

УДК 785.02+784.96.02

ОСОБЕННОСТИ КОРРЕЛЯЦИИ ДИРИЖЁРСКОГО ЖЕСТА И МУЗЫКИ НА КОМПОНЕНТНОМ УРОВНЕ

Тремзина О.С.*Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова,
Саратов, e-mail: naukasgk@inbox.ru*

В статье приведены результаты исследования, цель которого заключалась в выявлении особенностей содержания художественной информации, передаваемой дирижёрским жестом. В ходе исследования проводился сравнительный анализ средств музыкальной выразительности и дирижёрских мануальных движений, направленный на конкретизацию коррелирующей сферы данных феноменов. В связи с этим главная задача исследования заключалась в выявлении предрасположенности дирижёрского жеста к воплощению компонентов музыкальной ткани. Было установлено, что художественно-выразительные средства музыки подразделяются на специфические и неспецифические элементы, где дирижёрский жест соотносится исключительно с неспецифической группой средств. Обнаруженный факт позволил не только прояснить особенность содержания художественной информации, передаваемой дирижёром, но и определить специфику смыслового наполнения его мануальной жестикуляции на компонентном уровне.

Ключевые слова: дирижёрский жест, специфические и неспецифические художественно-выразительные средства музыки, корреляция

THE PECULIARITIES OF CORRELATION OF THE CONDUCT GESTURE AND MUSIC ON THE COMPONENT LEVEL

Tremzina O.S.*Conservatoire of Music named after L. Sobinov, Saratov, e-mail: naukasgk@inbox.ru*

The results of investigation the aim of which was in revealing of peculiarities of the content of art information rendering by the conduct gesture were introduced in the article. In the process of the investigation, the comparative analyses of musical expression and conduct's manual gesture was carried out and directed to concrete definition of correlation spheres of such phenomenon. In connection with it, the main task of the predisposition of the conduct gesture to the incarnation musical material components. It was found, that artistic-expressive music means were subdivided on specific and non-specific elements where the conduct gesture correlates exclusively with non-specific group of means. Such fact enabled not only to clarify the peculiarity of artistic information content which the specific features of the manual gesticulation on the component level.

Keywords: conductor's gesture, specific and non-specific elements of music, correlation

В современном музыкальном исполнительстве нет более многофункционального «инструмента», чем дирижёрский жест. В многообразный спектр его функций входят управление, регулирование, корректирование, иллюстрирование, интерпретация, художественная коммуникация. Все они так или иначе связаны с отображением музыкального текста, с его содержанием. О данном явлении говорит И. Мусин: «...жестовые средства общения не существуют без обозначения метра, без руководства движением музыкальной ткани. Именно этому движению дирижер и должен придать содержательность, осмысленность и образность. От того, как он владеет средствами руководства движением музыкальной ткани, зависит и выразительность дирижирования и, соответственно, выразительность исполнения» [3, 18].

Однако способность дирижёрского жеста к отображению музыки до сих пор остаётся малоизученным явлением дирижёрского искусства, требующим более глубокого исследования для прояснения интерпретационной сущности мануальной жестикуляции дирижёра. Так, автором было

установлено, что физические особенности мануального жеста не позволяют дирижёру передавать всех нюансов музыкальной ткани. К примеру, фиксированная тоновая высота звуков, их ладовая окраска, гармонизация не находят своего воплощения в мануальных дирижёрских движениях. В связи с этим возникает вопрос: почему одни художественно-выразительные средства дирижёр способен воплощать, а другие нет? Какие факторы влияют на это?

Для поиска ответа на поставленные выше вопросы были использованы следующие методы: выявление, обоснование и сопоставление коррелирующих особенностей дирижёрского жеста и музыки; анализ музыкаловедческой литературы, содержащей системный подход к музыкальным художественно-выразительным средствам; анализ методических работ по дирижированию, освещающих дирижёрский жест как средство интерпретации музыкального текста; наблюдения за творческим процессом различных дирижёров, принимавших участие в репетициях и публичных выступлениях; анализ видеозаписей симфонических концертов; самонаблюдения, в ходе которых

анализировались, уточнялись и детализировались отдельные позиции и фиксировались исполнительские ощущения; практическое применение полученных в ходе исследования знаний на конкретных музыкальных примерах.

