

УДК 78.03+78.07

*И. Чирка***ДИСКУРСИВНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗУЧЕНИЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ДИРИЖЕРА**

Статья посвящена рассмотрению дискурсивных предпосылок изучения деятельности современного дирижера в широком историко-культурном контексте. Выявляются истоки формирования современных тенденций в дирижерском искусстве, а также главные составляющие феномена дирижера-исполнителя.

Ключевые слова: дирижирование, дирижерское искусство, оркестр, музыкальное исполнительство.

Дирижерское искусство, рассматриваемое как особый вид исполнительской деятельности, неоднократно становилось предметом обсуждения и научного осмысления. Однако следует отметить возрастающую потребность современных дирижеров-практиков в осмыслении и научной аргументации своей деятельности для более продуктивного решения возникающих проблем интерпретативного исполнительского свойства. Все вышеизложенное объясняет актуальность и важность данного исследования в становлении и воспитании современного дирижера.

Закономерно, что процесс осмысления функций исполнительской деятельности современного дирижера привлек внимание к разработке проблем, связанных с изучением ряда вопросов, касающихся дирижерского творчества, истории и эволюции дирижерского искусства, а также — с исследованием деятельности выдающихся дирижеров-интерпретаторов. Данные тенденции находят свое отражение в работах многих исследователей, таких как Л. Гинзбург, И. Мусин, Г. Ержемский, М. Канерштейн, П. Робинсон, Г. Дехант и др. В их работах поднимаются важнейшие вопросы исполнительского искусства с опорой на научные сведения из областей истории, психологии, педагогики и пр.

Вместе с тем следует отметить, что в большей части литературы, посвященной дирижерскому искусству, проблема дирижерской интерпретации музыкального произведения лишь отчасти затрагивается. Примером этого могут служить работы К. Кондрашина, Г. Рождественского, Э. Лайнсдорфа, отдельные биографические очерки таких значительных дирижеров, как Ш. Мюнш, Б. Хайкин, Н. Аносов.

Дирижерское искусство (от немецкого *dirigieren*, французского *diriger* — направлять, управлять, руководить) по праву можно считать одним из наиболее сложных видов исполнительства, так как именно дирижер в процессе управления музыкальным коллективом обеспечивает исполняемому произведению ансамблевую выстроенность, техническое совершенство и художественную завершенность. Одна из наиболее важных задач, которая стоит перед дирижером, — тщательное изучение и максимально точное воспроизведение текста авторской партитуры. Помимо этого, дирижерское искусство должно пониматься как особая форма исполнительства, хотя и существенно отличная от иных видов инструментального исполнительства.

Понимание дирижирования как самостоятельной формы музыкального исполнительства сложилось достаточно поздно, во второй четверти XIX века, хотя истоки дирижерского искусства прослеживаются с древнейших времен. Широко известны древние египетские, ассирийские барельефы, изображающие группы музицирующих людей, под управлением человека с жезлом в руке либо осуществляющего движения рукой. В древнеегипетской и древнегреческой культурах было широко распространено управление певческими коллективами (в том числе и церковными) при помощи хейрономии (от греч. *хеiρ* — рука, *номос* — закон, правило). Основой данного способа дирижирования был принцип зрительного показа мелодического контура, темповой, метрической, ритмической заданности при помощи особой системы движений рук и пальцев дирижера. Жесты дирижера должны были передавать группе музицирующих информацию об эмоционально-выразительной составляющей исполнения. Иными словами, хейрономическая система дирижирования представляла собой систему мнемонических, условных знаков, изображаемых движениями руки, головы и мимики, с помощью которых дирижер как бы рисовал мелодический контур. Данный способ получил особое распространение в период отсутствия точной звуковысотной и метрической фиксации. Он отличался эмоциональностью жестов и художественной образностью, характерной для современных принципов дирижирования. Именно в этом ключе А. Кинле характеризует такой вид дирижирования: «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, с. 16]. Следовательно, уже с древнейших времен искусство дирижирования основывалось на одном из важнейших принципов современного искусства дирижирования — организации художественно-творческого процесса и создании художественного образа.

