

Key Words

Theory of intonation, musical gesture, musical space, avant-garde (music), Boris Asafiev, Robert Hatten, Arnie Cox, Michel Imberty.

G. Bériachvili

**Theory of Intonation and Musical Gesture
Studies: Perspectives of Interaction
and Synthesis**

Ключевые слова

Теория интонации, музыкальный жест, музыкальное пространство, академический авангард, Борис Асафьев, Роберт Хаттен, Арни Кокс, Мишель Эмберти.

Бериашвили Г. Д.

Теория интонации и исследования о музыкальном жесте: перспективы взаимодействия и синтеза

Аннотация

Среди современных работ о жесте в музыке, есть ряд концепций, весьма близких к теории интонации. Основная задача статьи — выявление аналогий между ними, с целью наметить пути их возможного взаимодействия и синтеза. В статью включён краткий обзор работ и высказываний о жесте крупных мыслителей XX века; затем, дана общая картина исследований о музыкальном жесте последних трёх десятилетий. Особый раздел отведён роли жеста в творчестве современных композиторов академического авангарда. В центральной части статьи разбираются теории музыкального жеста Р. Хаттена, А. Кокса, М. Эмберти и нескольких других авторов. Последние два раздела посвящены моей собственной концепции «отпечатка» жеста в музыкальном пространстве, а также вытекающим из неё возможностям анализа исторического развития музыкального искусства в XX веке.

Abstract

Among the recent musical gesture studies, a number of theories are quite close to the theory of intonation, founded by outstanding Russian scholars B. Asafiev and B. Yavorsky (Jaworski). The article's main purpose is to reveal analogies between them and to outline the ways of their possible interaction and synthesis. The article contains a brief overview of the 20th century thinkers' ideas and statements on gesture. It also provides a general panorama of music-related gesture studies of the last three decades. A special section is devoted to the role of gesture in the oeuvre of contemporary avant-garde composers. The central part of the article focuses on the analysis of R. Hatten's, A. Cox's, and M. Imberty's theories. The last two sections deal with my own concept of 'imprint' of gesture in musical space and the resulting possibilities for the analysis of the historical development of art music in the 20th century.

1. Введение

С конца 80-х годов прошлого века, в западном музыковедении, а также в психологии, семиотике, нейронауках и других смежных областях, наметился рост интереса к исследованию выразительного жеста. За последние полтора десятилетия эти исследования дали несколько фундаментальных музыковедческих работ, что само по себе создаёт потребность в обзорной статье. Но есть и другая причина для особенно внимательного отношения к этим трудам. Она заключается в том, что многие из разработок имеют удивительное сходство с теорией интонации и со связанными с ней аналитическими методами.

Необходимо отметить, что новейшие исследования о жесте совершенно независимы от теории интонации. Для западного музыковедения последняя, по сей день, в сущности, остаётся terra incognita. Несмотря на существование немецкого и английского переводов книги Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», а также некоторых восточноевропейских источников, упоминания теории интонации встречаются крайне редко, и, как правило, ограничиваются понятием интонации в узком смысле музыкальной «лексемы».

Такая независимость двух схожих теоретических направлений, с одной стороны служит подтверждением их правоты, а с другой стороны, ввиду неминуемых различий между ними, предоставляет возможность развития и взаимного обогащения.

Основная задача данной статьи — наметить пути подобного развития и синтеза. В разделах 2, 3, 4, 6 даётся исторический и аналитический обзор литературы с точки зрения соотношения и взаимодействия идей и концепций. 5-й раздел посвящён растущей роли сознательного обращения к выразительному жесту в творчестве современных композиторов академического авангарда. 7-й и 8-й разделы знакомят с применением понятий выразительного жеста и интонации в рамках моей собственной феноменологической концепции музыкального пространства: речь идёт

о предлагаемом мной понятии «пространственного отпечатка» жеста, а также о предоставляемом этим понятием ракурсе для прочтения истории развития музыкального искусства в XX веке.

2. Выразительный жест и интонация

Мысли о глубоком родстве между интонацией и жестом высказывал ещё Б. Асафьев. В книге «Музыкальная форма как процесс» (1-е издание — 1930) встречаются рассуждения о «немой интонации» жеста, шага, танцевального движения¹. Эту тему развивали и некоторые его последователи. Так, В. Бобровский писал: «глубокая внутренняя связь [жеста и интонации — Г. Б.], общие для них знаковые коммуникативные функции допускают трактовку жестов, телодвижений, как аналогов интонаций. <...> “Зримая интонационность” как условное (может быть и парадоксальное) понятие, на наш взгляд, вполне правомерно [курсив автора. — Г. Б.]»². Сошлёмся также на В. Медушевского: «Музыкальная интонация телесна уже по своей форме: она промысливается дыханием, связками, мимикой, жестами — целостным движением тела»³. «В силу общей физиологической основы, жесты и речевые интонации, обусловленные одной и той же эмоцией, а отсюда и выражающие их пластические знаки и интонации, оказываются сходными»⁴.

В 1980-е годы несколько авторов — Т. Радионова, В. Фомин, Ю. Боров, В. Прозерский — опубликовали статьи⁵, в которых проблематика взаимоотношения жеста и интонации рассматривалась с опорой на труды по психологии и нейролингвистике Л. Выготского, А. Лурии, А. Леонтьева и др. Ссылаясь на разработки этих учёных о механизмах связанных с мышлением и «внутренней речью», упомянутые исследователи трактуют интонацию как основной

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / ред., вступ. ст. и комменты Орловой. Изд. 2-е. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. С. 211–212, 352.

² Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки: Вып. 2 / Отв. ред. Е. Чигарева. М.: КомКнига, 2008. С. 92.

³ Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. С. 168.

⁴ Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. С. 68.

⁵ См. Боров Ю., Радионова Т. Интонация как средство художественного общения // Контекст-82: Литературно-теоретические исследования / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1983. С. 224–244; Прозерский В. К вопросу о принципе систематизации пространственно-временных форм художественной деятельности // Пространство и время в искусстве. Межвузовский сборник. Л.: 1988. С. 29–45; Радионова Т., Фомин В. Роль интонации в художественной коммуникации // Теории, школы, концепции. Художественная коммуникация и семиотика: сб. ст.; отв. ред. Ю. Боров. М.: Наука, 1986. С. 184–202.

невербальный субстрат человеческой коммуникации как таковой, который, в тоже время, есть проявление «порождающего», логико-эмоционального слоя мышления. При этом утверждается принципиальная эквивалентность интонации и жеста, имеющих общий корень в правополушарных нейропсихологических процессах. «То, что и звучащая интонация, и жест, и мимика “управляются” из одного центра (правое полушарие), является важным моментом их общности, их единой природы и служит существенным аргументом для их теоретического сближения»⁶.

