
УДК 784.2

К вопросу о технологии дирижирования для студентов музыкально-педагогического профиля

Б.Г. Кожевников

Одним из профилирующих дисциплин в подготовке учителя музыки является предмет «Дирижирование и практика работы с хором». Это связано с тем, что школьная программа по музыке предусматривает создание хора в каждом классе и организацию концертного общешкольного хора в рамках внеклассной работы.

Основополагающие моменты ознакомления с технологией дирижирования связаны с тем, что дипломированный специалист, выпускник музыкально-педагогического факультета может вести предмет «Дирижирование» в старших классах школы с музы-

кально-хоровым уклоном и педагогическом колледже [1]. Деятельность учителя музыки в общеобразовательной школе весьма многогранна. Помимо своего предмета по музыке он, как правило, проводит внеклассную работу по созданию творческих коллективов (хорового, вокальных ансамблей, народного или духового оркестра). В педагогическом колледже, где есть отделение музыкального воспитания, преподает дирижирование и руководит хоровым классом.

Человек в своем творчестве очень индивидуален и бесконечно многообразен, что ведет его к поискам. Важно направлять мысль начинающих дирижеров в нужное русло, помогать понять природу того или иного явления. О функции дирижерского ремесла много написано и часто говорится. И нет необходимости повторять общеизвестные аксиомы. Но один из аспектов данной проблемы требует особого рассмотрения, так как укоренилось принципиальное заблуждение, распространенное не только в теории, но и в практике. Разговор ведется о сторонах дирижерского процесса, которое обычно называют тактированием. Тактирование само по себе относится к технике первоначальной ступени в воспитании дирижерскому искусству. Заблуждаются те, кто указывает на внешне техническую задачу, называя главной в дирижировании. Между тем в выразительных движениях дирижера должны быть отражены эмоционально-колористические особенности музыки.

Ошибки здесь заключаются в следующем. Метр в музыке не относится к категории музыкально-поэтического выражения. Соотношение сильных и слабых долей неправомерно исключается из понятия музыкальной выразительности. В следующем ошибочном явлении мы наблюдаем неоправданное смешение разных процессов – в исполнении и обучении, то есть, концертного дирижирования и репетиционной работы в хоровом классе.

В первом случае рассматривается единство управления и выражения, во втором же случае дирижерские задачи сугубо разделяются. Если в концерте приоритет отдается синтезу, объединению исполнительских задач, то во время репетиционной работы с хором приходится начинать с аналитического способа работы перед реализацией художественного воплощения.

Музыкальный метр рассматривается как сильнейшее средство выражения, придающее звучанию стройность и внутреннюю логику. Не имеет смысла делить дирижирование хором или оркестром на тактирование и выражение как два функционально противоположных и противоречивых процесса. В дирижере всегда видно управление исполнением, которое требует осознанности, ясности мысли, должного внимания, воображения, эмоций и проявления темперамента.

Вследствие такого искусственного деления на дирижеров разного жанра зачастую происходит недооценка разных сторон дирижирования. Что идет от техники, а что от художественного исполнения. Одни дирижеры дают предпочтение театрализации в самовыражении, изображая эмоции. У таких дирижеров исполняющий коллектив явно выражает неустойчивый темп и ритм, не соблюдается мера в динамике и агогике, форсируется и искажается звучность. Другие же, сознательно придерживаясь строгого стиля, не замечают, что исполнение, лишенное живого личностного отношения и переживания, угасает.

Искусству дирижирования следует учиться у самой жизни, с ее ритмом, музыкой и природой, которые раскрывают в человеке душевные и физические возможности.

Для чего же нужен посредник между исполнителями и слушательской аудиторией?

