

## ЯЗЫК ДИРИЖЁРСКОГО ЖЕСТА В КОНТЕКСТЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКСЕОЛОГИИ

**В. Н. Царёв**

Томский государственный педагогический университет, Россия  
tsar68@list.ru

В статье автор с использованием принципов системного анализа рассматривает некоторые особенности достаточно молодого искусства – дирижёрского – в динамике его генезиса и развития, обусловленного поступательной эволюцией музыкального искусства в целом. С позиций педагогической прaxeологии на конкретных примерах выдающихся исполнителей (Арнольда Каца, Евгения Мравинского, Герберта фон Караяна, Александра Свешникова и др.) описаны профессиональные и личные качества, которыми должен обладать дирижёр оркестра или хора (особенно начинающий дирижёр), показаны особенности творческого взаимодействия руководителя коллектива и исполнителей. Характеризуя дирижирование как объект визуального восприятия, автор выделяет ведущую роль Ильи Александровича Мусина в становлении техники дирижёрского искусства в России, обозначении главенствующей роли жестов «триады» – «внимание», «дыхание», или «ауфтакт», и «атака звука». При этом, определяя истинную природу искусства дирижирования, автор статьи отмечает единство двух основных составляющих: технической стороны и выразительной. Подчёркивая первичность постановки, технической оснащённости мануального аппарата, автор актуализирует значимость художественного прочтения дирижёрского жеста, предполагающего эмоциональное выражение замысла, краски, души композитора.

**Ключевые слова:** дирижёр, дирижёрский жест, техника дирижирования, музыкальное исполнительство, язык художественной выразительности.

---

## LANGUAGE OF THE CONDUCTING GESTURE IN THE CONTEXT OF PEDAGOGICAL PRAXEOLOGY

**Vyacheslav Tsarev**

Tomsk State Pedagogical University, Russia  
tsar68@list.ru

In the article, from the standpoint of system analysis the author considers some features of a fairly young conductor art in the dynamics of its genesis and development, due to the progressive evolution of musical art in general. From the standpoint of pedagogical praxeology, specific examples of outstanding performers (Arnold Katz, Evgeny Mravinsky, Herbert Von Karayan, Alexander

Sveshnikov, and others) describe the professional and personal qualities that an orchestra conductor or choir should possess (especially a novice conductor), and features of the creative interaction of the leader collective and performers. Describing conduction as an object of visual perception, the author identifies the leading role of Ilya Aleksandrovich Musin in the formation of the technique of conducting art in Russia, designating the gestures of “triad” – “attention”, “breath” or “auftakt” and “attack of sound”. At the same time, determining the true nature of the art of conducting, the unity of the two main components is noted – the technical side and the expressive one. Emphasizing the primacy of the production, the technical equipment of the manual apparatus, the author updates the significance of the artistic interpretation of the conductor’s gesture, which presupposes the emotional expression of the intention, color, soul of the composer.

**Keywords:** conductor, conducting gesture, conducting technique, musical performance, language of artistic expressiveness.

DOI 10.23951/2312-7899-2020-1-232-242

Дирижёрский язык, язык дирижёрского жеста объектом искусствоведческого анализа выступает довольно редко, особенно в последнее десятилетие. Единичные работы по изучению дирижёрского жеста как самостоятельного художественного явления представлены в диссертациях Б. Ф. Смирнова [Смирнов 2004], Н. А. Соболевой [Соболева 2013], О. С. Тремзиной [Тремзина 2014], отчасти – в монографии В. А. Каюкова [Каюков 2014]. Более пристальное внимание учёные-музыковеды – Н. В. Калашникова, А. В. Абакшонок, Н. Е. Юрченко [Калашникова 2009; Абакшонок 2011; Юрченко 2013] и др. – обращают на проблемы использования дирижёрского жеста в педагогической практике, возводя его роль до доминирующей в процессе дирижёрского исполнительства. Однако, как правило, в таких исследованиях дирижёрский жест трактуется в первую очередь с технических позиций, в то время как дирижирование является прежде всего средством невербальной коллективной коммуникации, способом художественного прочтения и интерпретации музыкальной пьесы, воплощая в себе язык музыкальной выразительности, развёртывания музыкальной речи. Таким образом, исследование дирижёрского жеста в аспекте педагогической праксеологии необходимо рассматривать в нерасторжимой целостности содержания и формы музыкального произведения, определяя его в контексте процессуальном и содержательном, несущем определённую

материально-духовную значимость, с пониманием ретроспективной линии его становления и развития.

