

УДК 378: 784.1/96

ФОРМИРОВАНИЕ ДИРИЖЁРСКОГО ЖЕСТА КАК ПРОЦЕСС МОДЕЛИРОВАНИЯ ХОРОВОГО ЗВУЧАНИЯ

Цовьянова И.А.

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет», Москва,
e-mail: irina-covyanova@mail.ru

В статье рассматривается формирование дирижерского жеста в контексте теории моделирования. Подробно раскрываются существенные характеристики дирижерского жеста как модели хорового звучания, а также выделяются основные этапы работы в процессе его формирования. Как и любой процесс моделирования, дирижирование находится в неразрывной связи с такими гносеологическими категориями, как абстракция и аналогия, которые представляют собой инструменты реализации по отношению к моделированию. Структура процесса моделирования состоит из трёх элементов: объекта моделирования, субъекта моделирования и модели, отражающей отношения познающего субъекта и познаваемого объекта. Концертный жест дирижера в равной мере отражает весь комплекс выразительных элементов, объединяя в себе метроритм, характер звуковедения, тембровую окраску, мелодическое развитие, фразировку и динамику. Такая выразительная «многозадачность» концертного жеста обуславливает менее рельефный показ каждого элемента при повышении общей функциональной универсальности. Таким образом, рабочий и концертный дирижерский жесты представляют собой родственные разновидности моделей, использующие мануальные средства для отражения хорового звучания, отличающиеся по своей целевой направленности.

Ключевые слова: дирижирование, дирижерский жест, моделирование, модель, формирование, этапы построения

FORMING OF THE CONDUCTOR'S GESTURE AS A PROCESS OF CHOIR SOUND SIMULATION

Tsovyanova I.A.

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education Moscow State Pedagogical University,
Moscow, e-mail: irina-covyanova@mail.ru

The article is to consider the process of conductor's gesture forming in the context of the simulation theory. The author reveals the essential traits of conductor's gesture as a model of choir sound. In addition, the author determines the main stages of formation the gesture. As any modeling process, conducting is inseparably linked with epistemological categories such as an abstraction and analogy, which are instruments of implementation in relation to modeling. The structure of the modeling process consists of three elements: modeling object, the subject of modeling and models reflecting the attitude of the knowing subject and the known object. Concert conductor gesture equally reflects the entire range of expressive elements, combining metroritm, the conduct of sound, timbre, melodic development, phrasing and dynamics. This expressive «multitasking» concert gesture causes less relief showing each element in improving the overall functional versatility. Thus, work and live conductor's gestures are related species models using manual techniques means to reflect the choral sound, characterized by its intended orientation.

Keywords: conducting, conductor's gesture, modeling, model, forming, formation stages

Сущность моделирования заключается в отражении процессов и объектов реального мира посредством искусственных заместителей – моделей, отражающих наиболее значимые для познания характеристики исходного объекта [2–4]. Процесс дирижирования по своим существенным характеристикам в полной мере может рассматриваться как один из видов моделирования. Это утверждение справедливо, так как дирижерский жест представляет собой искусственный заместитель хорового звучания.

Как и любой процесс моделирования, дирижирование находится в неразрывной связи с такими гносеологическими категориями, как абстракция и аналогия, которые представляют собой инструменты

реализации по отношению к моделированию. Структура процесса моделирования состоит из трёх элементов: объекта моделирования, субъекта моделирования и модели, отражающей отношения познающего субъекта и познаваемого объекта [3].

Музыкальное произведение представляет собой объект моделирования или объект-оригинал. В свою очередь дирижер является субъектом моделирования. Выделив наиболее значимые и существенные признаки хорового звучания дирижер транспонирует их из аудиальной модальности в мануальную. То есть при помощи мануальных средств моделируются звуковые процессы. Дирижерский жест в данном случае представляет собой модель. Однако построение дирижерско-

го жеста как модели хорового звучания представляет собой многоступенчатый процесс, в котором первичной стадией моделирования выступают внутрислуховые представления хорового звучания дирижера, соответствующие его творческой интерпретации.

Моделирование как таковое становится возможным при условии наличия исходных данных, некоторых знаний об изучаемом объекте-оригинале [2, 4]. Процесс дирижерского моделирования начинается на этапе изучения партитуры музыкального произведения. Для этого проводится тщательный анализ музыкально-теоретических и вокально-хоровых элементов, выделяются средства музыкальной выразительности, которыми создан художественный образ.