Дирижер являет собой процесс в управлении коллективным исполнением. Музыка существует тогда, когда ее исполняют и слушают. Именно он выступает посредником между композитором и слушателем и находится в центре невидимой схемы «произведение – исполнение-восприятие» [2]. Постигая композиторский замысел произведения, дирижеру свойственно передавать свое представление об идейно-художественном содержании задуманного до восприятия слушательской аудитории. Можно постичь главную идею произведения, но не суметь выразить ее в исполнении. Поэтому для грамотной, художественной интерпретации исполняемого произведения учитель музыки (дирижер) должен обладать целым комплексом качеств, умений, способностей и навыков в дирижерской специфике. «Дирижер должен видеть и слышать, должен обладать быстрой реакцией и быть решительным, знать искусство композиции, природу и объем инструмента, уметь читать партитуру и, кроме того, обладать особым талантом... и иными, почти неподдающимися дарованиями, без которых не сможет установиться незримая связь между ним и всеми, кем он управляет; если же он лишен способности передавать им свое чувство, то полностью лишается всякого влияния, власти руководящего воздействия. Тогда это уже не глава, не руководитель, а простой отбиватель такта...» (Гектор Берлиоз) [2, с. 9].

В музыкальной природе профессия дирижера считается самой сложной и ответственной из всех исполнительских профессий. Он решает комплексные задачи, включающие индивидуальную ответственность исполнителя и специфическую: управление коллективным исполнением. Без сильной исполнительской воли дирижера невозможно создавать индивидуальные трактовки музыкальных произведений и объединять исполнителей в единый инструмент [3].

Передавая свое слышание хору или оркестру, дирижер жестом, мимикой доводит исполнение до той степени яркости и неповторимого своеобразия, при которой ансамбль становится коллективной личностью.

Какова же природа дирижерского жеста и его влияния на исполнительский коллектив?

Объясняется это природной связью музыки и движения. Возможно, музыка, движение и танец родились как неразделенные виды искусства, а в процессе развития культуры разделялись на относительно самостоятельные. «Музыкальная речь», «музыкальная интонация» развиваются, по мнению Б. Асафьева, «...испытывая воздействие «немой интонации» пластики и движений человека (включая «языку» руки)». Музыкальная интонация, – продолжает Б. Асафьев, – никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого...» [4]. Характеризуя камерные сочинения Д. Скарлатти, Б. Асафьев отмечает, что они наполнены «...жизнерадостностью и осязательной людской мимикой и характерными повадками...». В них «всюду движение, жест, бодрость» [4, с. 255].

Музыкальные элементы – темп, ритм, метр, агогика, динамика, дыхание, характер звукодвижения (*legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato*) – являются элементами движения и адекватно им выражаются.

Реальное звучание музыки возникает в результате движения, проявления мышечной энергии. Эта связь выражается в игровых движениях музыкантов-исполнителей, на извлечение из инструментов нужной звучности на основании значимого выразительного жеста. «Слушая Листа, его надо и видеть, – отмечает Р. Шуман, – он ни в коем случае не должен играть за кулисами, значительная часть поэзии была бы потеряна» [5]. Известно аналогич-

ное высказывание И. Стравинского, который весьма отрицательно относился ко всякой аффектации и внешним эффектам как в трактовке произведения так и в жестах» [6]: «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте» [7, с. 122].

Дирижерский жест используется не только параллельно речи, для усиления ее выразительности, но и самостоятельно, иногда действуя эффективнее словесного высказывания. «Выразительные движения... – говорит Ч. Дарвин, – обнаруживают мысли и намерения других вернее, чем слова, которые могут быть лживы» [7].

Убедительный жест вызывает мгновенную реакцию, порой чисто рефлекторную. Аспект конкретных дирижерских жестов заключается в следующем: а) в емкости, стенографичности жеста [одно выразительное движение способно заменить целую речевую фразу]; б) в настроенности и подготовленности исполнителей к данному исполнению на основе нотного текста и предварительной репетиционной работы; в) в инерции коллективного исполнения [стихийная потребность сохранять и поддерживать однажды взятый темп, динамику, штрихи и т.д. Внимание дирижера вследствие этого может быть направлено вперед, на подготовку изменений в характере исполнения]; г) в эмоционально-волевом тоне дирижирования [усиливает обстановка концерта]; д) в творческом доверии к дирижеру [готовность следовать за ним, основанные на его музыкальном, педагогическом и артистическом авторитете] [8].

Русский дирижер и педагог Н.А. Малько замечал «...Говоря о технике дирижера, приходится нередко говорить о том, что относится к скрипачу, пианисту, певцу и т.д.» [9]. «Певцам и хоровым дирижерам полезно учиться у инструменталистов, и в первую очередь у скрипачей. Мастерская игра на скрипке – лучшее наглядное пособие для дирижера» [10], – замечает известный профессор С.А. Казачков, создавший казанскую хоровую школу второй половины XX века.