Само развитие искусства дирижирования прошло долгий путь от узконаправленных мануальных техник до психологии музыкально-дирижёрского исполнительства. Современная профессия дирижёра сочетает в себе множество различных умений и личностных качеств. Например, выгодно отличается от прочих дирижёр оркестра, обладающий навыками игры на инструменте оркестра – скрипке, духовом инструменте, фортепиано и т. д., дирижёр хора, в совершенстве владеющий вокальными техниками.

Второй момент – владение психологией общения с оркестрантами или членами хорового коллектива. Довольно часто в практике работы музыкальных профессиональных или любительских коллективов происходит так, что взаимоотношения между оркестрантами (либо артистами хора) и дирижёром не складываются по причине отсутствия общего языка коммуникации, несмотря на то, что дирижёр техничен, высокопрофессионален. Требовательность и принципиальность – обязательные качества для руководителя музыкального коллектива – могут восприниматься музыкантами недружелюбно и даже агрессивно. Зачастую от этого страдают начинающие дирижёры, в результате конфликтов покидая коллектив или отказываясь от руководства им.

Третье – дирижёр должен быть хорошим организатором, эффективно выстраивая музыкальный процесс: репетиционный, гастрольный, концертный и так далее. Хрестоматийным можно считать пример Арнольда Каца, который после окончания Ленинградской консерватории в классе И. А. Мусина и нескольких лет педагогической работы в 1956 г. приехал в Новосибирск и «с нуля» создал Симфонический оркестр Новосибирской филармонии (впоследствии коллектив приобрёл мировую известность). В процессе становления оркестра, кроме музыкантских профессиональных качеств А. Каца как дирижёра, ему необходимы были серьезные организаторские навыки: приходилось подбирать в организуемый им коллектив талантливых исполнителей, искать для них жильё, приобретать инструменты, решать финансовые, правовые вопросы и многое, многое другое.

Далее, дирижёр на концерте должен владеть *концертным* дирижёрским жестом. Этот жест не всегда точен в тактировании, в технической своей оснащённости, потому что в концерте всё подчинено музыке, вдохновению, отражению смысла произведения. Концерт должен состояться как праздник, и эту атмосферу радости,

воодушевления дирижёр просто обязан уметь создавать. Не всем дирижёрам это удаётся. Музыкантам известен опыт первого дирижёра, который создал камерный инструментальный оркестр (Московский камерный оркестр) Рудольфа Баршая. Как говорят его современники, в репетиции этому дирижёру не было равных. Он прекрасно знал, какое исполнение хотел получить от оркестрантов, но когда выходил на сцену, участвуя в концерте, и вставал вопрос о необходимости довести до нужной эмоциональной «точки кипения» концертное исполнение, останавливало этот процесс природное качество Баршая: он был чрезвычайно скован именно на сцене. Если в репетиционном процессе произведение было сделано на все сто процентов, то на концертной сцене выходило лишь процентов пятьдесят, дирижёрский жест не мог доносить то, что было сделано на репетиции.

