

ОРКЕСТР БЕЗ ДИРИЖЕРА.

*ИЗДАНИЕ
Первого Симфонического Ансамбля
Москва
1922.*

Первая Нотопечатня Государственного Музыкального Издательства.

Оркестр без дирижера.

До последнего времени оркестровый музыкант получает в корне неправильное художественное воспитание, воспитание противоречащее его назначению, как артиста-исполнителя: от него требуется—следить за намерениями дирижера, *смотреть* за его движениями, а не *слушать* красоты оркестровой звучности, не вслушиваться в звуковую сущность исполняемого произведения. Это с одной стороны отучает его от самостоятельности, делает его ремесленником, механизмирует его игру, с другой стороны суживает его кругозор, сковывает его творческую инициативу в исполнении той звуковой *роли* во всем музыкальном произведении, которую представляет собою каждая оркестровая партия в партитуре.

Это—основная аномалия в воспитании оркестрового музыканта, которая должна быть вскрыта, обнаружена и изжита. Изжить эту аномалию, как это будет видно из последующего изложения,—является основной задачей *оркестра без дирижера*. Но между основными задачами поставленными для достижения в ближайших *периодах* к осуществлению той или иной идеи—огромная разница. Такими поводами для осознания и осуществления идеи оркестра без дирижера послужили несколько фактов и наблюдений, самих по себе кажущихся маловажными, но давших первый толчок и сделавших первый сдвиг. Вот некоторые из них. Существуют места в музыкальных произведениях *не выходящие* с дирижером, или же иногда выходящие на репетициях, но не выходящие в концерте; места, в которых палочка дирижера *мешает* исполнению, а не направляет его; места, в которых не смотря на присутствие дирижера, а может быть и благодаря этому, получается нарушение ритмического равновесия между отдельными инструментами или между отдельными группами оркестра. Это происходит потому, что дирижер *физически* не в состоянии дать оркестру *всех* необходимых указаний и, делая их одной части оркестра, тем самым *мешает* другой части оркестра точно исполнить ее партии, требующие других указаний.

В этих случаях наилучшим выходом из затруднения может служить совет находящейся в затруднении группе оркестра: *не смотреть на палочку, а слушать* партию того или иного инструмента, дающего кпору для точного исполнения партии этой группы. В таких местах неуверенность исполнения может дойти до крайней точки, особенно тогда сюда приходят чисто психологические причины: дирижер, приближаясь к „не выходящему“ месту начинает нервничать; взмахи его палочки начинают терять даже определенность, необходимую для той части оркестра, для которой они предназначены; оркестранты начинают чувствовать волнение дирижера, теряют нужное спокойствие, будучи затрудненными в понимании его нервных и неожиданных дирижерских жестов. В таких случаях дирижер является не руководителем оркестра, а *преградой* между звучащей материей и техникой ее воплощения,—преградой между тем, *что* должно выйти и *как* это „что“ должно реализоваться.

Описанные случаи толкают нашу мысль в направлении сравнений и аналогий. Мы обращаемся к другим областям музыкального исполнения и видим, что сложнее и в смысле чисто звуковом, и количественно (в отношении состава исполнителей) ансамбли, как октеты и квинеты, а также и более сложные ансамбли (Kammer-Symphonie А. Шёнберга)—исполняются без дирижера. Обращаясь к областям других искусств, мы видим, что другие виды искусств, как например, драма во всем своем течении, не исключая и массовых сцен, обходятся и всегда обходилась без своего драматического дирижера. Обращаясь, далее, к практике симфонических оркестров, мы видим, что случаи исполнений симфонических произведений без дирижера, правда эпизодические, имели и имеют место. Анализируя последний случай и пользуясь для этого показаниями опытных артистов-оркестрантов, мы обращаем наше внимание на два следующие обстоятельства: во первых, на то, что отсутствие перед таким исполнением (без дирижера) того или иного произведения репетиций, производимых без дирижера, совсем не отражается на качестве исполнения и, во вторых, что при последующих повторных исполнениях этих пьес, дирижеры, репетируя их, не вносят в их интерпретацию ничего существенно нового сравнительно с исполнением этих пьес одним оркестром.