В терминологическом плане для сближения интонации и жеста существуют две возможности.

- Первая заключается в расширении понятия «интонация» до всего спектра невербальных средств выразительности (звучащей интонации, жеста, мимики, пантомимики и т. д.). Именно такой путь выбирает Т. Радионова с соавторами⁷.
- Вторая, наоборот, использует в качестве общего родового понятия «жест», оставляя за «интонацией» собственно звуковой канал выражения. Интонация, таким образом, оказывается частным случаем жеста. К этому решению близка работа В. Прозерского.

Оба варианта допустимы, и в принципе, на мой взгляд, эквивалентны. Во многих случаях можно без ущерба использовать и тот, и другой, в зависимости от контекста. В русле асафьевской традиции, первый подход напрашивается сам собой. Он опирается на огромный музыковедческий опыт интонационного анализа и выводит на первый план важнейшую смычку между речевой и невербальной, особенно вокально-мелодической выразительностью.

Свои преимущества есть и у второго подхода. Во-первых, он позволяет подключиться к трудам о жесте западных учёных, в понятийном аппарате которых нет концепта «интонация» в асафьевском смысле. Во-вторых, использование жеста в качестве основного понятия позволяет опереться на более общее, корневое явление, поскольку звучащую интонацию как фактор «порождающего» уровня мышления, никак нельзя считать первичной по отношению к другим формам экспрессии (телесного жеста, мимики...). В противном случае глухонемые не были бы способны к мышлению. На глубинном уровне мы имеем дело с неким общим, амодальным (или скорее прото-модальным) интенциональным процессом, могущим

⁶ Боров Ю., Радионова Т. Указ. соч. С. 228.

⁷ Продолжая идти в этом направлении, Т. Радионова в 2000-е годы выступила с начинанием по выстраиванию целого научного направления, названного «Единой интонологией» [см. Академические тетради. Альманах. Вып. 13 «Единая интонология». М.: 2009. URL: <http://independent-academy.net/science/tetrad/13/index.html>. Дата обращения: 25.08.2017].

конкретизироваться в звуковой или иной форме. Кроме того, в палеомузыковедческом плане перкуссия достигает музыкального оформления, вероятно, раньше чем голосовая интонация (что в принципе не противоречит взглядам Асафьева⁸).

В силу этих причин, а также того, что понятие жеста несколько удобнее для анализа метаморфоз и мутаций музыкальной интонации в академическом авангарде XX века, в моих работах я избрал второй путь, используя в качестве основного концепта «выразительный жест» (фр.: *geste expressif*).

3. Выразительный жест в работах западных авторов XX века

Первым делом необходимо, конечно, вспомнить об авторах XIX и начала XX века — таких, как Франсуа Дельсарт (1811–1871), Эмиль Жак-Далькроз (1865–1950), Жан д’Удин (1870–1938), — посвятивших свои теоретические и педагогические труды жесту в искусстве и в музыке. Мы не будем на задерживаться на работах этих авторов, отметив только их роль первопроходцев, ощутило повлиявших на интеллектуальную и артистическую среду.

Общефилософская почва для изучения выразительной функции жеста и даже для её возможной «привязки» к вокально-интонационной выразительности, была подготовлена в первой половине XX века французскими учёными и философами — такими, как Марсель Жусс (1886–1961), Анри Делакруа (1873–1937)⁹, Андре Леруа-Гуран (1911–1986)¹⁰, Морис Мерло-Понти (1908–1961).

Марсель Жусс — антрополог, психолог, педагог и священник-иезуит, автор книги «Антропология жеста»¹¹, в 1935 году писал: «Мелодия изначально вырывается из самых недр языка»¹²; «Ребёнок, равно как и человечество в своем детском возрасте, не способны, без длительного перехода, отмежевать чистую музыку от слова, которое в антропологическом смысле является ритмо-мимизмологическим¹³ означающим жестом и, одновременно, мелодией»¹⁴.

⁸ См. Асафьев Б. Указ. соч. С. 220.

⁹ См. Delacroix H. *Le Langage et la Pensée*. Paris: Alcan, 1924. 602 p.

¹⁰ См. Leroi-Gourhan A. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1964–65. Vol. 1–2. 326 & 288 p.

¹¹ Jousse M. *L’anthropologie du geste*. Paris: Gallimard, 2008 [1974]. 1008 p.

¹² Jousse M. *Du mimisme à la musique chez l’enfant*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1935. P. 19. URL [éd. électronique]: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.jom.dum>. [Дата обращения: 01.01.2018]. *Здесь и далее, при отсутствии русского издания, все переводы иностранных источников мои — Г. Б.*

¹³ Жуссовский неологизм, подчёркивающий подражательный характер жеста.

¹⁴ Ibid. P. 21.

У Мерло-Понти — центральной фигуры французской ветви феноменологии — размышления о жесте играют важную роль для обоснования укоренённости восприятия и познания в опыте телесного взаимодействия человека с окружающим миром. Мерло-Понти не заострял внимания на жесте, как явлении искусства, но его работы содержат ценные для искусствознания наблюдения, в частности о семиотическом статусе жеста. Согласно Мерло-Понти, для жеста, в отличие от знака, характерна спаянность означающего с означаемым, их принципиальное единство. Сам Мерло-Понти не использовал выражения «семиотический статус», но по сути речь у него идёт именно об этом — о том, что жест нельзя рассматривать как простую разновидность знака. Например, в «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти пишет: «<...> я не воспринимаю гнев или угрозу как психический факт, скрытый за жестом, я читаю в нём гнев, жест не приводит меня к мысли о гневе, он сам есть гнев»¹⁵.

Одновременно с упомянутыми авторами, подходившими к жесту с общих философских и психологических позиций, некоторые крупнейшие мыслители писали о жестовой природе именно музыкального искусства. Назовём имена Теодора Адорно, Людвиг Витгенштейна, Владимира Янкелевича.

Приведём несколько характерных цитат. Адорно: «Музыка имеет жестовое происхождение, она близко родственна рыданию»¹⁶. «Хотя произведения искусства вряд ли когда-либо копируют общество, а их авторы — тем более — совершенно не нуждаются в каких бы то ни было знаниях об обществе, жесты произведений искусства представляют собой объективные ответы на объективные общественные констелляции, порою приспособленные к спросу потребителей, гораздо чаще вступающие с ним в противоречия, но никогда в достаточной степени им не описываемые»¹⁷.