Наряду с хейрономией возникает и развивается иной способ дирижирования, который осуществлялся в «шумовом дирижировании» с помощью специальной трости — «баттуты» (от итал. *battere* — бить, ударять). Одним из первых достоверных указаний на применение данного вида дирижирования, заключающегося в буквальном «отбивании такта», становится художественное изображение церковного ансамбля (1432 г.). Хотя, справедливости ради, следует отметить, что во время исполнения трагедий в Древней Греции руководитель хора отмечал ритм ударами ноги, пользуясь для этого обувью с железными подошвами [1; 3; 5].

Таким образом, рассматривая становление и этапы развития современного дирижерского искусства, следует выделить как два ведущих направления в эволюции дирижерской техники — акустическое (ударно-шумовое) и визуальное (зрительное). В современной дирижерской практике ударно-шумовое дирижирование нередко применяется для руководства ритмической и ансамблевой сторонами исполнения, особенно в репетициях непрофессиональных коллективов, но оно совершенно непригодно для художественно-выразительного дирижирования.

Начиная с XVII в. ведущим становится визуальный способ дирижирования, при котором управление коллективом исполнителей осуществлялось музыкантом, исполнявшим партию генерал-баса на клавесине или органе. Одновременно с таким способом управления продолжал существовать и способ дирижирования при помощи баттуты, например, известно, что Ж. Б. Люлли вплоть до 1687 г. пользовался большой массивной камышовой тростью, которой он стучал по полу. Начиная с XVIII века все большее значение приобретает первый скрипач (концертмейстер), который своей игрой должен был помогать дирижеру достигать ансамблевой стройности и слаженности в процессе исполнения. Подобная практика привела к возникновению феномена «двойного дирижирования», при котором в опере певцами руководил дирижер-клавесинист, а концертмейстер-

скрипач — оркестром. Однако ситуация, при которой во время исполнения крупных вокально-инструментальных сочинений число дирижеров могло доходить до пяти, существенно меняется ко второй половине XVIII столетия. В это время практически отмирает система генерал-баса и скрипач-концертмейстер становится единоличным руководителем исполнительского коллектива. Примером этого может служить деятельность К. Диттерсдорфа, Й. Гайдна, Ф. Хабенека, которые именно таким образом дирижировали ансамблями исполнителей во время концертных выступлений. Данный способ дирижирования был распространен и в XIX веке, однако в процессе динамического развития симфонического жанра, связанного с усложнением состава оркестра и стремлением к большей выразительности и красочности игры, требования к дирижеру существенно возрастают [3; 5]. В связи с этим скрипач-концертмейстер основное свое внимание посвящал управлению коллективом, а не игре на инструменте — оставалось лишь заменить смычок концертмейстера дирижерской палочкой. Первыми дирижерами, осуществившими переход к дирижерской палочке, были И. Мозель (1812), К. М. Вебер (1817), Л. Шпор (1817), а также Г. Спонтини (1820). В этот же период появляются первые дирижеры, работающие с «чужими» оркестрами, что доказывало возникновение феномена дирижерского исполнительства. Первыми крупными дирижерами можно назвать Г. Берлиоза, Ф. Мендельсона, а также Р. Вагнера, который «повернул» дирижера лицом к оркестру для обеспечения более тесного творческого контакта с коллективом. Таким образом, подобный способ дирижирования окончательно утверждается к 40-м годам XIX века, но современный тип дирижера-исполнителя, свободного от композиторской деятельности, возникает еще позднее. Однако, как указывает Н. Маркарян в своей работе «Портреты современных дирижеров», лишь «XX век утвердил мировоззренческий характер дирижерской профессии. И поставил дирижера рядом с другим интерпретатором-мыслителем новейшего времени — театральным режиссером» [4, с. 5].

Следовательно, дирижер занимает особое место среди исполнителей-интерпретаторов, а в виде его «инструмента» можно рассматривать мануальную технику, история и эволюция которой тесно сопрягается с этапами формирования функций и задач дирижера. Так, именно появление метрической записи поставило перед дирижером насущную проблему четкого показа долей такта, для чего была

создана система тактирования, во многом основывающаяся на принципах хейрономии.

