

ДИРИЖЁРСКИЙ ЖЕСТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО

Тремзина О.С.¹

¹*Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, Саратов, Россия (410012, г. Саратов, просп. Кирова С.М., д. 1), e-mail: naukasgk@inbox.ru*

В статье приведены результаты исследования, цель которого заключалась в обосновании дирижёрского жеста как художественно-выразительного средства музыкального искусства. В ходе исследования проводился сравнительный анализ дирижёрских мануальных движений и средств выразительности композитора, исполнителя, музыкального звучания. Было установлено, что, как и композитор, дирижёр с помощью мануальной жестикуляции «ваяет» форму музыкального произведения; как исполнитель – он инициирует и контролирует звучание, интонирует музыкальный текст; как интерпретатор – он создаёт условную мануальную модель музыки, обладающую эмоциональным содержанием и воздействующую на исполнителей и слушателей. Всё это указывает на общность дирижёрской жестикуляции с художественно-выразительными средствами музыкального искусства. В связи с этим главная задача исследования заключалась в доказательстве художественных возможностей дирижёрского жеста, позволяющих дирижёру не только передавать информацию о содержании музыки, но и руководить творческим процессом в целом. Исследование привело к выводу о том, что в дирижёрской жестикуляции преломляются основные признаки других средств выразительности, это позволяет считать его интегрированным художественно-выразительным средством.

Ключевые слова: дирижёрский жест, художественно-выразительное средство, интеграция.

CONDUCTOR'S GESTURE AS ART MEANS OF EXPRESSION

Tremzina O.S.¹

¹ *Saratov State Conservatory L.V. Sobinova, Saratov, Russia (410012, Saratov, ave. Kirov S.M., 1), e-mail: naukasgk@inbox.ru*

The article presents the results of the research which purpose consisted in justification of conductor's gesture as art means of expression of musical art. During research the comparative analysis of conductor's manual movements and means of expressiveness of the composer, the performer, musical sounding was carried out. It was established that as well as the composer, the conductor by means of manual gesticulation "models" a form of a piece of music; as the performer – he initiates and controls sounding, intones the musical text; as the interpreter – he creates the conditional manual model of music, having emotional content and impact on performers and listeners. All this indicates a community of conductor's gesticulation with art means of expression of musical art. In this regard the main task of research consisted in the proof of art opportunities of the conductor's gesture allowing the conductor not only to transfer information about the maintenance of music, but also to direct creative process as a whole. Research led to a conclusion that in conductor's gesticulation the main signs of other means of expressiveness refract, it allows to consider it as the integrated art means of expression.

Keywords: conductor's gesture, art means of expression, integration.

За многовековую историю музыкальное искусство сформировало уникальную систему художественно-выразительных средств. Благодаря ей музыка способна отображать разнообразные стороны как социально-личностных явлений, так и предметного мира окружающей действительности. Система средств находится в постоянном движении. Процесс эволюции художественно-выразительных средств, по мнению Д. Варламова, демонстрирует тенденции десинкретизации музыкального мышления, языка и творчества [3]. Непрерывная эволюция музыкального языка и речи приводят к изменению выразительных элементов, рождению новых их видов.

Среди теоретиков дирижерского искусства постепенно приходит понимание

дирижерского жеста как художественно-выразительного средства. Данное, на первый взгляд, парадоксальное утверждение исследователи дирижирования, среди которых И. Мусин, Б. Смирнов, В. Свитов, Д. Варламов, обосновывают образностью, экспрессивностью и воздействующей силой жеста дирижёра, его родственными связями со средствами выразительности хореографического и пантомимического искусств. Однако концепция восприятия дирижёрского жеста как художественно-выразительного средства находится лишь на начальном этапе своего развития и имеет ряд нерешённых вопросов, в том числе вопрос, актуализирующий саму концепцию, а именно: является ли дирижёрский жест только «инструментом» отображения художественно-выразительных компонентов музыки или представляет собой, кроме того, и автономное средство выразительности музыкального искусства?

