

ДИРИЖЕРСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ КАК ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ХОРА

*Е. П. Дихтиевская, кандидат педагогических наук, доцент,
Хэ Чанцзэ
БГПУ (Беларусь, Китай)*

***Аннотация.** Статья содержит опыт анализа дирижерского поведения известных белорусских мастеров-хормейстеров. Сделаны выводы о значимости дирижерского поведения для создания хормейстером исполнительской интерпретации хоровых произведений и выявлены особенности проявления феномена «дирижерское поведение» в репетиционной работе и в процессе концертного исполнения.*

***Ключевые слова:** Дирижерское поведение, исполнительская интерпретация, мануальная техника, хормейстер, наглядность, публичность.*

Способность дирижера пластическим интонированием выражать содержание музыки является основой исполнительской интерпретации произведений для хора. Механизм воссоздания в вокально-хоровой деятельности музыкального произведения, его исполнение связаны с художественным воплощением авторского замысла. Последний, как таковой, представляет собой некое объективное начало, которое творческая энергия исполнителя претворяет в акте интерпретации, как субъективное личностное прочтение и понимание.

Общение с коллективом исполнителей – необходимое условие, в котором осуществляется дирижерская деятельность. В содержательном пространстве общения с хоровыми исполнителями велика доля невербальных способов его осуществления. На основе мысленной модели звучания у дирижера возникает пластически определенным образом, в котором он при помощи компонентов дирижерского поведения – мимики, дирижерского жеста взгляда – передает исполнителям зримым способом свое понимание замысла, идейно-образной сферы, интонационного содержания произведения. Все это достигается, прежде всего, с помощью использования невербальных средств. Важно, что при этом центром художественного и художественно-педагогического общения остается содержание музыки, вовлекающее в общее его переживание всех участников процесса освоения и исполнения произведения.

В живой исполнительской практике мы часто являемся свидетелями творческих отклонений мастера от матрицы-схемы, которой овладевают в процессе обучения начинающие дирижеры. Эти, кажущиеся на первый взгляд

«нарушения» правил управления движением музыкальной ткани, на самом деле формируют стиль дирижерского поведения хормейстера и являются результатом его глубокого проникновения в интонационное содержание музыки. Известно высказывание дирижера А. М. Пазовского: «У хорошего дирижера весь организм насыщен исполняемой музыкой, любое его движение, жест, выражение глаз словно излучают ее из себя» [1, с. 352].

Известно, что, студентам на уроке дирижирования преподаются канонические правила постановки рук, где кисть представляет собой подобие красивого слепка, управляемого гибким запястьем, чуть опережающим кисть в направлении ее движения. Наряду с усвоением правильного общепринятого жеста мануальной техники, как важной составной части дирижерского поведения, необходимо продемонстрировать студентам наглядные образцы естественных и закономерных отступлений от правил, продиктованных необходимостью решения определенных художественных задач. Движения, выражающие определенное внутреннее состояние музыки, изначально могут быть интерпретированы студентами как неверные. Можно предложить обучающимся в качестве иллюстрации, избавляющей от стандартов формального видения, образец дирижерского поведения австрийского дирижера Герберта фон Караяна. Просмотр исполнения прославленным дирижером Концерта 21 для фортепиано с оркестром Моцарта может способствовать разрушению многих стереотипов. Маэстро не нашел исполнителя партии фортепиано, который мог бы интерпретировать свою сольную партию в соответствии с эталонным представлением дирижера и в итоге исполнил ее сам, одновременно управляя оркестром. «Нарушением» общепринятых правил управления хором для неопытного слушателя могут быть и провисающие как бы «безвольно» опущенные кисти рук дирижера, мягкие воздушные движения которых на самом деле выражают внутреннее состояние музыки, наполненной интонациями созерцательной неземной красоты.

Дирижерское поведение, безусловно, являются неотъемлемой частью интерпретации музыкального произведения. Наглядные примеры дирижерского поведения составляют стилистический портрет практически каждого известного дирижера, характерные черты которого можно наблюдать в процессе репетиционной работы и на сцене. Особо ценные и наглядные воспоминания оставил о себе стиль дирижирования Виктора Владимировича Ровдо. Записи двух контрастных произведений для хора под управлением В. В. Ровдо – «Молитвы» А. Флярковского и «Zottel march» Герберта Поседу наглядно демонстрируют дирижерское поведение как будто двух совершенно разных мастеров. При исполнении первого произведения Виктор Владимирович использует максимально сдержанно все возможные краски дирижерской