Дирижерское моделирование – процесс сложный и многоаспектный, представляющий собой комплексную работу по построению дирижерского жеста (модель), адекватно отражающего хоровое звучание (объект). Каждая модель позволяет относительно точно отразить одни стороны моделируемого объекта за счет абстрагирования от других сторон. В связи с этим любая модель может заменить оригинал лишь условно в пределах наложенных ограничений. Этим объясняется возможность построения нескольких «специализированных» моделей. Каждая из таких моделей позволяет сконцентрировать внимание на определённых сторонах исследуемого объекта, в данном случае музыкального произведения, с разной степенью детализации. Поэтому, составив на основе проведенного анализа первоначальное внутрислуховое представление авторского замысла, дирижер создает звуковую модель, исполняя партитуру на фортепиано. Такая модель позволяет уточнить внутрислуховые представления в части динамических нюансов, артикуляционных подробностей, темповых, регистровых и фактурных соотношений. При этом внутрислуховые представления по существу являются одной из разновидностей моделей рассматриваемого музыкального произведения и одновременно первым этапом дирижерского моделирования в целом [1, 5]. В качестве другого вида модели этого же произведения и вторым этапом дирижерского моделирования выступает исполнение на фортепиано. Это максимально приближенная к оригиналу модель в силу схожести основных функциональных характеристик, относящихся к аудиальной модальности. Важно отметить, что на втором этапе модель сама превращается в самостоятельный объект

исследования. Именно на ней происходит уточнение исполнительской интерпретации или так называемые «модельные» эксперименты, которые предполагают сознательное изменение некоторых параметров модели. В процессе игры дирижер изменяет темпы, фразировку, динамические оттенки и многие другие исполнительские штрихи и нюансы, отбирая наиболее органичный комплекс выразительных средств для реализации своей интерпретации данного музыкального произведения. Данные о поведении такой модели, или, иначе говоря, логичность и убедительность звучания, анализируются дирижёром, обобщаются и закрепляются в обновленных внутрислуховых представлениях.

Собственно построение дирижерского жеста на основе данных, полученных на первых двух этапах, представляет собой следующий, третий этап дирижерского моделирования. Именно на этой стадии начинается работа по созданию основной и главной дирижерской модели хорового звучания. Здесь активно используется механизм абстракции, предполагающий отказ от несущественных сторон и свойств объекта. В данном случае в арсенале дирижера остаются лишь средства мануальной техники, поэтому приходится отказываться от всех аудиальных свойств и, при помощи аналогии, перенести качественные характеристики хорового звучания в другую модальность [2].

При построении мануальной модели звукового оригинала необходимо учитывать, что модель должна в той или иной степени подробно отражать характеристики, присущие оригиналу, т.е. нести некоторую достоверную информацию об оригинале. С этой точки зрения дирижерский жест представляет собой информационную модель хорового звучания [1, 3, 4].

Практическая проверка адекватности построенной модели – дирижерского жеста – осуществляется на четвертом этапе дирижерского моделирования. Этим этапом является непосредственное управление хоровым исполнением. Работа с хором представляет собой процесс экспериментальной апробации построенной модели. Если певцы в процессе восприятия дирижерских жестов считывают информацию о качественных характеристиках хоровой звучности, а общее звучание соответствует внутрислуховым представлениям дирижера, значит, дирижерский жест как модель музыкального произведения вполне адекватен оригиналу. В данном случае критерием оценки адекватности построенной модели является хоровое звучание,

цельность и логичность воспроизведенного художественного образа [2, 3].

Необходимо подчеркнуть, что хоровое звучание как объект-оригинал имеет ряд общих черт, объединяющих его с моделью-заместителем в виде дирижерского жеста:

- материальность;
- закономерный характер процессов;
- общность характера движения материи.

При этом, находясь в отношениях структурно-функциональной аналогии, хорового звучания (оригинал) принципиально отличается от дирижерского жеста (модели) по форме движения материи. Оригинал представлен в виде звуковых волн, в то время как модель построена при помощи кинестетических средств.