¹⁵ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Пер. с фр. под ред. И. Вдовиной, С. Фокина. СПб.: Ювента, Наука, 1999. С. 241. Заметим, что семиотический статус жеста или интонации по сей день остаётся предметом спора. Часть учёных рассматривает жест (или интонацию) как как род знака, применяя к ним общие семиотические теории и классификации (чаще всего пиросовскую). Другие же, подобно Мерло-Понти считают жест или интонацию особым коммуникативным феноменом, в котором, в отличие от знака, означающее и означаемое невозможно чётко разграничить, и психологическая специфика которого требует его отдельного рассмотрения. В этой связи нельзя не вспомнить полемику о семиотическом статусе интонации конца 1970-х — начала 1980-х годов, важной вехой которой стала статья М. Арановского «Интонация, знак и "новые методы"» [Советская музыка. 1980. №10, С. 99—110].

¹⁶ Адорно Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. Б. Скуратова. Вст. ст. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001 [1948]. С. 215.

¹⁷ Там же. С. 220.

Витгенштейн: «Музыкальная фраза для меня есть жест. Она проникает в мою жизнь. Я присваиваю её»¹⁸.

Янкелевич: «Слушатель — третичный воссоздатель — сотрудничает [с композитором и с исполнителем — Г. Б.] своим воображением или зарождающимися жестами»¹⁹.

Совокупность всех этих прозрений могла бы привести к более систематическому осмыслению, созвучному асафьевской школе. Однако открывшиеся возможности тогда не получили теоретического развития. Вероятно, причины этого нужно искать в том, что как музыкальная теория, так и композиторское творчество, были нацелены в основном на структурно-технические аспекты музыки. Начиная с 1950-х годов, с одной стороны в гуманитарных науках (структурализм, семиотика), а с другой стороны в музыкальном авангарде эта структурно-техническая направленность стала ещё острее. И жест оказался практически забыт теорией вплоть до конца 1980-х.

4. Исследования о жесте последних трёх десятилетий

Итак, интерес к жесту начал расти с последнего десятилетия XX века. А со второй половины 2000-х годов можно говорить уже не о росте, а о настоящем взрыве. Количество публикаций и научных конференций, так или иначе относящихся к этой теме, говорит само за себя. Перечислим важнейшие из них.

В 2002 году начинается деятельность международное мультидисциплинарное общество International Society for Gesture Studies (ISGS), проводящее международные конференции, публикующая журнал 'Gesture', а также множество книг (в том числе серию 'Gesture studies'). Музыка в работу общества включена, но занимает сравнительно скромное место.

Британские музыковеды Элейн Кинг и Энтони Гриттен организовали несколько международных конференций «Музыка и жест» (2003, 2006, 2010) материалы которых были изданы книжном формате.

В 2004 году вышла книга Роберта Хаттена *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, ставшая важной вехой в освоении проблематики жеста музыковедением.

С конца 1990-х начинают выходить статьи другого ведущего специалиста по теме — Арни Кокса, опубликовавшего в 2016 году

¹⁸ Wittgenstein L. Vermischte Bemerkungen. Frankfurt: Suhrkamp, 1977 [1939]. S. 139.

¹⁹ Jankélévitch V. La musique et l'ineffable. Paris: Seuil, 1983 [1961]. P. 99.

фундаментальный труд *Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking*.

Ещё с начала 1990-х годов началась активная работа по линии информационных технологий, направленная на развитие жестово-интуитивного контроля электронных устройств. По части музыки велись, например, разработки технологий автоматизированного анализа движения и жестового контроля звука в реальном времени, приведшие, в частности, к созданию целого ряда электронных музыкальных инструментов и приложений. На сегодняшний день количество проектов и законченных разработок в этой области настолько разрослось, что их перечисление и классификация потребовала бы отдельной, весьма объёмной научной работы.

Среди многочисленных учреждений, развивающих это направление, назовём центр CCRMA в Стэнфордском университете, парижский IRCAM, студию SCRIME в Бордо, европейский проект MIROR: Musical Interaction Relying On Reflexion (<http://mirrorproject.eu>), Institute for Computer Music and Sound Technology в Цюрихском университете искусств (<https://www.zhdk.ch/990>), Университет Осло (программа 'fourMs: Music, Mind, Motion, Machines'), Университет Генуи (Casa Paganini — InfoMus). Есть также частные компании занимающиеся конструированием новых инструментов с жестовым контролем, такие как DA FACT Реми Дюри (изобретателя Карлакса).

В качестве примеров изучения жеста с привлечением информационных технологий можно привести работы норвежца Ролфа Инге Годои или итальянца Антонио Камурри. Среди композиторов, сочетающих этот подход с творческими исканиями, — такие музыканты, как Пьер Жодловски (р. 1971, Франция) и Йеспер Нордин (р. 1971, Швеция). Целый ряд статей о жесте в творчестве современных композиторов опубликовала Т. Цареградская. Готовится к печати её книга «Музыкальный жест в пространстве современной композиции».

Большой интерес представляет вклад французских учёных. С одной стороны, это многочисленные работы в области новых технологий (тот же IRCAM и целый ряд других институций), вписывающиеся в общую музыкально-технологическую тенденцию; с другой стороны — работы гуманитарного характера. Именно последние представляются особо оригинальными и ценными. В первую очередь, это капитальные труды Мишеля Эмберти и Франческо Спампинато (на них мы остановимся ниже); вышло также несколько коллективных публикаций, посвящённых как исключительно музыке, так

и другим видам творчества²⁰; философ Мишель Герен выпустил монографию «Философия жеста»²¹; был реализован межинституциональный проект GEMME²² на базе IRCAM, и др.

Накопившийся корпус исследований столь обширен, что охватить его целиком стало практически невозможно. Обрисованная выше картина отражает лишь основные события и линии развития. Дополню её ссылками на несколько крупных симпозиумов:

2014: конференция 'Performance, Gesture and Social Interaction in Music' в Университете Макмастера (Канада), организованная группой The McMaster Institute for Music and the Mind (MIMM).

2015: 6-й международный симпозиум 'Music/Sonic Art' (MuSA) в Карлсруэ (Германия), на тему "Embodiment in Music and Sonic Art".

2016: конференция '*Musical Gesture as Creative Interface*' в Порту (Португалия);

2016: конференция '*Gesture — Creativity — Multimodality*' в Париже под эгидой уже упомянутого Международного общества изучения жеста (ISGS).

2017 (2–4 июня): конференция Французского этномузыковедческого общества '*Le geste sous toutes ses formes musicales*', Париж, Музей человека.

2017 (11–12 октября): 'Interacting in and with music. Sound, gesture, devices in contemporary electronic and electroacoustic music' — Университет Ренн 2 (Франция).

