаях, когда она содержит несколько звуков по длительности равных затактовым. Здесь весомость первого звука доли нарушит слитность и направленность мелодического движения фразы к точке кульминации:

Чайковский, Симфония № 6, I ч.



В примере на первую долю приходится вступление сопровождения, что значительно усиливает ее опорность. Поэтому оно должно быть показано так, чтобы не разбить плавности движения мелодии к кульминации на третьей доле такта. Здесь большую помощь может оказать обращенный ауфтакт.

Преодоление сильной доли в 2-дольном метре. Необходимость преодоления опорности первой доли такта наиболее заметна в музыке 2-дольного размера (чем короче такты, тем важнее отобразить их метрические соотношения как тяжелых и легких). Здесь сильная доля такта повторяется в такой частой последовательности, что перед дирижером встает задача соотносить друг с другом, как тяжелые с легкими не только такты, но и пары тактов. Подобное укрупнение метра особенно необходимо при дирижировании кантиленой, плавность и широта движения которой несовместима с коротким метрическим пульсом (для придания музыке большей плавности дирижеры в 4-дольном размере переходят на *Alla breve*.)

Во II части Четвертой симфонии Чайковского для выразительного и осмысленного отображения развертывания кантилены дирижеру приходится объединять в одну фразу по 2 и 4 такта, показывая комплексным жестом их смысловую связь и мелодическую кульминацию. При этом первые доли легких тактов должны иметь переходный характер. Для смягчения этих долей и придания жесту большей плавности, певучести можно показывать 2-дольную схему движениями, имеющими горизонтальное направление (как бы лежащей восьмеркой).

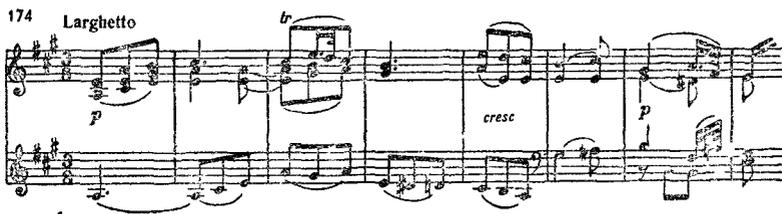
Вот еще пример, представляющий несомненный интерес:
Римский-Корсаков, «Шехеразада», III ч.



Повторность ритмической фигуры, волнообразность мелодического контура и смена смычка нередко приводят к тому, что при исполнении вся фраза оказывается раздробленной на три полутакта. Чтобы избежать этого, необходимо устранить опорность как первой, так и второй долей и показать всю фразу мягким комплексным жестом (с триольной отдачей). Первая же доля 3-го такта вообще должна быть показана легким, снимающим жестом обращенного ауттакта, выполняющимся кругообразным движением (к себе или в сторону).

Долгий звук между более короткими. Ямбический мотив, оканчивающийся на опорном долгом звуке, может вызвать ощущение завершенности, остановки движения мелодии. Поэтому ряд ритмически подобных мотивов как бы распадается, вследствие чего устремленность и непрерывность мелодического движения нарушается.

Бетховен, Симфония № 2, II ч.



В подобных случаях дирижер прежде всего должен ощущать незавершенность мотива, внутреннюю динамику долгого звука, выражающуюся в стремлении преодолеть «задержку» и продолжить движение. При этом важно как бы в перспективе видеть конечную цель его — кульминацию (в данном примере на 7-м такте).

Передавая непрерывность развития мелодической линии, дирижер должен в то же время показать и структуру предложения — два двутакта и суммирующий четырехтакт. Частная кульминация первой половины предложения приходится на вторую восьмую 3-го такта, главная кульминация подчеркнута неожиданной сменой динамики

(преодолеть остановку на 2-м и 4-м тактах помогает движение в остальных голосах).

Мотив, начинающийся с неполной доли, имеет тенденцию отделяться от предшествовавшего ему долгого звука, вследствие чего непрерывность мелодического движения может иногда нарушиться:

Брамс, Симфония № 1, I ч.



Здесь прежде всего надо преодолеть остановки, разрывающие мелодическое движение. Дирижер должен ощущать незавершенность фраз и переходность долгого звука первой доли. Движение ауттакта ко второй доле следует выполнить очень мягко, слитно, чтобы не оторвать затакт от предшествующего звука. Важно почувствовать, что затакт возникает из долгого звука, является его органичным продолжением. Поэтому жест «заполняющий», ведущий первую долю (ауттакт ко второй), не должен быть пассивным, затухающим, а протяженным, «вязким». Движение между второй и третьей долей должно быть связным, закругленным, третью же долю надо ощущать как переходную от второй к последующей первой, как вливающуюся в завершение мотива.

Разумеется, о подобной связности надо заботиться там, где нет смысловой цезуры. Так, в примере из Симфонии Брамса первый мотив связан со вторым, третий — с четвертым. Между вторым и третьим — цезура, поэтому здесь надо показывать как завершение фразы, так и начало следующей.

Об особенностях отображения структуры суммирования. В предшествующем разделе мы познакомились с приемами отображения данной структуры. Теперь полезно обратить внимание на некоторые особенности ее исполнения.

Нам известно, что после двух амфибрахических мотивов следует применить комплексный жест, охватывающий суммирующую фразу:

Чайковский, «Евгений Онегин», 1-я к.



Однако дирижеру следует учитывать, что в первых двух тактах ритмически сильные доли приходятся на начала тактов и завершаются постиктами на вторых долях. По инерции исполнители начинают и суммирующую фразу столь же сильной долей (с последующим ее ослаблением). Но так как некоторый «вес» имеет и третья доля, а затем следует опорная первая, то фраза получает три акцента с динамическими провалами между ними. Между тем даже без авторского указания ясно, что кульминацией суммирующей фразы (и всего предложения) является третья доля такта. Поэтому первая четверть должна быть лишена метрической опорности и стать проходящей.

Вот другой пример не менее известный:

Чайковский, Симфония № 5, II ч.



Здесь аналогичная структура, но характер ее развития и способ отображения в дирижировании иные. Суммирующая фраза не расширяет, как часто бывает, интонационные границы первых мотивов, а концентрируется в одном, повторяющемся звуке. В подобных случаях метрическая природа такта простирается особенно сильно и способствует расчленению такта на звенья. Если активно не преодолеть метрический «вес» первой и третьей долей, то повтор звука произведет впечатление топтания на месте. На самом же деле, 3-й такт должен оказаться наиболее напряженным моментом развития первого предложения кантилены, и поэтому в ритмически пульсирующем звуке должно ощущаться усиление внутренней динамики. Задача дирижера состоит в том, чтобы устранить метрические акценты и показать нарастающую с каждой долей активность, насыщенность движения к точке кульминации фразы.

Еще один пример из той же симфонии:

Чайковский, Симфония № 5, II ч.



В первых двух тактах опорными являются не только первые, но и третьи доли. Если же по инерции эти доли будут подчеркнуты и в следующих двух тактах, то это разорвет единую линию их движения. Чтобы избежать этого, приходится устранять опорность не только первой, но и третьей доли суммирующего мотива.

Из сказанного можно сделать вывод: чтобы придать единство суммирующей фразе, предотвратить ее распадение на части и более выпукло показать кульминацию всего предложения, нужно заботиться о том, чтобы метрически сильные доли первых мотивов не повторились на аналогичных долях суммирующего мотива. Тем самым будет сохранена единая линия музыкального движения.

Разумеется, все ранее изложенное не является какими-то правилами, а рекомендации технических приемов — готовыми рецептами, пригодными на все случаи. Возможны и другие решения. В частности сильная доля может быть в начале суммирующей фразы. К тому же мы не рассматривали другие структуры — дробления, дробления с суммированием и пр., отображение которых не представит для дирижера каких-либо новых трудностей.

Смысловые связи между звуками, исполняющимися стаккато

Проблема передачи смысловых связей между звуками и долями такта, разделенными паузами или исполняющимися отрывисто, разрешается не так просто и непосредственно, как в кантилене.

В движениях схем тактирования, принятых для отображения отрывистых звуков, отсутствуют округлые переходы с одной доли на другую, которые облегчают возможность показа смысловых связей между долями. Движение каждого афтакта завершается более или менее отрывистым ударом. К тому же и удары наносятся прямолинейными движениями в разные стороны, в результате чего доли такта воспринимаются как разобщенные. Задача дирижера заключается не только в преодолении опорности каждого афтакта (которая в связи с ударностью движения значительно возрастает), но и в устранении их разобщенности, без чего показать смысловые связи практически невозможно.

Достигается это различными способами, причем чаще всего с помощью выразительных жестов, основанных на ассоциативных представлениях.

Рассмотрим средства передачи смысловых связей между долями такта, содержащими по одному отрывистому звуку, между долями, состоящими из нескольких звуков, и между мотивами.

Связи между долями, содержащими по одному звуку. Обратимся к конкретным примерам отображения смысловых связей между долями такта, содержащими по одному звуку:

Моцарт, Маленькая ночная серенада, II ч.



В подобных случаях связь долей затакта и устремленность его к точке опоры можно показать двумя одинаковыми «подбирающими» обращенными ауфтактами. Ради выразительности и образности жеста допустимо некоторое изменение рисунка тактирования, а именно — показ третьей доли не в сторону, а вверх, с тем, чтобы не разбивать единой направленности движения. Жест по своему характеру напоминает портаментное движение левой руки скрипача.

Разумеется, изменение рисунка тактирования при дирижировании на 4 не всегда возможно; тогда дирижеру для показа единой направленности мелодического движения приходится пользоваться обращенными ауфтактами, передающими незавершенность движения доли, также имеющими портаментный характер. Таким способом, например, можно передать смысловую связь между звуками, разделенными паузами во вступлении Четвертой симфонии Бетховена.

Несколько иной принцип использования обращенного ауфтакта можно увидеть в следующем примере:

Бизе, «Арлезианка» № 1, II ч. менуэт



Легкость и воздушность повторных звуков, как бы «подкинутых» затактом, поддерживается подбрасывающим движением кисти (кончиком палочки). Все три доли такта могут быть показаны движением вверх. Для большей характеристики жеста, а также удобства выполнения кисть

можно повернуть так, чтобы кончик палочки был направлен вверх.

Связи между долями, содержащими по несколько отрывистых звуков. Проблема отображения связности мелодической линии при исполнении раздельными штрихами значительно усложняется, когда каждая доля тактирования содержит по несколько звуков.

В рассмотренных примерах каждая доля такта показывалась отдельным движением, поэтому дирижер мог придать ей любой характер — связать отдельные движения тактирования единством их направления и т. п.

Иначе обстоит, когда одним ауфтактом нужно показать долю, состоящую из нескольких отрывистых звуков. Если в кантилене жест может воздействовать на все звуки доли, то здесь это усложняется тем, что жест непосредственно соприкасается только с первым из звуков.

Между тем смысловые связи в мелодической фразе, исполняющейся стакато, могут проступать менее отчетливо, чем в кантилене. Поэтому фразировка таких построений чаще всего зависит от контура мелодической линии, а также и от других элементов музыкального материала — гармонии, ритма, фактуры сопровождения, оркестровки, дающих представление о мотивном составе и членении мелодии.

Однако перечисленные компоненты не всегда позволяют правильно понять смысловые связи. Например, в произведениях венских классиков часто встречаются длительные повторы одного звука, включенные в тему или начинающие ее расширенным затактом.¹

В этих случаях выявлению характера связей мешает метрика, выступающая на первый план. К тому же при исполнении стакато чередующимися смычками звуки, приходящиеся на движение его вниз, ощущаются исполнителями как более опорные (а потому нередко и интонируются более сильно). Кроме того, для более легкого достижения совместности игры исполнители, иногда непроизвольно, создают себе ритмическую опору, несколько подчеркивая метрические доли такта. В результате фраза распадается на отдельные доли.

Иногда и дирижеры не противодействуют подобным тенденциям исполнения, а лишь усугубляют их, подчеркивая каждую долю острыми, маркированными движениями тактирования.

¹ Моцарт, увертюра к опере «Волшебная флейта»; I ч. его же «Пражской симфонии», аналогичный пример мы видели во II ч. Пятой симфонии Чайковского.

Итак, выявляя смысловые связи между звуками, исполняющимися стаккато, дирижеру следует позаботиться не только о преодолении опорности сильной доли такта, но также и об устранении излишней метризации исполнения. Вместо неизменных метрических акцентов должны быть более отчетливо показаны акценты мотивные в их соподчинении с акцентом всей фразы и дальше — с моментом кульминации всего построения (предложения, периода). При отсутствии лиг связи звуков могут быть переданы также при помощи динамики и агогики, выразительных средств исполнения, помогающих отображать внутреннюю динамику и устремленность мелодического движения.

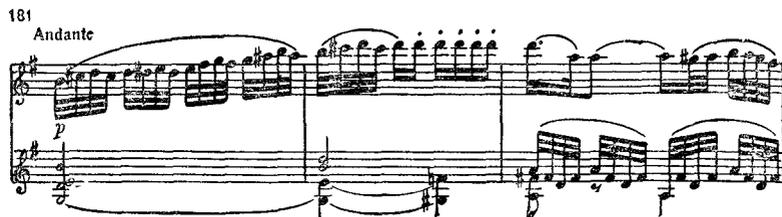
Большую роль в технических приемах в данном случае играет обращенный ауфтакт. При помощи образного жеста — легкого кистевого броска снизу вверх — дирижер поддерживает звуки стаккато во «взвешенном» состоянии, показывая незавершенность их движения, устремления к точке опоры. Это может быть усилено тем, что каждое последующее движение ауфтакта как бы продолжает предыдущее, устремляясь все выше и выше вплоть до точки устоя, показываемого движением вниз. Подобное нарушение схемы тактирования может быть оправдано потребностями выразительного исполнения.

Для иллюстрации сказанного обратимся к типичным примерам, когда в мелодии содержатся длительные повторы одного звука, либо когда она начинается с расширенного затакта, состоящего из ряда повторных звуков.

Нередко повторение звука в мелодии служит средством «отодвигания» ожидаемого момента кульминации или мелодического устоя. Поэтому и исполняться они должны так, чтобы не вызывать впечатление остановки, топтания на месте. Больше того, оттягивание повторными звуками момента устоя должно лишь усиливать динамику мелодического развития.

Яркий пример подобного рода имеется во II части Ре-мажорной симфонии Моцарта:

Моцарт, Симфония Ре мажор («Хаффнер»), II ч.



Здесь пульсация повторного звука ре в момент модуляции, как бы оттягивает, и в то же время усиливает ожидание ре-мажорной темы заключительной партии экспозиции. Стоит продирижировать этот такт формальными ударами тактирования (*на 4*), как он распадается на метрические доли, эффект «ожидания» пропадет, а с ним и выразительность этого поэтического места произведения. Дирижер должен объединить повторные звуки, показав их одинаковыми движениями, направленными вверх и как бы продолжающими друг друга. Для выразительности исполнения допустимо незначительное, как бы вводящее замедление.

Моцарт, Маленькая ночная серенада, I ч.



В этом примере интересно сравнить 2 затакта, предваряющие метрически сильную долю мотива. В 1-м такте штрих легато и мелодический рельеф затакта позволяют воспринимать все звуки мотива в их смысловой связи. Во втором случае затакт состоит из повтора одного звука. При метризации исполнения он распадается на доли, теряет устремление к устою. Вместо живого, задорного движения появляется «топтанье на месте». Выразительности исполнения может помочь обращенный ауфтакт, выразительный жест, поддерживающий отрывистые звуки в неустойчивости вплоть до сильной доли мотива. Подобные затакты очень часты в симфониях Гайдна.

Целый такт, состоящий из повторных звуков, имеет тенденцию распадаться на части соответственно количеству ударов, которыми он обозначается в дирижировании. Это же, как мы уже показывали, разбивает единство мелодического движения. Такой такт, находящийся непосредственно перед мелодической кульминацией, своими метрическими акцентами ослабляет ее значение, а следовательно нарушает связи и отношение между звуками и долями внутри фразы. Вот типичный пример подобного случая:

Гайдн, Симфония, № 104, I ч



Звук *си* 4-го такта — кульминация, к которой устремлено движение всей фразы. Однако после затакта первая доля 3-го такта приобретает опорность (и часто акцентировается), чем и ослабляет кульминацию, разрывает движения фразы, создает ощущение того, что именно к ней тяготеют оба предшествующих такта. Что касается метрического акцента на второй половине 3-го такта, то он еще больше утяжеляет движение мелодии, нарушает логику ее развития.

Для того чтобы придать фразе нужную динамичность, необходимо 3-й такт рассматривать как переход от относительно устойчивого 2-го такта к четвертому, завершающему фразу. Поэтому в нем должны быть неопорными и первая и вторая доли, которые следует показать способом обращенного аффтакта.

Бывает, что распадению такта способствует и рельеф мелодии. Так например, в первой теме *Allegro* из Второй симфонии Бетховена нисходящая последовательность двух повторяющихся звуков расчленяет 3-й такт на две части. В данном случае его следует продирижировать подобно 3-му такту предыдущего примера.

При дирижировании отрывистыми звуками в мелодической фразе важна образность жеста. Мы часто упоминали обращенный аффтакт как средство показа отрывистого звучания, но он может быть выполнен по-разному в зависимости от характера музыкальной фразы, конкретных обстоятельств исполнения. Образность жеста всецело определяется исполнительской фантазией дирижера.

Приведем несколько примеров использования образного жеста.

Применение образного жеста для устранения опорности сильной доли и «связывания» мотивов. Преодоление опорности сильной доли такта при исполнении спиккато иногда оказывается важной задачей по той причине, что в связи с отрывистостью звучания (и скрипичным штрихом) доля эта кроме того еще нередко акцентируется. Между тем применение штриха спиккато большей частью обуславливается характером музыкальной фразы. Поэтому устранение опорности, а тем более акцентности первой (а часто и третьей) доли такта и придание ей «воздушного», легкого характера здесь оказывается важнейшей задачей выразительного отображения художественного образа.

На примере из II части Восьмой симфонии Бетховена особенно видна выразительность обращенного аффтакта, а также важность образных ассоциативных представлений

о музыкальном «движении» для жестового отображения характера музыки:

Бетховен, Симфония № 8, II ч.



Затакты первых двух ямбических мотивов не должны усиливать, а тем более оттягивать звучание своих метрических «опорных» долей (*фа*). Стоит, однако, продирижировать их обычными ауфтактами (ударами, направленными вниз), как легкость и грациозность музыки исчезнет. Оба мотива будут оторваны как друг от друга, так и от третьей доли, с которой они логически связаны. При подобном дирижировании будет «рассечен» на три части и конец фразы.

Между тем стоит продирижировать первые две доли 2-го и 3-го тактов выразительным обращенным ауфтактом, как все преобразится. В музыке появится «движение», мотивы свяжутся друг с другом, фраза станет цельной и выразительной. Два изящных мотива как бы оторвутся от поверхности и легко устремятся к точке опоры — третьей доле такта. Но доля эта послужит лишь временной опорой и, преодолев некоторую задержку (возникшую из-за пунктирного ритма), передаст «эстафету» движения первой доле следующего такта. Та же, в свою очередь, вызывает парящую вторую долю и переносит ее к устью на третьей доле, завершающей движение всей фразы.

Практически это выполняется так. Показав три доли 1-го такта «нейтральными» движениями тактирования (специально для большего контраста с дальнейшим), надо продирижировать первые три мотива кругообразными движениями (влево, снизу вверх) обращенного ауфтакта (следовательно жест, показавший начало первого мотива, повторится три раза на одном месте). После третьего ауфтакта следует более широким «приглашающим» жестом перейти к третьей доле но без акцента на ней. Связным движением показав четвертую долю, мягко перейти к первой таким образом, чтобы снизу слегка подбросить ее вверх. Вторая доля также показывается движением вверх, кото-

рое по дуге переходит к точке завершения всей фразы. Итак, при дирижировании фразы применяются движения, поддерживающие парение, затем движение перехода, «преодоления» остановки и, наконец движение, приводящее к устою.

Начало Симфонии соль минор Моцарта дает возможность увидеть несколько иное выразительное значение обращенного ауфтакта. Иными также оказываются и ассоциативные представления, лежащие в основе выразительных средств объединения мотивов и фраз темы главной партии.

Здесь обращенный ауфтакт, устраняя излишнюю опорность сильных долей мотивов, придает им устремленность к устою на первой доле 3-го такта. В ритмическом отношении все три мотива напоминают предыдущий пример. Однако характер музыкального образа совершенно иной, что требует и иных средств его жестового отображения.

Большая певучесть темы обуславливает необходимость более мягких, заполненных жестов. Обращенный ауфтакт придаст ямбическим мотивам черты незавершенности, устремленности к устою, но показаны они должны быть не как некое повторение, а как продолжение движения, содержащее нарастание взволнованности. В то же время незавершенность движений сообщит им характер как бы некоторой нерешительности. В целом же каждый ауфтакт должен продолжить движение предыдущего, начинаясь чуть выше с тем, чтобы мягким, приглашающим жестом прийти к ожидаемому устою. Подобная ауфтактовая цепь объединит все мотивы.

Но появившийся после взволнованного движения устой не приносит полного успокоения. Широкий скачок вверх не дает завершиться начатому движению, а продолжает его тремя ниспадающими, ритмически подобными мотивами. Если первую долю 3-го такта закончить затухающей, постиктовой отдачей, то вторая фраза не будет связана с первой, а начнется как бы заново. Каждая из этих фраз будет иметь свою кульминацию, что лишь обособит и разъединит их. Поэтому здесь важно ощутить незавершенность первого устоя и передать это более активной и заполненной отдачей первой доли 3-го такта; вторую начинать не заново, а с уровня предшествующей отдачи, как бы продолжая движение. Таким образом осуществляется связь между фразами. Аналогичным способом дирижруется и следующее предложение.

Во втором периоде ритмический пульс музыкального развития становится шире. Мотивы состоят уже не из двух,

а из четырех долей, поэтому здесь более всего уместен комплексный жест, который мог бы объединить звуки мотива и связать один мотив с другим. В этом построении важно, чтобы ауфтакт ко второй доле не разрывал такта на две части, а показывал вторую долю как переходную, связывающую первые доли смежных тактов мотива.

Отображение неустойчивости долей при сильной динамике. Показать неустойчивость, переходность долей при дирижировании легкой звучностью относительно не сложно. Большею частью этому помогает и сам характер музыки, вызывающий применение выразительных средств, передающих легкость штриха, парение звуков и т. п.