Теоретической базой исследования явились научные труды о художественно-выразительных средствах музыки (Б. Асафьев, В. Медушевский, Л. Мазель, Е. Назайкинский, А. Соколов) и дирижёрском жесте (И. Мусин, С. Казачков, Д. Варламов, Б. Смирнов). Практической – видеозаписи выступлений выдающихся дирижёров, среди которых А. Тосканини, Г. Караян, М. Ростропович, В. Федосеев, В. Гергиев, В. Спиваков и другие.

Основной вектор исследовательского поиска был направлен на выявление коррелирующих особенностей дирижёрского жеста и музыки на компонентном уровне. Последний в музыке составляют художественно-выразительные средства, а в дирижёрских жестах – разнообразные свойства мануальных движений.

В ходе исследования было установлено, что существуют два основных подхода к пониманию отношения дирижёрского жеста к элементам структуры музыки. Одни учёные, среди которых И. Мусин, видят мануальное дирижирование как средство *руководства, управления движением музыкальной ткани*. Другие, к которым относится Б. Смирнов, определяют жесты дирижёра как *пластический эквивалент* музыки, как её *условную модель*.

В свою очередь, Т. Рыбкина в диссертации «Музыкальное восприятие: пластические образы ритмо-интонации в свете учения Б. Асафьева» раскрывает закономерности и механизмы соотношения музыки и ритмоинтонационной пластики как основы музыкального восприятия. По её словам, язык движений, ощущаемый всем телом, на глубинных уровнях психики, стыкуется с языком музыкальным, естественным образом *подтверждая и объясняя* музыкально-языковые средства данного произведения. При этом язык пластики (разновидностью которого и является дирижирование – О.Т.) в определенной степени конкретизирует образное значение музыкально-выразительных средств [см.: 4, 65].

Следовательно, Т. Рыбкина указывает ещё и на подтверждающий и поясняющий характер отношения пластики телодвижений к музыке. В связи с чем можно сделать вывод, что мануальное дирижирование и его компоненты поясняют, подтверждают, управляют, моделируют элементы музыкальной ткани.

Однако анализ методической литературы по дирижированию выявил, что при раскрытии технических возможностей дирижёрского жеста дирижёрами-методистами рассматривались возможности последнего в отображении не всех, а лишь определённых средств выразительности, таких как интонация, метр, ритм, динамика, агогика, штрихи. Обзор литературы по теории музыки показал, что данный перечень средств относится к определённой группе музыкальных художественно-выразительных элементов, а именно к неспецифическим средствам выражения музыки.

Приверженцами теории о специфических и неспецифических средствах являются В. Медушевский, Л. Мазель, Е. Назайкинский, А. Соколов. Они четко разделили художественно-выразительные средства на две группы, выявили их природные и функциональные особенности, объяснили их взаимосвязь. Что же представляют собой специфические и неспецифические средства, и в чём заключаются их свойства?

Исследованием было установлено, что в зависимости от того, музыкальным или жизненным опытом пользуется наше восприятие для распознавания тех или иных средств выразительности, их разделяют на специфически-музыкальные и неспецифически-музыкальные. По утверждению В. Медушевского, первые используются только в музыке, и поэтому их восприятие всецело опирается на музыкальный опыт слушателя. Вторые применяются не только в музыке, и поэтому при их восприятии слушатель может использовать запасы общего жизненного опыта – биологического (сенсорного, кинетического, пространственного) и социального (речевого, шире – коммуникационного, культурного) [2, 39]. Подобную неоднородность системы средств Л. Мазель объясняет следующим образом: «...она (музыкальная система) должна обеспечивать и связи средств с жизненными явлениями, и самостоятельную внутреннюю организацию художественного произведения» [1, 39]. Таким образом, с одной стороны, музыкальное произведение должно содержать в себе средства, олицетворяющие его уникальность, исключительность, неповторимость, а с другой – выразительные элементы, сопутствующие его доступности к восприятию и присвоению.