Наблюдая над процессом в целом, можно выделить несколько его общих характеристик:

1. Постепенный переход от разрозненности и нескоординированности исследований к более синтетическому охвату. Проблема множественности подходов, при отсутствии консенсуса в понимании многих ключевых элементов — самого понятия «жест», целей исследования, методологии и др. — остаётся по сей день актуальной. Например, многие работы трактуют жест сугубо

²⁰ См. в частности: *Imberty M., Gratier M.* (éds.) *Temps, geste et musicalité*. Paris: L'Harmattan, 2007. 288 p.; *Kogler S., Olive J.-P.* (éds.) *Expression et geste musical*. Paris: L'Harmattan, 2013. 236 p.; *Guérin M.* (éd.) *Le geste entre émergence et apparence*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2014. 232 p.; *Angelino L.* (éd.) *Quand le geste fait sens*. Editions Mimesis, 2015. 202 p.; *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* N°21. « Geste et mouvement ». Décembre 2016. URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=774>. (Дата обращения: 10.09.2017).

²¹ *Guérin M.* *Philosophie du geste*. Arles: Actes Sud, 2011 [1995], 144 p.

²² « Geste musical: modèles et expériences » [2012–2016] — исследовательский и образовательный проект, в рамках которого жест рассматривался в теоретической, исторической, творческой и технологической перспективах (см. www.geste.hypotheses.org).

в узком смысле, как физическое движение рук или тела (в частности при игре на музыкальных инструментах), некоторые же, более редкие, придают ему предельно широкое значение (Роберт Хаттен определяет жест, как «любую энергетическую временную форму, наделённую смыслом»²³).

Однако, приходит всё более чёткое осознание необходимости единого видения с учётом многогранности понятия жеста. Об этом свидетельствует, например, предисловие Лемана и Годои к книге *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*²⁴, ставшей ещё одной вехой в исследованиях о жесте в музыке, а также работы некоторых отдельных представителей течения (Хаттена, Кокса, Эмберти и др.).

2. Во-вторых, преобладание естественно-научных и информационно-технологических подходов над общегуманитарными или традиционно-музыкальными. Преобладание это в основном количественное, но работы с естественно-научным и информационно-технологическим уклоном пользуются большей институциональной поддержкой. Кроме того, работы о жесте (не связанные с искусством) востребованы развитием жестово-интуитивных интерфейсов аппаратуры и гаджетов. Эта область, в свою очередь, стимулирует разработки связанные с музыкой, танцем и другими искусствами, например изобретение и использование новых электронных музыкальных инструментов, а также программ и приложений, с жестовым контролем.
3. В-третьих, научное увлечение жестом вписывается в общую тенденцию западной науки последних трёх десятилетий (психологии, социальных наук и др.), направленную на изучение эмоциональных процессов, нерациональных сторон психики, невербальных способов коммуникации и т. д., начавшую в 1990-е годы теснить чисто когнитивистские подходы в психологии, лингвистике, нейронауках.

Предтечей этой тенденции можно рассматривать ту же феноменологию Мерло-Понти, «реабилитирующую» тело как фактор восприятия и познания, после многовекового доминирования картезианского дуализма и механицизма. При этом, если в середине XX века подобный подход имел довольно ограниченное влияние, то теперь он стал нормой, распространившейся на широкий круг академических дисциплин — от философии до специальных

наук об искусстве, от экспериментальной психологии до технологий интуитивных интерфейсов.

4. В-четвёртых, параллельно усилению научного и философского интереса к жесту, идёт процесс сознательного творческого освоения различных аспектов жестовой выразительности в работе композиторов. Это явление мы рассмотрим подробнее в следующем разделе.

5. Жест в творчестве композиторов современного академического авангарда

Одновременно с приумножением философско-эстетических, музыковедческих и технологических исследований о жесте, понятие жеста стало всё больше вплетаться и в творческую практику композиторов. В первую очередь обращают на себя внимание композиторские проекты, связанные с информационно-технологическими разработками: новыми электронными инструментами, электронным расширением «старых», а также мультимедийными средствами. Мы уже упомянули в этой связи Йеспера Нордина и Пьера Жодловски. Но полный список должен был бы содержать десятки, если не сотни имён, так как средствами жестового контроля пользуются очень многие действующие композиторы, соприкасающиеся с электронными устройствами.

MP3 Jesper Nordin playing on Gestrument with a Kinect:
<https://www.youtube.com/watch?v=s2m8tLsJwEk>

MP3 Jesper Nordin «Sculpting the air»
<https://www.youtube.com/watch?v=HmQGYIVdqoo>

MP3 Pierre Jodlowski — *Respire*
<https://www.youtube.com/watch?v=k04dEbnFrfo>

MP3 Pierre Jodlowski «Music, Violence, & other stories»
<https://www.youtube.com/watch?v=pLARXmGwI04>

Однако понятие «жест» появляется в дискурсе композиторов не только в связи с новыми техническими средствами. Упомянем лишь несколько показательных случаев.

В музыке одного из ведущих итальянских композиторов, Франческо Филлиди (р. 1973), жест является одной из центральных категорий, независимо от применяемых средств. В качестве примера можно назвать такие его произведения, как Токката для фортепиано

²³ Hatten R. *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. P. 95.

²⁴ Leman M., Godøy R. I. (eds), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge, 2010. 320 p.

(1996), *I Funerali dell'Anarchico Serantini* для шести исполнителей (2006), *Finito ogni gesto* для флейты, кларнета, валторны, ударных, скрипки и виолончели (2008), *Ogni gesto d'amore* для виолончели с оркестром (2009), Баллада № 3 для фортепиано с оркестром (2013–2015) и др.

MP3 Francesco Filidei — *I Funerali dell'Anarchico Serantini*
<https://www.youtube.com/watch?v=5c8rm-fZeaE>

MP3 Francesco Filidei — *Finito ogni gesto*
<https://www.youtube.com/watch?v=3XHwJzSgQkY>

MP3 Francesco Filidei — *Баллада № 3 для фортепиано с оркестром*
<https://www.youtube.com/watch?v=FmTvG0wShYw>

Сравнивая, свою музыку с музыкой Хельмута Лахенмана — создателя ещё в 1960-е годы «инструментальной конкретной музыки», в которой на традиционных инструментах применяются нетрадиционные способы игры (жесты) — композитор заявляет: «Музыка Лахенмана родилась из эксперимента со звуком. Моя музыка родилась из эксперимента с жестом»²⁵.

Подобно Филидеи, Пьер Жодловски также видит в жесте ключевое звено творческого процесса, в частности связанного с взаимодействием инструментальной музыки с другими формами звукового искусства, а также с другими видами художественной деятельности. В статье «Жест: вопросы композиции» он заявляет, что «жест является не результатом процесса сочинения [écriture], а его отправной точкой»²⁶.