Как показать переходность долей при сильной динамике? Ведь чем активнее и сильнее жесты дирижера, тем более опорный, утвердительный характер они имеют. Делу может помочь ассоциативное представление, правда, труднее постигаемое, чем многие другие. Давая удар, мы можем представить себе, что делаем его не с полным исчерпанием энергии, что после удара остается еще достаточный запас силы, которую можно приложить к следующему удару. Далее движение выполняется с аналогичным ощущением и так вплоть до кульминации, где энергия может быть исчерпана полностью.

Понять и освоить этот прием лучше всего в сравнении с другими. Сделаем, например, несколько ударов, ощущая движение так, как это было описано, после чего последний удар дадим с полным исчерпанием энергии, показывая: «сюда»! Жесты, энергия которых переходит на следующую долю, похожи на движения, которые применяются для показа сильного затакта перед первой долей такта. Затакт к ней, каким бы энергичным мы его ни сделали, будет всегда неустойчивым, устремленным. Следовательно и жесты будут говорить как бы о ряде затактовых звуков, то есть звуков неустойчивых, что и требуется в данном случае. Так энергичность движений может быть совмещена с их неустойчивостью.

После сильного удара отдача должна быть лаконичной и может иметь даже некоторую вибрацию, как бы выражающую нетерпение, усиливающееся с каждым последующим ударом.

Доля, предшествующая кульминации. Создавая «цепное» движение к кульминации, нужно обратить

¹ Брамс, Четвертая симфония, первая тема скерцо; Бетховен, Вторая симфония, I ч., 15-й такт после второй вольты.

внимание на рельефное и закономерное ее утверждение. Для этого важно, чтобы движение, предшествующее кульминации, имело выдержанную перспективу, прогрессию развития.

Кульминация во многом зависит от показа доли, непосредственно ей предшествующей. Она должна иметь заметное нарастание звучности, что создаст ощущение устремленности к кульминации. Часто, однако, кульминация не удается, потому что *crescendo* к ней начинается преждевременно.

Некоторые трудности подхода к кульминации связаны с особенностью штриховой техники струнных инструментов. Чтобы смычок извлекал ровный по интенсивности или усиливающийся звук, необходимо применить равномерный или усиливающийся нажим на него. В середине мелодической фразы это выполняется без всякого труда. Перед кульминацией же равномерность нарастания звучности подчас не выдерживается, особенно из-за акцента на последней доле. После акцента усиление звука прекращается или спадает. Происходит это потому, что готовясь показать кульминацию, исполнитель стремится «развернуться» и замахом смычка на последней доле вызывает акцент, не позволяющий далее выделить кульминацию. Правда, подобные акценты большей частью появляются тогда, когда предшествующая кульминации доля содержит один звук, если же в ней имеется несколько звуков, исполняющихся деташе, то постепенное усиление ее звучности не составляет труда.

Ослабить эффект кульминации дирижер может и неудачным жестом. Очень часто мешающим ее яркости обстоятельством становится акцентуруемый замах. После активного толчка замаха следует естественный разряд, что и отражается на исполнении последней доли перед кульминацией. Предваряя кульминацию энергичным ауфтактом, дирижер не должен делать на нем акцент, а кроме того движение замаха по возможности лучше начинать несколько медленнее, ускоряя к концу.

Последнее замечание в отношении выполнения кульминации касается и темповой стороны исполнения. Обычно при устремлении к кульминации возникает тенденция к оживлению темпа, но перед самой кульминацией лучше создать некоторую оттяжку предшествующей ей доле. Конечно, оттяжка момента кульминации не является правилом. Могут быть и иные решения.

Опорная доля как точка притяжения. «Удельный вес» опорных долей может быть различным.

Если он невелик, то достаточно сделать незначительное подчеркивание рукой, почти не нарушающее поступательности общего движения. Иное дело, когда опорная доля становится частичной или центральной кульминацией фразы.

Для определения неопорных долей рекомендуется уменьшение ауфтактовости, для выражения опорных — ее усиление. Усиление должно соответствовать значению опорной доли как частичной или как общей кульминации музыкальной фразы. Достигается оно увеличением амплитуды замаха и особым характером жеста, как бы говорящим: «сюда»! Увеличение ауфтактовости движения не требует особого пояснения. Достаточно несколько большего замаха для того, чтобы добиться этого эффекта. В большинстве случаев такое подчеркивание сочетается и с некоторым усилением динамики. Однако подчеркиваемая доля не всегда должна быть сильнее по динамике. Иногда с ней связан момент закругления мелодической фразы. Тогда-то и возникает особенно настоятельно потребность в образном приглашающем жесте.

Образность его может иметь некоторые оттенки — «пригласительный», «указующий», «подчеркивающий». Из эпитетов видно, насколько многообразны могут быть приемы решения. Наиболее типичен жест, показывающий: «сюда»! Ауфтакт к опорной доле, на которую указывает дирижер, не должен иметь линии перелома в верхней точке движения замаха. Он переходит к падению закругленно, причем небольшую дугу лучше всего делать от себя, вперед. Достигнув вершины замаха, кисть переходит через нее, наклоняется и концом палочки как бы указывает на долю.

Другой жест — приглашающий. Кисть (и частично предплечье) начинает кругообразное (приглашающее) движение сперва по направлению к себе, затем от себя. Этот жест радушен, вежлив, словно говорит: «пожалуйста, сюда» При дирижировании с палочкой поворот кисти не должен быть полным. Чаще всего он выполняется левой рукой, где возможно достижение большей образности, путем поворота кисти, которая в конце движения оказывается повернутой ладонью вверх.

Жест подчеркивания в буквальном смысле соответствует смыслу слова. Применяется он большей частью для подчеркивания побочных долей при помощи горизонтальных линий.

Образность жестов

Коснувшись технических приемов, отображающих процесс интонирования музыки, мы для их обозначения должны были прийти к известного рода образным характеристикам. Мы придали ряду жестов образные определения — жест приглашающий, утверждающий, подчеркивающий, но эти определения по существу были не условными, а отвечали характеру движения, таили в себе его наглядное выражение. Подобного рода образные жесты вообще обогащают возможности дирижирования, «говоря» о музыке, процессе ее исполнения подчас гораздо больше, чем словесное пояснение. Гораздо легче их изобразить жестами, рисунками и т. п. Что касается развития музыки, то оно настолько специфично, что с трудом поддается словесному объяснению. В данном случае жест дирижера становится своего рода наглядной схемой, дающей в действительности, движении, причем его образный смысл может быть понят, если он вызывает у исполнителей соответствующие ассоциативные представления. Правда, возникновению таких представлений помогает и то, что действие дирижера воспринимается исполнителями в связи с определенной ситуацией, создаваемой процессом исполнения. Однако дирижер должен учитывать, что любая ситуация не вызовет ассоциаций, если в жестах не будет содержаться ничего из тех движений, которыми мы обычно пользуемся в повседневной деятельности.

Поиски дирижером подобной наглядной образности должны протекать так: первая задача, встающая при анализе партитуры, — нахождение аналогий между движением музыкальным и пространственным (куда, как идет развитие музыки); вторая задача — нахождение соответствующих жестов, отражающих пространственное движение музыки; третья задача — придание жесту образности, которая сделала бы жест наглядным.

Употребляя по отношению к звукам такие выражения, как взлет, парение, скольжение, мы в сущности отражаем лишь некие ассоциативные представления о пространственном состоянии элементов музыкальной ткани, а не о содержании музыкального образа. Такого рода образные ассоциации, выражающие характер движения звуков в пространстве, создаются еще рядом жестов. К их числу, например, принадлежит жест, который может быть условно назван закруткой. Общий его характер аналогичен раскручиванию пращи перед броском «Закрутка» создает как бы разбег, предварительное накопление энергии перед

толчком, взлетом. Пример — увертюра к опере «Фрейшютц» Вебера (8 тактов перед fortissimo см. букву А). Здесь можно создать подлинное накопление энергии с помощью движения на месте, раскачивания, раскручивания перед прыжком.

Вообще «закрутка» имеет множество оттенков. Например, в отличие от увертюры Вебера в соль-минорной симфонии Моцарта подготовительные движения перед взлетом на сексту содержат элемент нерешительности.

В обоих примерах начало поступательного движения следует непосредственно после предварительного накопления энергии движения. Но в начале Allegro Первой симфонии Бетховена, после короткой «закрутки» (3-й такт) движение продолжается, совершая как бы перелет к следующей точке, повторению того же мотива на секунду выше.

Интересный пример как бы двухкратной «закрутки» можно встретить в скерцо из Седьмой (C-dur) симфонии Шуберта. 1-й такт разгоном вызывает взлетное движение 2-го такта, затем следует вторая «закрутка», которая, продолжая движение, «забрасывает» его еще выше, вплоть до устоя 4-го такта, который оказывается лишь ступенью к последующему действительному устою.

Можно найти большое количество разгонов, разбегов перед точкой опоры не с повтором одного мотива, одной мелодической формулы, а с мелодическим развитием. К подобным образцам относятся: большой разбег в начале ариозо Роберта из оперы Чайковского «Иоланта»; разбег в «Буре» того же автора (перед последним проведением темы Миранды). Закрутка движения, с последующим взлетом (разбегом) перед опорным ударом имеется в IV части «Шехеразады» Римского-Корсакова (E). Трелеобразная «раскрутка» с последующим взлетом (такой взлет подобен следу, пути летящего, брошенного предмета) мы найдем в упомянутой увертюре Вебера (с 5-го такта после В), причем здесь после трели следует прыжок на квинту вниз, вслед за которым начинается взлет.

Взлет, парение, перенос — однотипные понятия, имеющие лишь некоторые оттенки, иногда совместимые в одном движении. Взлет в середине фразы чаще всего связан с повтором звука. В мелодической вершине он создает впечатление парения, состояния воздушности.¹

¹ Сравните аналогичные примеры: Шуберт, Пятая симфония, I ч., первая тема; Дворжак, Пятая симфония (Из Нового Света), I ч., 5 3-й такт. Здесь движения дирижера, определяющие вторую долю должны быть не ударными, а подбрасывающими, подкиды-

Отобразить в жесте парящее движение на второй доле не представляет труда, так как оно соответствует направленности движения схемы тактирования (2-долного). Труднее отобразить парящий характер первой доли, так как это неизбежно связано с изменением рисунка тактирования. Например, трио скерцо из упомянутой симфонии Дворжака (здесь опять рикошетный звук с парением и переносом как бы по воздуху).

Повтор звука со взлетом, столь распространенный в произведениях классиков, можно встретить и в сочинениях авторов XX века. Так например, аффектированный взлетный характер имеет главная тема V части Первой симфонии Скрябина. Однако это несколько иной случай. Прежде всего надо обратить внимание на то, что взлет возникает в результате толчка на паузе (в самой теме). Иной и характер взлета. Повторные звуки не равны как по длительности, так и по функциям. Второй звук, более короткий, отделяется от первого дыханием, паузой и служит затактом к устойчивой доле, усиливает ее активность. Вследствие этого взлет имеет характер не воздушный, а решительный, взволнованный, аффектированный. Звуки 2-го такта как бы преодолевают некоторое сопротивление (здесь движение «протяжения»), в результате чего возникает новый взлет еще более устремленный, как бы взмывающий вверх.

Рассматривая взлетные формы движения, можно привести интересный пример из скерцо той же симфонии. В этом примере взлетность, единая направленность движения объединяет не один мотив, а несколько. Музыка имеет легкий, воздушный характер, что однако в исполнении не так легко достигается. Причина в том, что каждая доля такта вследствие пауз воспринимается изолированно. Из-за пунктирного ритма звуки запаздывают и в результате весь такт тяжелеет. Чтобы добиться четкого ритма и устранить запаздывание, дирижер иногда старается особенно остро маркировать начало каждой доли более сильным ударом. Это и оказывает обратное действие — тяжелит музыку. Гораздо эффективнее объединение трех долей и показ их единым движением. Первый удар должен стать основным импульсом, вызывающим движение, последующие — результатом первого толчка, как бы его рикошетом. Надо представить себе этот такт как бы дирижирующийся

вающими. Второй звук второй доли возникает как бы рикошетом. Такой же рикошетный звук появляется после предварительного взлета (и в результате его) в начале финала Первой симфонии Бетховена (вторая доля 2-го такта начала Allegro).

на раз, с последующими легкими толчками, устремляющимися вверх, поддерживающими звуки «во взвешенном» состоянии (как бы подбрасывая мячик). Рисунок тактирования несколько изменяется и отличается от обычного тем, что вторая и третья доли показываются движениями вверх, а не в разные стороны.

Метрические объединения тактов. До сих пор речь шла о показе смысловых связей между звуками мотива, а также между мотивами во фразе, предложении. Теперь следует остановиться на некоторых вопросах — соотношения тактов и их объединения в метрические группы.

«В музыке со строгой акцентной метрикой сильные времена соседних тактов не всегда равны по своей метрической тяжести. В связи с этим нередко можно различать так называемые тяжелые и легкие такты»... «Иногда метрическая акцентуация так интенсивна и метрические соотношения настолько дифференцированы, что имеется ясно выраженное различие по тяжести даже между двумя тяжелыми тактами».¹

Установить, какой из тактов является тяжелым, какой легким, не всегда просто. «В нашем музыкальном письме имеется существенный пробел. В то время как для ритмических соотношений выработан очень подробный способ нотации, для метрических соотношений такового нет. Правда, в пределах одного такта эти соотношения определяются достаточно точно; но за пределами такта для ряда тактов они вовсе не нотируются. Ввиду вышесказанного понятно, что чем длиннее такт, тем определеннее автором указываются метрические соотношения частей построения и наоборот, чем такт короче, тем эти соотношения остаются менее определенными...»² «Очень часто, в особенности в быстрых вещах, благодаря делению на слишком мелкие такты, намерения автора остаются невыясненными в метрическом отношении и предоставлены вследствие этого произвольному толкованию, а часто и искажению исполнителей и теоретиков».³

Последнее замечание справедливо и для дирижера имеет большое значение. Практика показывает, насколько иногда своеобразны метрические соотношения тактов, и какое различное толкование они допускают. Например, в трио Скерцо из Третьей симфонии Бетховена группировка

¹ Л. Мазель. Структура музыкальных произведений. Музгиз, М., стр. 77.

² Г. Катлар. Музыкальная форма, ч. I. Музгиз, М., 1934, стр. 15.

³ Там же, стр. 16.

тактов может быть понята по-разному: второй и четвертый восьмитакты первого колена можно трактовать как два четырехтакта, либо как два трехтакта и двутакт (что нам представляется более правильным). Изменяется группировка тактов и во втором колене.

Для пояснения высказанных положений рассмотрим конкретные примеры музыки, исполняющейся *на раз*, то есть когда такт является одной счетной долей тактирования.

Еначале выясним: почему некоторые произведения фиксируются в нотной записи короткими тактами? Не лучше ли вместо тактов в $\frac{3}{8}$ или $\frac{3}{4}$ (в быстром темпе) писать такты в большом количестве долей, например $\frac{12}{8}$, которые легче читаются? Почему, например, Скерцо из Шестой симфонии Чайковский записал в $\frac{12}{8}$, а Скерцо из Второй симфонии, идущее в таком же темпе, на $\frac{3}{8}$? Почему все скерцо в симфониях Бетховена записаны короткими тактами, исполняющимися *на раз*?

Нам представляется, что одной из причин, побуждающих композитора применять подобную форму записи, является то, что в этих произведениях такты вступают в своеобразные соотношения (иногда несимметричные), образуя в объединении различную метрику. Если бы композитор применил более крупную метрику, то ему неоднократно приходилось бы изменять ее. Так например, для того, чтобы записать Скерцо из Седьмой симфонии, Бетховену пришлось бы менять размер, поскольку в первом колене такты группируются так: 2, 4, 4, 2, 2, 1, 1, 2, 2, 4. В Скерцо из его Девятой симфонии такты соотносятся друг с другом как четырехтакты и как трехтакты, причем это специально указано композитором. Изменяются метрические группировки тактов и в скерцо других его симфоний.

Скерцо из Второй симфонии Чайковского изложено в размере $\frac{3}{8}$ по той причине, что в нем неоднократно изменяется метрическая группировка тактов. В основном она трехтактовая, однако в ряде мест сменяется на двутакты и четырехтакты. Противоположно этому Скерцо из его же Шестой симфонии — не имеет каких-либо метрических отклонений и потому изложено в размере $\frac{12}{8}$.

Очень интересна группировка тактов в «Вальсе-фантазии» Глинки, кстати сказать иногда неточно понимаемая дирижерами. Это касается главным образом соло кларнетов (8).

1-й такт безусловно следует рассматривать как легкий, а мотивы амфибрахическими. При этом выигрывает в своей выразительности не только данный эпизод, но и оба обрамляющие его колена.

Но не только короткие такты, исполняющиеся *на раз*, вступают в своеобразные соотношения. Изменяется группировка тактов и более крупных размеров, причем в музыке с так называемой квадратной метрикой (т. е. с четырехтактной группировкой).

Дирижеру, как исполнителю, отсчитывающему все такты произведения, необходимо свободно разбираться в их группировке. Анализ тактовых соотношений должен быть тесно связан с анализом структуры, мотивного развития, ритмической пульсации произведения. Дирижеру должно быть ясно: который такт тяжелый, который легкий; где и почему вместо четырехтактов появляются шеститакты или трехтакты и пр. ? Дирижер должен знать, какая структура обусловила появление иной группировки

Анализируя партитуру, размечая ее на четырехтакты, восьмитакты (и прочие группы), дирижер получает возможность охватывать форму произведения большими кусками, видеть его как бы с птичьего полета

Приведем несколько примеров такого разбора.

В I части Четвертой симфонии Чайковского имеется интересный случай сжатия метроритмического пульса (6-й такт после буквы *B*). С начала указанного построения и до его повтора — это восьмитакт, но сколь динамично его развитие, какой жизнью он наполнен!

Первая мелодическая волна состоит из четырех мотивов, каждый из которых имеет затакт, устремление к вершине и спад. Вершины первых трех мотивов совпадают с сильными долями тактов; последняя вершина — кульминация всей фразы — приходится на третью долю такта, благодаря чему остается впечатление незавершенности начатого движения.

С кульминацией совпадает начало новой фразы, новой мелодической волны (флейта, гобой), построение мотивов которой такое же, как и в первой. Однако число мотивов в ней уже не четыре, а три, и вся она длится не три такта, а два. Конец ее приходится на сильную долю, но вследствие резкого модуляционного сдвига в *Des* также не производит впечатления завершенности. Наоборот, сжатие фразы, повышение интонации и тональное отклонение приводят к еще большей неустойчивости, к повышению напряженности развития. Заметим, кстати, что первая половина предложения состоит из пяти тактов.

Во второй половине 8-тактового построения «события» развиваются еще интенсивнее, стремительнее. Начало третьей фразы совпадает с завершением предыдущей, накладывается на нее, что как и в первом случае, создает впечатление учащенного, взволнованного дыхания. Сама фраза имеет теперь протяжение всего полтора такта и состоит из двух мотивов. Последняя, четвертая фраза, охватывающая также полтора такта, состоит из двух мотивов, к тому же сжатых

Не всегда внутреннее подразделение предложения (построения) в результате сжатия метроритмического пульса движения столь очевидно и наглядно. При изложении главной партии в I части той же симфонии (деревянные духовые инструменты) с 7-го такта начинается сжатие (выпадает одна затактовая доля мотива). В 9 и 10-м тактах мотив еще больше «усекается» и затакт исчезает совсем

Как же рассматривать соотношения долей секвенции, следуемой в этих тактах: как два такта по три звена, или как три группы по два звена, или, наконец, как цепь секвенций из шести звеньев? После однотоковых мотивов вряд ли может сразу следовать сжатие до одной доли, тем более, что вслед за указанными двумя тактами идет явная последовательность мотивов по одной доле. Гармонический анализ устраняет сомнение и говорит о том, что здесь имеются три группы по две доли. Этот пример приведен потому, что часто дирижеры в этих двух тактах ошибочно подчеркивают первые доли, вместо того чтобы ясно показать три группы в двух тактах — ритмический перебой, столь излюбленный Чайковским.

Интересна своеобразной группировкой тактов I часть Первой симфонии Чайковского. Судя по началу, здесь обычная квадратная группировка тактов. На это указывают и начальные четыре такта аккомпанемента, и первая четырехтактовая фраза, и последующий восьмитакт. Правда при слушании первого проведения темы ощущается некоторое несоответствие между метрикой и мотивным строением последних четырех тактов. При дальнейшем знакомстве с музыкой не трудно установить, что ее построение трехтактовое. Следовательно, первая тема начинается со второго такта тритакта и тяготеет к устою на звуке *соль* (а вся тема построена по тритактам). Однако явная видимость четырехтактов в начале страницы нередко является причиной того, что молодые дирижеры все изложение темы дирижируют с неверным ее пониманием.

Трехтактовая группировка в течение I части несколько раз сменяется на двутактовую. На один из случаев, где

смена группировки не легко обнаруживается, мы и хотим указать. В коде I части (буква U), при появлении фугато метрическая группировка тактов «запутывается», начало одного тритакта накладывается на последний такт предыдущего, тем самым как бы подготавливая смену группировки тактов. Фактура и инструментовка показывают, что такты с 17-го по 25-й группируются по четыре. Не заметить и не выявить в исполнении эти четырехтакты, значит нарушить логику развития конца всей части.

Уяснение метрической структуры произведения — важнейшая задача дирижера. При этом, как мы только что показали, анализ должен исходить из слухового, а не из зрительного восприятия музыки.

Г Л А В А XII • ИМИТАЦИОННЫЙ ЖЕСТ

К числу жестов, обогащающих приемы дирижирования, относятся движения, имитирующие приемы игры на струнных инструментах.

Во введении мы говорили о концертмейстерском способе руководства исполнением при помощи игры на скрипке. Рассмотрим теперь, какое влияние оказал этот способ управления на современное дирижирование и остановимся на некоторых приемах дирижирования, имитирующих движения скрипача.

Как мы знаем, руководство дирижера-концертмейстера было не только звуковым, но и зрительно-наглядным. Он руководил коллективом, показывая пример своей игрой, в которой отражалась не только звуковая, но и штриховая сторона (направление смычка, его смены, штрихи). Быть может именно эта практика и сказалась впоследствии в технике дирижерского искусства, тем более, что в период формирования современного дирижирования многие из дирижеров были скрипачами-концертмейстерами. Взяв палочку вместо смычка и уже не играя на инструменте, бывший концертмейстер вынужден был пользоваться только мануальными средствами и можно предположить, что он внес в них привычные для себя приемы смычковой техники, то есть начал пользоваться жестами, похожими на движение смычка. Это и закрепилось в практике дирижирования в виде ставших типовыми техническими средств. Их мы и назовем средствами имитационными, поскольку они имитируют движения и приемы штриховой техники скрипача.