Формирование дирижерского жеста (модели) требует выделения значимых характеристик хорового звучания (оригинала). Такими значимыми характеристиками оригинала (хорового звучания) являются метр, темп, динамика, тембр, характер звуковедения. Метр передается при помощи схемы тактирования, темп отражается через скорость смены движений руки дирижера. Динамические оттенки дирижер передает при помощи амплитуды движения, при этом тихая звучность соответствует малой амплитуде движения руки, а громкая звучность – большой амплитуде. Тембровые характеристики звука в дирижерском жесте отражаются посредством формы кисти. Округлая кисть отражает (имитирует) форму «купола», позицию мягкого нёба. В свою очередь характер звуковедения передается через плавность всего движения в целом, характер касания «дирижерской точки» имитирует характер певческой атаки и активность работы артикуляционного аппарата певца. Таким образом, закономерности построения дирижерского жеста в полной мере соответствуют существенным характеристикам звукового оригинала. Именно это обстоятельство обеспечивает возможность перевода «языка» дирижерских жестов на «язык» хорового звучания в процессе исполнительского взаимодействия дирижера и певцов хора [3].

На основании этого можно с уверенностью утверждать, что дирижирование представляет собой некоторую систему мануальных средств, отражающих как отдельные элементы хорового звучания, так и их отношения и связи, и является структурно-функциональной моделью процесса хорового исполнения.

Построение дирижерского жеста как процесс моделирования имеет несколько целей:

1. *Понимание* глубинной сущности художественного образа музыкального произведения, его структуры, комплекса средств музыкальной выразительности.

2. *Управление* исполнительским процессом, совершенствование технических приемов дирижирования.

3. *Прогнозирование* изменений качественных характеристик хорового звучания (объекта) в результате творческого взаимодействия дирижера и певцов хора (с моделью) [1].

Обозначенные цели определяют наличие механизма обратной связи. Построение достоверной и адекватной модели необходимо предполагает возможность не только переноса отдельных элементов, свойств и отношений оригинала на модель, но и обратно. Это обуславливает цикличность процесса моделирования, трансформирующуюся в непрерывность совершенствования дирижерской техники. Это означает, что четырёхэтапная структура процесса формирования дирижерского жеста, о которой говорилось ранее, предполагает возможность возвращения к любому из этих этапов. При этом исполнительская практика как апробация адекватности дирижерского жеста (модели) позволяет расширить и уточнить знания об исследуемом объекте, в качестве которого выступает хоровое звучание. На основании полученных новых знаний устраняются ошибки и неточности, допущенные ранее, в результате чего дирижерский жест (модель) совершенствуется.

В практике используются несколько подходов к типологии моделирования по различным параметрам:

- по характеру моделей,
- по характеру объекта,
- по сфере применения моделирования,
- по уровням моделирования и т.п.

Анализ характера моделирования напрямую связан со средствами моделирования, каким образом модель осуществляет отражение реального объекта. Если с этой точки зрения рассматривать систему дирижерских жестов, то в настоящее время на этот вопрос нет однозначного ответа. С одной стороны, дирижированию присущи черты предметного моделирования, которое предусматривает воспроизведение геометрических, физических, динамических или функциональных характеристик объекта. Затайка дыхания перед началом пения отражается через задержку руки в верхней точке аффтакта, метрическая организация музыкального материала фиксируется в строго определённых схемах

тактирования. Усиление динамики звука передается при помощи увеличения амплитуды движений руки (что является прямым отражением физического явления: громкость звука определяется амплитудой колебаний звуковых волн), плавный переход от одного звука к другому передается плавным движением руки, в то время как отрывистое звучание показывается столь же отрывистыми движениями. Тем не менее предметность такого моделирования имеет значительную степень относительности и субъективности. Так, по дирижерскому жесту невозможно определить в децибелах точную громкость, степень связности переходов от одного звука к другому также имеет весьма субъективное выражение. Такая неопределенность позволяет говорить о предметности моделирования в дирижировании лишь условно.

С другой стороны, в дирижировании можно усмотреть черты, присущие аналоговому моделированию, при котором модель и оригинал основаны на едином соотношении элементов. Затайка дыхания и в хоровом звучании, и в дирижерском жесте отражается через остановку движения (в оригинале – звука, в жесте-модели – мануального движения), количество долей в такте соответствует количеству колебаний звуковых волн (громкость звучания) соответствует амплитуде движений рук и т.д.