Ещё один яркий пример — французские композиторы, назвавшие свою музыку «сатуральной» (*musique saturée* — перенасыщенная музыка): Рафаэль Сендо (р. 1975), Франк Бедросян (р. 1971), Ян Робен (р. 1974). У каждого из них своя специфика, своя техника, но о жесте говорят все трое²⁷. В основном это исполнительский жест (особые способы звукоизвлечения), но также «жест-тембр»²⁸ (Сендо)

²⁵ Magalhaes M. Francesco Filidei: gestualité instrumentale, gestualité musicale // Gestes, instruments, notations dans la création musicale des XXe et XXIe siècles. GEMME, Carnet de recherches. URL: <https://geste.hypotheses.org/231>. [Дата обращения: 22.09.2017].

²⁶ Jodlowski P. Le geste: questions de composition // L'inouï, Revue de l'IRCAM. N°2. Paris: Ed. Léo Scheer, 2006. P. 94.

²⁷ Точнее, Робен говорит сравнительно мало. Но достаточно познакомиться с его пьесой 'Scratches' для струнного квартета и электроники (2009), чтобы убедиться в полной легитимности его упоминания в данном контексте.

²⁸ Имеется в виду тембровый эффект от особого звукоизвлечения.

или «жест-звук» у Бедросяна²⁹, перенасыщенный («сатуральный») жест и др. Судя по программной статье Р. Сендо «Избыток жеста и материи»³⁰, понятием жеста он пользуется как особой категорией музыкального мышления.

MP3 Yann Robin — *Scratches*
<https://www.youtube.com/watch?v=Apvibx2nDpU>

Приведём ещё один пример: творчество бразильского композитора Эдсона Зампронья (р. 1963), у которого, так же как и у Сендо, жест встроен в систему музыкального мышления. Но, во-первых, тут мы имеем дело с несколько иным эстетическим контекстом, а во-вторых, теоретическая сторона у Зампронья разработана гораздо шире и глубже. Понятие жеста предстаёт у Зампронья во всей своей многомерности. Это и собственно исполнительский жест, и звуковая композиционная фигура, воспринимаемая как целое, и смыслообразующий элемент композиции. В своей статье о жесте в современной музыке — одной из лучших теоретических работ на эту тему — композитор пишет: «Жест может ассоциироваться с движением, выполняемым исполнителем для извлечения звука. Он может также ассоциироваться с самой звуковой материей, которая становится слышимым знаком жеста, или даже самим жестом. В обоих случаях жест находится на грани между звуковой материей и музыкальным смыслом [musical signification]»³¹.

MP3 Edson Zampronha — *Sonora*
https://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=Kjl4q8qPmsY

В понимании Зампронья жест сближается с понятием «временных семиотических единиц» (UST: Unités Sémiotiques Temporelles), разработанным Марсельской лабораторией музыки и информатики

²⁹ См. Beros C. Du geste au son, entretien avec Franck Bedrossian, 15.04.2006 // Accents. Le webmag de l'Ensemble Intercontemporain. URL: <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1604>. [Дата обращения: 12.10.2017].

³⁰ Cendo R. Excès de geste et de matière. La saturation comme modèle compositionnel // Dissonance N°125, P. 21–33. URL: https://www.dissonance.ch/upload/pdf/125_21_hb_cendo_saturation_frz_def_1.pdf. [Дата обращения: 20.08.2017].

³¹ Zampronha E. Gesture in contemporary music on the edge between sound materiality and signification // Trans. Revista Transcultural de Música. December 2005. P. 8. URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200917>. [Дата обращения: 21.09.2017].

(МИМ) под руководством Франсуа Делаланда³². UST представляют собой «музыкальные сегменты, которые, даже вне контекста, обладают определённым временным смыслом [signification], зависящим от их морфологической организации»³³. То есть речь идёт о звуковых построениях, имеющих типичный временной профиль, ассоциируемый с неким стабильным «значением». На сегодняшний день описано 19 UST — таких, как «падение» (или спад), «сжатие-разжатие», «взлёт», «торможение», «кружение» и др.³⁴.

Интересно, что Ф. Спампинато, к которому мы вернёмся в следующем разделе, тоже сближает UST с жестами, напоминая о том, что описание UST изначально задумывалось как некий репертуар «архетипов движения»³⁵.

Рассматривая роль жеста в академическом авангарде последних лет, естественно возникает вопрос о новизне явления. Дело в том, что ни одна из наблюдаемых форм его проявления не является нововведением этого периода. Ещё в 1960-е годы, в произведениях таких композиторов, как Д. Лигети, Я. Ксенакис, Л. Берно М. Кагель, Д. Шнебель, чуть позже Х. Лахенман, В. Глобокар и др., мы находим буквально все «жестовые» средства, присущие музыке 1990-х, 2000-х и 2010-х (за исключением электронных устройств). Перечисление примеров увело бы нас слишком далеко, но вспомним хотя бы *Aventures* Лигети, *Sequenza III* Берно или *Medea Senecae* Ксенакиса. У последнего жест часто имеет просто решающее значение, и не только в форме исполнительских движений, но и, в первую очередь, в чисто звуковом выражении³⁶. Можно ли не услышать жест в захватывающих дух начальных глиссандо из его первого собственно авангардного сочинения *Metastaseis* (1954)? Даже у таких апостолов сериально-параметрического (то есть совершенно противоположного «жестовому») мышления, как К. Штокхаузен 1950-х годов, можно

³² См. Mandelbrojt J. (éd.) *Les Unités Sémiotiques Temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*. Marseille: MIM, 1996. 96 p., CD-Audio.; Musimédiane N°5 «Les Unités Sémiotiques Temporelles: enjeux pour l'analyse et la recherche», 2010. URL: <http://www.musimediane.com/numero-5/>. [Дата обращения: 17.09.2017].

³³ Delalande F. *Analyser la musique, pourquoi, comment?* Paris: INA, 2013. P. 172.

³⁴ Изначально концепция UST разрабатывалась для анализа электроакустической музыки, однако это понятие оказалось более универсальным и стало применяться и в других контекстах.

³⁵ Mandelbrojt J. *Op. cit.* P. 23.

³⁶ Максис Соломос в своей монографии о Ксенакисе [*Solomos M. Iannis Xenakis. Mercuès: P.O. Editions, 1996. 176 p.*] показал огромную роль жеста в его музыке — роль, о которой ничего не говорится в теоретических текстах самого композитора.

разглядеть жестовую выразительность, часто экстагическую, прячущуюся за сложными параметрическими расчётами³⁷.

Так в чём же разница? Видимо, она в основном в дискурсе, окружающем музыку, в заявляемой эстетической и технической ориентации творческих исканий. В первую пору своего существования послевоенный авангард вовсе не интересовался жестом, равно как и такими понятиями, как музыкальное содержание или выразительность. Он был сосредоточен на структурной организации музыки, на контроле параметров звука, а также на изобретении новых, неслыханных звучаний и технических средств.

