

УДК 78. 071. 2

С. Мурза

**К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННО-ФУНКЦИОНАЛЬНОМ
ВЗАИМОДЕЙСТВИИ РУК ДИРИЖЕРА**

В статье анализируются функции и принципы взаимодействия правой и левой рук дирижера в органической взаимосвязи жеста и интонации. Подчеркивается независимость и тесное взаимодействие их движений.

Ключевые слова: *дирижирование, дирижерский жест, функции правой и левой руки, интонационная выразительность дирижерского жеста.*

Одно из самых загадочных дирижерских искусств — дирижерское, — как и остальные, несомненно должно обладать цельностью художественной техники, явленной в органической «взаимосвязи жеста и интонации, порождаемых единой эмоцией» [6, с. 151]. Только такой подход обеспечивает желаемый художественный результат, захватывает и оркестр, и слушателя. Подобным образом трактует смысл выразительных движений актера, например, и С. Эйзенштейн [7]. Однако научно и методически целесообразной является и локализация некоторых вопросов теории дирижерского исполнительства с целью определения их места и роли в целостном процессе исполнительского творчества. Мы предполагаем проанализировать один из таких частных вопросов — проблему взаимодействия и функций рук дирижера. Указанная проблема «борьбы с параллелизмом» и «лишними движениями» является весьма актуальной для начинающих, обучающихся дирижеров.

Художественная дирижерская техника немыслима без применения дифференцированного движения обеих рук. И. Мусин подразумевает под этим отнюдь «не механическое разграничение функций левой и правой руки (как это иногда рекомендуется в методике преподавания). Больше того, выразительность дирижирования может быть достигнута лишь при условии тесного взаимодействия их движений. Дирижирует не правая или левая рука, а дирижер при помощи рук (а также мимики и пантомимики). Тем не менее должны быть также учтены и соответственно использованы выразительные возможности каждой руки, обусловленные спецификой дирижерского исполнительства» [4, с. 186]. Последняя подразумевает интонационную выразительность жеста-символа. Ведь в отличие от

исполнителя-инструменталиста жесты дирижера носят символический характер, то есть выступают «знаками, наделенными всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа» [1, с. 156]. Пожалуй, в наиболее «чистом» виде это можно наблюдать в известном «Слышу.. Умолкло» С. Губайдуллиной, когда кульминацию звучащей музыки составляет тишина, наполненная дирижерским ритмизованным, артикулированным интонированием — дирижерским жестом-символом. Сама «структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира. Здесь заложено сродство между символом и мифом; символ и есть миф, «снятый» (в гегелевском смысле) культурным развитием, выведенный из тождества самому себе и осознанный в своем несовпадении с собственным смыслом» [1, с. 156]. С точки зрения асафьевской теории мы называем этот смысл интонационным. Собственно, Мусин пишет об «интонации» дирижерского жеста, его интонационной выразительности, приводя в пример работу актера над ролью с настойчивостью поиска наиболее выразительной интонации произносимых слов, проникновением в эмоциональное состояние героя [5]. Выполнять такой поиск Мусин предлагает эмпирически — методом сопоставления. Этот метод состоит в том, чтобы осваиваемому фрагменту музыки «пробовать придавать разный характер, изменяя положение рук, характер движений и т. д.» [там же, с. 198]. Отметим, что указанный метод автор данной статьи успешно применяет в своей работе. Здесь имеют значение различные факторы — уровень положения руки (вверху, в середине, внизу), различная доля участия отдельных частей рук. Часто нюансы таких движений описать или объяснить практически невозможно (это зависит от индивидуальных особенностей конституции, понимания граней образа), зато можно почувствовать разницу путем сопоставлений. При этом выразительность жеста правой руки существенно усиливается действиями левой. Именно левой традиционно поручаются «ювелирные» грани дирижерского образа. Левая рука не должна выполнять параллельные правой движения, но и не должна быть пассивной. Ее жесты призваны как бы дополнять правую, придавать им соответствующую осмысленность, завершенность и цельность.