Художественно-выразительные средства широко изучаются в музыкальной теории (труды Б. Яворского, Б. Асафьева, Л. Мазеля, В. Медушевского, Е. Назайкинского и других). При этом каждый учёный выдвигает своё понимание данного явления. К примеру, достаточно абстрактно представляет его Б. Асафьев. Он определяет художественно-выразительные средства как «инструменты (орудия) человеческого коллективного сознания, обнаруживающие музыку как организованную среду» [1, с. 23]. Как музыкальный знак, обладающий материальными и надматериальными (например, ощущения, элементы эмоций, представлений, идей и т.д.) признаками, воспринимает художественно-выразительное средство В. Медушевский [6; 10].

Достаточно неоднозначный подход в конкретизации понятия «художественно-выразительное средство» заключается ещё и в том, что оно применяется не только к элементам самой музыки, к составляющим её акустического звучания (акустические средства), но и к сфере её сочинения (композитор) и исполнения (инструменталист, вокалист). В данном видовом разделении автор статьи опирается на концепцию Е. Назайкинского о триединстве сторон музыкального звучания. «Один и тот же акустический колебательный процесс в музыке, – пишет Е. Назайкинский, – выступает, по крайней мере, в трёх качествах: как звук – и тогда музыка воспринимается в её красках, звуковых переливах и очарованиях, как тон – тогда она оценивается как интонационное движение, а ещё и как нота – часть темы, композиции» [8, с. 24].

Соответственно, первое качество указывает на особенность художественно-выразительных средств музыкального звучания, которое представляет их как составляющие музыкальной ткани, направленные на достижение художественно-выразительного эффекта музыки и непосредственно воздействующие на восприятие слушателей. Второе выявляет специфику исполнительских средств, в основе которых находится интонирование, придающее

звукодвижению определённую энергетiku, напряжение, смысловую направленность. Третье определяет особенность средств композитора, которые, главным образом, направлены на создание композиции музыкального произведения.

Выявив основные художественно-выразительные средства музыкального искусства, попробуем ответить на вопрос о возможности восприятия дирижёрского жеста как средства выразительности.

Научное исследование, основанное на сопоставлении дирижёрского жеста с выявленными выше художественно-выразительными средствами, установило, что жест концентрирует в себе некоторые их характеристики, функции, особенности, позволяющие говорить о нём как об интегрированном художественном феномене.

Так, дирижёр, как и композитор, структурирует форму музыкального произведения, выявляя своеобразие его композиции. Отличие заключается лишь в том, что первый это делает как до момента исполнения, так и непосредственно во время него, тогда как второй все свои композиционные намерения способен только запечатлеть в своём творческом воображении и отразить в нотном тексте. Как пишет Б. Смирнов: «Как художник, приступая к работе, предварительно набрасывает общую композицию, намечает пропорции, соотношения главных элементов, то есть выполняет эскиз будущей картины (становящийся, порой, художественным явлением), так и дирижёр, занимаясь выработкой «мануального эскиза» музыки, лишь намечает главнейшие двигательные-пластические средства её выражения» [10, с. 105].

В свою очередь, воссоздать композиционную структуру музыкального произведения дирижёр способен только с помощью дирижёрских жестов. Недаром Д. Варламов сравнивает их с искусством «ваяния» [2]. Последовательно структурировать музыкальную форму дирижёр способен благодаря непрерывно сменяющим друг друга взаимосвязанным жестам-ауфтактам. Разнообразные виды последних (начальный, междольный, задержанный ауфтакт и др.) выявляют особенности строения мотивов, фраз, предложений. Таким образом, дирижёр, так же как и композитор, «ваяет» музыкальную форму произведения. Дирижёрский жест в данном случае выступает как инструмент, средство «дирижёра-скульптора».