выразительности. Мимика маэстро говорит о глубоком сдерживаемом внутреннем переживании, амплитуда дирижерского жеста предельно сжата, ауфтакты лаконичны и исполнены потенциями востребуемого звучания. Хор в момент кульминации отзывается такой силой интонационно точного *pianissimo*, что едва ли не вызывает слезы у слушателей в момент глубокого переживания достоверности выражаемых в звуках музыки чувств. Иное дирижерское поведение можно наблюдать в процессе управления Виктором Владимировичем исполнением произведения «Zottel march» Herbert Posedu (Franz Gratser). Бодрое игривое настроение музыки, быстрый темп, четкость артикуляции, контрастная смена звучности, демонстрация различных способов звуковедения, яркая смена тембров – все это блистательно управляется мастером в процессе исполнения произведения. Дирижерское поведение здесь яркий образец того, как буквально все тело хормейстера источает импульсы, сообщающие хору тончайшие оттенки интонационной выразительности в широком смысле этого понятия. Это пружинящие четкие острые движения всего туловища, изобразительные широкие точные взмахи рук в момент кульминации марша, переключение акцентов поочередно на их исполнение разными партиями голосов – также поворотом всего туловища, – цепкость взгляда, улыбчивость лица и, наконец, «браво» хору по окончанию исполнения. При помощи всего комплекса составляющих дирижерского поведения достигается самое сильное впечатляющее воздействие, как на хористов, так и на слушателей в равной степени.

Анализ приведенного примера иллюстрирует положение общей теории коммуникации, утверждающей возможность называть жестом любое выразительное телодвижение, совершенное человеком: жесты рук и ног, мимические жесты, позы, телодвижения. Даже «жесты глаз» попадают в разряд визуальных знаков. Таким образом, дирижерское поведение – это важнейшая часть интерпретации, которая воздействует на всех участников процесса исполнения хорового произведения. Косвенное, но, в то же время, самое непосредственное воздействие оказывается и на слушателей, за счет чего создается особая атмосфера зала и, как результат, порою возникает одна из самых драгоценных реакций слушателей, которую ценят исполнители. Это момент тишины перед тем, как зал взорвется аплодисментами.

Дирижерское поведение можно охарактеризовать как комплекс мануально-технических средств и приемов, направленных на выражение художественного образа музыкального произведения, обусловленных дирижерским стилем хормейстера. Последний, в свою очередь, включает индивидуально-личностные качества дирижера, некие эталонные для него представления о возможном поведении на репетиции и на сцене, а также

устоявшиеся опыты своего уникального поведения в процессе воплощения исполнительской интерпретации.

Следует заметить, что дирижерское поведение в процессе репетиционной работы дополняется также выражаемым словесно компонентом интерпретации. Можно привести примеры из практики известных белорусских хормейстеров. Образ дирижерского поведения Григория Романовича Ширмы в воспоминаниях его ученика по Виленской гимназии, народного артиста БССР Геннадия Ивановича Цитовича выглядит следующим образом:

«... 1926 год. Первая моя виленская осень и «осеннее» настроение у деревенского парня, оторванного от родной семьи и оставленного учиться в чужом городе... Бесцельно брожу по квадрату зажатого старыми монастырскими стенами двора... И внезапно из полуоткрытого окна полилась белорусская песня, за нею вторая, третья. Чем-то родным, близким повеяло на меня. «Сосна»?.. Да эту же песню и у нас поют... Но тут красивее! «Перапёлачку» я уже слушаю в зале, спрятавшись в дальнем уголке, ибо перед хором «строгий регент...».

Более трех десятков исполнителей впились в него глазами. Поют чудесно!.. А он все недоволен, все на них: тише да тише!.. Однако такое хорошее пение: где нужно – тихое, а где и громкое, но без крика.

Но кончились мои размышления, ибо, к сожалению кончилась, как там сказали, эта «генеральная репетиция».

И куда девалась строгость руководителя? Он стоит теперь с добродушной улыбкой среди окружившей его молодежи, а ту девушку, что «Зязюльку» запевала, даже по голове погладил, да так по-отцовски! От выходящих я узнал, что этот «регент» – «Ширма, белорусский песняр». Сказали это, да еще посмотрели на меня насмешливо: дескать, кто ты такой, что Ширмы не знаешь!» [2, с. 38-39].