В дирижерской практике использование имитационного жеста приобрело далеко не сразу тот широкий аспект, каким характеризуется данный прием сегодня. Имитирующий жест сперва служил только целям объяснения того, как технически выполнить тот или иной штрих. Эти функции имитирующий жест сохранил по настоящее время. С развитием дирижерского искусства он приобрел еще и художественные функции, став средством раскрытия выразительных элементов музыки.

Первоначально имитационный жест применяли только по отношению к струнной группе, поскольку им имитировались именно приемы смычковой техники. Позднее им начали пользоваться и в руководстве исполнением духовой группы. Указывая духовым протяженность, насыщенность звучания, дирижер часто образно воспроизводит движение, напоминающее протяженность смычка или, чтобы усилить выразительность тона духовых инструментов, использует такой типичный для струнной группы прием, как вибрато.

Причины воздействия имитационного жеста на исполнителей заключены в выразительных и технических приемах игры на смычковых инструментах. Хорошо известно, что фразировка в большой мере зависит от приемов звукоизвлечения — от ведения смычка, характера штрихов и т. д.

Поскольку имитационный жест имеет двойную функцию (разъяснения, как должен быть выполнен штрих технически и раскрытия художественной сущности штриха), то при дирижировании может быть акцентирована, в зависимости от требований момента, та или иная из этих функций. Однако каждая из них существенно меняет форму имитационного жеста. Если дирижеру необходимо сконцентрировать внимание исполнителя главным образом на техническом выполнении приема, то и жест должен предельно приближаться по виду движения к имитирующему штриху. Если же дирижер применяет имитационный жест в художественно-выразительных целях, то он не обязательно должен быть механическим копированием смычкового приема. Любой жест дирижера представляет собой некую форму художественного обобщения. Так и в имитационном жесте некоторые детали, свойственные смычковому приему, могут быть совсем опущены, как несущественные для выражения музыкального содержания фразы. Например, вращательное движение кисти, перевод давления на смычок с одного пальца на другой и пр. Вместе с тем другие элементы могут проступать

в большей мере. В жесте должны привлекать внимание прежде всего те детали, которые окажут влияние на понимание и исполнение фразы, причем эти детали могут быть даже нарочно преувеличены.

Дирижер может иногда пользоваться жестами, противоположными движениям исполнителя. Например, показывать начало штриха движением вверх, в то время как исполнители играют движением вниз (ниже рассмотрим и этот прием).

Штрих, музыкальный образ, жест дирижера. Характер музыкальной фразы при ее исполнении на смычковом инструменте находится в тесной зависимости то того или иного штриха и способа его выполнения. Отображая характер музыкального образа, дирижер в своем жесте как бы имитирует движение правой руки исполнителя, подсказывая ему способ выполнения штриха и понимание музыкальной мысли.

Для того чтобы в совершенстве владеть подобными средствами воздействия на исполнителей, дирижер прежде всего должен отчетливо представлять себе выразительные свойства штрихов, их музыкальный смысл. Это даст ему возможность понять замысел композитора, оживить точки, лиги и прочие знаки нотной записи с тем, чтобы увидеть за ними и характер музыкального образа и соответствующий ему способ выполнения.

Знакомство с техникой игры на смычковых инструментах значительно обогащает и выразительные средства дирижера. Понимая сущность штриха, он скорее найдет тот образный жест, который наиболее полно сможет передать музыкальную мысль. Эти знания подскажут ему разумные изменения схематических движений тактирования с тем, чтобы сделать жесты более выразительными.

Молодой дирижер, знакомясь с технологией игры на смычковых инструментах, должен хорошо представлять себе выразительные возможности штрихов, их влияние как на исполнение, так и на музыкальные представления исполнителей. Лишь при этом условии, пользуясь имитационным жестом он сможет отображать не внешнюю сторону движения скрипача (что не столь сложно), а самую суть, «душу» штриха, то есть именно тот характер музыки, который обусловил его применение.

Направление движения смычка и его выразительные возможности. Остановим наше внимание на связях двигательных приемов с выразительной стороной музыки; в частности это касается направления движений смычка.

Применение того или иного вида штриха, движение вниз или вверх в оркестровом исполнительстве имеет большое значение. Каждое из этих движений наделено своими выразительными свойствами, которые влияют на характер исполнения. Ведение смычка вниз вызывает иное звучание, чем ведение вверх. Но кроме того направление движения смычка в какой-то мере способствует возникновению у исполнителя соответствующих музыкальных представлений, связанных с мышечными ощущениями. Например, фраза



в первом двутакте, благодаря движению вниз, вызывает у исполнителя ощущение начала хореического мотива; во втором двутакте, из-за движения вверх, воспринимается как затакт ямбического (амфибрахического) мотива.

Таким образом, каждое движение своей технологией влияет на исполнение, отражаясь на звучании и опосредовано на представлении исполнителя.

Проанализируем движение смычка вниз. Оно начинается обычно вблизи колодки, в положении, когда вес, нажим руки существенно дополняется весом смычка. По мере его опускания вес трости уменьшается. Сказывается также и то, что удаляются друг от друга точка приложения смычка к струне от места его держания рукой скрипача. Для достижения ровности звучания необходимо постоянно регулировать нажим пальца на трость и постепенно увеличивать степень этого нажима по мере приближения смычка к головке. Движение смычка вверх имеет диаметрально противоположные свойства.

Дирижер должен заботиться о том, чтобы исполнители, активно преодолевая указанные свойства смычковой техники, добивались ровности и наполненности звучания.

Рассмотрим теперь эти движения смычка с точки зрения их влияния на музыкальные представления исполнителей.

Всякое движение, наблюдаемое нами в жизни, имеет определенное смысловое значение. Так например, движение вверх обычно связывается с представлением о незавершенности действия. Любой предмет, брошенный вверх, возвращается на землю; также и поднятая рано или поздно опускается. Отсюда и представление о незавершенности действия, о его переходности, стремлении к устою

Эти представления в данном случае усиливаются мышечными ощущениями, получаемыми в момент выполнения движения. Движение вниз вызывает обратную ассоциацию. Например, опускание руки связывается с представлением о завершенности действия, о движении к устью, опоре.

Все это оказывает определенное воздействие на музыкальные представления исполнителя. Движение смычка заставляет их по-иному ощущать внутреннюю динамику разворачивания музыкальной ткани, воспринимать каждый момент как переходный или опорный, устремляющийся или завершающийся.

В традиционном способе исполнения первой доли такта движением смычка вниз имеется глубокий смысл. В нем сказывается инстинктивное стремление исполнителя в движении руки ощутить метрическую опору, акцент сильной доли. Этому же соответствует и движение руки дирижера, определяющей первую долю, как наиболее сильную. Таким образом, динамическое, физиологическое и технологическое свойства этого движения совпадают, создавая устойчивое ощущение сильной доли как в ритмическом, так и в звуковом отношении.

В оркестровой практике стремление скрипача играть первую долю такта смычком вниз (иногда вопреки смыслу фразы) обусловлено именно стремлением к опоре. При игре с листа часто скрипачи, не обращая внимания на предписанные штрихи, инстинктивно изменяют их, подчиняясь подобным техническим потребностям.

Последовательность четырех долей такта, исполняющихся отдельными штрихами, точно отображает метродинамическую закономерность четырехчетвертного такта, как сочетание двух двухдольных тактов, в которых каждая вторая доля (смычком вверх) слабее первой.

Именно в связи с этим нередко случается, что при исполнении каждого из звуков мелодии отдельными штрихами непрерывность ее движения может быть нарушена. Это особенно заметно в тех случаях, когда звуки мелодии разделены паузами. Так например, во вступлении Четвертой симфонии Бетховена чередующиеся смычки создают впечатление, что такт делится на две самостоятельные части. Между тем мелодическое движение не должно распадаться ни на полутакты, ни на такты: все семь звуков должны быть совершенно равны по динамике, и в неторопливой, мерной последовательности стремиться к устью на первой доле 8-го такта. В данном случае целесообразно исполнять их одинаковыми движениями смычка вверх и делать как бы незавершенными. Это объединит, свяжет

звуки и создаст ощущение ожидания после чего более рельефно почувствуется момент успокоения на кадансе 8-го такта. Соответственно дирижер может применить жест, отражающий направление и характер движения смычка, а также характер музыкального образа.

Имитационным жестом дирижер может показать не только направление движения смычка, но, что более важно, подчеркнуть те или иные выразительные его свойства. В данном случае указание штриха еще не говорит о способе и характере его выполнения. Дирижер может показать, что каждый звук мелодии следует играть кончиком смычка (повторным движением) или, постепенно перемещая смычок вверх так, чтобы оказаться перед кадансом почти у колодки. Дирижеру может понадобиться показать протяженность, наполненность звучания (если она недостаточна). Следовательно в зависимости от характера музыки дирижер подчеркивает те или иные выразительные свойства штриха.

Мелодия, исполняющаяся стаккато (в медленном темпе) перемежающимися смычками (по два на долю), имеет тенденцию распадаться на составные метрические доли такта. Так, во II части Первой симфонии Бетховена подголосок шестнадцатыми при исполнении спиккато отдельными штрихами распадается на три части (чему также способствует и ритм мелодического голоса). Поэтому его целесообразнее играть стаккато на один смычок вверх:

Бетховен, Симфония № 1, II ч.



Для объединения звуков, не разделенных паузами, иногда вместо деташе применяется штрих портаменто. В смычковом исполнительстве он имеет особенное значение в момент усиления экспрессивности звучания отдельных долей, непрерывности их движения, устремленности к опоре. Портамента применяется (в качестве замены деташе) при повторении одного и того же звука, для его большей связности; исполняя разные звуки, лучше заменять деташе легато.

Необходимость замены деташе на портаменто, а спиккато на стаккато возникает главным образом в медленных (или умеренных) темпах; в быстрых темпах различие в звучании чередующихся смычков не столь ощутимо.

Движения руки дирижера (вверх, вниз) аналогичны движениям правой руки скрипача. Им остается придать лишь соответственный экспрессивный характер, то есть превратить тактирование в дирижирование. Это лучше всего удастся, если связать представление о фразе со способом ее исполнения.

Незначительное изменение лиги, штриха оказывает иногда гораздо большее воздействие на понимание музыкальной мысли, чем многословные объяснения. Подобное же действие производит и образный жест, передающий выразительные свойства смычкового штриха.

Отражение выразительности кантилены. Такие качества звука как певучесть, протяженность, насыщенность звучания, при игре на смычковом инструменте зависят от равномерности движения и плотности нажима смычка на струну. Большое значение имеет и скорость, величина штриха. Увеличение или уменьшение нажима или скорости ведения смычка соответственно отразится на динамике и насыщенности звучания.¹

Аналогичные свойства в движении тактирования отсутствуют. Обычный аффтакт, начинаясь с толчка, имеет тенденцию замедления при движении к верхней точке замаха и ускорения к точке удара. Движения тактирования большей частью имеют дугообразные формы, следовательно и по внешнему виду не похожи на движения руки скрипача. Как же тогда дирижеру отобразить кантиленность, непрерывность и интенсивность звучания? В известной степени это достигается с помощью незадержанной ритмизованной отдачи, когда движение замаха (отдачи) и падения относительно равномерны по скорости, могут начинаться без толчка и совершаться достаточно плавно и насыщенно. Но еще большего результата можно достигнуть, применив образный жест, аналогичный характеру движения правой руки скрипача.

Для придания жесту смычкообразного характера следует прежде всего, по возможности, устранить удары и сделать жест менее дугообразным. Конечно, в данном случае имеются в виду главным образом аффтакты ко второй и третьей доле в 4-дольном такте. Движение к первой доле может быть с этой целью произведено несколько вправо. Трактируя последнюю долю, дирижер может симитировать движение смычка вверх.

Применение смычкообразного движения дает возможность передавать многие качества звука. Для этого надо

¹ Разумеется, качество звука, его экспрессивность и выразительность зависят и от левой руки — вибрации, тембра струны, позиции.

применять те же приемы, которыми пользуется исполнитель. Так например, интенсивность нажима на смычок достигается с помощью большего или меньшего участия плеча (при сильном нажиме плечо становится ведущей частью руки и увлекает за собой предплечье и кисть). Аналогичную форму движения применяет дирижер, добываясь насыщенной звучности. Нужно, однако, следить, чтобы рука оставалась свободной, гибкой, ненапряженной.

Во время исполнения кантилены в рiано функция плеча скрипача изменяется. Оно несколько приподнимается с тем, чтобы рука не оказывала давления на смычок. Аналогично может поступать и дирижер для придания жесту легкости и протяженности.

Для техники скрипача характерно и то, что в момент ведения смычка кисть несколько отстает от движения предплечья. При движении вниз запястье прогибается вниз, а кисть по отношению к предплечью оказывается приподнятой. При движении вверх запястье несколько выгибается вверх, кисть оказывается опущенной. Чем сильнее нажим, тем больше происходят изгибы кисти. Его выгиб также может служить средством образного показа степени нажима на смычок, степени интенсивности звучания

Большое значение в смычковой технике имеет момент сочленения движений смычка. Важно, чтобы в эти моменты звук не прерывался, перемена была как можно менее заметна. Для этого обычно скрипачи во время смены направления смычка продолжают движение кистью в ту же сторону, тогда как рука уже направляется в обратную. Аналогичный прием полезно использовать и дирижеру для соединения движения одной доли с другой.

Необходимо находить способы передачи смычковых движений и в условиях тактирования. Так, для соединения долей в момент перехода движения руки в обратную сторону (например, со второй доли к третьей в такте на $\frac{4}{4}$), нужно чтобы оконечность руки сохранила горизонтальную линию (смычкообразного) движения, ауфтакт же при этом следует дать локтем (на вторую половину счетной доли).

Поскольку равномерность и горизонтальность линий движений тактирования, лишая их определенности затрудняет управление ансамблем исполнения, постольку описанными выше приемами следует пользоваться осмотрительно. В начале, когда темп еще не устоялся, трансформированная форма тактирования вообще мало уместна. Впрочем она может оказать отрицательное влияние и далее, например на вступление других голосов или помешать сохранить

ровность стаккатного сопровождения. Всегда будет сказываться отсутствие дугообразных линий, что естественно уменьшает ауфтактовость движения в сетке тактирования. Именно в связи с этим увеличивается роль локтевого движения, которое может восполнять отсутствие дугообразных линий.

Иногда условия исполнения позволяют применить смычкообразный жест только в левой руке, сохранив в правой обычные движения с полными ауфтактовыми признаками. В практике дирижирования указанный прием наиболее употребителен.

Использование прямолинейного смычкообразного жеста в меньшей мере зависит от исполнительского уровня — квалификации оркестра. Более возможно оно в оркестрах, не нуждающихся в постоянном тактировании.

Имитационным жестом не следует пользоваться слишком часто. Его лучше приберечь для каких-то узловых точек мелодической фразы, ее особо выразительных интонаций.

Начинающему дирижеру необходимо учитывать, кроме того, еще и ряд встречающихся в практике исполнения критических моментов, на которые он может воздействовать с помощью имитационного жеста. Например, певучесть, интенсивность и наполненность звучания очень часто снижается в затактовых звуках неполной доли или в коротких звуках, находящихся между долгами. В то время, как более длинные звуки мелодии вибрируются, короткие очень часто берутся между прочим, промежуточным движением пальца. В результате в мелодии появляются провалы. Особенного внимания к себе требуют моменты перемены смычка, из-за которых цельность и выразительность мелодии страдает особенно сильно.

Дирижеру необходимо следить и за звуками, непосредственно примыкающими к кульминации, вводящими в нее. Долю, предшествующую кульминации, не рекомендуется показывать толчком, не соответствующим движению смычка; толчок обычно вызывает некоторое ослабление звука в конце доли, вместо того, чтобы усилить его.

Особенно важно дирижеру иметь в виду наиболее существенную особенность смычковой техники — некоторое ослабление звука при движении смычка вниз. Если исполнители активно не преодолевают эту естественную тенденцию, то из двух звуков, играющихся на один смычок, второй будет менее наполненным и насыщенным. Для устранения подобных недостатков смычкообразность жеста дирижера особенно необходима.

Имитационные жесты применяются и для показа насыщенности и кантиленности звука, одной доли. Их можно рекомендовать для достижения протяженности и выразительности кантиленных звуков, разделенных паузами. Точно так же отображаются и единичные звуки в речитативах, которые часто исполняются безразлично в отношении длительности и насыщенности. Длительность звука изображается протяженным смычкообразным движением руки с некоторым (внешне отображаемым) нажимом, прекращая его и как бы отнимая руку от звука вместе с его окончанием (см. гл. VII, «Ритмизованная отдача» и гл. VIII «Речитатив и аккомпанемент в опере»).

Применение жеста, противоположного движениям смычка, как выразительного средства. Иногда дирижеры применяют имитационный жест, противоположный движению смычка. Происходит это в случаях, когда технические причины заставляют исполнителя играть штрихом, не соответствующим характеру музыкальной фразы. Представим себе, что одна и та же фраза в разных местах партитуры начинается смычком вверх, а при повторении — вниз. Исполнитель должен добиться нужного характера звучания даже вопреки используемому приему. В этом случае дирижер помогает исполнителю тем, что применяет жест, как бы показывающий штрих, характерный для выразительности музыки.

Или другой пример: предположим, что фраза состоит из чередующихся штрихов (вверх — вниз или вниз — вверх) и нужно избежать тяжеловатости звучания долей, входящих на штрих вниз. Здесь дирижер может воспользоваться имитационным жестом, противоположным движению смычка, с целью подчеркнуть характер музыкальной фразы. Назовем условно подобный имитационный жест «обращенной имитацией». Она помогает исполнителю почувствовать характер музыки как бы вопреки техническим приемам игры. Жест дирижера как бы говорит: «Хотя вы играете смычком вниз, надо исполнять музыку, словно вы играете вверх, — именно так, как я вам показываю». В движениях дирижера исполнитель находит опору для понимания характера фразы (как в движениях тактирования он находит ритмическую опору).

Для иллюстрации сказанного рассмотрим следующий пример:

Бетховен, Симфония № 1, II ч.



Начало темы чаще всего исполняется традиционным штрихом (указанным сверху). Для того чтобы первой доле такта придать более легкий (сравнительно с певучим за-тактом) характер и, тем самым вызвать столь же легкий, парящий характер повторного звука, следует показать его обращенным ауфтактом, образно имитирующим снимающуюся движение смычка вверх. Такой же воздушный, хотя и певучий характер придается второй восьмой. Следующий мотив показывается точно таким же способом. Так, приемом обращенной имитации дирижер препятствует возникновению нежелательного акцента на сильной доле такта, укорачивает и облегчает ее и одновременно показывает выразительный характер музыки.

Имеет применение и другой штрих (см. пример 187 — штрихи снизу), который облегчает достижение нужной выразительности исполнения. Дирижер может точной имитацией указать на способ исполнения (например, на репетиции для пояснения штриха), способствуя его выразительности. Еще лучше, если дирижер ранее приведенным способом покажет характер музыкального образа, которому более отвечает первый вид штриха.

Сфера применения обращенной имитации не ограничивается указанными примерами: имеются и другие случаи, когда она может быть использована. Например, исполнитель вынужден менять смычок в таком месте фразы, где никакой перемены по смыслу быть не должно. Дирижер своим движением поможет исполнителям тем, что покажет фразу как бы исполняющейся на один смычок. Мягкость сочленения движения в дирижерском жесте помогает устранить ненужный акцент при перемене смычка и т. п.

Исполнение мелодической фразы отдельными смычками детаще иногда обусловлено лишь сильной звучностью, а не артикулированностью мелодии. Связным, мягким движением можно показать исполнителю, что его детаще введено лишь для того, чтобы усилить звучание, но на самом деле фраза должна звучать как бы легато.

Выразительные свойства штрихов

Рассмотрим некоторые штрихи, вернее их выразительные свойства:



Чередование одинарных и двойных штрихов. Разберем способы исполнения ритмической фигуры,

где чередуются одинарные и двойные штрихи. Как видно, последовательность может быть исполнена основными четырьмя способами.

Первый вид штриха дает более или менее ровное звучание. Вторая и четвертая доли, исполняющиеся более короткими смычками, чем первая и третья, по динамике находятся с ними в правильном соотношении. Третья доля исполняется таким же протяженным смычком, что и первая, но движение направлено вверх; поэтому она, естественно, слабее первой. Таким образом в такте сохранится полное метрическое равновесие.

Во втором виде штриха вторая и четвертая доли оказываются облегченными, но зато усиливается весомость, акцентированность третьей доли, которая по силе уже не отличается от первой. В результате такт $\frac{3}{4}$ может по звучанию превратиться в два такта по $\frac{1}{4}$. Этот вид штриха применим для передачи образов энергичного, мужественного характера, с акцентированными сильными (первой и третьей) долями (Бетховен, Пятая симфония, I ч., такты 38—43). Однако он может быть использован и в музыке легкого, воздушного характера (Шостакович, Пятая симфония, I ч. 9 — побочная партия).

В третьем виде штриха все четыре доли одинаково начинаются движением вниз, следовательно, и по силе звучания одинаковы. Применяется этот штрих в сравнительно небыстром темпе, чаще всего если нужно создать сильную звучность, четкий ритм, ясную артикуляцию, и когда каждая доля такта должна иметь одинаковый «вес» (Глазунов, Торжественная увертюра, Allegro 4).

Четвертый вид штриха — обращение первого. Его применяют, когда первая доля отрывиста, взлетна, например в полонезах («Евгений Онегин» Чайковского)

Четыре звука в доле. Последовательность коротких звуков деташе (или спиккато), как правило, начинается движением смычка вниз. В движении пассажа, в связи с появлением других штрихов или звуков иной длительности, направление штриха может на некоторое время изменяться. Однако, если он продолжается длительное время, то обычно стараются привести смычок в такое положение, чтобы деташе исполнялось движением вниз на сильную часть доли (исключение возможно при исполнении некоторых интервалов на двух струнах и арпеджированных аккордов).