Пятое – непосредственно сам репетиционный процесс. Репетиция для дирижёра, наверное, – самое сложное и трудное в профессии. Здесь включаются очень многие моменты: технический, психолого-педагогический, музыкальный (прочтение, интерпретация произведения, замысел композитора). Коллективом не всегда принимается та методика, которую преподносит дирижёр. К примеру, Евгений Мравинский был несколько «суховат», и оркестр принимал его с большим трудом, творческое кредо маэстро не принималось, репетиции происходили трудно, почти всегда болезненно, с применением волевых качеств. Вся основная работа Герберта фон Караяна проходила на репетициях, которых при подготовке к выступлению проводилось очень много, на них делалось абсолютно всё, поэтому на концерте вмешательство дирижёра было практически минимальным. В основном он показывал не столько руками, сколько глазами. Стоит отметить при этом, что в молодые годы его мануальная техника была не на высоте, вследствие чего коллектив неоднократно расходился, собирался вновь. Но принцип первостепенного значения репетиций для Караяна всегда был незыблем. Легендарный Александр Свешников на репетициях, приступая к разучиванию пьесы, дословно и даже добуквенно знакомил музыкантов с исполняемым произведением, тонически осмысливая каждую фразу. Используя особые творческие методы в этом процессе (напевание партитуры «начерно», последующий её «обговор», тщательный анализ формы и т. д.), он добивался цельного построения художественного образа, артистизма при исполнении, яркой выразительности дикции в исполнении памятных хоровых произведений [Калинин 1998, 137–139].

Точкой отсчёта для дирижирования как самостоятельного музыкального явления можно считать середину XIX века, связывая её с творчеством Рихарда Вагнера и Гектора Берлиоза – выдающихся представителей романтического направления в музыке. Это были первые два дирижёра, которые повернулись к публике спиной, лицом к оркестру. Чем это было вызвано? В эпоху классицизма дирижёр, как правило, не требовался. Музыкантам в оркестре было достаточно нескольких движений рук, а то и головы солиста, который, как правило, играл на клавесине, чтобы маленький камерный оркестр понимал его. В роли солиста зачастую выступал композитор, играющий на клавесине или фортепиано вместе с оркестром. Солист, помимо игры на инструменте, пытался управлять оркестром, что вполне удавалось благодаря камерности, а также структуре музыкального произведения. Она была «квадратной», т. е. построена из периодов, предложений, четырёхтактно, восьмитактно; строилась очень гармонично, с присутствием внутренней логики. Поэтому такая музыка была легка для восприятия и, как правило, для исполнения, особенно ансамблевого. Таким образом, собственно дирижёр в том понятии, как мы его знаем с XX века, в эпоху классицизма в общем-то не требовался. Примерно к середине XIX века условия, в которых работал оркестр, изменились; музыка стала более сложной, особенно романтическая. По стилистике романтики писали непохоже на классиков, музыка была не столь «квадратна», логична, она стала более разнообразной в гармоническом и ритмическом плане, построении. Но самое важное произошедшее изменение – это то, что сам характер и внутреннее содержание музыки стало сложнее. При исполнении оркестром определённого произведения необходимым стал человек, который бы не только отбивал такт и служил лишь для того, чтобы исполнение звучало слитно, но ещё и для некоего прочтения и эмоционального настроения, который бы соответствовал данному опусу. Этим условиям удовлетворял только дирижёр. С появлением в XIX веке опер Р. Вагнера, Дж. Верди, музыки Г. Берлиоза, Р. Штрауса, требовавших умения передавать все те чувства и мысли, которые были заложены композитором и отражены в произведении, участие дирижёра в коллективном исполнении стало очевидной необходимостью.

Итак, впервые композиторы-романтики Г. Берлиоз и Р. Вагнер уже руководили непосредственно оркестром, поворачивались к нему лицом. Их роль заключалась прежде всего в передаче настроения музыки; техники дирижирования (в современном понимании), технической обученности не было. И те люди, которые вы-

ходили к оркестру во время репетиций, открытых концертов, этим техническим навыкам обучались или приобретали их непосредственно в процессе работы. Каждый дирижёр придумывал так называемые технические средства на свой лад с большей или меньшей долей успешности. Например, исполнение музыки под началом П. И. Чайковского было далеко от идеала.