Дирижерская техника изначально индивидуальна. Это соответствие происходит от неповторимой психической, физиологической и анатомической структуры личности. Но такое положение ни должно делать обобщенной педагогической системы. Неповторимый субъективизм имеет под собой объективные основания и закономерности, которые дают педагогу возможность концентрировать внимание на главных задачах.

Чтобы овладеть высокой дирижерской техникой, ее нужно изучать, изучать целенаправленно, систематически и с упорством, с какой работают над этим солисты певцы и инструменталисты. Познавая технологию дирижирования, важно изначально ознакомиться со строением и функциями дирижерского аппарата.

Физический аппарат дирижера выражает музыкально-исполнительский замысел и художественную волю дирижера. Дирижеру необходимо устанавливать и поддерживать контакт с исполнителями; пластически воплощать характер музыки, увлекать исполнителей своей артистической увлеченностью произведением; управлять звучностью и т.д. Мысль, воля, чувство и слух дирижера – вот основная цель в передаче дирижерским аппаратом. Аппарат дирижера состоит из трех взаимосвязанных и взаимозависимых частей. К первой части относятся периферические исполнительные органы – руки, лицо, корпус. Ко второй – слух, осязание, зрение (органы прямой и обратной связи).

Третьей частью являются органы, управляющие движениями и их координацией (участки центральной нервной системы).

Существует несколько основных принципов работы дирижерского аппарата. В начальный период обучения дирижерскому мастерству предопределен принцип свободы или так называемой непринужденности движений. Полное владение своими движениями предполагается в чередовании напряжения и расслабления. Причины зажатости дирижерского аппарата могут быть разные: а) из-за общей физической неразвитости или, наоборот, из-за физического перенапряжения (например – занятия тяжелой атлетикой); б) по причине психологической неуравновешенности (из-за незнания партитуры, усложненных заданий, волнения, повышенной нервной возбудимости).

Движения дирижерского аппарата должны выражаться в определенном рисунке и восприниматься без усилий в конкретике дирижерской схемы. Работая над техническими моментами, следует придерживаться принципу в обучении экономии жеста. Различие между начинающим дирижером и высоким профессионалом заключается в том, что начинающий употребляет много больших и напряженных движений, у которого затрата энергии огромна, а результат малозначительный. Неоправданно большой взмах вынуждает хор брать излишнее дыхание при вдохе, что отрицательно сказывается на вокальной технике певцов, но так же в значительной степени на стиль исполняемого произведения. Пластичный жест при минимальном размахе, имеющем максимальную силу и полноту звука, является конкретным проявлением принципа экономии. Такой жест лучше контролируется мышечным чувством и лучше подчиняется музыкальному слуху.

Одним из важных аспектов в дирижировании является принцип упреждения (предсказания). Дирижирование как управление может состояться лишь тогда, когда жест дирижера возникнет раньше хорового звучания. Основанием данного понятия является процесс восприятия и представления. Жест дирижера должен выражать то, что должно прозвучать. Изначально в воспитании дирижера следует уделять внимание на выработку звукодвижения (это понятие принято называть – «звуковедение в руке») в дирижерском жесте. Из практики дирижерской педагогики следует: «Ни одного лишнего движения без определенного слухового представления, и ни одного слухового представления без точного мышечного ощущения» [10, с. 107].

Художественная мера и целесообразность в дирижировании являются главным критерием художественно-исполнительского результата. В художественной целесообразности и заключены основополагающие принципы: а) принцип свободы дирижерского аппарата (без излишнего напряжения); б) принцип ясности четкого дирижерского рисунка; в) принцип экономии дирижерского жеста (художественная целесообразность должна подсказать точную величину).

Продолжая затронутую тему, следует особо уделить внимание на воспитании начинающего дирижера в ощущении звукодвижения дирижерского аппарата. Дирижерские движения осуществляются в трех основных позициях: нижней (на уровне тазового пояса), средней (на уровне груди) и верхней (на уровне плечевого пояса). Классификация дирижерского жеста в позициях впервые была предложена профессором П.Г. Чесноковым в книге 1-го изд. «Хор и управление им» М.Л., 1940. – С. 131–132.

