
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 (предслышания). 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 consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a bass clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is in 2/4 time and key of B-flat major. It begins with a piano introduction marked 'f marcato'. The score includes various articulation marks such as accents and slurs.

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»
II д. Хор «Как во горнице-светлице»

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

2

3

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

3

sf

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 темпоритмом 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.