Дифференциация дирижерских жестов по своему содержанию и назначению на две группы — «жесты исполнительской организации» (несущие на себе информацию, связанную с организацией метрорит-

мической основы произведения, с организацией исполнительского ансамбля) и «жесты образной выразительности» (относящиеся к средствам воздействия на художественно-образную сторону исполнительского процесса) [3] — условна. Хотя чаще тактирующую функцию выполняет правая рука, удлинённая палочкой и находящаяся в зоне пространства басовой функции. Однако, если в указанной зоне необходимо провести мелодию, особенно кантиленного плана, тактирующая функция может перейти к левой руке (например, в побочной партии «Неоконченной» симфонии Шуберта).

Движения главенствующей в дирижировании правой руки, передающей метроритмическую основу музыки, должны быть точными и четкими, рациональными и убедительными, волевыми и динамичными, свободными и эстетичными.левой рукой чаще выражают протяженность звуков и аккордов, превышающих длительность счетных долей, обозначаемых правой рукой, а также меняют гармонию, передают характер звучания, динамику или штрихи, усиливают действие правой и т. д. Подобные жесты вызывают у оркестрантов представления на ассоциативном уровне. Эти жесты, как правило, заимствованы из сферы бытового общения (т. е. дирижер ими уже обладает в собственном стиле) и выражают наиболее обобщенные понятия — радость, трагедийность, ликование, нежность, пафос, мужество, созерцание, печаль и т. д.

Конкретику указанных аффектов жестового языка представляют, например, «утвердительно-взывающий» жест с развернутой ладонью вверх или «сдерживающе-приглушающий» жест ладонью вниз. Первый в своем техническом воплощении достаточно сложен, особенно для начинающих дирижеров, так как стремление вызвать у оркестрантов мощное, насыщенное оркестровое звучание чрезмерно завышенной поднятой левой рукой с раскрытой (взывающей) кистью, может выглядеть недостаточно эстетичным, искусственно-театральным. Здесь нужна мера и живая «осязаемость» звука в руке. Пользоваться вызывающим жестом следует крайне осторожно, предварительно выверив его выполнение с помощью зеркала, еще лучше — видеозаписи собственного дирижирования. К тому же есть опасность штампования, о чем специально предупреждает Мусин: «Но еще более нелепое впечатление производят однотипные выразительные жесты левой руки, тождественно повторяющиеся через равные интервалы» [4, с. 189]. Опытные концертующие дирижеры редко используют «взывающий» жест при кратковременном изменении динамики (ис-

ключение может составлять организация внезапной, контрастной динамики). Наиболее убедительно этот жест применяется при настойчивом, достаточно долговременном усилении звучности и при наступлении полнообъемного оркестрового звучания. При этом желательно, чтобы левая рука, выполняющая вызывающий жест, позиционно находилась несколько ниже правой, пальцы ее были собраны, а кисть своим видом вызвала к мощному звучанию или активному усилению звучности оркестра (оркестровой группы). При применении «вызывающего» жеста чаще всего используют третью дирижерскую позицию. Однако целесообразнее в выполнении данного приема применение несколько завышенной второй дирижерской позиции с обязательным доминирующим высотным расположением правой руки. Корпус может подаваться вперед. Выполнение «приглушающего» жеста у начинающих дирижеров обычно происходит несколько проще. Как правило, для этого жеста используется первая дирижерская позиция при звучании оркестра в нюансе пиано или с его помощью совершается переход от более мощного звучания к более слабому — тогда кисть дирижера ладонью вниз перемещается с верхней позиции в нижнюю позицию.