Вот несколько поводов, послуживших основанием для возникновения идеи *оркестра без дирижера*, оркестра, как самостоятельного

симфонического ансамбля,—идеи от осуществления которой те, у кого она возникла, те, кто ее принял, и те, кто в осуществлении ее участвуют, ждут больших художественных достижений.

Оркестр с дирижером и оркестр без дирижера,—в чем художественные преимущества последнего? Оставляя в стороне то, о чем уже было сказано, г.-е. что оркестр без дирижера является школой для нового артиста-оркестранта с личной творческой инициативой и с хорошо развитым чувством и чутьем главного и второстепенного, рисунка и фона, необходимо все же вернуться снова к параллели между оркестром без дирижера и большим камерным ансамблем. Самое сильное возражение, возражение априорное, ибо оно темн, кто его делает, еще не проверено на опыте, заключается в следующем: „восемь человек, составляя ансамбль, могут исполнить все требуемые композитором оттенки, могут осуществить все заложенные им в его сочинение намерения, так как они представляют для этого достаточно гибкий художественный аппарат; но то, что могут восемь человек, того не могут восемьдесят, того не может сделать целый оркестр, который для этого не обладает достаточной подвижностью и художественной отзывчивостью“. Так ли это? Нет, и еще раз нет! Можно утверждать совершенно обратное. Можно говорить: „оркестровый ансамбль (оркестр без дирижера) способен к достижению больших тонкостей исполнения, чем камерный ансамбль“. И это можно утверждать вот почему: в оркестровом ансамбле составленном из значительного числа индивидуумов, *заражение* исполнителей идеей и ритмом исполняемого произведения, благодаря концентрации мыслей всех членов ансамбля на одном и том же художественном объекте и взаимопроникновению им, может достичь той степени, которая должна быть охарактеризована как *стихийная*. При этом „заражении“ относительная скала нюансов оркестра, по сравнению со скалой нюансов ансамбля, хотя бы и большого, расширяется до грандиозных объемов, от нежнейшего, еле ощущаемого пианиссимо до потрясающего фортиссимо. Ибо, когда пианиссимо делает один исполнитель, например, солист-скрипач,—то он не может перейти той границы пианиссимо, за которой начинается прерывистый звук, в то время как целая струнная группа в лице каждого ее отдельного исполнителя может довести эту прерывистость звука до самых крайних пределов без того чтобы перерывы в звуке были заметны для слушателя, так как эти перерывы наступают одновременно.

О дирижером этот нюанс не выйдет, потому что часть внимания оркестрантов тратится ими на угадывание намерений дирижера, на наблюдение за его волнением, на следование за его палочкой. Точно также и эффекты усиления звука, нарастаний (*crescendo*) без дирижера должны выйти более значительными и производящими большее впечатление. Слагающиеся из отдельных *crescendo* отдельных исполнителей, сосредоточивающихся на мысли о динамическом под'еме и не отвлекаемых ничем внешним, все эти под'емы выйдут более ровными, более единодушными и более захватывающими.

Другой случай, аналогичный тому, который уже был описан выше. При ритмических качаниях между отдельными группами оркестра, возникающих в оркестре случайно, например, при внезапном ускорении темпа какой-нибудь одной группой, дирижер для того, чтобы восстановить ритмическое равновесие, обычно дает специально для этой группы, чтобы ее сдержать, темп более медленный, чем темп всего оркестра. Часть оркестра понимает намерение дирижера, а часть им смущена. Качание между отдельными группами оркестра усиливается и усложняется, атмосфера среди исполнителей психологически сгущается, иногда у них появляется даже ощущение возможности катастрофы, наконец все приходит в норму. И вот здесь-то остается совершенно невыясненным вопрос, приходит ли помощь от дирижера, или же от самого оркестра, который, предчувствуя катастрофу, спасает сам себя.