Дирижерские движения имеют так же три основных диапазона, т.е. ширину: а) узкого диапазона (когда движения совершаются при сближенных к середине корпуса руках); б) среднего диапазона (когда движения совершаются при расстоянии между руками на ширине корпуса; в) широкого диапазона (когда движения совершаются на широко разведенных руках).

Дирижерские движения могут находиться в трех планах: а) в первом плане дирижерские движения совершаются на далеко выдвинутых от корпуса руках; б) во втором плане движения дирижерского жеста на полусогнутых руках от корпуса (на длину предплечья и кисти); в) в третьем плане дирижерские движения совершаются близко у самого корпуса. Планы в дирижерском жесте существуют по той причине, что они соответствуют динамической звучности.

Но мы рассматривали основные позиции, диапазоны и планы дирижерских движений, которые являются лишь схемой. Позиция, диапазон и план дирижерского жеста должен всегда быть обусловлен художественной задачей в произведении. Существует много спорных вопросов по поводу позиций в дирижерских движениях. Главной аксиомой в этом смысле является тот факт, что изменение позиций дирижерского жеста определяется прежде всего исполнительским дыханием. Чем глубже дыхание, тем ниже позиция и чем легче дыхание, тем позиция выше. Позиции зависят от характера звуковой палитры.

Тяжелый и плотный звук в нижнем регистре лучше проявляется при показе дирижерского жеста в нижней позиции:

Пример № 1.

Д. Кабалевский

Кантата «Песня утра, весны и мира»

Andante, ma non troppo ($d=66$)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the piano introduction with a tempo marking of 'Andante, ma non troppo (d=66)'. The music is in 2/4 time and B-flat major. The piano part features a series of chords and moving lines, with some notes marked with 'f' and 'marcato'. The second system continues the piano introduction with similar chordal and melodic patterns. The score includes conductor's baton positions (V) above the notes, indicating the intended hand positions for the conductor.

Для высокого и легкого звучания требуется показ в высокой позиции:
Пример № 2

Е. Глебов. Адажио Маленького принца и Розы
из балета «Маленький принц». Транскрипция
для фортепиано И. Оловникова

Сильная и плотная звучность как в хоре, так и в оркестре лучше достигается при показе в нижней позиции. Жест в нижней позиции обеспечивает надежную опору дыхания.

Пример № 3

А. Даргомыжский. Опера «Русалка»
П д. Хор «Как во горнице-светлице»

Хор Т.Б. Как во гор-ни-це-свет-ли-це, на чест-ном ни-ру вбо-рском до-же, за боль-шим сто-

-лом ду-бо-вым се-ты-е два го-лу-ба сидят. Как сидят о-ни да лю-буют-ся,

Что касается силы хорового или оркестрового звучания, то дирижерский жест может находиться в разных позициях. Forte и piano можно с одинаковым успехом показывать как в верхней, так и в нижней позиции. То же можно сказать и о diminuendo, которое можно показывать при повышении позиции.

Диапазоны дирижерского жеста находятся в разнообразной зависимости от исполняемой музыки. Большое звучание хора или оркестра (tutti) обычно связано с широким диапазоном жеста, а звучание сольного исполнения целесообразно показывать в узком диапазоне рук.

План в дирижерском жесте определяется динамикой звучания. Чем ярче по звуку должна звучать та или иная партия, тем больше выдвигается к исполнителям дирижерский жест. К корпусу убираются руки дирижера в том случае, когда необходимо затушевать, прикрыть звучание той или иной партии.

Разнообразие дирижерских жестов в разных позициях, диапазонах и планах связано с восприятием различных представлений и ощущений звуковой палитры и разнообразием особенностей музыкального произведения.