В 1960-е годы строгая «структуроцентричность» стала выдыхаться. В дополнение или в противоположность ей начали набирать силу тенденции, фокусирующиеся на театральности, на телесной выразительности исполнителя, на немюзикальных моделях³⁸, на «графической» и прескриптивной нотации, на полистилистике, коллаже и цитировании и т. д. Во многих случаях, жест в том или ином виде становился частью композиторского замысла.

В 1970–80-е годы в работе некоторых композиторов стало появляться само понятие «жест», причём в самых разных пониманиях и эстетических контекстах. Так, например, мы встречаем его у Б. Фернихоу в качестве порождающего ядра, из которого, путём параметрической деконструкции, композитор создаёт «фигуры». Ги Ребель — сподвижник Пьера Шеффера — развивал концепцию жеста как интерфейса между звуком и звучащим инструментом. По свидетельству композитора Николя Верена, учившегося у Шеффера и Ребеля в конце 1970-х, последний широко использовал понятие музыкального жеста в педагогической практике³⁹.

Разумеется, большинство из тех, у кого мышление «жестом» проявлялось ещё в 1960-е годы, тоже продолжили и углубили движение в этом направлении. При этом, конкретные проявления оставались (и остаются по сей день) самыми разнообразными, от строго структурного мышления до открытой театральности, словесных партитур и перформансов. Но какими бы ни были эстетические и композиционно-технические аспекты, в обращении к жесту всегда прослеживается, во-первых, критическое отношение к чисто «параметрическому» подходу, а во-вторых — забота о встраивании в художественное мышление телесно-физической составляющей.

³⁷ См.: Bériachvili G. *L'espace musical chez K. Stockhausen et I. Xenakis: phénoménologie et implications esthétiques* (Klavierstück I et Herma) // *Education musicale*. N° 563, novembre—décembre 2009. P. 35–41.

³⁸ Понятие модели ввёл и первым использовал Ф.-Б. Маш.

³⁹ Из личной беседы с Н. Вереном 26.09.2017.

Из вышеизложенного видно, что композиторы «занились» жестом раньше чем теоретики. Уже упомянутый Э. Зампронья считает, что апелляция к жесту в музыке последних десятилетий связана с извечным стремлением найти естественные, природные основания музыки: «Укоренение музыки в природе [nature]⁴⁰ при помощи жеста является следствием поиска путей преодоления произвольности, необоснованности некоторых композиционных приёмов 1950-х годов»⁴¹.

Но кроме абстрактности и рассудочности сериализма, существуют и другие факторы, обусловившие ослабление связи музыки с движением тела. Как отмечают Г. Женева и Э. Гоми, таким фактором стало развитие звукозаписи, а затем цифровых технологий, отчуждающих слушателя от непосредственного контакта с живым музыкальным исполнением⁴². К этому можно добавить отрыв академической музыки от бытовых танцев, а также уменьшение значения любительского музицирования.

Весьма интересны перемены, происшедшие в комплексе общих аксиологических ориентиров академического авангарда. В послевоенный период опорными ценностями были прогресс науки и техники, расширение возможностей человечества, критическое отношение к старым общественным устоям, что укрепляло композиторов в стремлении покончить с выражением индивидуальных чувств и искать в музыке объективности и универсальности, с использованием научных (или квази-научных) рассуждений и новейших технических достижений. Затем последовало разочарование и переходный период 1970–80-х годов (эстетическая множественность и брожение). В последние же два-три десятилетия в роли непоколебимых ценностных факторов утвердились инновация в области информационных технологий (но не в фундаментальной науке) и апелляция к телесному самовыражению. В этом отношении естественная необходимость «реабилитации» жеста совпала с интересом к невербальной коммуникации в психологии, социологии и других науках о человеке.

Оценивая перспективы будущего развития композиторского творчества, связанного с сознательным обращением к жестовому выражению, необходимо учесть, что в идущем последние три

⁴⁰ Под природой тут очевидным образом подразумевается человеческая природа, естественность выражения.

⁴¹ Zampronha E. Op. cit. P. 9.

⁴² Genevois H., Ghomi E. Contrôle gestuel du rayonnement acoustique de sons de synthèse // 10ème Congrès Français d'Acoustique. Lyon, 12–16 Avril 2010. URL: https://www.researchgate.net/publication/267388992_Contrôle_gestuel_du_rayonnement_acoustique_de_sons_de_synthese. (Дата обращения: 30.09.2017).

десятилетия процессе наблюдается совокупное действие двух движущих факторов:

- 1) развития технологий и интерфейсов с жестовым контролем;
- 2) развития социальных, психологических и нейробиологических исследований о жесте.

Именно эти источники служат главной опорой как для обоснования важности новых проектов, так и для их финансовой поддержки. Заметим при этом, что ни один из этих факторов не произрастает из самой музыки (или других видов искусства). Как поведёт себя в этих условиях композиторское творчество? Возможны два предельных случая:

1. Движение в фарватере названных факторов, оставаясь в рамках парадигмы музыкального языка 1960–90-х годов, то есть, по сути, артистическое обслуживание технологических инноваций и/или социальных и психологических наук;
2. Прорыв к новому синтезу с интеграцией жеста на основе взаимодействия искусств и обновления социальных форм художественной практики.

Для реализации второго пути музыке, вероятно, необходим независимый эстетический проект, сравнимый по масштабам с крупными художественными течениями прошлого. На сегодняшний день такой проект ещё не выкристаллизовался.

6. Работы Р. Хаттена, А. Кокса, М. Эмберти и других исследователей в свете интонационной теории

В этом разделе я остановлюсь на нескольких важных теоретических работах о музыкальном жесте. В первую очередь речь пойдёт о трёх капитальных исследованиях: Роберта Хаттена, Арни Кокса и Мишеля Эмберти. Их работы — во многих отношениях выдающиеся — содержат огромное количество интереснейшего материала, однако я затрону лишь те аспекты, которые непосредственно перекликаются с теорией интонации и имеют большое значение для её развития и «стыковки» с теориями жеста. Упомяну также некоторые другие публикации, отвечающие этой задаче.

Необходимо отметить, что в общей массе научной литературы о жесте, работ, глубоко проникающих в психологические механизмы жестовой выразительности, описывающих всю её многогранность, не много. В большинстве публикаций, как было сказано, жест понимается в буквальном смысле физического действия, связанного со звукоизвлечением или с внешней театральностью (в некоторых случаях, правда, упоминается возможность его образно «услышать»).

Исследования, о которых пойдёт речь, на этом фоне выглядят скорее как яркие исключения.

6.1. Теория музыкального жеста Р. Хаттена

Самая полная и последовательная теория, целиком посвящённая музыкальному жесту, принадлежит американскому теоретику музыки Роберту Хаттену. Она изложена во второй части его книги *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (2004).