Что касается угадывания намерений дирижера, то иногда это сделать бывает для оркестрантов очень затруднительно. Например, идет *Scherzo* Третьей симфонии Бетховена. Для того чтобы достичь сразу же идеально точного ритма и одновременного вступления всего оркестра, дирижер условливается с оркестром, что он перед началом музыки дает четыре пустых такта, но в то же время хочет сделать это движениями, незаметными для публики. На репетициях все идет хорошо, но на концерте, от волнения ли дирижера, или оркестрантов, или еще от каких-либо причин, условные движения не вышли или же не были поняты,—и тогда, не смотря на все предосторожности дирижера, оркестр все же вступает не сразу и тот эффект, на который рассчитывал дирижер, не выходит. Бывают еще более тонкие случаи. Дирижер хочет взять настоящий темп, часть оркестра, по тем или иным признакам угадывает намерение дирижера, но сам дирижер не может сделать этого намерения ясным для всего

оркестра, его рука почему то останавливается, делается менее эластичной,—и тогда другая часть оркестра, следующая точно за взмахами руки, отстает ритмически от первой.

Все, что до сих пор говорилось о взаимоотношениях оркестра и дирижера, все это имело отношение только к концертным выступлениям, а не к репетиционной работе. Свое же художественное воспитание оркестрант получает тем не менее главным образом во время репетиций. Здесь, на них выработался тот тип оркестранта, о котором упоминалось выше, оркестранта приучавшегося смотреть, а не слышать, играть свою партию как *свою*, а не как часть сложного целого, определяемую всем комплексом оркестрового звучания и, в свою очередь, окрашивающую весь комплекс звуков тем колоритом ее индивидуальности, который она в этот комплекс вносит. Ни где в другом искусстве нет и не было такой власти руководителя над руководимыми им массами, как власть дирижера в оркестре. Требования дирижера к оркестру и к оркестрантам категоричны, замечания безапелляционны, указания должны приниматься без возражений. При этих условиях действительно авторитетным руководителем оркестра, признаваемым за такового и самим оркестром, может быть только дирижер-художник, уровень мастерства и степень талантливости которого лежит не ниже тех границ, которые проходят через среднюю мастерства и талантливости лучшего, руководящего оркестром ядра его членов. Такой дирижер, при родственности его натуре и идеалов идеалам и направлению художественной мысли оркестра, будет приятен оркестру, оркестр его будет чувствовать и уважать. Совершенно обратное явление бывает когда соотношение сил меняется, и оркестр принужден играть под управлением дирижера, художественный авторитет которого невысок, вкус которого сомнителен. Такой дирижер только портит исполнение и заставляет художественно страдать оркестр. Вот почему иногда хорошие оркестры под управлением некоторых дирижеров играют плохо, т. е. хуже чем они могли бы играть. Если бы какой-нибудь оркестр вдруг заявил бы о своем желании, чтобы при приглашении того или другого дирижера для руководства им принимался во внимание *сложившийся художественный вкус самого оркестра*, то это было бы сочтено за невероятную претензию, в то время как из всего выше сказанного, нравственное *право* оркестра на такие пожелания вытекает с несомненной ясностью.