К «сигнальной» помощи левой руки часто прибегают при дирижировании быстрой по темпу и сильной по динамике музыкой, так как при этом вследствие энергичных движений правой руки показ ею вступления не будет достаточно выделяться из тактирования. Вообще показ вступления инструмента или группы бывает удобнее и естественнее осуществить не правой, а левой рукой. Обычно это происходит, когда движение правой руки в соответствии с рисунком тактирования направлено в сторону, противоположную от исполнителя (исполнителей). Причем перед началом афтакта левая рука может «скрыться», тогда ее «свежий» жест сразу привлечет внимание. Поэтому, если необходимо показывать несколько вступлений подряд одной рукой, то лучше непосредственно перед вступлением ею не тактировать или не производить другие действия. После первого вступления руку следует остановить вплоть до следующего вступления. Жест левой руки станет более рельефным и в более высокой позиции сравнительно с движениями правой. Тогда для показа вступления достаточно незначительного движения, например кистью.

Достаточно распространен в дирижировании прием снятия звука левой рукой. Это можно сделать и правой, и двумя руками (в зависимости от фактуры), но снятие звука правой может повлечь за собой

не всегда допустимое без ущерба для точности тактирования изменение формы движения афтакта. Кроме того, правая рука часто бывает занята выполнением иных задач, от которых не должна отвлекаться на снятие звука. Не связанная тактирующим рисунком, левая рука перед снятием звука может быть неподвижной, что позволит выполнить прием снятия с наибольшей легкостью и совершенством. Если же надо снять часть голосов — левая незаменима.

Важнейшая выразительная функция левой руки состоит в дифференциации динамики, например, в *subito forte* или *subito piano*, *stacc.*, *dim.*, волнообразной динамике. Основной заботой дирижера должно быть предотвращение непроизвольного усиления звучности и нарушения темпа в момент подачи афтакта к *subito forte*. При выполнении *subito piano* движения левой — это уже не дополнение к правой, а основной выразительный жест. «Показ *subito piano* требует решительного жеста, что подчас может нарушить обычные движения схем тактирования, совершаемые правой рукой, но этот жест вполне доступен левой руке, не связанной с функциями тактирования» [4, с. 193].

Как уже упоминалось, мануальную основу выразительных жестов дирижера составляют движения, заимствованные из бытовой коммуникативной практики, то есть те, которыми человек дополняет, обогащает и усиливает свою речь и выполняет чаще всего интуитивно. В дирижерской практике такие жесты в одной руке дополняют и обогащают выразительные возможности жестов другой руки. Их спектр неисчерпаем как сам образ — просьба, требование, приглашение, отрицание, усиление, а также красочно-звуковые представления о пространстве, свете, массе, объемности, консистенции и т. д. Эти жесты могут выполняться вне тактовых схем, но при «полифоничном» (целостно-независимом) взаимодействии обеих рук дирижера. Естественно, их выразительность и цельность значительно обогащается и дополняется пантомимикой, мимикой и взглядом.

Такие жесты, как уже указывалось, удобнее выполнять левой рукой — свободной от палочки и от непрерывной метроритмической сетки. Однако это не означает, что правая рука вопросами художественной выразительности произведения не занимается, наоборот, в некоторых случаях она может полностью воздействовать на исполнительский процесс. И. Мусин специально подчеркивает функцию левой руки, замечая при этом: «Прежде чем прибегнуть к помощи левой руки, следует максимально активизировать выразительность правой.

Поэтому целесообразно вначале искать выразительные средства, пользуясь лишь правой рукой» [5, с. 200]. Таким образом, акцентируется двухмерность (многомерность) ритмики и образного мышления дирижёра, изначально составляющего сложные наложения пластических качеств.