Дирижирование хором, как одна из основных компетенций учителя музыки, - это многофункциональный процесс, дирижер в процессе подготовки произведения к исполнению и в сам момент исполнения решает множество задач самого разного содержания. Компетентность дирижера обусловлена его образованностью в самых широких областях знаний – музыковедении, философии, эстетике, культурологии, герменевтике, риторике, гомилетике. Хормейстер должен обладать практическим мастерством мануальной техники, актерского искусства, ритмики и хореографии, фортепианного исполнительства. Все эти компетенции собираются воедино в искусстве интерпретации, все перечисленные аспекты деятельности дирижера составляют грани его художественной мастерской. Известно, что каждый творчески работающий хормейстер, создавая исполнительский образ того или иного произведения, стремиться найти индивидуальную трактовку, уйти от штампа.

Если ему это удастся, такая трактовка становится своего рода образцом исполнения хоровой музыки для других исполнителей, которые в свою очередь стремятся не только дотянуться до образца исполнения, но также внести свою лепту даже в эталонную интерпретацию. Можно утверждать, что этот процесс практически закономерно бесконечен, а исполнительская интерпретация в художественном творчестве принципиально вариативна. Дирижерское поведение, структура которого включает два взаимосвязанных компонента – внутренний и внешний. – играет в этом процессе важную роль.

Профессия хорового дирижера принципиально публична. Свидетелями и участниками его поведения как педагога и дирижера постоянно становятся множество участников коммуникации – поющие в коллективе, зрители и слушатели, коллеги. Следует подчеркнуть, что исполнительская интерпретация произведения для хора также принципиально публична и процесс ее созревания также обусловлен публичностью и является наглядным. Все стадии работы над произведением – знакомство хористов с произведением, разучивание, освоение в процессе, так называемого, впеваания (часто употребляемый в вокально-хоровой практике рабочий термин хормейстеров), подготовка к концертному выступлению, звукозапись, исполнение на сцене – являются для хормейстера процессом созревания и оттачивания его исполнительской трактовки, которая получает воплощение в дирижерском поведении. Поведение человека, его выразительные возможности являются важнейшим фактором успешного осуществления практически всех публичных видов деятельности, в том числе художественной, педагогической. Они по своей сути отражают определенный целостный образ человека. Г. Е. Крейдлин, автор невербальной семиотики [3], глубоко и подробно анализирует лексикографию жеста, кинетическое поведение. Коммуникативное воздействие кинетической стороны поведения людей рассматривается как комплексные и разнообразные знаковые формы невербального общения, играющие важнейшую роль в его осуществлении. В художественно-педагогической сфере поведение является профессиональным средством, которое необходимо специально совершенствовать.

Согласно теории коммуникации, большинство невербальных сообщений осуществляются одновременно по нескольким коммуникативным каналам, что придает им полноту, непосредственность и целостность. Этими же свойствами характеризуется поведение дирижера в процессе управления коллективом поющих. Дирижерское поведение является исполнительской интерпретацией произведения и опираясь, прежде всего, на мануально-пластические и мимико-выразительные средства дополняется на этапе репетиционной работы синтезом невербальных и речевых средств. Анализ исполнительского творчества мастеров белорусского хорового искусства позволяет сделать вывод о том, что дирижерское поведение как исполнительская интерпретация включает, прежде

всего, невербальные способы выражения содержания музыкальных произведений, однако на этапе репетиционной работы оно выявляется в синтезе невербальных и речевых средств выражения.

В повседневной жизни в большинстве ситуаций взаимодействуют несколько семиотических кодов, которыми люди обычно пользуются одновременно. При этом естественный язык и его коммуникативное воплощение – речь – является главным, а остальные невербальные коды являются дополнительными. Дирижерское же поведение осуществляется посредством использования невербальных средств, несущих основную смысловую нагрузку, а словесная речь в данном случае переходит в разряд дополнительно используемых резервов. То есть вербальные и невербальные способы выражения здесь меняются местами, дополняя друг друга в допустимой степени. Заметим, что в процессе концертного исполнения произведения художественный смысл выражается исключительно жестами. Таким образом, дирижерское поведение относится к невербальным формам поведения человека, исследуемым современной теорией коммуникации, существенным уточнением которой являются исследования в области теории и практики хорового исполнительского искусства, в частности, связанные с изучением феномена интерпретации.

Литература

1. Пазовский, А. Записки дирижера / А. Пазовский // Дирижерское исполнительство: Практика. Теории. Эстетика / Ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. – М., 1975. – С. 347-361.

2. Дихтиевская, Е. П. Методологический анализ в специальной подготовке учителя музыки : учебно-методическое пособие / Е. П. Дихтиевская // БГПУ. – Минск, 2006. – 127 с.

3. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика в ее соотношении с вербальной : автореф. дис. ...д-ра филол. наук. : 10.02.19 / Г. Е. Крейдлин. – М., 2000. – 68 с.