Укажем некоторые дополнительные сведения, касающиеся способов использования смычка деташе. Применение

движения смычка вверх или вниз находится часто в зависимости от более длинного звука, к которому устремляются короткие звуки как к точке опоры, или завершения движения. Если звук, к которому направлено движение гаммы (затакта и т. п.) опорный, устойчивый, и исполняется смычком вниз, то гамму лучше сыграть так, чтобы последний звук ее приходился на движение смычка вверх. Если же указанный звук является проходящим, неопорным, то направление движения смычка должно быть противоположно ранее указанному.

Ощущение метрической устойчивости особенно важно, когда нужно сыграть длительное пассажеобразное движение. «Противоестественное» начало деташе смычком вверх (например, четырех шестнадцатых) между двумя устойчивыми звуками возможно, когда оно кратковременно. Продолжительная последовательность такого штриха в данном случае может повести только к ритмической неустойчивости. Поэтому, если предшествовавшая подобному пассажиру фраза вызывает необходимость начать деташе движением смычка вверх, то большей частью штрих нужно изменить таким образом, чтобы перевести смычок на движение вниз, либо повторив направление штриха (2 раза вниз), либо при быстром темпе слиговать первые два звука (Глинка, увертюра к опере «Руслан и Людмила», 3-й такт).

Штрих к устью, точке притяжения. Ощущение устоя тесно связано с движением смычка вниз. Исходя из этого оркестровый штрих устанавливается таким образом, чтобы движение вниз приходилось на устойчивый звук фразы, на мелодическую кульминацию. Так, например, в скрипичном концерте Бетховена начало фразы устремлено ко 2-му такту (побочная партия). Поэтому естественно начать ее смычком вверх, благодаря чему фраза получит правильное динамическое выражение, большую логичность движения. Однако при сильной динамике (в *f*) одно движение смычка на весь такт оказывается недостаточным, поэтому приходится менять штрих. Фраза начинается смычком вниз, чем обеспечивается достаточная насыщенность звука, в середине же такта смычок незаметно меняет направление (вверх) с тем, чтобы начало следующего такта было сыграно смычком вниз.



Штрих затакта. Затакт в большинстве случаев — ритмически неустойчивый звук. Соответственно этому он исполняется смычком вверх независимо от силы звука (например, скерцо в Третьей и Седьмой симфониях Бетховена). Непременное условие исполнения затакта смычком вверх особенно важно при неполных затактовых долях. Впрочем, смычком вверх начинаются и триольные затакты, хотя они и полные. Лишь в таком направлении смычка последующая сильная доля будет сыграна смычком вниз. В середине такта отдельные триольные доли (после пауз) также исполняются аналогичным способом (см. «Итальянское каприччио» Чайковского).

Однако иногда короткий звук неполной доли исполняется не вверх, а вниз для того, чтобы придать ему большую остроту и энергию звучания.

Если затактовый звук слигован с последующей первой долей, то, как правило, исполняется смычком вниз (Первая симфония Бетховена, начало II ч.). Чтобы показать его устойчивость над первой долей, ставится точка — знак, который в данном случае говорит не об остроте, а об его укороченности, облегченности по сравнению с затактовым звуком. Картина не меняется и в том случае, когда затакт состоит из нескольких звуков, слигovaných с первой долей.

Акцент, синкопа. Акцентированные звуки, как правило, исполняются смычком вниз.

Требование это вполне понятно. Однако ряд акцентов на близком расстоянии друг от друга может исполняться и чередующимися смычками. Сделать акцент на *p* нетрудно движением смычка вверх.

Особый случай представляет акцент на синкопированном звуке. Звук на слабой доле такта или на слабой части доли, где появляется синкопированный акцент, обычно приходится на смычок вверх. Между тем акцент на синкопе лучше сделать смычком вниз. Здесь важно не только наличие акцента, но и длительность звука сравнительно с окружающими его звуками. Нужно, чтобы исполнитель имел возможность сделать большее движение смычком.

Имеется три способа, с помощью которых смычок может быть приведен в требуемое для акцента положение.

Первый способ — сыграть смычком вверх предшествующий отрезок музыки. Второй — сыграть последнюю ноту перед синкопой движением вверх (увертюра «Прометей» Бетховена, Первая симфония Калинникова, начало разработки). Третий — сыграть предшествующую ноту и синкопу смычком два раза вниз. Этот способ оправдывает себя.

когда синкопа отделена от предшествующего звука паузой (Чайковский, увертюра «Гамлет»).

Сильная доля такта смычком вверх (направление смычка и музыкальное движение). Исполнение сильной доли такта смычком вверх обусловлено специальными исполнительскими задачами выразительного свойства. Движение смычка вверх придает звуку характер легкости, воздушности. Естественно поэтому, что он в первую очередь применяется для такого воздушного штриха, как летучее стаккато (Бетховен, Первая симфония, I и II ч.; Мендельсон, «Сон в летнюю ночь», скерцо). Особенность данного штриха не только в его легкости, но и в том, что ни один из звуков, исполняющихся на единое движение смычка вверх, не имеет метрического акцента. Благодаря этому мотив, фраза не распадается на составные части — доли такта и имеет устремление к точке опоры.

Движение смычка вверх связывается с представлением о неустойчивости, переходности. Это обстоятельство, наряду со свойствами воздушности, дает основание использовать его в тех случаях, когда необходимо преодолеть устойчивость, весомость метрически сильной доли такта, сделать ее менее опорной (в особенности если она находится в начале мотива).



Плясовой мотив в «Камаринской» Глинки, если его начать смычком вверх, приобретет легкий и в то же время задорный характер.

Затакт обычно играют смычком вверх, усиливая тем самым следующую за ним долю. Для ослабления первой доли (если этого требует характер музыкальной фразы) затакт следует играть вниз, сильную же долю — вверх.

Бетховен, Симфония № 2, II ч.



Для облегчения сильной доли можно в иных случаях затакт играть смычком вверх, слиговывая его со звуком сильной доли. Если еще снимать смычок на сильной доле, то звучание приобретает характер взлетности, парения. Штрихом вниз выполнить это менее удобно, да и снятие смычка получится тяжелым, приземленным.

Когда взлет не переходит непосредственно к опоре, а вслед за первым звуком следует такой же неустойчивый, взлетный, парящий звук или несколько звуков, то их лучше исполнять смычком вверх. Благодаря этому состояние неустойчивости, взлетности продлевается еще на несколько долей, лишь после чего завершается на устое (см. прим. 180).

Такой же взлет на первой доле может быть и при отсутствии затакта (Дворжак, Девятая симфония, скерцо 5).

Взлетное движение иногда применяется и для передачи блестящих, торжественных, энергичных музыкальных образов. Укажем на два типичных примера (с затактами). Первый — Полонез из оперы «Евгений Онегин», второй — из IV части Четвертой симфонии Чайковского (9-й такт после *A*). Исполнение затакта и следующей сильной доли смычком вверх придает звучанию силу и блеск. Сильная доля, исполняющаяся возле колодки, играется отрывисто и энергично. Еще большее действие штрих оказывает на звуки, следующие непосредственно за взлетом: они играютя возле колодки, а потому приобретают особенную четкость.

Для передачи музыкальных образов взлетного характера дирижер может применить выразительный жест, имитирующий соответствующий штрих исполнителя. В зависимости от динамики и характера взлета жесты дирижера различны, хотя и основаны на одних и тех же принципах.

Чтобы показать острый, акцентированный взлет, дирижер применяет энергичный жест активным толчком снизу вверх (обращенный ауфтактом) по направлению от себя, вперед. Ауфтакт к нему как бы «ныряет» или «выбрасывает», «подкидывает» звук снизу вверх. Ауфтакт этот основан на принципе кругообразного движения, которое можно варьировать. Так например, в момент достижения верхней точки замаха рука может поворачиваться в плечевом суставе с тем, чтобы предплечье было легче направить вниз. Достигнув точки удара, рекомендуется включить плечо, которое движением вперед выбрасывает руку вверх.

Для взлета на *p* требуется меньший жест руки. Движение ее основывается на том же принципе кругообразности.

Однако оно может выполняться незначительным толчком не от себя, а в сторону. Доля участия руки должна быть меньшей, движение — почти одной кистью, с незначительным участием предплечья. Очень легко приблизить данный прием по форме к движению правой руки скрипача — выполнить «снятие» кистью, как это делает скрипач. Круговое движение руки дирижера должно приобрести направление справа налево, как бы имитируя жест смены направления смычка.

Оркестровый и сольный штрихи Необходимо учитывать различие между сольными и оркестровыми штрихами. В сольной практике многое в штриховой технике струнных видоизменяется. Солист, как правило, не ограничен во времени для освоения какого-нибудь произведения. Он имеет возможность искать наиболее выразительные способы исполнения, лучшие штрихи, а также возможность преодолевать некоторые особенности смычковой техники. Так например, солисты добиваются полного затухания звука движением смычка вверх, играют стаккато смычком вниз. Такого рода приемы в оркестре неприемлемы.

Солист-виртуоз, как правило, обладает техникой, превосходящей мастерство оркестрового исполнения. Кроме того, сольные произведения требуют вообще более виртуозных, рафинированных штрихов. Штрих, достаточно удобный для солиста, может оказаться трудным для коллективного исполнения. Наконец, в «массовом» звучании пропадают подчас и художественные достоинства штриха.

Но есть и другие причины. Исполнитель-солист находит приемы, которые отвечают его индивидуальным исполнительским качествам и собственному пониманию исполняемого произведения. Не то в исполнительстве оркестровом.

Во-первых, оркестрант, даже если он поработал над произведением столько же времени, все равно по условиям оркестровой практики индивидуализировать штрихи не может. В группе смычковых всегда вырабатывается коллективный штрих, не учитывающий индивидуальных особенностей исполнителей. В нем все должно быть приспособлено к групповому звучанию. Именно эти качества определяют цель поисков штриха.

Во-вторых, оркестрант не может избирать штрихи в зависимости от своего разумения исполняемой музыки. Трактовка произведения зависит от дирижера. Он тщательно взвешивает какой штрих смычковых соответствует его представлению о характере, содержании музыки и какой

предложить оркестрантам. Такой штрих должен быть точен. В нем должны быть взвешены и учтены динамические свойства приемов ведения смычка. Не должно быть непредвиденных акцентов.

Итак, характер музыкального образа при воплощении его на смычковом инструменте находится в зависимости от штриха, способа его выполнения. Выражая характер музыкального образа, дирижер в своем жесте как бы имитирует движение правой руки исполнителя, тем самым влияя на понимание им музыкальной мысли и непосредственно на технику исполнения.

О соответствии движений дирижера движениям скрипача. Обозначая схемой тактирования метр музыки и отбивая доли такта, дирижер облегчает процесс исполнения. Однако, как мы знаем, не все движения могут служить этой цели; иногда действия неумелого дирижера таковы, что не только не облегчают исполнение, но и усложняют его. Это касается в первую очередь способа обозначения метра. Но дирижер помимо этого руководит и выразительной стороной исполнения, применяя дополнительные жесты, видоизменяющие движения схем тактирования.

Дополнительные и трансформированные движения дирижера могут не только помогать, но наоборот — мешать исполнению. В частности последнее происходит в том случае, если дирижер применяет жесты, вступающие в противоречие с приемами игры на смычковых инструментах

Обычно эти движения выполняются автоматизированно. Больше того, стоит исполнителю обратить на них специальное внимание, как уже выработанный навык и стройность игры нарушается. Процесс исполнения может усложниться, если на исполнителя начнет действовать какой-то внешний раздражитель, в том числе и зрительно воспринимаемый.

Все это нужно учитывать дирижеру. В его деятельности есть функции, явно помогающие исполнению — это вся техника тактирования. Отсчитывая метр, дирижер облегчает исполнение, так как освобождает музыкантов от обязанности самим считать. Опытные оркестранты вообще перестают замечать тактирование, воспринимают его полуавтоматически. Некоторые движения дирижера вызывают у них ассоциативные представления или оказывают воздействие на исполнение минуя сознание, то есть вызывая рефлекторную реакцию. Например, резкое движение подчас приводит к действию прежде, чем сознание исполнителя осмыслит намерение дирижера. Но действия

дирижера могут и помешать исполнителю, стать тормозящим раздражителем. Тактовыми они являются в том случае, если вступают в противоречие с движениями исполнителя.

Говоря о необходимости соответствия приемов дирижирования действиям исполнителя на смычковых инструментах, мы подразумеваем применение дирижером таких движений, которые не нарушали бы естественности и удобства игры. Например, штрих *spiccato* производится легким движением кисти. Смычок сам подпрыгивает на струне в силу упругости трости, исполнитель же лишь поддерживает инерцию этого движения. Достижение совместности игры при исполнении штриха *spiccato* не всегда бывает легко. Трудности связаны с тем, что не все скрипачи выполняют *spiccato* одинаковым движением кисти, не у всех смычок подпрыгивает на струне на одинаковую высоту и т. п.

Теперь представим себе, что дирижер во время исполнения увертюры Мендельсона к музыке «Сон в летнюю ночь» станет дирижировать всей рукой с зажатой кистью. Восприятие подобного громоздкого движения, столь не соответствующего технике исполнения *spiccato* и, конечно, мышечному ощущению исполнителя, естественно будет оказывать тормозящее влияние, а не помогать исполнению. Здесь более разумно дирижировать легкими, небольшими движениями кисти

Другой пример. Струнные исполняют широкую кантилену, для чего необходимо применить большое, свободное движение всей правой руки. В это время дирижер, желая показать скупость жеста (или по другой какой причине) дирижирует минимальным движением руки, либо обозначает доли резкими толчками. (Последнее часто вызывается стремлением дирижера достигнуть точности ансамбля исполнения.) Понятно, что подобные приемы будут сковывать исполнителя, рука будет непроизвольно сокращать амплитуду штриха, звук станет зажатым, резким, маловыразительным.

Рассмотренные примеры показывают, что влияя на удобство исполнения, жест дирижера неизбежно оказывает влияние и на художественность исполнения. Например, воздушность штриха *spiccato*, его невесомость сама по себе требует соответствующей выразительности дирижерского жеста, легкости, отсутствия скованности или вязкости, рыхлости. Так же и пение струнных естественнее всего отобразить широкими, певучими движениями свободной от напряжения руки.

Отсюда можно сделать вывод: если технологический прием исполнителя на смычковых инструментах соответ-

ствуется характеру музыкального образа, то и движение дирижера, помогающее выполнению этого приема целесообразно в художественном плане — содействует выявлению музыкального образа.

ГЛАВА XIII с **ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ**

Эмоции проявляются в выразительных движениях, мимике и пантомимике. Выразительные движения неразрывно связаны со всей нашей жизнедеятельностью. Они сопутствуют речи, придают ей эмоциональную окраску, усиливают те или иные моменты, делают ее более живой, впечатляющей.

Выразительные движения могут пониматься не только как дополнение речи, но и тогда, когда она отсутствует. Их смысл доходит до нас по ассоциации с какой-либо деятельностью человека. Выразительные движения — одно из средств общения людей.

Музыка принадлежит к числу наиболее эмоциональных искусств. Музыкальный образ заключается в себе некое эмоциональное содержание, которое, правда, проступает не всегда с одинаковой отчетливостью. Однако любой образ можно охарактеризовать хотя бы обобщенными терминами, вроде мужественный, решительный, властный, ласковый, печальный, жалобный и т. д. Часто композитор специальными ремарками указывает на характер экспрессии произведения. Вскрыть смысл фразы, ее внутреннее содержание должен дирижер своим исполнением.

В решении этой задачи исключительно большую роль играют его выразительные движения, а также мимика и пантомимика. Они представляют собой такие средства, которые подчас более действенны, чем словесные объяснения. К тому же многие эмоции вообще с трудом поддаются определению словом и их гораздо легче выразить жестом.

Обычно выразительные движения становятся понятнее, приобретают определенное значение, если непосредственно включены в речь, сопутствуют ей. Жест углубляет понимание смысла слова, и в свою очередь в сочетании со словом приобретает конкретную выразительность.

Подобно жизненной практике выразительные движения и в дирижировании сочетаются со словом и действием, только функцию речи здесь заменяет музыкальная интонация, «речь» музыкальная, «действием» же становится дирижирование — процесс руководства исполнением.

Мануальные средства и объективное содержание музыки как бы взаимодействуют в процессе дирижирования. Музыка определяет выразительность жеста, жест конкретизирует сущность музыки.

Будучи понятнее в сочетании с музыкой, выразительные движения вместе с тем помогают раскрыть ее смысл, конкретизируют содержание музыкального образа. Следовательно, руководя исполнением, дирижер использует как воздействующую силу музыки, так и выразительность собственных движений.

Несмотря на то, что в число средств эмоционального воздействия дирижера на исполнителей входит не только жест, но и мимика и пантомимика, основным его средством остается жест. Именно жестом дирижер показывает тончайшие нюансы эмоциональных состояний, тончайшие переходы из одного состояния в другое. Средства мимические являются дополнительными и должны применяться крайне осторожно. Мимика может произвести впечатление вычурности, нарочитости и даже антихудожественности если ее хотя бы чуть-чуть преувеличить. Попутно укажем, что иногда мимика дирижера выражает не столько существо музыки, сколько его отношение к самому процессу исполнения. На лице дирижера может, например, отразиться усиленное внимание или напряжение, вызванное тем, что исполняется трудное место; неудовольствие по поводу исполнения и проч. Такой «выразительной» мимики следует избегать.

Проявление чувств в выразительных движениях не поддается точным описаниям. Да вряд ли необходимо предписывать какие-то каноны в такой области, как мимическая выразительность, ибо они могут повести лишь к штампу, наигрышу. Дирижер должен стремиться к непосредственности проявления чувства, не тормозить эти проявления, а расчищать пути для него.

Обычно недостаточная выразительность действий и мимики дирижера в указанном смысле происходит по двум причинам. К первой должно быть отнесено отсутствие специфических данных и творческого воображения. Вторая — отсутствие ясного представления о том, что, собственно, он хочет выразить. Очень часто на первый план в дирижировании выступает забота о точности и корректности исполнения, соблюдении всех оттенков и т. п., эмоциональный же характер фразы остается понятным лишь в общих чертах, приблизительно, поверхностно. Появления выразитель-

ного жеста, выразительной мимики в таких случаях нечего и ожидать: жест будет пустым, лишенным подлинной содержательности.

Жестами, хотя они очень специфичны и отличаются от того, что мы видим в жизни, дирижер может передать почти все чувства человека. Для этого каждую фразу музыкального произведения рекомендуем мысленно обозначить каким-либо термином, отражающим характер заключенной в нем эмоции, и соответственно определить свое отношение к нему. Необходимо также проследить изменения чувств, их усиление или ослабление, переходы в иное настроение и пр.

Прообразы внешних проявлений эмоций дирижер должен искать в жизни, наблюдая за собой, присматриваясь к окружающему и т. д. Надлежит поступать так же, как актеру или художнику, которые черпают впечатления во вне, с тем, чтобы затем отразить их в собственном творчестве. Весьма полезно наблюдать мимику, жесты, особенно движения пальцев, которые в выражении чувств играют значительную роль, поведение актеров на сцене и т. д. Известную помощь оказывает внимательное изучение картин художников, особенно если в них имеется изображение трагического, героического, состояний радости, горя и пр. Ценность использования образцов живописи и скульптуры в том, что в них проявление чувств даны в обобщенном виде.

Дирижеру полезно ознакомиться с трудами Станиславского. В них он почерпнет большое количество мыслей, прямо или косвенно имеющих отношение к его собственному художественному мастерству.

Жесты, дополняющие ситуативную речь и почерпнутые из жизненной практики. Дирижер пользуется большим количеством жестов, прототипом которых являются движения, знакомые из повседневной жизненной практики. Применяемые постоянно в различных случаях и для различных целей, они приобретают определенное значение и соответственно понимаются нами. Чаще всего они сопутствуют разговорной речи, дополняя и обогащая ее. Так например, жестом мы часто поясняем то, что недостаточно полно выражено словами, показываем форму или величину какого-либо предмета, указываем направление, объясняем содержание совершившегося действия и т. д. Наконец, при известных обстоятельствах образный жест применяем иногда вместо речи: в этом случае он понимается в соответствии с ситуацией. Количество средств подобного рода безгранично.

Широкоизвестен «пригласительный» или «предлагающий» жест (терминология жестов намечена условно). Обычно движением руки слегка в сторону от себя, с одновременным раскрытием и поворачиванием вверх ладони, предлагаем кому-нибудь сесть или взять что-либо. Такой же жест означает—«пожалуйста!». В дирижировании им уместно показать точку притяжения в мелодической фразе, частную кульминацию. Он как бы говорит исполнителям, что следует привести мелодическую фразу к данной точке или сделать небольшое усиление звука к указанному моменту. Жест этот имеет большое применение в фразировке, как средство показа мелодической вершины.

«Зовущий» жест наиболее распространен в жизненной практике. Он выполняется всей рукой или только кистью и пальцами, с обращенной вверх ладонью. В дирижировании им пользуются обычно когда нужно выделить какой-то отдельный голос из других и обращают его непосредственно к данному исполнителю. Производится он левой рукой. Направляя руку в сторону исполнителя, дирижер легким движением пальцев (с повернутой вверх ладонью) приглашает его выделиться, как бы подняться над остальным звучанием. Таким образом, это движение имеет избирательный характер и применяется для общения с отдельными исполнителями или небольшой группой. Если дирижеру необходимо «поднять» большую группу или весь оркестр, то лучше применить всю руку, то есть сделать жест более заметным, крупным, охватывающим большую массу исполнителей.

К числу избирательных относится и «указывающий» жест. Он имеет весьма широкое значение. Перед тем как показать правой рукой особенно важный оттенок или вступление, дирижер за одну-две доли может указательным жестом левой руки, направленным в сторону какого-либо исполнителя, дать понять, что особый оттенок должен быть выполнен именно им. Подобным предварением усиливается значительность жеста правой руки. При этом, как во всех случаях избирательного жеста, необходимо фиксировать взгляд на данном исполнителе.

Указывающий жест может иметь и иное значение. Например, повернувшись лицом к первым скрипкам, дирижер может пальцем левой руки указать на какой-либо другой голос с той целью, чтобы группа первых скрипачей обратила на него внимание и своей игрой не заглушила его. Указывающий жест, следовательно, может выделить тот или иной голос путем ослабления, затушевывания других.

Этот жест, применяемый именно в таком смысле, особенно действен, когда следует непосредственно за «отстраняющим» или «убирающим» жестами.