Такая манера интуитивного овладения дирижёрским жестом просуществовала довольно долго, до второй трети XX века. Причём мы знаем много отличных дирижёров, вошедших в историю – Отто Клемперер, Фриц Штидри, Вильгельм Фуртвенглер, которые вводили самостоятельно придуманную технику (хотя по большому счёту это было отсутствие техники), рождённую непосредственно на репетиции. Обучение технической стороне дирижирования происходило не под рояль, как мы это делаем сейчас, а непосредственно на оркестрантах. В силу своего таланта дирижёры добивались выдающихся художественных результатов, и музыканты оркестра принимали недостаточную техническую оснащённость дирижёра. В литературе описаны случаи, когда к оркестру выходил Отто Клемперер и всё замирало, а по мановению жеста или взгляда оркестр знал, что играть, как будто существовала некая магия, гипноз. Один из критиков пишет о нём: «С момента выхода на эстраду Клемперер властно завладевает вниманием аудитории. Она с напряжённым вниманием следит за его жестом. Человек, стоящий за пустым пультом (партитура – в голове), постепенно растёт и заполняет собой весь зал. Всё сливается в одном акте творчества, в котором, кажется, принимают участие все присутствующие. Клемперер впитывает в себя волевые заряды отдельных индивидуумов, чтобы разрядить накопленную психологическую энергию в мощном, увлекающем и захватывающем творческом порыве, не знающем преград» [Григорьев, Платек 1969]. Журналист, бравший интервью у Вильгельма Фуртвенглера, посчитал, что перед ним находится слабоумный; на репетициях дирижёр «едва членораздельно бормочет и напевает под нос». Его дирижёрская техника была уникальной, видеозаписи показывают странные, подчас неуклюжие движения, которые совершает как будто находящийся в транс-медии. Вопреки этому как критики, так и современные дирижёры и музыковеды причисляют его к величайшим дирижёрам в истории.

В конце XX века известные дирижёры довольно часто привозили свои оркестры в СССР, давали концерты в Ленинграде, Москве, оставляя неизгладимое впечатление в сердцах слушателей. Звучание

модных коллективов, музыка, но более всего – техника работы дирижёров стали объектом изучения молодого музыканта, студента Ильи Александровича Мусина. Он наблюдал технические особенности одного дирижёра, другого, их умение воздействовать на оркестр, на публику, показывать характер музыки. Так эмпирически И. А. Мусин учился оценивать язык дирижёрских жестов. Впоследствии эти жесты, рождённые непосредственно в репетиционном процессе, а значит, действенные, он сумел запомнить и привести в некую систему, систематизировал их. Пожалуй, поэтому мы считаем И. А. Мусина патриархом дирижирования, поставившим процесс дирижирования на научную основу. Система Мусина, актуальная по сию пору, дала начало такому понятию, как *язык дирижёрского жеста*.

Прежде чем говорить о жесте как о визуальном символе, надо понять, зачем нужен дирижёрский жест. Ранее отмечено, что изначально дирижёр был нужен для того, чтобы отобразить замысел композитора. Появилось такое понятие, как *дирижёр-интерпретатор*, поскольку в процессе исполнения подключалось личностное эмоциональное выражение самого дирижёра. Если музыка эпохи классицизма не требовала глубокого прочтения произведения и его интерпретации, то музыка эпохи романтизма требовала дирижёра, который показывал бы своё личностное отношение, определённую вариативность прочтения. Впоследствии, когда появилось учение о дирижировании, уроки дирижирования, то вместе с прочтением, осмыслением эмоциональной стороны стала заметна сторона техническая, так называемая *мануальная техника жеста*.

В чём она заключается? Достаточно обратиться к технике дирижирования И. А. Мусина [Мусин 2006], чтобы понять, что в первую очередь – это момент тактирования, т. е. показ того, сколько долей в такте, организация музыкального пространства. Музыка состоит из тактов, в каждом такте несколько долей – две доли, три доли и т. д. Это, пожалуй, самое простое, примитивное понятие тактирования. Тактирование заключается в схемах: в зависимости от музыкального метра мы имеем дирижёрские схемы. Самые известные из них – двудольная схема, где в такте показываем две доли (руки в стороны и вверх), трёхдольная, четырёхдольная схема и т. д. Дальше можно говорить о показе штрихов: *legato* – связано, *staccato* – отрывисто; динамика – *forte* или *piano*. Всё это должно быть понятно в жесте. Самые простые вещи, которые должны заключаться в показе музыкального произведения, принято считать технической стороной дирижирования. Анализ уроков И. А. Мусина показыва-

ет, что сочетание технической стороны и музыкальной, эмоциональной стороны не всегда легко даётся дирижёру: если мы хотим показать порыв души, чувство, заложенное в музыке, это не всегда напрямую связано с технической стороной, с тем же самым тактированием, с показом динамики и т. д.