Хейрономии было свойственно то, что отсутствовало в ударно-шумовом способе управления коллективом, а именно, появились движения рук в разных направлениях: вверх, вниз, в стороны. Дирижерское искусство достигло высокого уровня тогда, когда упомянутые выше способы управления коллективом исполнителей — акустический способ (или «шумовой», применяемый в репетиционном процессе) и хейрономия (обозначение долей с помощью визуального отображения геометрических фигур, схемы тактирования), использование дирижерской палочки — стали применяться как единый процесс, в виде единого действия. И. А. Мусин подтверждает эту мысль, указывая, что: «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» [5, с. 17].

Современное дирижерское искусство представляет собой определенную систему жестов-ауфтактов, которая носит универсальный характер. С ее помощью дирижер сообщает оркестру (или другому коллективу музыкантов-исполнителей) не только определенные структурные, темповые, агогические, динамические указания, но и свое видение исполняемого опуса, свою художественную концепцию произведения в целом. Иными словами, если ранее главная задача, которая стояла перед дирижером, сводилась к управлению совместной игрой группы исполнителей, то сегодня дирижирование предстает в качестве самодостаточного художественного феномена — исполнительского творчества огромной глубины и значимости, чему во многом способствовало совершенствование технической базы дирижерских жестов.

Эволюция и развитие симфонического жанра, а значит — и самой структуры симфонического оркестра, привели, в первую очередь, к усложнению музыкальной фактуры. Данные процессы привели к необходимости сосредоточения руководства исполнителями в руках одного человека — дирижера, исключив его при этом из участия в ан-

самбле. Таким образом, дирижер дистанцируется от непосредственного участия в исполнении произведения как оркестрант-ансамблист и сосредоточивает все свое внимание только на процессе дирижирования. Это приводит к стремительному расцвету мануальной техники, структурированию схем тактирования и обогащению системы афтактов и иных средств выразительности, так как руки дирижера теперь не обременены игрой на инструменте.

Среди первых дирижеров-исполнителей, активно гастролирующих и получивших широкую международную известность именно в этом качестве, следует назвать Ганса-Гвидо фон Бюлова (1830–1894) — выдающегося немецкого пианиста и дирижера [11, с. 288]. Два великих представителя романтического направления в музыке — Г. Берлиоз и Р. Вагнер — указали на необходимость полноценного участия дирижера в творческом процессе и улучшения контакта между ним и оркестром. Для достижения поставленной цели ими было предложено дирижерам повернуться лицом к оркестру, а не так, как было заведено ранее — лицом к публике, что они и продемонстрировали на личном опыте. Хотя данный призыв многими их современниками был оценен весьма критически, вместе с тем, как мы видим, их взгляды оказались весьма продуктивны и жизнеспособны. Можно сказать, что именно с этого момента дирижерское искусство обрело практически полную самостоятельность и самодостаточность, так как на смену прежнему типу дирижера-капельмейстера, функции которого сводились к точному отбиванию такта, приходит новый тип — дирижер-интерпретатор, дирижер-художник.

Примечательно, что упомянутые выше Г. Берлиоз и Р. Вагнер выступали не только в роли дирижеров-реформаторов, но и в качестве первых теоретиков-дирижеров, отразивших в своих работах передовые на тот момент взгляды касательно дирижерского искусства (Г. Берлиоз «Дирижер оркестра» и Р. Вагнер «О дирижировании») [3].

В современных теоретических исследованиях в области дирижерского искусства поднимается ряд существенных вопросов, связанных с глубоким пониманием важных проблем, среди которых проблема дирижерского жеста и его возможностей, вопросы взаимодействия дирижера и оркестра, проблема оркестрового строя, явление дирижерского исполнительства как интерпретативного феномена. Так, многие исследователи, изучающие дирижерский жест, усматривают в нем художественно-выразительное средство. К данному заключению приходят такие исследователи, как И. Мусин, Б. Смирнов, Д. Варла-

мов, которые обосновывают свою позицию указаниями на экспрессивность, эмоциональность, образность воздействия дирижерского жеста на исполнительский коллектив.