К специфическим средствам относятся лад и гармония. Они тесно связаны с музыкой, возникают и функционируют в ней и не способны существовать вне её пределов. Неспецифические представлены интонацией, высотой и длительностью звука, ритмом, динамикой, темпом, тембром,

регистром, штрихом и другими средствами. Они могут встречаться не только в музыкально-творческой среде, но и в других сферах жизни человека, в результате этого они и получили своё название.

Специфически-музыкальные средства фиксируют в себе определённые типы значений, отражающих в основном внутреннюю сущность психических явлений (чувств, эмоций). Они обладают широкой областью выразительности: ощущения радостной эйфории, томления, стремления, разочарования и т.д. Это эмоционально-чувственный центр музыкального произведения.

Неспецифические средства, с одной стороны, облачают специфические в определённую ритмоинтонационную форму, придавая им смысловую направленность. Образное содержание музыкального произведения во многом зависит от того, какой интонационный, ритмический, динамический, агогический рисунок будут иметь ладогармонические сочетания. С другой стороны, неспецифические элементы служат необходимым средством для понимания, расшифровывания семантической сферы специфических средств музыки.

При нестандартной музыкальной речи композитора-новатора, который использует в своих произведениях инновационные, ещё не закрепившиеся в музыкальном языке средства, неспецифические музыкальные знаки, имеющие эквиваленты в немusicalном жизненном опыте, помогают ассимилировать слушателю непривычный музыкальный материал. Как утверждает В. Медушевский: «Усвоение значений специфически-музыкальных средств основано на употреблении их в определённых семантических контекстах. Создаваться эти контексты могут за счёт экстрамузыкальных факторов (например, в условиях прикладного использования музыки), а при равных экстрамузыкальных условиях (например, в ситуации концертного слушания музыки или восприятия её в звукозаписи) – при помощи очевидных для восприятия значений неспецифически-музыкальных средств, апеллирующих к жизненному опыту слушателя. Неспецифически-музыкальные средства выполняют, таким образом, крайне важную функцию «ввода» слушателя в семантическую систему музыки» [2, 41].

Как показало исследование, дирижёрский жест, обладая неспецифической для музыки физической основой, имеет неоднозначное отношение к музыкальным специфическим и неспецифическим средствам. Так, лад и гармония, представляющие специфические элементы музыки, не передаваемы какими-либо другими средствами,

кроме как музыкально-звуковыми. Дирижёр не может отобразить специфичность звучания, к примеру, уменьшённого или увеличенного аккорда. Он может лишь передать, пояснить, смоделировать особенность его динамики, метроритмическую структуру, интонационное содержание, которые относятся к неспецифической группе средств. Следовательно, дирижёр посредством мануальных жестов способен отражать в основном неспецифически-музыкальные компоненты. Это объясняется тем, что такие характеристики, как интонация, темп, ритм, динамика, присущи как музыкальному, так и мануальному движению.

На совпадение технических параметров пластического движения и музыки указывает Т. Рыбкина. Она называет данное явление «формальной адекватностью» и утверждает, что в ней «определяющую роль играют «технические» характеристики движений (по В. Шадрикову): скорость, точность, направление, ритм, темп, сила, траектория, меткость, ловкость, соразмерность, координированность. При этом можно заметить, что отдельные параметры в характеристике движения музыки и движения человека совпадают. Это, прежде всего, временные свойства музыки, связанные с чувством музыкального ритма человека: скорость (темп), ритм, соразмерность (метр). ... Кроме соответствия основных “технических” характеристик движений человека, можно отметить и совпадение (правда, условное) других параметров: точность (артикуляция), сила (динамика), траектория (мелодический рисунок), пластичность (штрихи), направление (пространственные, фактурно-регистровые свойства)» [4, 102-104]. Приведённые коррелирующие особенности движений человеческого тела и музыки непосредственно относятся к мануальной жестикуляции дирижёра как разновидности пластического искусства. Это позволяет утверждать, что основная часть неспецифических средств музыки имеет мануально-пластический эквивалент в дирижёрских движениях.