Ещё один – пожалуй, самый важный – аспект, касающийся именно технической стороны, – это дыхание, или ауфтакт, т. е. момент, предшествующий исполнению, находящийся непосредственно перед исполнением, перед атакой звука. Наблюдая за работой выдающихся немецких дирижёров, И. А. Мусин отметил некоторый жест, который менял звучание оркестра. Дело в том, что главная задача дирижёра во время концертного исполнения, когда музыканты начинают играть определённый отрезок музыки или вступают после паузы, – это дать понять оркестрантам или певцам заранее, ещё до того, как настанет время той или иной части композиции, в каком темпе им работать, с какой скоростью, в какой динамике и т. д. И. А. Мусин это положение отразил в правиле «триады»: первый жест – «внимание» (остановка руки), который говорит «приготовитесь»; второй жест – «дыхание», или «ауфтакт»; третий жест – непосредственно сама атака. Внутренняя природа второго и третьего жестов одна и та же. Вот как характеризует их С. А. Казачков: «Накопление энергии – “вдох”, её воздействие на источник звучания – “атака звука”, “туше” и звуковедение, совершаемое в процессе “выдоха”, расхода энергии» [Казачков 1990, 120]. Жесты «внимания», «дыхания» должны заранее точно и ясно показывать, какая впоследствии будет музыка. По сути, «внимание» и готовит музыканта к ауфтакту. Например, если при пении хора возникает пауза, после которой меняется динамика музыки, то дирижёр обязан перед вступлением подготовить певцов, чтобы они вместе, одинаково, в одно и то же время, в одном и том же характере, темпе, штрихе взяли дыхание. Для этого и существует этот жест, готовящий к синхронному дыханию.

Помимо названных основных жестов существуют так называемые *выразительные жесты*, которые показывают определённое эмоциональное состояние, поворот мелодии, интонацию, туше или атаку звука. Так, например, студентка музыкального колледжа М. Конева (ил., слева) жестом выражает характер «тихо и проникновенно», Э. Алексеева (ил., справа) – «восторженно». Таких жестов существует колоссальное количество. Сколько мы знаем интонаций в речи, интонаций слова, поворотов в предложении, столько может быть и жестов.





Ил. Студенты Томского музыкального колледжа им. Э. Денисова на уроке в классе дирижирования (Марина Конева, Эсфирь Алексеева)

И. А. Мусин на своих мастер-классах говорит о том, что проблема воспитания дирижёра в классе такова, что ученик занимается лишь с концертмейстером (максимум – с двумя, играющими разную фактуру). Но в оркестре на репетиции всё происходит сложнее, там играет 50–80 музыкантов. Для того чтобы они сыграли вместе, а ещё и вступили вместе, дирижёру бывает достаточно сложно. И если молодые дирижёры не владеют техникой, управление коллективом им даётся с большим трудом, возникают трудности в исполнении, взаимопонимании дирижёра и оркестра или хора.

В реальных условиях педагогического образования на один курс поступают студенты с разным уровнем подготовки: без дирижёрского образования либо со средним специальным образованием; инструменталисты, вокалисты. Независимо от этого им всем предстоит работать с хором, управлять им, а также посещать индивидуальные занятия по дирижированию. За небольшое количество аудиторных часов педагогу-хормейстеру необходимо привить обучающимся хотя бы минимальные навыки управления хоровым коллективом. В данных условиях в первую очередь необходимо работать с тактированием. Второе – обучать умению предслышать и умению подготовить исполнителей к изменению или ко вступлению, в результате чего исполнители по дирижёрскому жесту должны точно знать, какую музыку им предстоит исполнять. На практике с первого года обучения необходимо акцентировать внимание