В дирижировании применяется и «отстраняющий» жест, выполняемый левой рукой. С помощью его в жизни мы как бы отстраняем от себя что-то, отвергаем какое-то предложение и т. п. Форма его следующая: ладонь повернута большим пальцем книзу и раскрыта: отстранение производится плоскостью ладони. Выполняется он обычно левой рукой. Резкое движение такого рода служит хорошим приемом для снятия звука, а также для внезапного прекращения сильной динамики. В ином значении он становится средством «отодвигания» каких-то голосов (группы исполнителей) на второй план с тем, чтобы выделить другую группу и «освободить» для нее звуковое пространство. В этом случае движение должно быть плавным, не резким.

Близок к описанному жесту по значению и форме выполнения жест «отрицания». Этим жестом мы не только отстраняем что-либо, но и категорически, отвергаем. От отстраняющего жеста он отличается тем, что кисть руки не повернута (большим пальцем вниз), а движется влево ребром, как бы что-то отрезая. Данный технический прием рекомендуется, когда показывается внезапное изменение динамики, резкое снятие звука и т. д.

Используется дирижером и «отгоняющий» жест, являющийся антитезой «призывающего». Приподнятая кисть с раскрытой ладонью производит отстраняющий жест от себя. Ладонь повернута в сторону исполнителей. Применяется для понижения динамики, убирания на второй план какой-либо группы исполнителей. Выполняется левой рукой.

Аналогичное значение имеет «отказывающий» жест. Он как бы повторяет движение головы, которое применяем отрицая что-либо. Раскрытая и обращенная к исполнителю ладонь левой руки делает несколько колебательных движений. Как и предыдущий, этот жест служит средством уменьшения звучности, отодвигания группы голосов на второй план.

Аналогичен жест, «вызывающий на поверхность». Он выполняется энергично, всей рукой и применяется для стимулирования сильной динамики, чаще всего при обращении к медным духовым инструментам. Им же дирижер указывает, что надо поднять рожки вверх.

Имеется еще жест — «внимание!», когда дирижер поднимает левую руку с указательным пальцем, обращенным вверх.

Жест «просьбы» похож на жест «приглашения». Здесь также кисть должна быть раскрыта и обращена ладонью вверх, но по сравнению с жестом «приглашения» чуть более опущена. Жест приглашения обычно бывает краток. Доведя его до кульминационной точки, дирижер должен либо прекратить его, либо перевести в обратное движение. Наоборот, жест «просьбы» может продолжаться более длительное время, пока не окажет нужного действия на оркестр. Чаще всего им пользуются для усиления выразительности звука, динамики исполнения, увеличения экспрессии. Этот жест подчеркивает действие правой руки.

Существует и жест «напряженности», «цепкости». В нем пальцы собраны в горсть и несколько напряжены. Применяется для выражения большей концентрированности звука и усиливает действие правой руки. Применяется он если нужно постепенно усилить звучность: левая рука с кистью повернутой ладонью вверх (и с прибранными пальцами), постепенно поднимается; дирижер как бы собирает звук в горсть, поднимая его для усиления. Если же возникает необходимость мгновенного и краткого усиления звука, то дирижер как бы «вцепляется» пальцами (направленными в сторону исполнителя) в звук, производя движение от себя. Пальцы кисти могут быть сжаты почти в кулак. В жизни таким жестом пользуемся, чтобы показать силу, крепость.

Левая рука со сжатыми пальцами, постепенно или сразу поднятая вверх, служит хорошим средством определения сильной динамики, крепкого, концентрированного звука.

Выразительные движения, имевшие определенный практический смысл. Дирижер нередко применяет движения, имеющие как бы условный характер. Часто они именно так и понимаются дирижерами, а потому и выполняются формально. Однако, в любом условном жесте заключены элементы жизненного, практического значения. Анализируя их, не трудно обнаружить, что некогда они были связаны с определенной жизненной ситуацией и закрепились в человеческом обиходе, сохранив первоначальный практический смысл, либо превратились в условный знак — символ. Вместе с тем во всех случаях можно, так или иначе, найти первопричину жеста, что очень важно для понимания его существа.

Первопричины выразительных движений различны. В основе некоторых из них — действия биологически целе-

сообразные, вызванные инстинктивными побуждениями, мотивами приспособления организма к окружающей среде, защитной реакцией и пр. К числу их относятся жесты отстраняющие, прекращающие действие и т. д.

Предположим, дирижеру нужно показать *sub. pp.* Сделать это он может движениями по форме, буквально противоположными, но по действию преследующими одну и ту же цель. Разумеется, с применением того или иного жеста изменится смысл, содержание требуемого динамического нюанса. Например, дирижер может стремительно вытянуть руку вперед с раскрытой и поднятой вверх ладонью. Жест этот логично воспримется как сигнал, пресекающий действие: «стоп!», «нельзя!», «прекратить!»

Большая или меньшая категоричность приказа, его эмоциональная, волевая окрашенность будут зависеть от стремительности жеста, соответствующей мимики лица, движения корпуса дирижера, подающегося одновременно с поднятием руки вперед, или остающегося на месте, или, наконец, быстро отклоняющегося назад. Это движение имело некогда оборонительное, защитное значение, означало реакцию организма против приближающейся опасности. Выдвижение корпуса вызывалось стремлением активно преодолеть приближение врага, оттолкнуть, отстранить его, быстрое отклонение корпуса назад — наличием страха, боязнью соприкосновения с противником; вытянутая вперед рука предохраняла от столкновения с препятствием или противником и т. д.

Относясь к подобному движению как к условному знаку, выполняя его формально, дирижер лишает жест присущей ему жизненности, обеднит его значение. Против таких жестов, внешне красивых и как будто выразительных, но внутренне неоправданных, боролся К. С. Станиславский, относя их к разряду штампованных.

Показывая аналогичный нюанс, дирижер может применить и жест, диаметрально противоположный только что описанному, а именно — стремительно отдернуть руку (до того протянутую). Природа и смысловое значение этого жеста будут иными, чем предыдущего; он представляет собой род оборонительного движения. В нем нет стремления к преодолению препятствия, наоборот — скорее он вызван испугом и означает реакцию отстранения от опасности (а не устранения ее). Соприкоснувшись с горячим предметом, или так или иначе почувствовав опасность, мы стремительно отдергиваем протянутую руку, отстраняемся корпусом. Благодаря подобному жесту внезапное изменение динамики приобретает уже иное значение, иной смысл. Оно

оказывается как бы следствием испуга, ужаса, когда захватило дыхание, сдавило горло. Такое *sub. pp* появляется иногда среди бурного развития или в момент стремительного динамического нарастания и т. п. (см. разработку Шестой симфонии Чайковского; Вагнер, «Тристан и Изольда», смерть Изольды, 4 такта до $\frac{2}{4}$).

Наконец, показ *sub. pp* может быть произведен и жестом решительного, императивного характера, так же относящегося к категории оборонительных движений. Речь идет о движении руки в сторону. В дирижировании он находит свое применение в случаях, когда необходимо преодолеть устойчивую динамическую инерцию и когда появление новой динамики (*ritardissimo*) не ожидается. Выполняется этот прием левой рукой, решительным ударом (в левую сторону от себя) с резким толчком и остановкой в конце. Остановка и удар должны совпасть с последней счетной долей, предшествующей наступлению *p*. Резкость движения способствует тому, что *f* останется выдержанным вплоть до момента наступления новой динамики.

Особенно уместен последний из описанных приемов, когда в музыке наличествуют сильные аккорды (тем более если они акцентированы). Толчок, срывающий $\frac{1}{2}$, одновременно усиливает динамику последнего аккорда, чем делает появление *p* более неожиданным (см. Вебер, увертюра к «Волшебному стрелку», G; Даргомыжский, «Русалка» увертюра — перед началом репризы).

Итак, один и тот же динамический оттенок может быть выполнен совершенно различными движениями (от себя, к себе, в сторону), причем каждый из жестов придаст оттенку определенное значение, помогая тем самым раскрытию содержания данного момента произведения.

Вышеприведенные приемы общепонятны в силу того, что вызывают достаточно отчетливые ассоциации с действиями, совершаемыми в жизни. Однако в арсенале дирижерской техники можно встретить жесты, не имеющие столь непосредственных связей с жизненной первоосновой. Чтобы понять причину воздействия, оказываемого ими на исполнителей, необходимо иногда вскрыть их существо и найти отдаленные стимулы, вызывавшие их. Известен, например, жест, выражающий героико-триумфальные образы (финалы увертюр «Эгмонт», «Леонора» № 3 и др.). Обычно образы такого рода показываются высоко поднятой рукой, с минимальной амплитудой жеста. Воздействующим началом здесь будет не величина движения, а его величавость. Почему же поднятие руки, перемещение

ее в верхнюю плоскость тактирования способно вызывать такое представление и соответствующую реакцию исполнителей? Почему именно фанфары медных инструментов часто передаются дирижером подобным способом? Причина, на наш взгляд, заключается в том, что сигналы медных духовых, издававших лишь звуки натуральной гаммы, издревле служили средством музыкального оформления всевозможных особенных событий. Они сопутствовали военным церемониям, охоте, включались в религиозные обряды, словом, сопровождали все, что было связано с явлениями торжественного порядка.

Для выражения героических образов композиторы обращались к мощным звучаниям медных инструментов, причем построенными на звуках доступной им натуральной гаммы. Так, постепенно сигнальные фанфары медных в последовательности звуков натуральной гаммы ассоциативно стали связываться с образами героического, возвышенного. Естественно, что и дирижер стремится передать их при помощи «героического» жеста — приподнятой вверх руки.

Почему же поднятая вверх рука сделалась символом героического? Потому, что такие жесты сопровождали героические деяния. Военачальник, призывая воинов к бою, шел впереди, высоко подняв руку, вооруженную мечом, саблей, чтобы задние ряды видели его и следовали его примеру; вожак, увлекая за собой толпу, поднимал руку вверх, чтобы привлечь к себе внимание; поднятая рука служила сигналом к бою; угрожая, потрясая оружием, также высоко поднимали руку. В произведениях изобразительного искусства (живописи и скульптуры) военачальники, вожди также изображаются чаще всего с простертой вверх рукой; жест приподнятой руки применялся при церемониях клятвы. Вспомним полотно Давида «Клятва Горациев». И религиозные церемонии, где в молитве простирались руки к небу, наложили отпечаток на содержание жеста, на определенное его понимание. Вытянутая вверх рука стала символом призыва к совершению чего-то особенного, чаще всего героического, жестом ораторов, трибунов. Понятно, поэтому что и у дирижеров поднятая рука вызывает представление о героике, торжественности, патетике. Жест этот, чтобы он сохранил свежесть, воздействующую силу, не должен применяться часто и особенно в рядовых случаях.

Движения, имеющие в основе трудовые действия. К приведенной выше группе жестов тесно примыкают движения, смысл которых понимается в силу того, что прообразом их являются какие-то трудовые

действия, какая-то работа. Укажем лишь на наиболее типичные.

Непосредственно из жизненной практики заимствован основной жест дирижера — удар. Больше того, некогда этот жест в дирижировании применялся в прямом смысле, так как руководство исполнением осуществлялось ударами палки по пультау.

В современном дирижировании удар выполняет не только техническую роль определения начала доли (тактирования), но и становится средством руководства выразительной стороной исполнения.

Движения удара и сходные с ними движения броска оказываются как бы непосредственной причиной возникновения звука.

Естественно, что широко используются ассоциативные представления, связанные с разнообразнейшими формами движений, применяющимися нами в жизни. Здесь можно встретить движения, как бы «выталкивающие» звук толчком разной силы; движения, легко «подбрасывающие» звуки, заставляющие их парить; движения «разбрасывающие», «отбрасывающие» или «перебрасывающие» их и т. д. и т. п.

Ударными движениями дирижер срывает, прекращает звучание, показывает акценты, отрывистость звучания и пр.

Движение нажима применяется в тех случаях, когда дирижер хочет показать протяженность звучания, его насыщенность. Этим же движением может быть показан и момент кульминации, выразительный мелодический акцент, небольшое по протяженности усиление динамики и пр.

Можно также указать на движения «вытягивания», «протяжения», «поглаживания», отображающие не только протяженность звука, но и его динамические изменения в сторону усиления или ослабления. Широкое применение находит также жест «поднимающий», как активное средство усиления звука.

Все эти движения могут выполняться как левой, так и правой рукой.

Образно-эмоциональное выражение жестом динамики музыки. Выразительность жеста имеет значение и в отражении динамики музыки. Отобразить ее динамику можно передав с предельной точностью выставленные в партитуре обозначения. Однако не менее важно выразить образный смысл динамики. Ведь *ff* в «Шехеразаде» Римского-Корсакова и Шестой симфонии Чайковского весьма различны по характеру. Более того, даже в одном произведении одна и та же динамика выполняет

различные по содержанию функции. В руководствах по дирижированию обычно этот момент не акцентируется. Говорится о том, что для достижения сильной звучности необходимо применять такие-то движения, например увеличивать амплитуду жеста, усиливать его напряжение и только. Но может ли выражение силы в жестах дирижера быть универсальным? Поскольку нет *f* вообще и *p* вообще, постольку и средства их выражения не универсальны.

Слушателей (отчасти оркестрантов) иногда удивляет то, что один дирижер в *ff* применяет большие движения, в то время как другой пользуется скупым жестом. Такой факт часто является причиной отрицания необходимости большого жеста вообще. Неопытные дирижеры, соблазняясь подобными примерами, часто начинают дирижировать скупым жестом. Однако такой жест, если он внутренне ничем не оправдан, оказывается неэффективным, малодейственным. Пользующиеся скупым жестом, должны ярко передать музыкальный образ, непреложность его динамического существа, чтобы она проявилась с ясной отчетливостью, как материальное выражение данного образа. В подобных случаях часто ссылаются на волевые качества дирижера. Однако сама по себе воля еще ни о чем не говорит. Волевым может быть любой жест. Воля — активность действия. Волевые качества должны быть согласованы с музыкальным действием, приобрести определенный смысл, связанный с осуществлением музыкальной задачи. Следовательно, дирижер должен ясно осознавать смысл музыкального образа и выражать его соответствующими средствами. Величина жеста понятие относительное. Дело не в том, большой или малый жест применяет дирижер, а в том, насколько в нем отобразен смысл музыкального образа.

В еще большей мере необходимость осознания смысла музыкального образа проявляется при изменении динамики. Можно найти много причин для смены динамики или постепенного ее изменения. Дирижеру важнее образно показать эти причины, чем стремиться к арифметически точному увеличению или уменьшению амплитуды жеста.

Сравним, например, *crescendo* в начале *Allegro* «Леоноры» и в скерцо Шестой симфонии Чайковского. В «Леоноре» оно означает внутреннее нарастание решимости, напряжения при внешнем спокойствии и сохранении единой линии движения; отсюда и жест не должен заметно увеличиваться в начале, а становиться лишь более концентрированным, настойчивым, собранным (что может быть выражено пальцами левой руки). Лишь в последней стадии

усиления звучности возможно «вырастание» жеста, но и здесь он не должен быть разбросанным и аффектированным. В скерцо Шестой симфонии обратная картина. Crescendo возникает в результате стреттного вступления голосов, как бы врывающихся со всех сторон, жалящих своим острым ритмом, собирающихся в грозную, мрачную силу. Здесь колкие жесты дирижера могут быть лишены той собранности, которая была свойственна образу бетховенской музыки. Жест лишь в начале может быть как бы спружинен, «отбивая» нашествие устремляющихся со всех сторон сил. Вскоре он может стать аффектированным, жестким.

Итак, в основе каждого изменения динамики — рост или ослабление определенного состояния, увеличение или ослабление той или иной эмоции, усиления ее яркости, насыщенности. В изменении динамики обнаруживается утверждение, становление музыкального образа.

Все вышеприведенное говорит о необходимости передачи музыкального содержания, которое в конечном счете и обуславливает появление той или иной динамики, а не наоборот. Оркестру надо показывать не то, что и без дирижера понятно, а то, что «лежит за нотами», не просто оттенок, а его причину, не ноты, а связи между ними, не фразу, а живой музыкальный образ во всей его конкретности и выразительности.

Жесты, вызывающие представления о «весе» и «пространстве». Большое выразительное значение имеют в дирижировании жесты, вызывающие представления о весе и пространстве. Одна и та же музыкальная фраза, гармоническая последовательность и т. п. в зависимости от тесситуры, в которой она будет исполнена, приобретает тот или иной характер. Излагаемые в низком регистре музыкальные темы, пассажи, иногда просто гармонии, большей частью вызывают в наших представлениях образы мрачного, тяжелого характера. Вспомним насколько, например, мрачна тема главной партии Шестой симфонии Чайковского, когда она звучит в низком регистре фагота во вступлении. Конечно, данное положение нельзя считать правилом: характер музыкального образа зависит от характера музыкальной мысли. Так, например, Гимн радости в Девятой симфонии Бетховена начинается именно в низком регистре, развиваясь как бы от мрака к свету.

Возникновение определенных ассоциаций, вызываемых тесситурой звучания, основано на том, что в восприятии явлений окружающего мира мы привыкли наблюдать

определенную взаимосвязь между представлениями о свете и темноте с представлениями пространственными: то, что сверху — светлее, то что внизу — темнее. На этом естественном чувстве основаны многие закономерности, отражающиеся в искусстве, быту, над природой которых мы часто не задумываемся. Так, никому не придет в голову красить потолок темной краской, а пол светлой, панели стены придать более светлый тон, чем верхней части ее и т. д.

Ощущения пространственные (т. е. верха и низа) связываются не только со светом или мраком, но и с понятием весомости. Чем ближе к основанию, тем всякий предмет фундаментальнее, массивнее. Горы расширяются книзу, все легкое устремляется вверх. Не случайно в готике устремление «к всевышнему», к небу нашло свое отражение в островерхих башнях величественных соборов. В восприятии предметов мы прежде всего обращаем внимание на более массивные его части и затем уже наш взгляд скользит к более легким; поэтому готический собор обусловливает направление нашего взгляда снизу вверх. Однако не только физические, но и психические закономерности лежат в основе ощущений тяжести и легкости. Усталого человека клонит к земле, так как он чувствует тяжесть своего тела. Опущенные руки, склоненная голова — внешние признаки, по которым может догадываться о душевном состоянии человека. Уже смысл самого слова подавленность, отражающего психическое состояние, говорит о том, что человек чувствует какую-то тяжесть, что-то на него давит. Наоборот, радость распрямляет человека, заставляет его подчас бурно выражать свое состояние в танце, прыжках, стремительных движениях и т. п.

Итак, мрак, тяжесть, подавленность — с одной стороны, свет, легкость, радость — с другой. Таковы взаимосвязи некоторых наших чувств, обусловленные психикой, и ощущением закономерностей окружающей нас действительности.

Эти ассоциации имеют непосредственное отношение и к дирижированию, например: Шестая симфония Чайковского начинается в низком, глухом звучании контрабасов; начало вступления к «Лоэнгрину» — в верхнем регистре струнных. Искрящийся светом образ Лоэнгринна естественнее выразить движением руки в верхней плоскости тактирования, в то время как начало Шестой симфонии — жестом руки, опущенной в нижнюю плоскость тактирования.

Конечно, если дирижер начнет Шестую симфонию поднятыми вверх руками, контрабасы не станут играть выше.

Следовательно, само по себе звучание не изменится. Однако чуткий слушатель, наблюдающий за дирижером, вероятно, заметит несоответствие между тем, что он видит и тем, что он слышит. Но важнее то, что несоответствие жеста дирижера характеру музыкального образа может дезориентировать исполнителей, которые перестанут верить дирижеру и в тех случаях, когда жесты его приобретут определенный смысл.

Оба примера начинаются в *pianissimo*. Между тем во многих руководствах по дирижированию рекомендуется дирижировать этот нюанс в нижнем положении руки.

Итак, соответствие или несоответствие жеста с весомостью и окраской звучания, с тесситурой музыкальной ткани заметного влияния на звучание не оказывает. Однако как средство выражения музыкального образа может играть большую роль. Поэтому пространственно положение руки нельзя отнести к требованиям только вкусовым или формальным, маловажным.

Перенося руку в различные плоскости тактирования, придавая ей большую или меньшую весомость (скажем, используя всю руку, или только кисть), дирижер может одной и той же музыкальной фразе придать разный характер, то есть передать исполнителям свое понимание художественного образа. Например, побочная тема II части Пятой симфонии Чайковского, впервые излагаемая гобоем, звучит очень легко, а потому ее хорошо продирижировать в верхней плоскости тактирования. В дальнейшем тема излагается скрипками, звук которых постепенно становится тяжелее, насыщеннее, весомее. Движение темы как бы встречает некое сопротивление на пути развития, становится взволнованнее. Поэтому применение облегченного жеста будет противоречить выразительности музыки.

Рассмотренный выразительный прием ценен тем, что им можно показать музыкальную мысль в развитии — возрастание или уменьшение ее тяжести, сгущение, просветление звучности и т. д. Нельзя вновь не напомнить, что выражение «тяжести» и «светлоты» звучания придают музыкальному образу определенную эмоциональную окраску. Дирижер может смягчить печаль, сделать (в образном выражении своего жеста) ее более светлой, легкой; или, наоборот — придать фразе характер мрачности, подавленности. Так, дирижируя в верхнем уровне тему радости из финала Девятой симфонии Бетховена, дирижер может придать ей с самого начала характер легкий, возвышенный, ликующий, несмотря на то, что излагается эта тема в низком регистре.

К сказанному нельзя относиться, как к рецептам. Механическое перенесение руки в высокую или низкую плоскость тактирования еще не решает дела. Важна образность жеста. Искать ее нужно в осмыслении художественного содержания музыки.

ГЛАВА XIV • РЕПЕТИЦИЯ

Репетиционная работа, то есть процесс подготовки исполнения произведения с оркестровым (хоровым) коллективом, является необычайно важной в деятельности дирижера. Относиться к репетиции надо с величайшей ответственностью и обдуманностью. Здесь важно все, вплоть до взаимоотношений с оркестрантами. Проведение репетиции требует от дирижера наличия педагогических способностей, умения работать с большим и сложным музыкальным коллективом, определенного такта, умения воздействовать на психику исполнителей. От дирижера требуется, чтобы он проявлял заботу о своих коллегах по искусству, умело делал замечания в форме, не затрагивающей самолюбия, помнил, что надо экономить силы оркестра, и т. д.