Особо следует уделять внимание разделению функций рук дирижера, которые помогают в обогащении возможностей дирижерской техники. Постоянный параллелизм рук в движении никогда не вызывает разнообразного, выразительного звучания. Давно выработаны правила функций правой и левой рук дирижера. Функция правой руки заключается в управлении темпометроритмом и агогикой, разнообразием штрихов. Функция левой руки предназначается для выражения динамических и темброво-интонационных особенностей музыкальной ткани. Работой над такой специализацией рук следует заниматься, начиная с первых лет обучения дирижированию. Поскольку студент еще не подготовлен к разделению функций рук, то следует правой рукой тактировать, а левая рука будет находиться в состоянии покоя или свободной готовности, согнутой в локте у корпуса. Затем левой руке дается задание несложных упражнений, связанных с показом вступлений каких-либо партий, а так же возможность показать неподвижную динамику звука на *p*, *mf*, *f*. По мере усваиваемости простых приемов в левой руке задания постепенно усложняются в русле художественного исполнительского поля. У студентов средних и старших курсов можно требовать выполнения разнообразных художественно-технических заданий для левой руки.

Однако «конкретное разделение функций рук нельзя воспринимать как узкую их специализацию. Взаимозаменяемость в идеале освоения дирижерской техникой должна быть полной, а следовательно левая рука должна уметь делать то, что делает правая, а правая то, что может делать левая. Параллельное движение рук может быть обусловлено соответствующими особенностями в музыке» [11]. Эти технические моменты необходимо знать студенту для того, чтобы он отучивался от механического параллелизма движений дирижерского жеста и бессмысленного его дублирования.

Музыкальные образы, слышимые дирижером, рожденные его воображением и внутренним слухом, становятся видимыми хору через дирижерский жест и мимику. Этот пластический образ вызывает у исполнителей слышание, подобное управляемому дирижеру. Чем интереснее и богаче замысел дирижера, чем точнее его дирижирование, тем конкретнее вырисовывается замысел стиля данного произведения в исполнении хорового коллектива. Внешняя форма дирижерского аппарата проявляется в процессе воздействия дирижера на исполнителей. Этот процесс управления раскрывает не только содержание музыкального произведения, но и внутренний мир дирижера.

Естественность дирижерского жеста, его связь с общежизненными и специфическими музыкальными ассоциациями делают его понятным не только музыкантам-профессионалам, но и малоподготовленным, начинающим концертно-исполнительскую деятельность, участникам хора.

А.Б. Гольденвейзер считал, что пианисту следует играть таким образом, «чтобы человек, отделенный от исполнителя звукопроницаемой, но вместе с тем прозрачной перегородкой и только видящий движения его рук, мог бы себе представить... характер этой музыки, которую он играет». «Несоответствие движения рук и тела со звуковым образом... нарушает и у исполнителя, и у слушателя представление о характере музыки».

Окончание вуза для учителя музыки не есть окончание учебы. Музыкант учится всю жизнь в своей профессиональной деятельности. Успех профессиональной работы учителя музыки и дирижера во многом зависит от того фундамента, который был заложен в стенах учебного заведения, а эти знания пригодятся молодому специалисту в его дальнейшем профессиональном росте.

Главным в обучающем процессе студентов музыкально-педагогического профиля является воспитание самостоятельной работы, творческая инициатива, развитие музыкально-образного мышления, эмоциональности.

Дирижерская деятельность учителя музыки требует развития конкретного профессионального умения в управлении хоровым (оркестровым) коллективом.

В вышеизложенном материале продолжается исследование технологии дирижирования и освещаются основные тенденции в музыкально-педагогическом воспитании и обучении студентов дирижерскому искусству.

Л и т е р а т у р а

1. *Л. Безбородова.* Дирижирование. – М., 1990. – С. 3–6.
2. *К. Ольхов.* Теоретические основы дирижерской техники. – Л., 1984. – С. 11.
3. *К. Ольхов.* Теоретические основы дирижерской техники. – Л., 1984. – С. 12.
4. *Б. Асафьев.* Музыкальная форма как процесс. – Л. 1971. – С. 211–212.
5. *Р. Шуман.* Избранные статьи о музыке. – М. 1956. – С. 235.
6. *И. Стравинский.* Хроника моей жизни. – Л., 1963. – С. 46.
7. *Ч. Дарвин.* Т.5. – С. 919.
8. *С. Казачков.* Дирижер хора – артист и педагог. – К., 1998. – С. 49.
9. *Н. Малько.* Основы техники дирижирования. – М., Л. 1965. – С. 9
10. *С. Казачков.* Дирижер хора – артист и педагог. – К., 1998. – С. 51.
11. *С. Казачков.* От урока к концерту. – К., 1990. – С. 116.