Общепринятое в современной дирижёрской теории и практике истолкование дирижёра как исполнителя указывает на то, что дирижёрский жест должен непосредственно соотноситься и с исполнительскими художественно-выразительными средствами. И, действительно, с одной стороны, мануальное движение дирижёра, как и исполнительский приём, пусть не напрямую, а опосредованно, но вызывает звук определённого художественного содержания. «Музыкальным инструментом» дирижёра в данном случае выступает коллектив исполнителей, а средством воздействия – дирижёрские жесты. В

процессе исполнения дирижёр не только инициирует звукотворчество своего уникального «музыкального инструмента», но и корректирует его, используя, главным образом, движения рук.

Однако для исполнителя важным является не только сам факт звукотворчества, но и его содержание, наполнение. Поэтому исполнитель уделяет большое внимание смысловой направленности музыкальной ткани, то есть её *интонированию*. В свою очередь, некоторые современные дирижёры-теоретики считают, что в основе художественной функциональности дирижёра находится именно *интонирование*. Об этом пишет С. Казачков: «Если для балерины пластическое выражение музыки является целью, а музыкальное звучание – лишь материалом, из которого черпается образное содержание, то для дирижёра главное – интонируемый музыкальный образ, а пластическое выражение музыки в движениях служит только средством» [4, с. 18].

Таким образом, несмотря на обладание специфически разными музыкальными инструментами, художественно-выразительное средство исполнителя и дирижёрский жест имеют сходные функциональные характеристики. И тот, и другой направлены на звукотворчество, на интерпретацию музыкального текста посредством интонирования.

Несмотря на кардинальные отличия мануальных движений и музыки, в эволюции музыкального исполнительства из всех выдвинутых историей видов управления оркестровым (хоровым) музицированием было отдано предпочтение именно дирижёрскому жесту, который сейчас является доминирующим средством художественной коммуникации дирижёра. Данный факт объясняется общностью рассматриваемых феноменов (дирижёрского жеста и музыки), заключающейся главным образом в соотносимости их способности к эмоциональному воздействию.

Музыка – процессуальное искусство. Б. Асафьев воспринимает процессуальность как одну из основных сторон музыкальной формы [1, с. 30]. В свою очередь, процессуальность дирижёрских жестов достаточно хорошо приспособлена к отображению процесса музыки. С помощью пропорциональной связи структурообразующих элементов, таких как темп, ритм, динамика, интенсивность, равномерность и т.д., которые присутствуют как в мануальных движениях, так и в движении музыки, дирижёр передаёт последовательное развитие музыкальной ткани.

Однако дирижёр, отражая содержание и структуру музыкальной ткани посредством дирижёрских жестов, не просто их передаёт, а воплощает, «моделирует». В связи с этим Б. Смирнов и называет дирижёрское искусство «мануальной моделью музыки». В свою очередь, по утверждению Л. Мазеля, моделирование представляет собой, прежде всего, «воспроизведение внутренней структуры явлений и включает в себя, таким образом,

некоторый обобщённо понимаемый элемент изображения» [5, с. 23]. Следовательно, подражая музыке, моделируя её, дирижёрские жесты сами наделяются художественно-образным содержанием, адекватным содержанию музыкальному.

Основой данного содержания является интонация. Так, И. Мусин открыто указывает на присутствие интонации в жесте: «Для того чтобы придать жестам выразительность, необходимо знать о существовании "интонации" жеста, <...> силу звука можно понимать однозначно, тогда как содержание нотного текста неизменно требует исполнительской "расшифровки", иначе говоря, определенной интерпретации — вот здесь-то и выступает значение интонации жеста во всей совокупности ее выразительных качеств» [7, с. 144-145].

Об общности интонационной и дирижёрской пластической речи говорит и Д. Варламов. Сравнивая мануальную дирижёрскую и танцевальную пластику, он утверждает, что основой обеих является воплощение интонационного содержания. Разница заключается лишь в том, что пластика танцора «сливается» с музыкой, когда как дирижёр предвосхищает звучание [3, с. 99].

В свою очередь, через интонацию, интонационную пластику «мануальная модель» дирижёра наделяется эмоциональным компонентом, который обуславливается эмоциональным аспектом музыкальной интонации. Благодаря этому она оказывает непосредственное воздействие на исполнителей, что роднит её в этом отношении с выразительными средствами музыкального звучания. Художественно-выразительные средства музыкальной ткани напрямую оказывают эмоциональное воздействие на слушательское восприятие. Напротив, исполнитель таким прямым контактом не обладает. Прежде чем оказывать воздействие на восприятие, он должен воздействовать на свой инструмент, что, скорее, имеет технический характер, чем художественный.