Очень важно создать на репетиции творческую атмосферу, вовлечь исполнителей в творческий процесс, заставив их совместно работать над произведением. Плохо, если дирижер отделяет себя от оркестра, сводит функции оркестрантов к безоговорочному выполнению своих указаний. Гораздо важнее, чтобы оркестрант понял замысел дирижера и творчески подошел к выполнению задачи.

Творческая атмосфера, без которой трудно добиться хорошего результата на репетиции, зависит целиком от умения, опыта и личных качеств дирижера. Создать такую атмосферу — его первейшая задача. Работа на репетиции не должна превращаться в будничное ремесло. В этой связи хочется привести слова выдающегося английского дирижера Генри Вуда: «Молодые люди, если вам придется сделаться дирижерами постоянных оркестров, помните всегда, что хороший оркестровый музыкант начинает свою карьеру как стопроцентный музыкант, полный энтузиазма; удержите в нем эти качества путем полноценных репетиций, с использованием всего времени... Неизменно должен поддерживаться высокий уровень исполнения при помощи правильно планируемых и тщательно проводимых репетиций... Никогда не забывайте, что современные оркестранты — тонкие и законченные музыканты, многие из

которых начали свою музыкальную карьеру в расчете сделаться солистами.... Не забывайте, что такие музыканты нуждаются в моральной поддержке и воодушевлении для того, чтобы в них продолжал гореть внутренний огонь в менее приятной области исполнительства — оркестровой игре. Ежедневные встречи на репетициях все с теми же лицами, в том же самом месте располагают к усталости и скуке, и, если дирижер начинает небрежничать, усваивать манеру вольного обращения с партитурой, он охлаждает энтузиазм во всех оркестрантах и получает от них в ответ то, чего заслуживает — голые ноты».¹

Подготовка репетиции. Успех репетиции зависит не только от знания дирижером партитуры исполняемого произведения, но и от предварительной подготовки репетиции.

Продуктивность репетиции в известной мере определяется степенью подготовки дирижером оркестрового материала. Нотный материал, раскладываемый на пультах, должен быть хорошо известен дирижеру. Тем или иным способом (при содействии специального помощника или лично) дирижер должен обозначить в партиях штрихи, которые соответствуют его замыслу. Все оттенки, которые он находит нужным дополнительно сообщить исполнителям, могут также быть внесены в партии. Этим дирижер освобождает себя от необходимости делать устные замечания исполнителю и тем самым экономит драгоценное репетиционное время.

Пометки в партиях необходимо делать простым карандашом, так как в процессе репетиции могут быть внесены некоторые изменения. Иногда неожиданностью оказывается несовпадение букв или цифр в партитуре и партиях; такие разночтения нужно устранить заблаговременно. Если в партитуре и партиях буквы поставлены с большими интервалами, рекомендуется выставить дополнительные цифровые обозначения. При расстановке штрихов в новом произведении дирижер может воспользоваться помощью концертмейстеров и устанавливать штрихи, исполняя его квинтетом концертмейстеров.

Разметка партитуры. Подготавливаясь к репетиции, очень важно разметить партитуру соответственно ее тактовой структуре. Это выражается в том, что дирижер отмечает различными знаками (точками, запятыми, черточками и крестиками) построение музыкальной речи произведения (фразы, предложения, периоды и т. п.). Причем,

¹ Г. Вуд. О дирижировании. Музгиз, М., 1958, стр. 88.

разметка делается не механически, а с учетом музыкальной структуры. Например, предложение может оказаться из шести тактов (допустим, что 4—2 или 2—2—2, или 2—1—1—2 и т. д.); тогда следует точками и запятыми отметить его структуру суммирования или дробления, или дробления и суммирования и т. п. Иногда образуются «сбитные» такты, когда один и тот же такт как 8-й, например, завершает построение и он же как 1-й начинает следующее. Подобная работа над партитурой помогает проанализировать структуру произведения и охватить большие разделы формы. Таким образом создается как бы план произведения. Дирижер такой работой как бы «просеивает» всю партитуру, благодаря чему от него не ускользнет ни один потерявшийся трехтакт или одноктакт или другие метрические отклонения от квадратной метрики.

Иногда дирижеру бывает трудно установить, с какого такта начинать отсчет, как разметать то или иное место. Не всегда ритмическая структура произведения дает единственное решение. В случае неясности приходится вести отсчет тактов в обратную сторону, приняв за исходный момент какую-нибудь кульминацию.

Дирижер во время репетиции пользуется для общения с исполнителями и воздействия на их исполнение речью, личным исполнительским показом и жестом.

Речь дирижера должна быть лаконична. Это первейшее требование. Ничто так не расхолаживает оркестр, как длинные разглагольствования. Дирижер должен учиться выражать свою мысль кратко, сжато и обязательно ярко, образно. Монотонное пережевывание суконных, набивших оскомину своей заурядностью выражений, навеивает скуку, убивает всякое желание вникать в суть излагаемого, работать. К сожалению, дирижеры не всегда учитывают это. Бывает, что молодой дирижер (в особенности если он плохо подготовился к репетиции), стоя за пультом, мямлит какие-то бесцветные фразы, повторяя одни и те же выражения служебного назначения; иногда высказывания дирижера (даже и опытного) сводятся к замечаниям, касающимся точности восьмушки и т. п.; редко можно встретить замечания, которые заставляют исполнителей встрепенуться, прислушаться.

Дирижер должен обращаться не только к разуму, но и к чувству исполнителей. Хорошо, когда говоря об оттенке, дирижер подскажет хотя бы одно слово, которое образно дополнит представление о данном *f* или *p* (например: таинственно, утомленно, безжизненно и т. д.). Такие замечания конкретизируют задачу, так как являются как бы

подтекстом музыки. Конечно, необходимо избегать всевозможных домыслов, объяснений программы каждого отрывка сочинения (что нередко любят делать дирижеры). Образ, подсказанный дирижером, должен быть достаточно широким и обобщенным. Слишком большая сюжетная конкретизация содержания музыки обычно приводит к обратным результатам. У исполнителя возникает внутренний протест, ибо это же самое место ему лично представляется иначе.

О значении образных ассоциаций свидетельствует один случай: выдающийся чешский дирижер Вацлав Талих, дирижируя в Ленинградской филармонии увертюрой Моцарта «Дон-Жуан», не мог добиться нужной ему звучности оркестра Указание на оттенок и способ исполнения (5 т.) не достигало цели. Тогда, обратившись с предостерегающим жестом к деревянным духовым инструментам, он бросил струнным реплику: «Они играют, а мы боимся!» При этом он, как бы с испугом отдернул протянутую группе духовых инструментов руку. Результат был ошеломляющим: в оркестре появилось какое-то таинственное, приглушенное звучание. В другом месте этого же произведения, брошенное на ходу, в момент исполнения, слово «комплимент» в сочетании с соответствующим образным жестом чудодейственно повлияло на характер исполнения.

В разных оркестрах, в разных конкретных случаях замечания могут занимать большее или меньшее место. Характер их целиком зависит от конкретных условий работы и профессионального уровня оркестра. В основном следует различать два противоположных принципа Первый— когда дирижер говорит исполнителям о художественных задачах, не объясняя способов, какими они решаются, и предоставляя им самим найти эти способы. Подобный метод применим главным образом в оркестрах с высокой квалификацией и большой исполнительской культурой По существу здесь указания дирижера, касающиеся подтекста произведения, являются такими же ремарками, какие применяет и композитор для определения характера исполнения. Дирижер может ограничиться либо лаконичными репликами, вроде: «Играйте более шутливо, воздушно, тяжело, напряженно, утомленно», либо объяснить задачу.

Другой принцип основан на том, что дирижер указывает, каким приемом надо играть. Так например, вместо того, чтобы сказать: «Играйте завуалированным звуком», он дает техническое указание играть на грифе верхней частью смычка; или вместо того, чтобы сказать: «Играйте

решительно, властно», попросит играть плотным смычком, маркато и т. п.

Словесные замечания приобретают и чисто технический характер. Например, неритмичность исполнения дирижер исправляет, подсказывая, каким способом следует его устранить. Данный метод более применим в оркестрах меньшей квалификации, в особенности ученических (или самодеятельных). На практике чаще всего оба метода применяются в сочетании. В одних случаях дирижер пользуется образными замечаниями, в другом технологическими, иногда же говорит как о характере исполнения, так и о методах его достижения.

Молодому дирижеру на первых шагах его деятельности можно посоветовать придерживаться первого метода, поскольку его знания технологии инструментов, как правило, бывают недостаточными. Плохо, когда дирижер пытается делать указания технического характера, не соответствующие требуемой исполнительской задаче; лучше довериться опыту и знанию оркестрантов. Постепенно, однако, одновременно с приобретением опыта и знаний следует обогащать словесные пояснения и указаниями технологического порядка. Но для этого нужно долго работать, изучая технику игры на струнных и духовых инструментах, наблюдая за работой опытных дирижеров.

Сделав замечание, дирижер высококвалифицированного оркестра может не повторять это место, доверившись оркестру; наоборот в оркестре с невысокой квалификацией после замечания нужно непременно повторить данный отрывок музыки, чтобы проверить, как исполнители поняли и выполнили его требование. Приходится подчас повторять несколько раз, чтобы закрепить прием и хорошо сыграть на концерте.

Личный исполнительский показ. Дирижер может пояснить свою мысль не только словесно, но и при помощи игры на инструменте, которым он владеет. К такому методу можно обращаться, если дирижер уверен, что сыграет образцово.

В практике репетиций приходится, как правило, осуществлять исполнительский показ не на инструменте, а голосом, пением. Совсем не обязательно для этого иметь красивый, поставленный голос, но спеть фразу нужно обязательно чисто, точно, выразительно. Показывая артикуляцию, штрихи, надлежит звуки, объединенные легато, петь без согласных, иначе нельзя будет отличить, где надо исполнять раздельно, стаккато (та-та-та-та), а где легато. Если дирижер хочет показать характер штриха, подражая

движению смычка, то выполнить это также надо грамотно, ибо в противном случае он достигает лишь обратной цели.

Выразительность жеста — важнейшее средство передачи намерений дирижера. Поэтому для более активного воздействия на исполнителей, в отличие от дирижирования на концерте, дирижер может допускать на репетициях даже некоторую чрезмерность движений. Это оправдывается тем, что дирижер обращается к исполнителям с требованием того или иного нюанса в первый раз. Однако после того, как исполнители уяснили задачу, прибегать к чрезмерным движениям уже нет необходимости.

Если какой-либо жест не достигает цели, то дирижер должен найти иные средства воздействия. Может быть, они также вначале будут несколько преувеличены.

Прорабатывая то или иное место многократным повторением, следует воздерживаться от применения каждый раз образного жеста. Наоборот, лучше прибегать к его свежести и воздействующей силе для концертного выступления. Разучивание трудного места дирижер может вообще пропустить, исключив выразительные средства и применяя «чистое» тактирование.

Таким образом в отличие от концертных условий дирижер может применять на репетициях жесты как чрезмерные, так и лишённые выразительности, то есть сугубо технические.

Организационно-техническая сторона проведения репетиции. Дирижер всегда должен быть не только интерпретатором музыкального произведения, но и организатором репетиционной работы. От того, насколько умело, быстро и продуктивно пойдет работа на репетиции, зависит успех концерта. Время, предоставляемое дирижеру для репетиции, строго лимитировано, ограничено. Дирижеру, как правило, всегда не хватает еще одной репетиции или, по крайней мере, одного часа. Конечно, фактор времени всегда является существенным, часто не восполнимым обстоятельством, но полностью считаться только с ним нельзя. Разные дирижеры за одно и то же время могут достичь в работе с оркестром различных результатов. И это не только из-за различия знаний, педагогического таланта и пр. (что, конечно, также очень важно), но и из-за более рационального использования времени, более умелой организации работы.

Поведение дирижера во время репетиции должно быть примером для исполнителей, побуждать их с большим рвением выполнять свою задачу. Дирижеру следует быть под-

тянутым, организованным, собранным. Исполнители не должны видеть в нем проявления человеческих слабостей, утомления, раздражительности и пр.

Отношение дирижера к исполнителям должно быть корректным, лишенным грубости. Дирижер не имеет права показывать своей досады, встречаясь с непониманием его замечаний. Не следует также нервничать, когда какое-то место в партитуре долго не получается в оркестре. Он поступит более разумно, если будет передавать исполнителям свою уверенность в скором достижении хорошего результата. Вполне уместно, если дирижер похвалит усилия исполнителя даже в том случае, если они еще не привели к желаемому результату. Лучше будет, если дирижер отложит трудное место до следующей репетиции и предложит исполнителям самостоятельно доделать. Доверие всегда окупается.

Делая замечания, нельзя затрагивать самолюбия музыкантов. Следует избегать шаржирования, окарикатуривания, высмеивания действий исполнителя. Простительна любая строгость и требовательность, но не насмешка.

Дирижер должен учитывать, что каждая остановка вызывает значительную потерю времени.¹ Большое количество остановок приводит кроме того и к потере тонаса работы. Поэтому лучше напомнить оркестру сразу о нескольких недочетах после проигрывания значительного отрезка музыки. Конечно, речь идет о недостатках или ошибках, не требующих специальных повторений. Некоторые неточности могут исправляться на ходу (например, напоминание о динамике, вибрации, остроте звука и т. п.). При повторении, вызванном необходимостью проработки существенной детали, одновременно сами по себе устраняются и мелкие недочеты, выравнивается динамика, улучшается ритм, качество звука и т. п.

Остановившись, дирижер должен обязательно дождаться полной тишины и лишь после этого обратиться к оркестру. Большая ошибка, часто встречающаяся у молодых дирижеров — неуместная торопливость, когда он, не ожидая прекращения игры, начинает свои объяснения.

Останавливая оркестр, дирижер должен знать точную причину остановки, какое замечание необходимо сделать, по какому поводу, и с какого места начать повторение.

¹ Дирижеры иногда не представляют себе того, что на повторение «аких-нибудь 8 тактов медленной музыки уходят драгоценные 40 секунд и больше (один такт на $\frac{4}{4}$ в умеренном темпе длится 5—6 секунд).

Плохо, когда дирижер, перелистывая страницы партитуры, долго обдумывает, что сказать и откуда начать. В оркестре сразу же возникает сомнение в целесообразности остановки. Кроме того, подобные задержки, вызванные некоторой (пусть только кажущейся) неуверенностью дирижера, медленно сказываются на дисциплине: не слыша замечания, исполнители начинают самостоятельно просматривать трудное место партии или просто разговаривать.

Чтобы сократить остановку, отчет тактов перед буквой или цифрой производить как можно быстрее. Можно, например, отсчитывать такты не один за другим, а прикладывая к партитуре сразу 4 пальца так, чтобы каждый приходился на один такт партитуры. Таким образом дирижер отсчитывает сразу по 4 такта, а это во столько же раз уменьшает время, необходимое для отсчета. Еще большую экономию времени дают заблаговременные пометки в партитуре мест возможных остановок и указания количества тактов до буквы. Отсчет тактов упрощается, если в партитуре размечены четырехтакты, восьмитакты.

Назвав место, с которого начать повторение и сделать указание, дирижер должен немедленно поднять палочку и возобновить дирижирование. Молодые дирижеры допускают ошибку — повторяют свое указание по нескольку раз, долго ожидают подготовки исполнителей и т. д. Лучше несколько раз начать, не ожидая мешкающих, и тем самым дать исполнителям понять, что дирижер не намерен дожидаться нерасторопных.

Бывает и так, что дирижер, уже подняв палочку, вдруг находит необходимым сделать еще какое-то замечание. Подобных «методов» надо избегать. Если же действительно нужно сделать важное дополнительное замечание, то следует в этом случае сперва опустить руку (ведь когда дирижер поднимает руку, оркестранты приготавливают свои инструменты).

Не всегда указание дирижера сразу реализуется исполнителями. Иногда они недостаточно хорошо его поймут или не сразу выполняют требование из-за технической трудности. Поэтому дирижер, кратко напомнив об исполнительской задаче, должен повторить то же место, причем столько раз, сколько необходимо для овладения им. В противном случае исполнители почувствуют, что дирижер делает замечания по заранее намеченному плану и не реагирует на то, что качество исполнения осталось тем же.

Однако, если дирижер видит, что это место так и не удастся, что необходима самостоятельная работа исполни-

тели, он должен прекратить повторения и, сделав соответствующее замечание о необходимости дальнейшей проработки, продолжить работу над произведением.¹

И еще несколько советов. Нельзя допускать неисполнимых указаний; важно сохранять последовательность в отношении преодоления трудности выполнения задач; не следует добиваться осуществления сразу всех качеств исполнения.

Дирижер должен точно соблюдать регламент репетиции, начинать и заканчивать вовремя, не выпрашивая у оркестра еще несколько минут для проработки какого-то места.

Методы репетирования разнообразны и во многом зависят от личных качеств, опыта и таланта дирижера. У одного и того же дирижера характер работы с оркестром зависит от задач, стоящих перед ним, от характера и условий работы и, конечно, от качества оркестра и количества репетиций. Так например, освоение нового, неизвестного оркестру произведения требует иного подхода и иных методов работы, чем произведения хорошо известного. Точно так же разных методов работы потребуют оркестры высокопрофессиональные, средней квалификации, ученические, самодеятельные (не говоря уже об оркестрах иных составов — духовых, щипковых инструментов и т. п.). Несколько отличаются условия работы в оркестрах оперных от оркестров симфонических. Дирижер-гастролер и дирижер постоянный также применяют различные методы работы.

Конкретные условия работы, а также их стадии требуют от дирижера разного внимания и разного слушания исполняемого. Молодому дирижеру трудно сразу охватить все происходящее во время исполнения, распределить внимание на все объекты, все группы оркестра, охватить одновременно все элементы воплощаемого произведения, особенности исполнения (точность интонации, ритма, штрихов, фразировки, качества звука, выразительности интонирования и пр.). Направив внимание на одну сторону исполнения, можно упустить другие. На что же следует направлять внимание, что слушать? На практике приходится видеть дирижеров, не замечающих важных погрешностей исполнения только потому, что в этот момент их внимание отвлечено.

¹ Надо различать характер трудностей. Технические трудности (сложные пассажи, трудные интонации) могут быть предоставлены на освоение самим исполнителям (либо совместно с концертмейстером). Трудности ансамблевого порядка (сложный ритм и пр.) должны осваиваться на репетиции с дирижером.

Дирижер должен направлять свое внимание на ту или иную сторону исполнения в зависимости от непосредственных задач, выдвигаемых данным этапом работы. Так, при освоении нового произведения (в особенности играемого по рукописным партиям) внимание его в первую очередь должно быть обращено на корректирование нотного текста. Нужно обращать внимание прежде всего на те элементы и компоненты музыкальной ткани, изменение которых влечет за собой и изменение музыки. Условно можно установить такую последовательность: точность интонационной стороны нотного текста и точность ритма, неправильности которых ведут к искажению музыки; точность динамики, лиговки и артикуляции, уравновешенность отдельных элементов произведения (мелодия, аккомпанемент, подголоски, орнамент и т. п.); точность фразировки, качество звучания и его экспрессия, и, наконец, его образность.

Направленность внимания отражает и последовательность шлифовки исполнения в процессе репетирования, последовательность от простого к более сложному.

Направленность внимания на один объект отнюдь не говорит о том, что остальные должны быть выключены из поля зрения дирижера. Отрабатывая точность нотного текста (интонацию, ритм), необходимо попутно обращать внимание на динамику и качество звука, на точность штрихов. Слушая одну группу оркестра, дирижер может обращать внимание и на исполнение других групп. На последних репетициях, слушая главным образом подтекст произведения, дирижер должен заметить даже случайную ошибку в нотном тексте, или неточность ансамбля. Однако всегда важно, чтобы в фокусе внимания находилась главная цель. Одно и то же место произведения при повторении можно слушать с «разных точек»: первый раз, сличая точность нот и ритма; при следующем исполнении — слушая выразительность главенствующего голоса и, скажем, подголоска; затем прослушивая остальную фактуру, если она отличается сложностью и т. д. Конечно по мере приобретения опыта дирижер будет слышать одновременно все большее количество объектов.¹

Таким образом можно сделать заключение: соответственно тому, что оркестру в начальном периоде овладения про-

¹ Для того чтобы показать различия в направленности внимания дирижера, можно сослаться на то, что во время концерта дирижер не прислушивается (как на репетиции) к точности нот, а полностью переключается на слушание самого процесса исполнения. Однако в случае возникновения неточности он должен немедленно принять меры к их устранению.

изведением сперва предлагаются задачи преимущественно технического характера с последующим усложнением их, так и внимание дирижера последовательно направляется от восприятия технической стороны исполнения к художественной.

Дирижер не только должен заметить недостаток в исполнении, обнаружить ошибку, но и поставить диагноз — почему эта ошибка возникла и какими средствами ее можно устранить. Конечно, при повторении этого места исполнители сами могут исправить ошибку, если она достаточно ощутима, а главное легко устранима. Однако только на оркестрантов надеяться нельзя. Часто причиной неточности является неправильный технологический прием исполнителя, неверное распределение смычка и т. п. Но бывает, что неточность исполнения зависит от неправильного понимания исполнителями музыкальной мысли. Задача дирижера — немедленно распознать причину ошибки и устранить ее соответствующим способом. Важно, чтобы дирижер не погружался с головой в партитуру, а смотрел на исполнителей (в особенности на струнную группу), что даст ему возможность легче заметить причину ошибки.

На начальном этапе изучения трудного технического места не следует сразу же давать исчерпывающие объяснения. Часто исполнители при повторении сами находят нужные технические приемы. Однако если этого не происходит, то дирижер должен применить активный метод, сделать соответствующие указания, как овладеть трудным местом.

Молодой дирижер должен помнить, что многие неточности исполнения (несовместность вступлений, нарушение ансамбля, ритма) часто являются следствием неумелых его действий, случайной неловкости или несовершенства избранного им технического приема. Поэтому при возникновении подобных ошибок не надо делать поспешных выводов и возлагать вину на исполнителей. Гораздо разумнее, если при повторении того же места дирижер более внимательно отнесется к своим действиям и попытается найти жесты, способствующие точности исполнения.

Групповые репетиции особенно важны при подготовке нового произведения; частично методом разделения оркестра на группы пользуются и работая над произведением, уже знакомым.