Корреляция дирижёрских жестов и музыкальных средств, как было установлено в ходе исследования, основывается также и на онтологических признаках. Было выявлено, что движение, пространство и время музыки и мануальной жестикуляции соотносятся друг с другом. Это, в свою очередь, отражается на более частных моментах, а именно на смежности их художественно-выразительных средств. К примеру, временная длительность счётной доли такта совпадает с временной продолжительностью дирижёрского жеста (ауфтакта),

который её обозначает; характер движения мелодической ткани (плавность, порывистость, скачкообразность и др.) отражается на интенсивности мануальных движений, составляющих жест дирижёра; мелодические темы с широкими фразами передаются в основном жёстами с преобладанием горизонтальных движений и т.д. Следовательно, моторные, пространственные и временные характеристики элементов музыки и мануальных движений также являются смежными, что и позволяет говорить о корреляции музыкальной ткани и жестов дирижёра на компонентном уровне.

Ещё одной коррелирующей особенностью дирижёрского жеста и музыки, выявленной в ходе исследования, оказалась абстрактность рассматриваемых феноменов. Основная часть неспецифических средств обладает малой или общей дифференцированностью. К примеру, агогические отклонения не имеют градационной шкалы. Поэтому момент ускорения или замедления темпа исполнитель трактует достаточно свободно. Можно лишь рассуждать, что музыкант начал внезапное резкое ускорение («*stretto*»), либо постепенное замедление («*poco a poco ritenuto*»), либо равномерно сдвинул темп («*stringendo*»), что представляет собой лишь приблизительные, объективные характеристики. Подобная абстрактность располагает к проявлению творческой индивидуальности исполнителя.

Благодаря эволюционному развитию музыкального письма современная нотная грамота способна точно фиксировать ладогармонические и метроритмические соотношения. В связи с этим при исполнении музыкант произвольно извлекает те звуко сочетания, которые задуманы непосредственно автором произведения. И наоборот, основная масса неспецифических средств не обладает такой точной нотной фиксацией. Поэтому исполнитель к их интерпретации относится с некоей долей свободы, импровизационности, что позволяет проявить ему собственную творческую инициативу, побывать в роли соавтора музыкального сочинения.

Абстрактностью, малой дифференцированностью обладает и дирижёрский жест. Амплитуда, сила, скорость, интенсивность мануальных движений дирижёра не имеет точной градации. Можно дать лишь объективную характеристику жестовым компонентам: большая – малая – средняя амплитуда; быстрая – умеренная – медленная скорость движений и т.д. Ещё более часто употребляют образные конкретизирующие выражения (собранный жест, замирающий жест, тяжёлый жест, парящий жест и т.д.),

что ещё более абстрагирует градационную сферу элементов жеста.

С одной стороны, подобная объективность располагает к отображению дирижёрским жестом достаточно абстрактных временных, пространственных, двигательных сторон музыкальных компонентов. Если бы неспецифические средства музыки обладали чёткими градационными критериями, вряд ли жест был способен адекватно моделировать музыкальную ткань, а процесс общения дирижёра с коллективом посредством мануальных движений не был бы таким продуктивным.

С другой стороны, относительность, малая дифференцированность жестов, их корреляция с неспецифическими средствами способствует, как и в случае с исполнителями, проявлению творческой индивидуальности дирижёра, его интерпретационной уникальности в каждом отдельно взятом случае.

Исследование особенностей функционального отношения дирижёрской мануальной жестикуляции к музыкальным средствам выразительности показало, что главным в передаче дирижёрским жестом неспецифических средств музыки является его информационно-пояснительная функция. Возможность дирижёра коррелировать свои мануальные движения с элементами неспецифической группы позволяет ему вносить ясность в качественную и количественную сторону их исполнения. Это связано с особенностями движения рабочей точки (по Г. Ержемскому) касательно начального места её положения (или покоя). Данная точка является необходимым элементом сравнения, условным ориентиром музыкантов, по которому они определяют количественные и качественные характеристики жеста. Г. Ержемский говорит о ней следующим образом: «При более рациональном построении все движения рук начинаются обычно с одной и той же точки, находящейся, как правило, на конце рычага, то есть – на кончике или месте держания палочки дирижёром. Тогда рука (при условии её мышечной нейтральности) лишь «следует» за рабочей точкой, не распыляя внимания исполнителей на восприятие побочных, параллельно действующих очагов двигательной активности. ...Оркестранты при организации ритмической совместности своих действий также реагируют не на руку «вообще», а на передвижение в пространстве именно той точки, с которой начинается её движение» [6, 46].