Важнейшее значение в дирижерской технике приобретают вопросы взаимодействия обеих рук. Здесь снова подчеркнем независимость, полифоничность рук, т. е. выполнение ими своих функциональных обязанностей, описанных выше. Синхронные (параллельные) жесты обеими руками нецелесообразны, утомительны для восприятия и свидетельствуют о технической ограниченности и отсутствии оркестрового мышления дирижера. «Стоит левой руке присоединиться к правой с симметричными, тождественными движениями, как заметность тактирования резко усиливается. Тактирование обеими руками вообще напоминает гимнастические упражнения, причем подобная ассоциация будет тем более сильной, чем большими движениями дирижер пользуется и чем сложнее рисунок самого движения... чем ярче и своеобразнее жест дирижера, тем более нелепо он выглядит при дублировании. Ведь и в жизни любые выразительные жесты, подчеркивающие действие или дополняющие человеческую речь, редко бывают симметричными» [4, с. 188].

Синхронное использование обеих рук в дирижировании, как правило, допускается при насыщенном туттийном звучании оркестра, монодических проведений-утолщениях, в кульминационных эпизодах. Грамотная дифференциация функциональных обязанностей рук и их взаимодействие зависят от индивидуальных способностей дирижера, от характера музыки и конкретных обстоятельств исполнения музыкального произведения.

В зависимости от фактурных особенностей, расположения оркестра на сцене правая и левая руки могут обмениваться функциями.левой рукой дирижер может выполнять тактирующие жесты-функции аккомпанемента (организующие музыкальное время), а правой при этом применять жесты образной выразительности (мелодической функции фактуры). Наиболее часто такой прием используется в том случае, когда темпо-ритмические трудности или вступления отдельных оркестровых голосов возникают у инструментов (инструментальных групп), располагающихся в оркестре в зоне действия левой руки дирижера (слева от дирижера). Происходит такой «обмен» эпизодически. Правая рука в этом случае может также

менять направленность своих действий, помогая левой или действуя самостоятельно.

В тех же случаях, когда требуется внимание дирижера к трудностям оркестровых групп, располагающихся слева, на более продолжительное время, можно не менять функций рук, продолжая метрическую организацию в правой руке. В таком случае возможен некоторый разворот корпуса (этим нельзя злоупотреблять) влево с целью установления с нужной группой оркестра более явной жестово-зрительной коммуникации.

Осмысление и отработка взаимодействия рук в дирижировании приобретают особое значение при исполнении полифонических эпизодов. Выявление (показ) темы и ее интонирование-проведение, взаимодействие с другими голосами, трансформация полифонического звучания в гармонические построения по вертикали требуют от начинающего дирижера серьезной аналитической, слуховой работы, а также грамотного отбора технических средств и технологических приемов, наиболее эффективно способствующих воплощению линейности. Строго говоря, оркестровая партитура, даже изложенная в гомофонном складе, требует линейности мышления и рельефности оркестровых голосов, ведь оркестранты исполняют свои партии линейно (по фразировке, кульминационности, опорности — интонационности), хотя и выверяя их с оркестровой вертикалью.

Музыкальная ткань бывает настолько многоплановой и разнообразной, может состоять из такого большого количества элементов, что выразить каждый из сегментов этой «полифонии» у дирижера нет физических возможностей. Этого и не требуется. Важно стремление услышать (предварительно проработав при чтении партитуры) все линии. Мелкие частые показы (показать буквально все) могут нарушить сквозное развитие музыки, «рассыпать» единую форму на элементы, что помешает главному — достижению целостности в создании образа. Ведь детали, как правило, отрабатываются на репетициях, а в концертном исполнении произведения дирижер воздействует лишь на те аспекты исполнительского процесса, которые непосредственно влияют на полное раскрытие авторского замысла, на создание единой формы сочинения и, через формообразование, архитектонику на раскрытие содержания музыки.

Жесты дирижера, формы его движений должны быть точными и экономичными, но также характерными и действенными. Точность движений дирижера выражается в соответствии длительности всех

ауфтактов нужному метроритму, временному хронотопу; в определенности дирижерской «точки» как вертикальному параметру ансамблевости; в ясности рисунка каждого размера; в различии движений на сильных и слабых частях такта. Экономичность — это отсутствие ненужных, излишне больших движений по амплитуде (что приводит к своеобразному «привыканию» оркестра как отсутствию остроты реакции, а для слушателей может явиться помехой, отвлечением внимания от восприятия звуковых параметров музыки), избегание «параллелизма» рук, «лишних» вращательных движений в ауфтакте и снятии, а также на заключительной доле такта.