Хаттен ставит перед собой задачу построения теории максимально широкого охвата, применимой к человеческому жесту в любых его проявлениях. Сформулировав в этом ключе общетеоретические положения, он затем развивает их в применении к музыке, анализируя произведения венского классического стиля.

Хаттеновская дефиниция жеста звучит следующим образом: «любая наделённая смыслом энергетическая форма [significant energetic shaping], разворачивающаяся во времени»⁴³. Таким образом понятие жеста у него включает все возможные *смыслонесущие* человеческие движения⁴⁴.

В отличие от многих авторов, пишущих о жесте в музыке, Хаттен видит суть жеста в его внутреннем выразительном содержании, а не во внешних исполнительских движениях. «Музыкальные жесты — пишет он — имеют основой человеческий аффект и его передачу. Это не просто физические действия, связанные с извлечением звука или ряда звуков исходя из нотной записи, а особого рода формирующая деятельность по приданию этим звукам выразительного смысла»⁴⁵. Учёный часто пользуется понятием 'embodiment' (буквально: во-площение). Изучаемое им содержание жеста является не абстрактно-понятийным, а во-площённым, то есть пережитым во плоти.

Исследование Хаттена фокусируется в основном на жесте, воспринимаемом слухом. Но автор настаивает на *интер- и мульти-модальности* жеста как энергетического временного феномена, то есть на возможности его передачи разными средствами (голосом, выражением лица, движениями рук...), при сохранении общего контура и смыслового наполнения. Собственно музыкальные, то есть обращённые к слуху жесты, в свою очередь, «могут состоять из любых элементов музыки, но они к ним не сводятся; они являются

⁴³ Hatten R. *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. P. 95, 108, 132, 287.

⁴⁴ Тут нельзя не заметить совпадение с подчёркиванием *смыслового* аспекта интонации у Асафьева: «музыка — искусство интонируемого смысла» [Асафьев Б. Указ. соч. С. 344.].

⁴⁵ Hatten R. *Op. cit.* P. 93.

перцептуально *синтетическими* гештальтами, обладающими *выпуклым* смыслом [emergent meaning], а не просто ритмическими формами. <...> Вдобавок культурно обусловленные жесты — такие, как стилизованные танцы или маршевые ритмы <...>, могут участвовать в образовании синтетических единств высшего порядка, таких, как топики [курсив автора. — Г. Б.]»⁴⁶.

Приметим опять-таки, что сочетание жеста с другими выразительными средствами внутри топиков практически идентичным образом описывается жанрово-интонационным анализом. Книга Хаттена изобилует примерами анализа, которые по подходу вполне аналогичны жанрово-интонационному методу. Понятие топика, разработанное Л. Ратнером и развитое К. Агаву само по себе очень сходно с понятием жанровых выразительных комплексов. Добавление к ним жеста ещё больше сближает две школы⁴⁷.

Более того, определяя «прототипический» музыкальный жест, Хаттен удивительно близко подходит к понятию интонации в узком смысле: «Прототипический музыкальный жест вписывается в рамки перцептуального настоящего (обычно менее двух секунд). Он имеет начало и окончание — таким образом можно говорить о сериях жестов, или жестовых единиц. Эти единицы аналогичны просодическим единицам речи, которые организуются вокруг узловых акцентных точек, или метрических долей. <...> Жесты могут также иметь иерархическую организацию: крупные жесты могут состоять из более мелких. Таким образом, мы можем говорить о широком (формальном) жесте медленного вступления, как предыкта к Allegro»⁴⁸. Вспомним в этой связи хотя бы определение интонации Яворским как «единицы смыслового членения музыкальной речи»⁴⁹, а также идею об интонации макроскопического порядка, которая встречается как у Яворского, так

⁴⁶ Ibid. P. 94.

⁴⁷ Например, Л. Шаймухаметова в своих исследованиях 90-х годов о «мигрирующих интонационных формулах» в музыке XVII–XVIII веков демонстрирует подход весьма похожий на ратнеровско-хаттеновский метод. При этом работа её совершенно самостоятельна и основана исключительно на асафьевской традиции. См.: Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 317 с.

⁴⁸ Hatten R. *Op. cit.* P. 94.

⁴⁹ Цит. по: Консон Г. Учение об интонации Болеслава Яворского // Музыкаведческий форум 2010: Международная научная конференция. Государственный институт искусствознания, Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 22–25 ноября 2010. С. 2. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Konson.pdf>. [Дата обращения: 10.09.2017].

и у Асафьева⁵⁰. Знаменательно, что в качестве одного из важных предвосхищений своей теории Хаттен называет энергетическую концепцию музыки Эрнста Курта⁵¹, которая, как известно, оказала большое влияние на Асафьева.

Добавим к этому, что Хаттен несколько раз подчёркивает непосредственную связь между концептом жеста и речевой интонацией. Так, он пишет, что «есть два необходимых (и интермодальных) источника для понимания музыкального жеста — физические движения тела и интонационные изгибы языка»⁵².

При этом Хаттен говорит о пред-лингвистической основе жестового выражения, о его укоренённости в опыте взаимодействия с миром, предшествующем развитию понятийного языка⁵³. «Выразительный жест развивается *до речи* в интерактивном взаимодействии младенца с воспитателем [курсив автора. — Г. Б.]»⁵⁴. Интерсубъективность жеста обеспечивает представителям одной культуры общность и стабильность понимания базового выразительного содержания. Жестовый коммуникативный канал работает по «аналоговому» принципу, не нуждаясь в рационально-рассудочной обработке информации. Под эти положения учёный подводит основательный научный фундамент, ссылаясь на труды по нейробиологии, лингвистике, экспериментальной и теоретической психологии.

Согласно Хаттену, жестам присуща знаковая функция: «Музыкальный жест есть движение (подразумеваемое, виртуальное, реальное), которое можно интерпретировать как знак — сознательный или не осознаваемый, — сообщающий информацию о производящем его субъекте»⁵⁵. К жестам применимы пирсовские категории (икон, индекс, символ). По Хаттену, трактовка жеста как знака не противоречит принципу непосредственности восприятия, которая естественным образом присуща иконе и индексу: «Жест представляет собой синтез, или интеграцию, многих музыкальных элементов, и (в качестве телесного [движения]) — *индекса и/или икона* — формы/

⁵⁰ Яворский, например, пишет: «Разбирая музыкально законченное произведение по строению, можно безошибочно сказать, что всё произведение в целом есть по-своему одна большая интонация с её сложным внутренним построением <...>» [цит по: Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. 1980. № 10, С. 102].

⁵¹ Hatten R. Op. cit. P. 114.

⁵² Ibid. P. 104.

⁵³ Ibid. P. 97 и далее.

⁵⁴ Ibid. P. 109.

⁵⁵ Ibid. P. 125.

силы движения) он предоставляет непосредственный доступ к выразительному содержанию [курсив автора. — Г. Б.]»⁵⁶.