Применение групповых репетиций дает возможность удвоить часы работы без увеличения часов занятости оркестра (вместо 3 часов репетиции со всем оркестром дирижер работает 3 часа со струнной группой и 3 часа с духовой)

Уже одно это говорит в пользу применения метода групповых репетиций.¹

Групповые репетиции важны не только для корректирования нотного текста и проработки трудных мест партии. Они дают дирижеру возможность наиболее плодотворно и целенаправленно проводить работу и над художественной стороной произведения. При освоении нового сочинения со сложной фактурой отдельные исполнители (или даже группы) оркестра могут не вполне ясно осознавать свое место в общем звучании, роль своего голоса в выявлении общей задачи исполнения.

Объясняется это различным их местоположением в оркестре, а также тем окружением, в котором они находятся. Так например, валторнист в большей степени слышит партию тромбонов и труб, сидящих рядом, нежели партию первых скрипок, находящихся на значительном расстоянии; скрипачи последних пультов неясно слышат звучание струнной группы, находящейся на противоположной стороне эстрады и т. д. Чтобы выправить возникающие от этого дефекты, рекомендуется применять метод исполнения малополнотного для исполнителей места не всем оркестром, а отдельными группами. Выбор инструментов или групп зависит от задачи, которую ставит дирижер, от характера ее фактуры и т. п. Например, для показа переходов тематического материала от одного инструмента к другому можно сыграть данный фрагмент только указанным голосам. Полезно вычленив из общей массы звучания и проработать сочетания нескольких полифонических голосов.

Во время групповых репетиций исполнители, изолированные от других групп, лучше слышат и понимают то, что они играют сами, либо остальные голоса той же группы. Работая по группам, молодой дирижер и сам может больше вникать в исполняемое, слушать все тонкости.

¹ Фактически полезное рабочее время групповых репетиций увеличивается даже не в 2, а в 3—4 раза. Объясним это на примере: в партитуре имеется некоторое количество тактов (допустим, 24), где у струнных трудная в техническом отношении партия, у духовых же несложный аккомпанемент. В следующих 24-х тактах роли групп меняются — партия духовых становится трудной, струнных — легкой. При совместной репетиции в момент работы над первым куском музыки духовые инструменты «теряют» время, так как им репетировать данное место незачем. Во втором куске теряют время струнники. На групповых репетициях дирижер пропускает те места, которые не требуют отдельной проработки. Следовательно, на оба куска музыки каждая из групп затратит в 2 раза меньше времени, т. е. будет работать не 48 тактов, а только 24. Так как при групповых репетициях дирижер работает не 3, а 6 часов, то в приведенном случае выигрыш времени будет удвоен.

Конечно, дирижер частично пользуется приемом изолирования одной группы оркестра от других и во время общей репетиции. Но применение этого приема не может быть продолжительным. Следует указать, что на групповой репетиции даже работа по корректированию материала и разучиванию трудных в техническом отношении мест должна сочетаться с постановкой, хотя бы частичных художественных задач.

Вычлняя голоса оркестра, дирижер освобождает внимание исполнителей от влияния множества побочных факторов и направляет его на слушание и осознание своего голоса, своей партии, а также голосов, с которыми у него есть непосредственный контакт. Подобный метод ценен и тем, что исполнители, не участвующие, могут с большей ясностью установить и свою роль в данном месте произведения.

Наконец, работа с отдельными группами производится и в технических целях освоения каких-либо трудных мест, для того, чтобы напрасно не утомлять исполнителей, голоса партий которых в этот момент не играют существенной роли. В подобных случаях дирижер обычно применяет подразделение оркестра на партитурные группы: струнную, деревянную духовую, медную; или все духовые вместе. По существу это не что иное, как метод групповых репетиций, вкрапленный в работу со всем оркестром.

Общие репетиции. Если общая репетиция следует за групповой, то направленность работы дирижера определяется всем тем, что было уже сделано на первом этапе. Кроме того, за период, протекающий между групповой и общей репетицией, дирижер имеет возможность проанализировать результаты предшествующей работы и наметить пути к ее продолжению. Но чаще всего бывает, что общая репетиция не предваряется групповыми. В этом случае очень важно наличие тщательно продуманного плана проведения репетиции и в особенности ее начала.

Содержание общих репетиций (и особенно первой) в значительной степени зависит от того, над каким произведением предстоит работать: знакомым или незнакомым, сложным, необычным по своему языку или легким и т. д. Работа дирижера над произведением, знакомым оркестру, может начаться как бы с некоего промежуточного этапа. Здесь уже не нужны корректурные (и почти не нужны групповые) репетиции, нет необходимости тратить много времени на проработку нотного текста. Дирижер сразу может перейти к выразительной стороне исполнения, к работе над фразировкой, красочностью звучания и т. п. Естественно, что

обратится он при этом, главным образом, к выразительным средствам дирижерской техники.

Специальные объяснения и остановки также должны быть сведены к минимуму. Если какое-то место получилось не так, как хочется дирижеру, он может предложить повторить его или попросить исполнителей более внимательно отнестись к его жестовым указаниям. Иначе говоря, дирижер должен активно работать, останавливаясь на отдельных моментах партитуры, но, добиваясь требуемого результата только дирижерскими средствами, а не объяснениями. Если дирижер убедится, что исполнители точно следуют за его жестами, он может более основательно проработать лишь трудные в техническом и ритмическом отношении места с тем, чтобы «вечером» выразительными средствами в полную меру потребовать от оркестра осуществления своих желаний. Конечно, подобные методы возможны в высококвалифицированных оркестрах.

Приступая к работе над новым для оркестра произведением на общей репетиции, разумнее всего познакомить исполнителей с каким-то законченным разделом (отдельной частью, либо экспозицией), что позволит выявить и трудные места (как исполнителям, так и дирижеру).

Если произведение небольшое, то его можно проиграть целиком, более крупное — одну часть, либо ограничиться экспозицией. Очень трудное сочинение проигрывать большим куском нецелесообразно, поскольку все равно это не даст представления о характере музыки. Предварительное проигрывание трудных произведений можно проводить в замедленном темпе.

Иногда дирижеры, проиграв произведение, объявляют перерыв. Это имеет свой смысл, так как во время перерыва дирижер может наметить план работы, а исполнители самостоятельно проработать некоторые места.

Даже хорошо знакомые произведения рекомендуется предварительно проиграть, прежде чем начать над ними работать, особенно если дирижер исполняет его в данном оркестре впервые. Это необходимо, чтобы познакомить оркестр со своей интерпретацией, самому наметить порядок работы. Именно так иногда выясняется, что нет необходимости тщательно проходить все произведение, а нужно остановиться на отдельных эпизодах.

Молодые дирижеры на предварительном проигрывании часто допускают тактическую ошибку. Проиграв значительный отрезок произведения и вдруг заметив какую-то неточность, останавливают оркестр и начинают повторять неудавшееся место. Такой прием может дезорганизовать оркестр,

вызвав у исполнителей естественный вопрос: до этого дирижер не останавливал нас, значит либо мы играли так, как надо, либо он не замечал недостатков, а заметил только теперь. Поэтому приступая к предварительному проигрыванию, дирижер должен предупредить исполнителей о том, что он хочет познакомить их с характером музыки и по возможности не будет останавливаться в случае ошибок. Конечно, иногда остановки неизбежны, например, если оркестр «разошелся».

После проигрывания следует тщательная проработка произведения. Методы ее разнообразны. Одни дирижеры особенно тщательно работают над начальными страницами партитуры. И это не случайно. Во-первых, если тщательно усвоены основные образы, то легче будет дальнейшая работа над тем же материалом в его развитии или репризе. Во-вторых, в самом начале дирижер должен установить уровень своих требований. Дирижер, не прощающий исполнителям погрешностей, заставит их относиться к работе с особенной тщательностью.

Тщательно работая над отдельными фрагментами произведения, дирижер должен не забывать о создании у исполнителей представления об общем характере больших разделов. Проигрывая уже отработанные отрезки, нужно добиваться дальнейшего совершенствования исполнения, достигая этого главным образом выразительностью жеста.

На следующих общих репетициях продолжать работу главным образом над художественной стороной исполнения, однако не забывая останавливаться и на трудных в техническом отношении местах. Оркестр должен творчески относиться к исполнению и знать, что на концерте могут возникнуть новые нюансы. Нельзя, чтобы концертное исполнение походило на хорошо выученный урок.

Дирижер не должен репетировать для самого себя, повторять то или иное место только потому, что какой-то технический прием ему не удастся. Оркестровая репетиция не место для тренировки или разучивания партитуры. Исключения составляют, разумеется, специальные занятия студентов дирижерского класса, где тренировка на оркестре — цель репетиции.

Генеральная репетиция. Желательно, чтобы итог работы дирижера и оркестра определился уже на предпоследней репетиции (за день до исполнения). На ней произведение должно быть сыграно в полную силу, со всем волевым напряжением. Репетиция в день концерта не должна ставить ни перед дирижером, ни перед исполните-

лями подобных задач. В этот день дирижеру лучше сэкономить силы оркестра. Сдержанность исполнения в день концерта диктуется стремлением сохранить не только физические силы исполнителей, но и свежесть их музицирования.

На последней репетиции не рекомендуется показывать все выразительные приемы, которые дирижер намерен применить вечером. Самый выразительный жест, неоднократно повторенный, с каждым разом оказывается менее впечатляющим.

Последнее замечание.

Молодые дирижеры не всегда работают целенаправленно. Внимание их привлекает в первую очередь нарушение ансамбля или то, что указано в нотах: оттенки, акценты, стаккато и т. п. Так например, если в партитуре поставлено *p*, то дирижер считает необходимым остановить оркестр и попросить играть тише, хотя и без этого оркестр играл достаточно тихо; не забудет указать на необходимость сделать акцент, играть более остро стаккато и т. п. Короче говоря, будет требовать от оркестра более сильной степени выполнения оттенков и знаков артикуляции, поставленных в партитуре. Формальное отношение к нотному тексту не сулит положительного результата. Если в исполнении имеются какие-либо принципиальные недостатки, то будет ли данный отрывок исполнен *p* или *pp*, дело не изменится. Конечно, и динамика, и острота звука, и прочие особенности исполнения имеют большое значение, если они служат целям выявления музыкального образа.

ГЛАВА XV • ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН НАЧАЛЬНЫХ УРОКОВ

В начале книги (I глава I части) говорилось о необходимости изучения приемов дирижерской техники лишь на основе дирижирования музыкальными произведениями.

Какие же произведения следует предлагать учащемуся в начальном периоде занятий (после овладения основными дирижерскими движениями)? Мы считаем, что материал для дирижирования должен быть подобран соответственно последовательности освоения приемов дирижерской техники. Желательно, чтобы примеры для дирижирования при художественной законченности были лаконичными. Но еще более важно, чтобы они направляли внимание учащегося на освоение определенного технического приема.

Практика показывает, что партитуры симфонических произведений для этой цели оказываются менее пригодными. При значительной своей протяженности они представляют собой относительно небольшое количество примеров, пригодных для изучения тех или иных приемов. Кроме того, чрезвычайно затруднительно установить какую-то последовательность овладения ими.

Можно, конечно, для этой цели воспользоваться краткими отрывками из симфонической литературы, расположить их в порядке возрастающей сложности, то есть создать своего рода хрестоматию. Однако вряд ли стоит рекомендовать применение пособий подобного типа. Идея использования незавершенных отрывков из симфонических произведений нам кажется в принципе порочной. Кроме того, обучающийся должен иметь большое количество партитур, что не всегда доступно.

В качестве образцовых примеров для овладения техническими приемами мы предлагаем использовать части или разделы частей сонат Бетховена. Преимущество их перед другими произведениями прежде всего в краткости, лаконичности материала. Так, например, экспозиция сонаты, являющейся как бы симфонией в миниатюре, по длительности равна двум-трем страницам, а вместе с тем содержит большее количество всевозможных штрихов, динамических знаков и т. п., чем экспозиция почти любой симфонии. В сонатах значительно легче найти примеры, где может быть использован только один технический прием дирижирования. Существенно и то, что все примеры (а их в начале занятий приходится осваивать большое количество) содержатся в одном томике, достать который не является проблемой. Наконец, в начальной стадии овладения техническими приемами целесообразно вообще иметь дело не с партитурой, а с клавиром. Учащийся не отвлекается видом партитуры и может сосредоточиться на выполнении двигательной задачи. Важно и *то, что* педагог на одном и том же примере может ставить различные задачи исполнительского характера, в частности предлагая дирижировать один и тот же отрывок как бы в различной оркестровке.

В качестве специальных образцов может привлекаться и иной материал, в частности некоторые произведения для фортепиано Чайковского, особенно когда нужно развивать приемы дирижирования кантиленой («Осенняя песня», «Баркарола», «Романс» оп. 5, «Ноктюрн» и пр.).

Приводим примерный план первоначальных занятий по дирижерской технике:

УРОК 1. Постановка руки и выработка основных дирижерских движений

Ударное, отрывистое движение

1. Ударные движения кистью: а) в исходном положении б) во всех точках плоскости тактирования, в) с непрерывным передвижением руки по плоскости тактирования.

Установление соответствующего положения руки (локтя) во время кистевых ударов во всех точках плоскости тактирования. Движение локтя влево при положении руки в крайней левой точке, движение его вправо (раскрывание руки) при положении руки в крайней правой точке плоскости тактирования.

2. Ударные движения предплечья: а) в исходном положении, б) во всех точках плоскости тактирования, в) с непрерывным передвижением руки по всей плоскости тактирования.

3. Ударные движения всей рукой: а) прямо вниз, б) по кругу в сторону от себя, в) те же движения во всех точках плоскости тактирования.

Плавное, связанное движение

1. Кругообразное движение кистью: а) в исходном положении, б) в левой стороне плоскости тактирования (движение влево), в) в правой стороне (движение вправо).

2. Кругообразные движения предплечьем: а) в исходном положении (движения вправо и влево), б) от середины влево, в) от середины вправо.

3. Движение всей рукой: а) от середины влево, б) от середины вправо, в) во время движения руки кисть направляется в сторону движения, г) кисть остается параллельной полу.

УРОК 2. Образование рисунка тактирования

Отрывистое, ударное движение

1. Дугообразные движения предплечья, затем — всей рукой из одной точки в другую и обратно. Уяснение принципа маятникообразного движения.

2. Движения по двум дугам (три точки) в обе стороны.

3. Движения по трем дугам (две влево и одна общая вправо).

4. Движения по четырем дугам (три влево и одна общая вправо).
5. Движение схемы тактирования *на 4*.
6. Схемы тактирования *на 3* и *2*.

Связное, плавное движение

1. Соединение двух кругообразных движений (восьмерка).
2. Растянутая восьмерка.
3. Два кругообразных движения, соединенных дугой.
4. Образование схем тактирования *на 4, 3, 2*.

Уяснение принципиального различия между отрывистым и связным движением тактирования.

Отрывистое: возвратное движение после точки удара; острые углы перелома движения, затухающее (вверх) и ускоряющееся (вниз) движения.

Связное: продолжающееся движение; переход к следующей доле по закруглению; плавное, равномерное по скорости движение; отсутствие точки удара; пластичность движения.

Предварительное (в общих чертах) понятие о полном начальном аффтакте к первой доле такта (замах, падение; равенство амплитуд и временной длительности движений). Первоначальное понятие об аффтактах к отрывистому и мягкому звучанию вступления.

Материал для дирижирования

Стаккато. Соната № 10, II часть, первое колено (стаккато), второе колено (чередование стаккато и легато).

Легато. Соната № 8, II часть. На этом примере вырабатывается плавное, наполненное движение легато. В начале дается понятие о соответствии движения руки «массе» звука (т. е. о разной степени использования в движении частей руки). Дирижировать мягкими движениями руки начало части, считая что оно оркестровано для струнной группы. Затем для сравнения продирижировать тот же отрывок в иной «оркестровке» — представляя себе, что мелодию играет сольный духовой инструмент. Соответственно дирижировать надо уже не всей рукой, а предплечьем или только кистью. Дальше (с 17-го такта), учитывая изменение фактуры аккомпанемента (повторение звука вместо волнообразного легато), дирижировать не столь плавно, а как бы детаще (мягкое стаккато). При этом надо представить себе, что мелодический голос поручен сольным инструментам

кларнету, гобою, флейте), а потому движения производить преимущественно кистью.

Итак, намечая ту или иную «оркестровку», педагог ставит перед учащимся определенные задачи. Это развивает необходимые качества жеста, оркестровое воображение, заставляет связывать звуковые представления с двигательными ощущениями. Конкретность представления об оркестровке предлагаемого музыкального примера — неременное условие занятий.

Чередование легато и стаккато; схема тактирования *на 3*. Соната № 14, II часть (несколько первых тактов).

На этом примере осваивается чередование легато и стаккато; дирижировать кистью. В стаккатных тактах показывать только звучащие доли, останавливая руку и не тактируя (лишь просчитывая) паузу.

УРОК 3. Начальный аффтакт (полный)

Теоретическое обоснование начального аффтакта (отличие от междольного, перечень выполняемых функций).

Определение темпа: а) теоретическое обоснование, б) практическое освоение.

В качестве упражнения для освоения этой функции аффтакта предлагается несколько раз подряд показать разный темп начала произведения (типа увертюры к опере «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Кармен» Визе и т. п.) при помощи одного лишь начального аффтакта (т. е. без отдачи, останавливая руку на первой же доле вступления)¹.

Определение динамики: а) теоретическое обоснование (зависимость динамики от скорости движения и величины его амплитуды, значение образности жеста, роль левой руки в определении динамики), б) практическое освоение в процессе работы над произведениями (специальные примеры привлекаются из любого произведения).

Задержанный аффтакт: а) теоретическое обоснование (средство усиления динамики, обострения звучания, акцентирования и пр.); б) практическое освоение. Возможно применять следующие упражнения: тактируя *на 4, 3*, показывать акценты на разных долях такта. Дирижировать не-

¹ Для выполнения этого упражнения необходимо участие двух пианистов. Желательно, чтобы и педагог участвовал как исполнитель для того, чтобы непосредственно проверить воздействие жеста ученика.

сложным произведением (типа марша из Второй симфонии Чайковского), произвольно акцентируя ту или иную долю. Материал для дирижирования: Соната № 10, II часть (оба колена).

Начальный афтакт к доле неполного такта

Отличительные признаки афтактов к долям неполного такта сравнительно с афтактом к первой доле такта. Отличие этого же афтакта от афтактов междольных (к тем же долям внутри такта).

В качестве материала для демонстрации приема и начального овладения им можно воспользоваться ранее приведенными примерами: Бетховен, Сонаты №№ 14 и 12, ч. II.

Афтакт к триольной доле

Понятие о триольном афтакте и сравнение с дуольным (отсутствие точки перелома вверху замаха, кругообразность движения) и практическое освоение. Может быть предложено следующее упражнение: одним афтактовым движением показать двум исполнителям вступление доли с дуольным или триольным ритмом (например, по афтакту дирижера исполнитель должен начать II часть Сонаты № 8 с дуольным или триольным сопровождением).

УРОК 4. Задержанная отдача (новый афтакт)

Краткое понятие о междольном афтакте (два элемента афтакта — змах и отдача — совмещающиеся в одном движении и их функции). Выключение отдачи как средства разрыва непрерывности тактирования и образования нового афтакта.

Новый афтакт внутри такта, его функции:

а) определение дыхания, цезур, б) внезапного изменения динамики, в) внезапного изменения темпа.

Материал для освоения: траурный марш из Сонаты № 12 (первые 8 тактов).

На этом примере осваивается показ дыхания и внезапного изменения динамики (намечаемой педагогом произвольно в различных местах). Более естественно производить смену динамики с четвертой доли 2-го и 4-го тактов. Для показа внезапного / помимо приема задержанной отдачи в целях усиления динамики может быть использован

также и задержанный ауфтакт. Те же такты пригодны и в качестве материала для показа внезапного изменения темпа (переход с медленного на быстрый). Переход выполняется новым внутритактовым ауфтактом.

Поскольку этот вид ауфтакта находит применение в каждом произведении, поэтому нет необходимости приводить специальный материал для его усвоения.

Дополнительный материал для дирижирования: Соната № 18, менуэт.

Дробление доли, дирижирование на $\frac{3}{2}$

Освоение схемы тактирования на $\frac{3}{2}$ (Соната № 2, II ч., первые 8 тактов). Основная задача — приучить дирижера производить одинаковые (по силе и остроте) удары кистью, спокойно переводя руку от одной доли к другой. Важно, чтобы второй удар каждой доли не был сильнее.

УРОК 5. Ауфтакт к неполной доле (неполный ауфтакт)

Понятие о неполном ауфтакте и его практическое освоение.

Материал: Соната № 7, IV часть, первые 8 тактов, дирижирующиеся *на 4* в умеренном темпе. Пример дает возможность ознакомиться с ауфтактом к неполной доле: а) в начале исполнения, б) внутри такта после нескольких пауз (с приведением руки в исходное положение), в) при непрерывной последовательности неполных долей.

На этом же примере осваиваются ауфтакты с различной динамикой. Так, в 6-м такте следует применить энергичный ауфтакт к сильной по динамике неполной доле. Рука приводится в исходное положение так, чтобы можно было произвести сильный толчок (рука сгибается в локте и несколько отводится назад, кисть нацеливается для удара). В 7-м такте применяется прием для получения *sub. p.* Для этого предплечье в момент показа первой доли останавливается (выключенная отдача), после чего ауфтакт к следующей доле (*pp*) показывается небольшим движением. Для выработки указанного приема предшествующее *stacc.* можно сделать более сильным.

В приведенном примере рассматривался ауфтакт к доле, исполняющийся *legato*. Поэтому и ауфтакт (за исключением случаев показа сильной динамики) начинался мягким

Соната № 2 (первые такты) дает пример к освоению неполного ауфтакта к отрывистой неполной доле при различной ее динамике. К тому же осваивается неполный ауфтакт в 2-дольной схеме тактирования. Можно использовать и другие примеры дополнительно (например, Сонату № 6, 1ч.).

УРОК 6. Ауфтакт к неполной доле (продолжение)

Для дальнейшего освоения ауфтакта к неполной доле используется IV часть Сонаты № 5 (экспозиция), исполняющаяся *на 4 в* умеренном темпе.

В данном примере имеется сочетание полных и неполных долей (ауфтакты к неполным долям в мелодии на фоне аккомпанемента восьмыми). Толчок неполного ауфтакта максимально смягчается и по своему характеру приближается к полному ауфтакту (такты 8—12).