Теперь, какова работа дирижера? Она заключается в том, что сначала дирижер, во-первых, изучает партитуру предназначенную для исполнения пьесы и вырабатывает для себя общую картину и детали ее исполнения, во-вторых, во время репетиций устанавливается с оркестром как относительно самого исполнения пьесы, так и относительно значения своих дирижерских знаков, жестов и указаний и, в-третьих, наконец, проводит разученную таким образом пьесу в концерте. Таким образом акт исполнения симфонической пьесы распадается на три отдельных акта, из которых два ему и друг другу предшествуют, а третий с ним совпадает, это — изучение, разучивание и исполнение. Как значительно участие дирижера в последнем акте? Правда ли, что творчество дирижера как-то само собой приурочивается в высшей мере к акту исполнения произведения, а не к акту его разучивания? Правда ли, что дирижер в концерте по произволу и по вдохновению может совершенно изменить весь план исполнения произведения, относительно которого он условился с оркестром на репетициях? Наконец, правда ли, что оркестр при исполнении противопоставляется дирижеру, что между ними происходит борьба, со стороны оркестра выражающаяся в стремлении оставаться в раз на всегда воспринятых и отлитых формах, а со стороны дирижера выражающаяся каждый раз в стремлении вдохнуть в эти застывающие и застылые формы новую жизнь? Прежде чем ответить на эти вопросы, необходимо сделать экскурс в область следующих фактов известных каждому музыканту: при всех остальных равных условиях, приятнее играть и скорее можно „загореться“ музыканту, играющему в лучшей акустической обстановке; при всех только что перечисленных условиях гораздо лучше играть в наиболее приятных психологических условиях и ужасно играть в атмосфере художественного холода и враждебного непонимания; наконец, всем музыкантам знакомо то чувство легкости и свободы исполнения, которое овладевает ими, когда они, после долговременной игры на посредственном инструменте, садятся за инструмент исключительного качества. Весь тот сложный конгломерат влияний на артиста, который присутствует в только что перечисленных фактах во всяком случае еще не дает нам права сказать, что все здесь зависит от самого артиста и что внешние условия не играют здесь никакой роли. Точно также и при исполнении симфонического произведения в концерте еще неизвестно, заражается ли в своих вдохно-

венных порывах оркестр от дирижера, или дирижер от оркестра или и для того и для другого здесь играют огромное значение еще чисто внешние условия? Быть может внезапно возникшая в оркестре красота звучности или неожиданно сделанный самим оркестром тонкий нюанс толкают дирижера на путь изменений условленного исполнения? Быть может изменившиеся условия акустики наполненного публикой зала (если репетиция происходила в пустом зале, дававшем неблагоприятную окраску звуку) вдохновляют к творчеству и оркестр и дирижера? Быть может гипнотический ток, исходящий от возбужденной аудитории создает благоприятную для творчества и оркестра и дирижера психологическую атмосферу.

Если мы остановимся на анализе акта изучения партитуры музыкального произведения, то тут может быть два случая: или изучающий партитуру делает это совершенно самостоятельно, т.-е. без посторонней помощи расшифровывает смысл нотной записи, далеко еще не столь совершенной, чтобы представлять собою нечто фиксирующее мысль композитора до всех ее глубин и во всех ее поворотах; или в этой работе он пользуется помощью лица, в авторитет которого он верит и, в частности, помощью самого композитора. В идеале, недостижимом к сожалению в настоящий момент из-за условий неправильного воспитания музыкантов вообще и оркестрантов в частности, в идеале — не исключена возможность изучения оркестровой партитуры исполняемого данным оркестром произведения всеми членами оркестра. При условии же авторских указаний, касающихся понимания его творческих намерений, сделанных всему оркестру в том или ином виде, между автором и фактическими исполнителями его произведения не стоит ничьей индивидуальности, ничьей воли.

Раз принципиально поставлен под сомнение вопрос об истинной роли дирижера при исполнении музыкального произведения в концерте, то тем самым центр тяжести общего вопроса об исполнении переносится на акт разучивания музыкального произведения, на репетиционную работу. Здесь неизбежным является и остается положение, что *учитель оркестра* должен быть поставлен под вопрос существующая практика, *status quo*: должен ли быть этим учителем оркестра дирижер? Ввиду высказанных выше соображений о значении дирижера во время самого концертного исполнения, или, вернее, ввиду констатирования факта, что вопрос о значении дирижера во

время самого акта исполнения может рассматриваться совершенно иначе, чем это принято вообще,—ввиду этого уместно также поставить вопрос, как велика разница между достижениями, сделанными оркестром на репетициях и достижениями делаемыми оркестром в концерте, учитывая при этом все, о чем уже говорилось здесь по этому поводу. Можно думать, что разница эта не так уже велика. Если же это так, то нужно с совершенной определенностью сказать, что и учителем оркестра *может быть не дирижер*.