студентов на этом: сначала подготовить дыхание, «взять дыхание», а потом уже работать над вступлением. К сожалению, наблюдение за первокурсниками, даже имеющими среднее образование с профилем по дирижированию, показывает, что, как правило, студенты просто указывают на вступление без обозначения дыхания. В этой связи стоит говорить о первом важнейшем этапе освоения языка дирижёрского жеста как о триаде жестов – «внимание», «ауфтакт, или дыхание», «вступление» – и начинать обучение с этих позиций. Только этот конгломерат научает предслышанию, которое отображается в дирижёрском жесте. Об этом говорит и творчество великих дирижёров – Е. Ф. Светланова, В. Н. Минина, М. В. Плетнёва: на концертном выступлении очевидна их способность донести жестом, что и как будут играть оркестранты.

Жесты триады могут быть визуализированы по-разному: тихо, громко; можно показывать их одному голосу в хоре (одному инструменту) либо целому оркестру; они звучат нежно или, напротив, грозно. Обучающимся нужно найти свои оттенки, окраску, которые покажут жесты внимания, дыхания, атаки. Если эти жесты будут переданы точно, то исполнители прекрасно покажут всё остальное, так как музыканты играют не то, что хотят, а то, что показывает дирижёр. Оттенков дирижёрского жеста очень много: сколько в музыке состояний, сколько слов в языке, столько будет и жестов.

Есть некоторая особенность, заключающаяся в практической педагогической деятельности в классе дирижирования. Обучение идёт с двух позиций – технической и выразительной. Постановка, техническая оснащённость мануального аппарата, естественно, первична. Однако она не должна становиться превалирующей, как это зачастую встречается, поскольку в этом случае студенты останавливаются на этапе постановки дирижёрского аппарата, не касаясь выразительности жеста. А как же миллион оттенков выразительности, когда каждая партитура требует своих выразительных жестов? Само понятие «язык дирижёрского жеста» предполагает эмоциональное выражение определённой мысли, краски, поворота души. Таким образом, посредством мануальной техники, развёртываясь во времени, воздействуя на исполнителя и предвосхищая нужное звучание, исполнительский жест – символ музыкального языка – активно влияет на восприятие музыки исполнителями и слушателями.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абакшонок 2011 – *Абакшонок А. В.* Педагогические заметки об эффективности занятий в классе дирижирования // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2011. № 191. С. 14–22.
- Григорьев, Платек 1969 – *Григорьев Л., Платек Я.* Современные дирижёры. Москва, 1969 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/klempereer.html> (дата обращения: 18.01.2019).
- Казачков 1990 – *Казачков С. А.* От урока к концерту. Казань, 1990.
- Калашникова 2009 – *Калашникова Н. В.* Формирование навыков целостного восприятия хоровой партитуры у будущего дирижёра-хормейстера в процессе высшего профессионального образования: Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата педагогических наук. Екатеринбург, 2009.
- Калинин 1998 – Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / Сост. С. С. Калинин. Москва, 1998.
- Каюков 2014 – *Каюков В. А.* Дирижёр и дирижирование. Москва, 2014.
- Мусин 2006 – *Мусин И. М.* Язык дирижёрского жеста. Москва, 2006.
- Смирнов 2004 – *Смирнов Б. Ф.* Дирижёрское искусство как художественный и социокультурный феномен: Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения. Челябинск, 2004.
- Соболева 2013 – *Соболева Н. А.* Художественно-невербальная коммуникация и её преломление в дирижёрском исполнительстве: Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2013.
- Тремзина 2014 – *Тремзина О. С.* Дирижёрский жест как художественный феномен: Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Саратов, 2014.
- Юрченко 2013 – *Юрченко Н. Е.* Формирование культуры творческого общения в профессиональной подготовке дирижёра – будущего руководителя музыкально-инструментального коллектива: Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата педагогических наук. Москва, 2013.

*Материал поступил в редакцию 22.01.2019*