Следовательно, рабочая точка позволяет определять: на сколько высоко относительно места её покоя выполнен жест (амплитуда), на сколько быстро выполняется

передвижение точки от момента покидания ею места своего начального положения до возвращения к нему (темп), на сколько резко рабочая точка отрывается от уровня начального положения (импульсивность) и т.д. Данный сравнительный процесс исполнители экстраполируют на количественные и качественные характеристики неспецифических средств выразительности, что и способствует корреляции музыки и дирижёрских жестов.

Как было отмечено выше, неспецифические средства поясняют семантику музыкально-образного содержания, его эмоционально-чувственную структуру, которая передаётся главным образом ладогармоническими средствами. В свою очередь, через моделирование неспецифических выразительных средств дирижёрский жест конкретизирует особенности специфических средств выразительности, вторгается в сферу смыслов, приобретает художественно-эмоциональное значение, что выявляет ещё одну его функциональную особенность по отношению к выразительным средствам музыки. Как утверждает Б. Смирнов, «мануальное искусство дирижирования, основа которого – художественная модель музыки, выполняет роль объекта чувственного познания отдельных выразительных элементов и в целом характера предстоящего звучания музыки» [5, 208-209].

Таким образом, исследованием было установлено:

- система художественно-выразительных средств музыки подразделяется на специфические и неспецифические средства, где первые функционируют только в музыкальной сфере и являются своеобразным образно-чувственным центром, а вторые встречаются и в других сферах жизни и тем самым выступают посредниками в понимании специфического музыкального содержания;

- дирижёрский жест как средство моделирования музыки отображает только неспецифические музыкальные средства, чему способствует наличие у них смежных характеристик, таких как скорость движений жеста/метр, темп музыки; амплитуда/динамика, интонация; направление/метр, фразировка; интенсивность/артикуляция, штрихи, интонация, а также сходство их онтологических параметров (таких как движение, пространство и время) и относительная дифференцированность данных феноменов;

- с помощью мануальных жестов дирижёр поясняет, конкретизирует особенность неспецифических художественно-выразительных средств музыки, а через них – и эмоционально-образное содержание специфических средств.

Список литературы

1. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: теоретич. очерк. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1991. – 80 с.
2. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976. – 385 с.
3. Мусин И.А. Язык дирижёрского жеста. – М.: Музыка, 2006. – 232 с.
4. 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).
5. Смирнов Б.Ф. Дирижёрско-симфоническое искусство: монография. – 2 изд. – СПб.: Изд-во «Композитор», 2006. – 290 с.
6. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.

References

1. Moselle L.A. *Oprirodeisredstvahmuzyki* [About the nature and means of music: theoretical sketch]. 2nd prod., Moscow, 1991. 80 p.
2. Medushevsky V.V. *Ozakonomernostyahisredstvah-hudozhestvennogovozdeystviyamuzyki* [About regularities and means of art influence of music]. Moscow, Music, 1976. 385 p.
3. Musin I.A. *Yazykdirizhorskogozhesta* [Language of the conductor's gesture]. Moscow, Music, 2006. 232 p.
4. Ribkina T.V. *Muzykal'noevosprijatie* [Musical perception: plastic images rhythm-tone in light of the teachings B. Asafiev] [electronic resource]: Dis. ... Candidate. art criticism: 17.00.02. M.: RSL, 2005 (From the funds of the Russian State Library).
5. Smirnov B.F. *Dirizhorskosimfonicheskoeiskusstvo-monografiya* [Conductor's and symphonic art. Monograph]. 2 prod., SPb., Publishing house «Composer», 2006. 290 p.
6. Erzhemsky G.L. *Psikhologiyadirizhirovaniya* [Conducting Psychology: Some questions of performance and creative interaction of the conductor with musical collective]. Moscow, Music, 1988, 80 p.

Рецензенты:

Кулапина О.И., 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.

Работа поступила в редакцию 07.02.2014.