Как же должны происходить репетиции оркестра без дирижера? Кто может быть его учителем? И как осуществляются намерения этого учителя? Ставя эти вопросы мы подходим к самому существу работы оркестра без дирижера, к тому существу, от которого зависит перевоспитание оркестрового музыканта в члена оркестрового ансамбля, непосредственно и всем существом участвующего в исполнительском творческом акте. Учителем оркестра может быть всякий член оркестра, автор сочинения и вообще любое лицо, которому оркестр доверит руководство собой, в авторитет которого оркестр верит. Если допустить, что оркестр в значительном своем составе состоит из выдающихся и признанных виртуозов на своих инструментах, состоящих профессорами высшей музыкальной школы, то, очевидно, и требования к своему учителю он предъявит очень большие и признает достойным своим руководителем при разучивании той или другой пьесы или ее автора, или же музыканта с выдающимся авторитетом. Руководитель, учитель оркестра без дирижера для себя и для всего оркестра составляет картину того, *что должно получиться*, а уже дело оркестра в целом или же в лице избранных им для этой цели специалистов решить, *что нужно сделать*, чтобы все намерения руководителя были осуществлены должным образом. Этому решению вопроса о том, *что нужно сделать* и *как нужно сделать*, чтобы намерения руководителя оркестра были выявлены вполне, и посвящается и вся предрепетиционная работа (выставление смычков, штрихов, знаков, собеседования с отдельными исполнителями) и вся чисто репетиционная работа: сыровки оркестра без дирижера, в которых каждый член оркестра принимает максимальную долю участия. Этот принцип работы должен применяться равно к старым и к новым сочинениям, что, быть может, даже гарантирует большую точность воспроизведения передачи намерений нового композитора, чьи сочинения исполняются оркестром впервые. В худшем случае

оркестр без дирижера точно исполнит *все* ноты нового произведения, т.-е. исполнит свою задачу лучше дирижера, который в состоянии исполнить *только* ноты данного произведения, да к тому же еще и *не все*, как это можно вывести из предшествующего изложения. Кроме того, при исполнении нового произведения оркестром без дирижера, выступают на первый план те психологические стороны, которые при дирижере остаются в зачаточном состоянии: самолюбие оркестра без дирижера иное, чем самолюбие оркестра с дирижером; иная степень напряжения и внимания и, поэтому, высшая степень утончения художественных чувств исполнителей.

Еще одна деталь, которая не должна быть упущена. Никакой дирижер не может знать точно состояния всех играющих под его управлением музыкантов. Так, например, фэготист, или от угнетения, или от какой либо иной причины, играя в концерте соло, может оказаться физически не в состоянии дать такое пианиссимо, которого от него требует дирижер и которое он давал на репетиции. В этом случае дирижер не будет в состоянии урегулировать соотношение силы звучности солирующего инструмента с аккомпанирующими, что вполне достижимо и необходимо следует в оркестре без дирижера, где артисты *слушают* друг друга и главные голоса и привыкают соразмерять силу звучности своих инструментов с силой звучности инструментов, исполняющих в тот или иной момент главные партии.

Вот в кратких словах те причины, которые породили идею *оркестра без дирижера*. Все изложение этой заметки не нужно рассматривать как ряд выпадов против дирижеров вообще, как пристрастную критику употребляемых ими приемов и способов воздействия на массу оркестровых исполнителей. Далеко нет. Это лишь первый опыт беглого обоснования новой идеи, осуществление которой, оркестр без дирижера верит, принесет со временем богатые плоды—как само по себе, как в деле воспитания артистов оркестра, так и в смысле чисто теоретическом, в смысле изучения и понимания основ и принципов оркестрового симфонического исполнения.

19 июня 1922 года.
Москва.