Такты 13—14 — еще один пример сочетания полных и неполных долей. Равномерное движение руки (полными ауфтактами) определяет пассажи верхнего голоса, ударами же кисти показываются неполные доли. Важно, чтобы удары кисти, становящиеся по мере усиления звучности более острыми и сильными, не нарушали ровности движения руки (чтобы рука не дергалась в результате быстрой и резкой отдачи).

Материал побочной партии позволяет освоить ауфтакты к нечетным неполным долям такта (т. е. к 3-й и 1-й). Обратить внимание на некоторый поворот руки (по оси влево), обеспечивающий удобное выполнение ауфтакта к неполной третьей доле.

Рекомендуемый фрагмент сонаты дает возможность освоить ауфтакты ко всем долям неполного такта, при различной динамике, и в различных одновременных сочетаниях с полными долями.

Объединение звуков

Цитированный пример дает возможность затронуть проблему объединения, связывания звуков, долей такта между собой.

На основе этого примера могут быть освоены связи отрывистых звуков в одной доле жестами, имеющими единое устремление к точке опоры (две восьмые последней четверти 1-го такта и две последние доли 2-го такта после ферматы). Во втором случае легкие удары, которыми

показываются доли, должны быть объединены, то есть иметь один и тот же характер, одно и то же направление движения (вверх). Обе доли как бы исполняются на один смычок вверх (стаккато), что и должно найти соответствующее отражение в жесте. Важно, чтобы движения вызвали у дирижера однотипные ощущения.,

Фермата

В связи с первым появлением ферматы¹ обучающийся знакомится с шестью основными ее видами. В приведенной таблице фермат (см. стр. 204) показываются различные типы обоих видов. Фермату в разбираемом примере следует освоить в трех типах соответствующего (второго) вида. Может быть также показан способ снятия ферматы левой рукой (с ауфтактом к дальнейшему в правой).

Левая рука

Начиная с этого урока (или несколько раньше), даются упражнения по развитию левой руки. Постепенно обучающемуся можно поручать некоторые несложные задания (показ *sub. p.*, мелодической кульминации и т. п.). Однако основная цель первоначальных уроков — освоение приемов дирижирования правой рукой.

УРОК 7

Изучив ауфтакт к неполной доле, начинающий дирижер приобретает достаточное количество приемов техники для того, чтобы пользоваться более широким материалом для дирижирования. Каждое следующее произведение, давая обучающемуся возможность закреплять ранее рассмотренные элементы техники, в то же время должно служить целям освоения какого-либо нового приема.

Соната № 7, I часть (экспозиция) — отличный материал для закрепления и совершенствования ранее приобретенных технических приемов, в частности ауфтактов ко всевозможным видам неполных долей и фермат. Интересна она и тем, что знакомит со схемой дирижирования *на 2*.

¹ Фермата в рондо из Сонаты № 7 опускается, как не имеющая непосредственного отношения к теме урока — задаче освоения неполного ауфтакта.

Синкопа

Теоретическое обоснование (ее отличие от неполной доли, виды синкоп и т. п.) и практическое освоение. I часть Сонаты № 7 дает примеры синкоп разного рода.

Отображение выразительности мелодического движения. Затронутая в предыдущем уроке проблема «логического» связывания звуков находит дальнейшее развитие в отображении выразительности мелодического движения.

В Сонате № 7 интересной задачей является отображение выразительности мелодического движения связующей партии (после второй ферматы). Здесь должна быть подчеркнута связь 1-го и 2-го тактов, в 3-м также должна быть преодолена опорность первой доли. Последнее достигается тем, что доля показывается не движением вниз, а снизу вверх, (как бы подбрасывая ее в воздух). Вторая доля этого такта (восьмые) определяется движением, начинающимся с верхнего уровня отдачи после первой доли и затем «вливающимся» в опорную (тяжелую) первую долю 4-го такта. Завершается это движение на слабом окончании (второй доле). С этой же доли весь цикл повторяется.

Все это можно описать так: мелодическая линия с самого начала, секстовым размахом с дополнительным «шагом» терции восходит на «вершину», затем «скользит» (на восьмые) вниз. В 4-м такте прямолинейность скольжения нарушается встретившимся небольшим «трамплином». Первая доля 4-го такта теряет опорность и разбивается на две легкие, подпрыгивающие восьмушки, после чего мелодическая линия продолжает дальнейшее скольжение к опоре. В результате извилистого «спуска» с вершины инерция движения приводит к опоре, находящейся также на некотором «возвышении». Поэтому весь путь продлевается снова и только во второй раз завершается приходом к устойчивой опоре.

Все это может быть отображено в движениях руки. Дирижер должен почувствовать незавершенность первой стадии движения (неустойчивость первой опоры) и полное завершение его в конце мелодической фразы.

На цитированном примере педагог получает возможность дать первые понятия о тяжелых и легких тактах, о преодо-

¹ Разумеется, проблема эта — значение которой в дирижировании трудно переоценить — здесь лишь намечается. Более глубокое раскрытие ее — задача всего последующего обучения. В каждом произведении дирижер может найти интересный материал для размышления и практического освоения.

лении опорности первой доли такта, о связующих афтактах (закругленность замаховых движений, как бы вливающих в движение книзу). Дирижер приучается пользоваться афтактами различной амплитуды (большей для опорных тактов, меньшей для легких), определяет доли такта на разных уровнях схемы тактирования в зависимости от местоположения доли в мелодическом движении (вершина, подъем, спад, успокоение и пр.).

УРОК 8

Соната № 3, I часть (экспозиция, на 4) — отличный материал для свободного применения ранее приобретенных приемов дирижирования. Вместе с тем осваиваются новые элементы.

Подчеркнутый афтакт

Теоретическое обоснование подчеркнутого афтакта. Его отличие от нового афтакта. Перечень функций, выполняемых подчеркнутым афтактом. Практическое знакомство с подчеркнутым афтактом начинается с 21-го такта, где он применяется для показа вступления. Здесь при дирижировании в относительно быстром темпе легко уяснить то, что для подачи вступления важнее подчеркнуть начало афтакта, чем само появление звука. Продемонстрировать это на практике, применяя разные способы показа вступления, подчеркивая начало афтакта или начало звучащей доли.

В Сонате № 3 обучающийся найдет и другие моменты использования подчеркнутого афтакта, например в ля-минорном эпизоде (сильные аккорды, акценты). Подчеркнутый афтакт уместен для показа точки мелодической кульминации в побочной партии.

Применим он и перед короткими звуками после долгих долей (например, в самом начале сонаты, 1-й такт).

Образность в показе динамики

Эпизод *forte*, начинающийся с 9-го такта, служит материалом для нахождения учеником образных выразительных средств, обусловленных необходимостью показа сильной динамики в быстром темпе. Фанфарообразный, ликующий характер музыки требует призывного жеста, не широкого, не большого по амплитуде (что лишь утяжелило бы исполнение этого отрывка духовыми инструмен-

тами), производимого приподнятой вверх рукой. (Разумеется, важное значение имеет также и соответствующее участие левой руки, положение или самостоятельное движение которой еще больше подчеркнуло бы смысл жеста правой).

На материале побочной партии сонаты дирижер может закрепить приемы смыслового связывания долей в легато, показывая единое движение к точке кульминации (первые доли). Интерес представляет каноническое проведение двух мелодических линий, для осуществления чего уместно использование самостоятельного движения левой руки.

Дополнительным материалом к уроку является экспозиция I части Сонаты № 5, где дирижер знакомится со схемой дирижирования на 3 и широко использует афтакты к неполным долям. Дирижер найдет здесь также возможность применения подчеркнутого афтакта (показ вступлений деревянным инструментам на третьей четверти 3-го такта и аналогичные такты). Побочную партию рекомендуется дирижировать небольшим движением кисти на 3, либо перейти на раз, что тоже будет новым приемом. Но важнейшей задачей является достижение образности, выразительности жеста, мужественного в главной партии, мягкого — в побочной.

УРОК 9. Руководство ритмом внутри доли (ритмизованная отдача)

Понятие ритмизованной отдачи. Характеристика движения: подразделение междольного афтакта на ритмически равные части, равномерность скорости движения отдачи и падения и пр.

Основные функции: а) подразделение на ритмически равные части, б) выражение наполненности звучания доли, отображение равномерно-волнообразного движения аккомпанемента (пример: Соната № 8, II часть), в) расчленение доли (фразировка, артикуляция), г) руководство пунктирным ритмом внутри доли (медленный темп, его изменения, выразительные особенности исполнения — легкости звучания пунктирной доли и т. п.).

Подразделение ритмизованной отдачи на дуольную и триольную (в 9-м уроке осваивается дуольная).

Подразделение ритмизованной отдачи на четыре вида: 1) задержанная, 1а) задержанная акцентированная; 2) незадержанная, 2а) незадержанная акцентированная.

Практическое освоение.

Различные формы движения ритмизованной отдачи сперва осваиваются схематически в рисунках тактирования, после чего следует перейти к овладению этим приемом, дирижируя соответствующим музыкальным произведением.

Вначале должна быть основательно усвоена ритмизованная задержанная отдача, как основная и к тому же наиболее легкая, затем следует задержанная акцентированная и т. д.

Примерный материал для освоения всех видов этого технического приема — II часть Сонаты № 12.

Задержанная отдача применяется при дирижировании отрывистых басов 2-го такта; задержанная акцентированная отдача — в 18-м такте (для этого начинать дирижировать с 17-го такта). Первая доля 18-го такта, как завершённые фразы, показывается очень спокойным и небольшим жестом. После остановки следует резкое и достаточно сильное движение отдачи для того, чтобы дать вступление духовым на *sf* (начиная с шестнадцатой).

Незадержанная отдача² применяется везде, где нет стакато, (т. е. затакт, первый такт и т. п.). Обратит внимание на то, чтобы доли не содержащие пунктирного ритма, показывались обычной отдачей, без ритмизации.

Последний вид ритмизованной отдачи — акцентированный основывается на материале 19-го такта (со вступления медных). Ею показывается протяженность звучания длинного и четкость короткого звуков пунктирной доли.

Блестящий пример, дающий материал для дальнейшего освоения ритмизованной отдачи, — вступление из Сонаты № 8.³ Вряд ли можно найти лучший образец, где на протяжении 8—10 тактов были бы представлены типичные случаи пунктирной доли, позволяющие использовать все виды

¹ Из методических соображений целесообразно до начала объяснения ритмизованной отдачи предложить продирижировать в медленном темпе (делая к тому же произвольные замедления) отрывок из II ч. Сонаты № 12. Указать ученику на то, что в медленном темпе, в особенности в местах его изменений, бывает затруднительно обозначить момент короткого звука.

² Движение незадержанной отдачи обычно осваивается не без затруднения. Нет необходимости требовать от учащегося полного усвоения этого приема с первого же раза. Вначале следует предложить для изучения наиболее простые ее формы с тем, чтобы дальнейшее овладение и совершенствование продолжить в последующих занятиях.

³ В симфонической литературе пример аналогичного рода — вступление из увертюры «Оберон» Вебера.

ритмизованной отдачи (к тому же дирижер осваивает схему тактирования *на 8*). Использование их рекомендуется по такой схеме: такты 1, 2, 3—задержанная отдача, в 5-м и 6-м доли 3 и 4 показываются мягкими движениями незадержанной отдачи, шестая—задержанной акцентированной отдачей (вступление *tutti* на *forte*); следующие седьмая и восьмая доли этих тактов могут дирижироваться незадержанной акцентированной отдачей для придания ритму большей четкости, звучанию—насыщенности; такты 7 и 8 дирижируются незадержанной отдачей.

Предлагаемый пример представляет для начинающего дирижера известную трудность и может быть предложен лишь на втором или третьем занятии 9-го урока. Непосредственно же после II части Сонаты № 12 могут быть использованы в качестве материала для освоения приема такие произведения, как тема из Сонаты № 12, менуэт из Сонаты № 11, где встречается пунктирный ритм долей.

УРОК 10. Междольный ауфтакт

Три вида движения междольного ауфтакта

а) Нейтральное движение обычного ауфтакта совершается по инерции. Затухающее движение отдачи в нем уравнивается ускорением падения к удару (минус—плюс). Пассивность момента перелома вверху замаха; заметное расчленение ауфтакта на два периода.

б) Движение, целиком устремленное к последующей доле, имеющее «предиктивный» характер. Отдача приобретает функцию замаха и выполняется с ускорением, непосредственно «вливаясь» в падение. Особенно нужно следить за слитностью, цельностью жеста.

в) Движение затухающее после удара, обозначившего начало доли. Падение (к следующей доле) совершается без особого ускорения. В целом все движение приобретает характер отдачи и имеет «постиктовый» характер.

Практическое овладение: выполняя движение (по дуге) между двумя точками, дирижер должен придавать ему тот или иной вид. Необходимо хорошо осознать, а главное ощутить различия между указанными тремя формами движения.¹

¹ Первый и третий виды могут начинаться ударом, наносимым сверху, второй вид—из неподвижного положения руки.

Освоив три формы движения одного афтакта (между двумя точками), рекомендуется усложнить задачу и объединить две доли, придавая им единое движение (пред- или постиктовое). Например, от первой доли до третьей, или от третьей до первой (дирижируя *на 4*).

Как только афтакт данного вида будет осознан, следует тотчас же переходить к практическому освоению его на музыкальном материале. Таковым может явиться менуэт из Сонаты № 20.

Ритмический мотив

Прежде чем приступить к дирижированию предложенного примера, обучающийся должен вкратце познакомиться с понятием ритмического мотива (ямб, хорей, амфибрахий).

В дирижерской технике предиктовый междольный афтакт соответствует затакту ямба, постиктовый — слабому женскому окончанию хоря, последовательности предиктового и постиктового афтактов — амфибрахию.

Менуэт из Сонаты № 20 дает наглядное представление об указанных ритмических мотивах.

Цепь предиктовых афтактов

Движение, предшествующее ритмически опорной доле, может состоять из нескольких долей, тем самым расширяя затакт перед опорной долей. Понятно, что такой затакт показывается непрерывным движением предиктовых афтактов. Важно, чтобы ни одна из долей расширенного затакта не была акцентирована (больше, чем опорная доля) и не оказалась тяжелой, устойчивой. Движение руки должно быть непрерывным вплоть до устоя. В примере такая предиктовая цепь начинается с третьей доли 2-го такта и завершается на первой доле 3-го. Аналогичные случаи легко обнаруживаются и не требуют пояснения. Дирижер должен почувствовать незавершенность первых двух мотивов (1 и 2-й такты начала), которые «доводятся» до «цели» лишь в 4-м такте. Однако «цель» эта оказывается не конечной; лишь в 4-м такте второго предложения появляется устой, завершающий первое построение.

Несколько иной вид предиктовой цепи мы видим в тактах 28—29. Здесь толчок афтакта к неполной доле вызывает движение пяти коротких ямбических мотивов, которые как бы «вприпрыжку» устремляются к опоре — первой доле 30-го такта. Рука дирижера, вызвав толчком «взлет-

ное» движение мотивов, дальше подбрасывает их, и не давая «осесть» преждевременно, доводит до точки опоры. Как и в первом случае опора эта не конечная, поэтому через такт вся цепь движений вновь повторяется с тем, чтобы дойти до тонического каданса (аналогичный пример дирижер найдет в «Камаринской» Глинки).

УРОК 11

В этом уроке получают дальнейшее развитие темы двух предыдущих уроков. Соната № 3, II часть, первые 10 тактов, дирижировать на 4.

В указанном примере наибольший интерес представляет первый мотив (повторяющийся в этих тактах 4 раза), содержащий пунктирную долю. Пример дает возможность показать, как тем или иным средством может быть изменена трактовка мотива. Сперва 1-й такт (или 2 подряд) дирижруется обычно. Внимание обращается на то, что первый звук второй доли, благодаря движению вниз приобретает некоторую устойчивость, в то время как второй ее звук — характер затакта нового ямбического мотива, чем отделяется от первого. В результате мотив распадается на две части. Если использовать ритмизованную отдачу, то начало второй доли будет опять-таки утвердительно и характер трактовки не изменится. Стоит, однако, показать вторую долю обработанным ауфтактом — то есть кругообразным движением снизу вверх, как интонирование мотива резко изменится. Вторая доля лишится устойчивости, приобретет воздушность, состояние переходности, второй звук этой доли (*ля*) как бы возникнет из предшествующего.

Какова же здесь роль ритмизованной отдачи? Толчок, выполняемый легким движением локтя, как бы явится тем стимулом, который вызовет парение второй доли, ее устремление к третьей.¹

¹ В музыкальной литературе можно встретить много примеров, аналогичных по ритму и характеру. Например: Дворжак, Пятая симфония, заключительная партия I части; в ней пунктирный ритм способствует парению второй доли, следующей после ритмизованной отдачи (которая здесь вследствие быстрого темпа и характера мотива выполняется кистевым движением) Шуберт, Пятая симфония, I часть; здесь ритмика и характер мотива аналогичны предыдущему, однако из-за быстрого темпа ритмизованная отдача неприменима. Чайковский, «Пиковая дама», интермедия — начало финала; здесь пунктирный ритм вызовет парящий перенос последней доли трехчетвертного такта. Нетрудно заметить, что случай этот приближается к рассмотренному в нашем тексте.

Характерный прием использования ритмизованной отдачи встретим в 10 такте сонаты. В нем первая доля (пауза) показывается с остановкой руки, после чего ритмизованной отдачей легко и отчетливо обозначается тридцать вторая, с которой начинается следующий мотив. Интерес представляют и синкопы в 7 и 9 тактах. В 7-м неполная доля переходит в синкопированную. Неполная доля дается более сильным толчком, синкопа слабее. В 9 такте неполная доля показывается как обычно, *но* на этот раз движение аффтакта продлевается с тем, чтобы полным аффтактом показать акцентированную первую долю и следующую за ней синкопу. Место это не сразу получается. Можно рекомендовать проштудировать его по голосам, — сперва неполные доли, потом сильную долю, после чего объединить в одном движении.

Акцентированному движению, которым показываются в данном случае неполные доли противопоставляются неполные доли 2-го и аналогичного тактов. Их следует продирижировать без толчка, мягким движением руки.

Соната № 7, II часть, экспозиция. На этом примере осваивается схема дирижирования на 6. Однако главная ценность его в том, что он дает яркий материал для овладения техникой выразительного ведения мелодического движения: связывания, объединения звуков, придания движению единой направленности и т. п. Здесь есть и отличные фрагменты для применения ритмизованной отдачи.

У Р О К12. Триольная отдача

Понятие о триольной отдаче и ее отличие от дуольной. Практическое овладение. Переходы с дуольного ритма долей на триольный и обратно. В качестве упражнения дирижировать произведение типа II части Сонаты № 8, произвольно показывая то триольный, то дуольный ритм сопровождения.

Материал для дирижирования — Чайковский, «Подснежник» из «Времен года».

Вальс

Предварительное понятие о дирижировании вальсовыми ритмами (связь тактов, тяжелый и легкий такты, полный и неполный такты, синкопированный и т. д.). Материал для дирижирования — Чайковский, «Декабрь» из «Времен года» — **дает возможность** овладеть наиболее важными эле-

ментами техники дирижирования этим жанром. Дополнительный материал: Чайковский вальсы из балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица»; Глинка — вальс из «Ивана Сусанина».

Ритмизованная отдача

Понятие о ритмизованной триольной отдаче, ее различные виды. В качестве упражнения предлагается, дирижуя *на раз* произвольно показывать и исполнителям переходы с одной ритмической фигуры на другую и обратно.

Материал для дирижирования — Моцарт, Соната Ля мажор, II часть $\begin{pmatrix} 6 \\ 8 \end{pmatrix}$

На протяжении всей книги мы старались с возможной полнотой описать технические приемы дирижерского искусства, от самых элементарных (тактирование) до самых сложных (комплексный жест, отображение интонационных связей и т. д.). Наше внимание было неизменно обращено и на способы овладения этими приемами, ибо современное дирижирование требует высокого технического мастерства.

Вместе с тем мы показывали, что отвлеченный от идейно-художественного содержания музыки дирижерский технизм мертв. Только сама музыка делает дирижирование искусством, а таким оно становится, если дирижер рассматривает свой исполнительский процесс как *интонирование*, раскрывающее музыкальную драматургию и образный строй произведения. Вместе с тем мы пытались также показать, что силу своего воздействия дирижирование обрело лишь в результате широких связей и ассоциаций с жизненной практикой. Именно эти связи и позволили ему стать искусством *образно-выразительным*.

Движения дирижера как бы вобрали и типизировали, сообразно своему предназначению то, что дала человеку трудовая деятельность; то, что когда-то входило в обиход жизни, или составляло отображение общественных явлений; наконец, выразительные движения, в которых проявляется богатый духовный мир современного человека. Мы стремились показать, что все это, трансформировавшись, закрепились в дирижировании, создав в результате богатую по возможностям область музыкального исполнительства Жест дирижера заменил ему речь, превратившись в своеобразный «язык», с помощью которого дирижер «говорит» с оркестром и слушателями о содержании музыки,

Оглавление

Введение	3
<i>Часть первая</i>	
Глава I. Постановка	21
Глава II. Основные дирижерские движения (Предварительные упражнения)	33
Глава III. Схемы тактирования	43
Глава IV. Ауфтакт	68
Глава V. Междольный ауфтакт	98
Глава VI. Начальный ауфтакт внутри такта	135
Глава VII. Ритмизованная отдача (Отображение ритмической структуры доли)	155
Глава VIII. Речитатив и аккомпанемент в опере	182
Глава IX. Фермата	198
Глава X. О левой руке	223
<i>Часть вторая</i>	
Глава XI. Отображение ритмо-интонационных связей между звуками в развертывании мелодии	254
Глава XII. Имитационный жест	286
Глава XIII. Выразительные движения	305
Глава XIV. Репетиция	319
Глава XV. Примерный план начальных уроков	334

Мусин Илья Александрович

ТЕХНИКА ДИРИЖИРОВАНИЯ

Тем. пл. 1966 г. № 1334

Редактор И. Голубовский

Художник В. Гринкевич. Худож. редактор Л. Рожков

Техн. редактор Р. Волховер. Корректор Н. Яковлева

Сдано в набор 27/IV 1966 г. Подписано к печати 9/VI 1967 г.
М-16324 Формат 60X90_{1/16}. Бумага типогр. № 2. Бум. л. 11.
Печ. л. 22 (22). Уч. -изд л. 19, 55 Тираж 13 000 экз. Заказ № 8771
Цена 1 р 02 к

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета
по печати при Совете Министров СССР. Социалистическая, 14.