Музыковедческая мысль демонстрирует множественность подходов к пониманию сути и природы художественно-выразительных средств, что мы можем обнаружить на страницах работ Б. Яворского, Б. Асафьева, Л. Мазеля, В. Медушевского, Е. Назайкинского и других. В нашем исследовании наиболее продуктивной и полезной оказывается позиция Е. Назайкинского о триединстве сторон музыкального звучания. Исследователь указывает, что «один и тот же акустический колебательный процесс в музыке выступает, по крайней мере, в трех качествах: как звук — и тогда музыка воспринимается в ее красках, звуковых переливах и очарованиях, как тон — тогда она оценивается как интонационное движение, а еще и как нота — часть темы, композиции» [8, с. 24]. При сопоставлении основных положений теории Е. Назайкинского с художественными возможностями дирижерского жеста можно обнаружить, что дирижерский жест аккумулирует в себе некоторые характеристики, функции, особенности, позволяющие говорить о нем как о художественном феномене.

Деятельность дирижера концентрирует в себе несколько видов деятельности, а именно, исполнителя, интерпретатора, слушателя и даже композитора, так как дирижер в своей работе структурирует форму музыкального произведения, выявляя своеобразие его композиции. Главная особенность дирижерского творчества заключается в том, что он работает с исполняемым произведением на протяжении длительного времени — в период ознакомления с партитурой, в репетиционном процессе, и, конечно, непосредственно во время концертного выступления.

Художественная значимость, творческая индивидуальность и самостоятельность дирижера определяется во многом успешностью всех трех этапов дирижерской деятельности. Как указывал С. Казачков, «одержимый произведением, замыслом его исполнения приходит дирижер к своему ансамблю. К этому моменту музыка должна звучать в сознании дирижера ясно, со всеми особенностями своей формы и содержания. Без этого не существует дирижирования как искусства...» [2, с. 7]. Подобной же позиции придерживался Б. Смирнов: «Как художник, приступая к работе, предварительно набрасывает общую композицию, намечает пропорции, соотношения главных элементов, то есть выполняет эскиз будущей картины (становящийся-

ся, порой, художественным явлением), так и дирижер, занимаясь выработкой «мануального эскиза» музыки, лишь намечает главнейшие двигательные-пластические средства ее выражения» [10, с. 105].

И. Мусин считал важным этапом репетиционной работы и существенной составляющей концертного исполнения функцию структурирования музыкальной формы, подчеркивая, что практически с самого начала репетиционного процесса, наряду с вниманием к частным моментам, дирижер старается воссоздать целостную картину исполнения. И. Мусин пишет, что «дирижируя какой-то фразой, он старается воспринимать ее в контексте более крупного построения, стремится создать общий облик произведения в его целостности» [7, с. 85].

Дирижер-профессионал, обладающий необходимыми навыками и художественным чутьем, может управлять симфоническим, духовым, народным оркестром, но одним из основополагающих качеств деятельности дирижера является его умение работать со звуком, звуковой палитрой, стремление учитывать тембральные и интонационные качества оркестра. При этом техника дирижирования, как и понятие интерпретации музыкального произведения, не меняются. Меняются приемы игры на музыкальных инструментах, способы извлечения звука, а самое главное — меняется коллектив. Поэтому одним из условий успешной работы дирижера является умение написать инструментовку, аранжировку для своего коллектива, для музыкантов оркестра, профессиональные и индивидуальные возможности которых должны быть изучены и учтены дирижером.

Звук является одним из важных средств музыкальной выразительности, которое воспринимается как составной элемент, включающий в себя его тембровые характеристики, качество, плотность, краску и эмоциональную составляющую. Прекрасный тембр инструмента или голоса завораживает, волнует, он доставляет эстетическое наслаждение. Чем богаче тембральные качества, тем сильнее они воздействуют на слушателя, помогают проникнуть в глубину музыкального образа. Бывает так, что музыкант обладает красивым звуком, но не умеет его применить, интонирует фальшиво, невыразительно. Задача дирижера заключается в том, чтобы помочь музыканту контролировать свое исполнение, находить в извлекаемых звуках краски, необходимые для передачи художественного образа.