С третьей стороны, элементы дирижерского языка могут быть интерпретированы как своеобразные знаки (задержка руки – затайка, характер движения руки – характер звуковедения, амплитуда – динамика и т.д.). На этом основании можно сделать вывод о принадлежности этого феномена к области знакового моделирования.

Необходимо отметить также, что процесс построения дирижерского жеста в период работы дирижера с партитурой представляет собой процесс моделирования. А в момент апробации дирижерского жеста в непосредственной работе с хором происходит по сути так называемый «модельный» эксперимент, который представляет собой специфический тип моделирования. При этом сам дирижерский жест (модель) становится предметом исследования, приобретает значение оригинала. Такое двойственное проявление феномена одновременно в качестве оригинала и в качестве модели является подтверждением тесной взаимосвязи между методами эмпирического и теоретического исследования.

Теоретическую основу модельного эксперимента составляет теория подобия. В таком контексте учет качественной разнородности модели и оригинала, а также различий формы движения материи в структуре модели и оригинала выражается посредством изоморфизма моделируемой и моделирующей систем. Таким образом, дирижерский жест и хоровое звучание находятся в отношениях изоморфизма [5].

В центре внимания дирижерского моделирования находится хоровое звучание, представляющее собой сложную систему, поведение которой зависит от большого количества взаимосвязанных факторов. Отражение такой системы возможно посредством создания различных моделей схожих по средствам моделирования или же различных [1]. Предпочтение дирижером той или иной модели определяется задачами конкретного художественно-творческого процесса. Как уже отмечалось ранее, первый этап работы над музыкальным произведением осуществляется на уровне создания внутрислуховых представлений. Второй этап предполагает построение инструментальной модели. И уже на третьем этапе осуществляется формирование дирижерского жеста. Все эти три разновидности моделей представляют собой отражение одного и того же оригинала. Их объединяет исходный образ, но природа этих моделей принципиально различна. При этом этап построения мануальной модели в виде дирижерского жеста сам по себе многоступенчатый, так как концертное исполнение и репетиционная работа с хором предполагают использование разнотипных мануальных средств. Это обуславливает создание нескольких однородных моделей: рабочего репетиционного жеста и концертного. Рабочий жест предполагает преувеличенно выразительное отражение одного из элементов хорового звучания по отношению к другим. В зависимости от того, какой элемент хорового звучания отрабатывается в репетиционном процессе, именно этот элемент становится существенным параметром моделирования, при этом допускается отказ от остальных параметров. Звуковысотное строение мелодии в жесте отражается посредством вертикального ступенчатого движения руки по воображаемой «лестнице», отражающего строение мелодического рисунка. Ритмическая сторона звучания произведения отрабатывается с использованием ритмичного тактирования, где продолжительность единичного движения руки равна долготе отражаемого звука.

Аналогичным образом отражаются в рабочем дирижерском жесте и другие параметры хорового звучания [2].

В свою очередь концертный жест дирижера в равной мере отражает весь комплекс выразительных элементов, объединяя в себе метроритм, характер звуковедения, тембровую окраску, мелодическое развитие, фразировку и динамику. Такая выразительная «многозадачность» концертного жеста обуславливает менее рельефный показ каждого элемента при повышении общей функциональной универсальности.

Таким образом, рабочий и концертный дирижерский жесты представляют собой родственные разновидности моделей, использующие мануальные средства для от-

ражения хорового звучания, отличающиеся по своей целевой направленности.

Список литературы

1. Каюков В.А. Дирижёр и дирижирование. – М.: ДПК Пресс, 2014. – С. 48–52.
2. Нефёдов С.А., Турчин П.В. Опыт моделирования демографически-структурных циклов // История и Математика: Макроскопическая динамика общества и государства / Ред. Коротаев А.В., Малков С.Ю., Гринин Л.Е. – М., 2007. – С. 153–167.
3. Сичивцева О.М. Методы и формы научного познания. – М., 1993. – 95 с.
4. Цовьянова И.А. Критерии оценки дирижёрского жеста студентов в процессе обучения дирижированию с позиций ассоциативного подхода // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 3. – С. 227–230.
5. Emily Freeman Brown. A Dictionary for the Modern Conductor. – Scarecrow Press, 2015. – P. 33–34.