В свою очередь, дирижёрский жест, имея много общего с исполнительскими средствами, в рамках рассматриваемого вопроса всё же больше тяготеет к средствам выразительности музыкальной ткани. Как утверждает Д. Варламов, «специфика артикуляции дирижера заключается в том, что <...> она направлена не на непосредственное извлечение звука, а на его инициирование (или ассоциирование), то есть на адекватную реакцию оркестрантов <...> Дирижер работает не с инструментом или голосом, а с психикой человека» [2].

Интерпретационное мастерство дирижёра, проявляющееся в его мануальных жестах, в первую очередь направлено на возбуждение определённого эмоционального состояния у музыкантов и слушателей, которое помогает найти нужные исполнительские ощущения, понять смысл, характер музыкального произведения. Как пишет Т. Рыбкина: «Если с помощью изображения определённого типа движений в музыке дифференцируются

определённые эмоции, то вполне закономерно предположить, что реальные движения под музыку, возникающие как отклик на ту или иную музыкальную эмоцию, являются наиболее естественным и доступным способом “расшифровки” “программы чувств” какого-либо произведения» [9, с. 111].

Таким образом, дирижёрский жест является уникальным явлением. Он одновременно конструирует, интонирует, воплощает музыкальную интонацию и образ, эмоционально воздействует, что указывает на его общность с художественно-выразительными средствами музыкального искусства. Так же как и композитор, дирижёр с помощью мануальной жестикуляции «ваяет» форму музыкального произведения; как исполнитель – он инициирует и контролирует звучание, интонирует музыкальный текст; как интерпретатор – он создаёт условную мануальную модель музыки, обладающую эмоциональным содержанием и воздействующую на исполнителей и слушателей. Следовательно, дирижёрский жест можно считать художественно-выразительным средством музыкального искусства, интегрирующим в себе основные признаки акустических, композиторских, исполнительских музыкальных средств выразительности. В нём представлены основные составляющие художественно-музыкального процесса, а именно: создание формы (композиция), исполнение (интонирование), воплощение и воздействие (интонация, эмоция, образ). Благодаря этому дирижёрский жест можно назвать «моделью» не только музыки, но и всей музыкальной коммуникационной системы. Предвосхищая звучание, таким образом, мануальная модель дирижёра способна влиять на весь творческий процесс, преобразовывать его¹.

Список литературы

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Варламов Д.И. Артикуляция в дирижировании // Оркестр. – 2013. - № 1-2. – С. 14-16.
3. Варламов Д.И. Онтология искусства: избранные статьи 2000-2010 гг. – М. : Композитор, 2011. - 316 с.
4. Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка : учебное пособие. – М. : Музыка, 1967. – 111 с.
5. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки : теоретич. очерк. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1991. – 80 с.
6. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия

¹ Следует пояснить, что, конечно, дирижёр, не способен повлиять на уже написанный композитором текст, на его ладогармоническую структуру, однако интерпретация других художественно-выразительных средств (темпа, динамики, артикуляции и др.) вполне ему подвластна.

музыки. - М. : Музыка, 1976. - 385 с.

7. Мусин И.А. Язык дирижёрского жеста. — М. : Музыка, 2006. – 232 с.

8. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

9. Рыбкина Т.В. Музыкальное восприятие: пластические образы ритмо-интонации в свете учения Б. Асафьева [Электронный ресурс]: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 . – М. : РГБ, 2005 (Из фондов Российской государственной библиотеки).

10. Смирнов Б.Ф. Дирижёрско-симфоническое искусство : монография. - 2 изд. – СПб. : Композитор, 2006. – 290 с.

Рецензенты:

Вишневская Л.А., доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, г. Саратов.

Ярешко А.С., доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, г.Саратов.