Таким образом, общепринятое в современных исследованиях дирижерского искусства истолкование дирижера как интерпретатора-

исполнителя указывает на то, что исполнительские художественно-выразительные средства должны инициироваться и продуцироваться дирижерским жестом. А своего рода музыкальным инструментом служит не дирижерская палочка, что являлось объектом иронии исполнителей в период борьбы дирижерского искусства за самостоятельность, инструментом в данном случае выступает коллектив исполнителей. Как любой концертирующий исполнитель должен знать все конструктивные и художественные возможности своего инструмента и уметь виртуозно с ним обращаться, так дирижер обязан досконально изучить свой коллектив и его возможности для наиболее эффективной творческой работы, а средством воздействия оказываются дирижерские жесты. В процессе исполнения дирижер не только иницирует звукотворчество своего уникального «музыкального инструмента», но и корректирует его, используя, главным образом, движения рук.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Варламов Д. И. Артикуляция в дирижировании / Д. И. Варламов // Оркестр. — 2013. — № 1–2. — С. 14–16.
2. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка : [учеб. пособие] / С. А. Казачков. — М. : Музыка, 1967. — 111 с.
3. Канерштейн М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн ; [ред. А. Зорина]. — М. : Музыка, 1965. — 222 с.
4. Маркарян Н. А. Портреты современных дирижеров / Н. А. Маркарян. — М. : Аграф, 2003. — 304 с.
5. Мусин И. О воспитании дирижера / И. Мусин ; [ред. В. С. Буренко]. — Л. : Музыка, 1987. — 247 с.
6. Мусин И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. — Л. : Музыка, 1967. — 352 с.
7. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста / И. А. Мусин. — М. : Музыка, 2006. — 232 с.
8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
9. Пазовский А. М. Записки дирижера / А. М. Пазовский ; [общ. ред. В. Кухарского]. — М. : Музыка, 1966. — 562 с.
10. Смирнов Б. Ф. Дирижерско-симфоническое искусство : музыкально-эстетические и социально-психологические аспекты : [монография] / Б. Ф. Смирнов. — СПб. : Композитор, 2012. — 295 с.
11. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. — СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1891. — Т. 5. — 468 с.

Чирка І. Дискурсивні передумови вивчення діяльності сучасного диригента.

Стаття присвячена розгляду дискурсивних передумов вивчення діяльності сучасного диригента в широкому історико-культурному контексті. Виявляються витоки формування сучасних тенденцій у диригентському мистецтві а також головні складові феномена диригента-виконавця.

Ключові слова: диригування, диригентське мистецтво, оркестр, музичне виконавство.

Chirka I. Discursively background study activities of contemporary conductor.

Article is devoted to the study of discursive activity preconditions modern conductor in a wide historical and cultural context. Identifies the origins of the modern trends in the art of conducting as well as the main constituents of the phenomenon conductor performer.

Keywords: conducting, conductor's art, orchestra, musical performance.



УДК 788.6:7.071.2

С. Шовгенюк

СТАНОВЛЕННЯ БАС-КЛАРНЕТА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ХІХ — СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто історичні аспекти розвитку сольного виконавства на бас-кларнеті, починаючи з ХІХ століття. Проаналізовано письмові згадки та описи цього інструмента, які базуються на конструктивних змінах, діапазоні звучання та тембрових особливостях. Акцентовується увага на технічних особливостях і виразових засобах бас-кларнета, а також на проблемі репертуару.

Ключові слова: бас-кларнет, басетгорн, репертуар, виконавство, концерт.

Історичні свідчення побутування бас-кларнета в якості сольного інструмента протягом ХІХ і в перші роки ХХ століття є досить обмеженими, існують тільки окремі записи виконавців та деякі репертуарні списки. З 1830 року переважна більшість коментарів в основному стосується тільки нещодавно розроблених видів інструмента і їх використання у виконавській практиці, але ці відгуки не дають чіткого уявлення про те, чи виконавці тільки демонстрували інструмент просто з цікавості, чи вони дійсно виконували на ньому певні композиції. Переважно у всіх випадках, окрім арії з бас-кларнетом німецько-