Всякое движение дирижера, даже при простом метрономировании, должно что-то «сообщать» оркестру, вызывать у коллектива желание радости совместного творчества, иначе жест будет «пустым», ненужным. Простая передача метра и объединение оркестровой вертикали, даже с указанными точностью и экономичностью в движениях, еще «не делает» дирижера. Такое управление может быть очень красивым, ловким и даже мастерским, но все это — только введение в ту сферу, где начинается дирижирование. Точные и экономичные движения дирижер должен сочетать с тем внутренним артистическим и волевым началом, которое «оживило» бы движения, сделало бы их характерными, отражающими художественное чувство дирижера, собственно качество звука и тембра. Только тогда тактирование становится дирижированием. На подобное характерное движение дирижера оркестр всегда отвечает теми чувствами (и соответствующими средствами), какие оно выражает. Если движение не оказало желаемого действия, значит, оно было недостаточно характерным, «прожитым» самим дирижером.

Художественное жестикулирование дирижера — это «двужестовость», многомерность, создающая ритмическую полифонию тактирования, пульсации, имитации тембров и господствующую над всем этим кантилену, неизбывную, если не бесконечную, которая есть тайна пластики и телесной организации исполнителя-дирижера. Освоение жестов образной выразительности напрямую зависит от степени обладания дирижером творческим воображением и образным мышлением, поэтому процесс освоения не может укладываться в определенные временные рамки, он может продолжаться весь период творческой деятельности дирижера.

При анализе структуры музыкальности у представителей разных исполнительских специальностей Ю. Цагарелли выявил, что «...эмо-

циональность дирижера в связи с проявлениями на сцене характеризуется большей зримостью, чем у инструменталистов» [2, с. 78]. Эта «зримость» (разумеется, при условии художественной целесообразности) во многом определяется художественно-функциональным взаимодействием правой и левой рук дирижера. Их независимость и единство создают органичную полифонию оркестрового звукового образа, отражающего пространственно-временной континуум музыки в дирижерской интонационности.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Символ // Аверинцев С. София-Логос : Словарь / С. Аверинцев. — 2-е, испр. изд. — К. : Дух і Літера, 2001. — С. 155–161.
2. Бочкарёв Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарёв. — М. : Изд-во «Институт психологии РАН», 1997. — 352 с.
3. Жуланов Ю. Авторская программа общего курса по дирижированию / Юрий Александрович Жуланов [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://festival.1september.ru/articles/599096/>
4. Мусин И. Техника дирижирования / И. Мусин. — Л. : Музыка, 1967. — 352 с.
5. Мусин И. Язык дирижерского жеста / И. Мусин. — М. Музыка, 2007. — 232 с.
6. Соболева Н. О сущности художественной техники дирижирования / Н. А. Соболева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2011. — № 140. — С. 148–152.
7. Эйзенштейн С. Монтаж / С. Эйзенштейн. — М. : ВГИК, 1998. — 193 с.

Мурза С. А. До питання про художньо-функціональну взаємодію рук диригента. У статті аналізуються функції та принципи взаємодії правої і лівої рук диригента в органічному взаємозв'язку жесту й інтонації. Підкреслюється незалежність і тісна взаємодія їх рухів.

Ключові слова: диригування, диригентський жест, функції правої і лівої руки, інтонаційна виразність диригентського жесту.

Murza S. A. To the question of the artistic and functional interaction of conductor hands. The article analyzes the functions and principles of interaction of right and left hands of conductor in the symbiotic relationship of gesture and intonation. In this article are emphasized independence and close cooperation of their movements.

Key words: conducting, conductor's gesture, function of the right and left hands, expressive intonation of conductor's gesture.