Наконец, Хаттен предлагает разветвлённую классификацию музыкальных жестов. Автор подробно рассматривает каждую категорию, с приведением большого количества музыкальных примеров. Это самая развёрнутая часть его работы. Приведу ее самую общую разметку.

В первую очередь необходимо отметить, что выделенные Хаттенем категории не являются взаимоисключающими. Каждый жест может обладать свойствами разных типов одновременно.

Автор делит жесты на *стилистические* и *стратегические*.

Под стилистическими подразумеваются жесты, закреплённые традицией в качестве типичных в рамках данного стиля. Они могут быть экспрессивными (выражающими грацию, страдание, решительность и т. д.) и структурными (вступительными, заключительными...). Адекватная реализация стилистических жестов в значительной мере зависит от стилистической компетенции исполнителя. Стилистические жесты предполагают наличие «тональности и метра, в качестве основы общего “гравитационного” поля»⁵⁷; они проявляются в виде жанровых двигательных кодов (в танцах, маршах и т. д.), в виде типовых стилистических фигур (например, нисходящих секундовых «мотивов вдоха»), а также в виде установленных в рамках данного стиля норм артикуляции, акцентуации, динамических нюансов и пр.

Стратегическими функциями жеста Хаттен называет функции, выполняемые им в рамках отдельного произведения. Учёный перечисляет пять категорий, входящих в эту группу:

1. *Спонтанные жесты* — оригинальные, яркие творческие находки, придающие произведению свежесть и индивидуальность.
2. *Тематические жесты*, обретающие тематическую функцию в музыкальной форме. Чаще всего в них концентрируется основной характер целого произведения или его части.
3. *Диалогические жесты*, связанные с диалогическим изложением материала (между разными семиотическими агентами, или в пределах одного агента). Сюда входят как похожие на «беседу» моменты (например, в квартетах Гайдна), так и диалектические внутритематические оппозиции (начало 41-й симфонии Моцарта).

⁵⁶ Ibid. P. 177. Согласно Хаттену, в качестве *символа* жест может функционировать, например, в случае выполнения им *тематической* функции с последующими его повторениями и преобразованиями.

⁵⁷ Ibid. P. 136.

4. *Риторические жесты*, прерывающие предсказуемое течение музыкального изложения.
 5. *Жесты-тропы*, являющиеся результатом слияния двух или нескольких жестов с возникновением нового выразительного смысла. В качестве одного из примеров автор приводит вторую тему Сонаты Шуберта a-moll D. 784 (такт 61 и далее): в первых двух умиротворённых гимнических аккордах слышны отголоски аналогичного мотива из главной и связующей партий, выражавшего в них то сдерживаемое страдание, то героическую решительность.
- Среди других интересных аспектов хаттеновского исследования назовём вопрос об *агенте* жеста, то есть о виртуальном «герое» или действующем лице, от имени которого производится жест. Развивая греймасовский семиотический метод, перенесённый в область анализа музыки Э. Тарасты, Хаттен выделяет четыре категории:
1. *Главный агент* (актант, протагонист, личность, субъект, голос), с которым идентифицирует себя слушатель или исполнитель;
 2. *Внешний агент* (неактант, антагонист, или деперсонифицированная внешняя сила — судьба, провидение и т. п.), который воздействует на главного агента, или борется с ним;
 3. *Нарративный агент* (создатель произведения, или «рассказчик»);
 4. *Исполнитель в качестве рассказчика*.

Хаттен считает, что для простого структурного анализа музыки в понятии жеста нет необходимости (можно обойтись, например, и «мотивом»). Но если верно, что «жестовая выразительность является основным мотиватором для композиционной формы и структуры — и <...> это имеет последствия как для нашего понимания стиля и стилистических изменений, так и для интерпретации отдельных произведений, — тогда мы должны найти способ включить жест со всей его специфичностью, со всей его целостностью [continuity], со всем его аналоговым характером, и со всеми оттенками его временного формования, в самую основу структурного анализа»⁵⁸.

6.2. «Миметическая гипотеза» А. Кокса

Арни Кокс — американский музыковед из Оберлинской консерватории, преподаватель теории музыки и слухового развития. Ещё в конце 1990-х годов он выдвинул теорию, названную им «миметической гипотезой» (mimetic hypothesis). Разработка этой теории привела его к написанию книги *Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking* (2016), в которой миметическая теория музыки развита как часть общебиологического, антропологического

и психологического знания о человеке. Работу Кокса отличают на редкость строгая и чёткая систематичность, ясность и простота изложения в сочетании со стремлением к максимально фундаментальному обобщению.

Так же, как и Хаттен, Кокс систематически пользуется понятием ‘embodiment’, которое у него приобретает ещё больший концептуальный вес. Главный объект его исследования — embodied meaning, то есть те элементы музыкального содержания, которые обусловлены *телесными* движениями и реакциями (явными или скрытыми). Примечательно, что в качестве одного из источников своей работы Кокс называет «Феноменологию восприятия» Мерло-Понти⁵⁹. Согласно заявлению учёного, миметическая гипотеза задумана им как противовес превалирующему в американском музыковедении рассудочному подходу, не принимающему в расчёт двигательнотелесную составляющую музыкального опыта⁶⁰. Во-площённое содержание является лишь частью содержания музыки, но это его наименее исследованная, можно сказать «вытесненная» часть.

Для описания во-площённого содержания Кокс вводит понятие «миметической моторной образности» (mimetic motor imagery, MMI), которая формируется на основе «миметических моторных действий» (mimetic motor action, MMA). Понятия миметического действия и воображения подчёркивают *подражательный* характер формирования музыкальных компетенций, восприятия и воображения. Это, вероятно, самый оригинальный и фундаментальный аспект коксовского исследования. На нём основываются его воззрения о специфике музыкально-художественной коммуникации, предполагающей идентификацию (в некотором смысле — слияние) с *другим* и непосредственно эмпатический характер восприятия жеста.

Итак, согласно Коксу, мысленное представление музыки опирается на «миметическую моторную образность» (MMI), служащую, вместе с «миметическими моторными действиями» (MMA), основой как для музыкального содержания, так и для работы творческого воображения. Миметические моторные реакции, как правило, невольны, но они могут быть и сознательными. Учёный утверждает, что «все возможные характеристики звука могут быть изображены

⁵⁹ Cox A. Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking. Bloomington: Indiana University Press, 2016. P. 237.

⁶⁰ См.: Cox A. Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis // MTO, A Journal of the Society for Music Theory. Vol. 17 No.2, July 2011. P. 1. URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html>. (Дата обращения: 28.08.2017). Заметим, что при этом, работа Кокса вписывается в другую традицию американского музыковедения, связанную с именами таких учёных, как Манфред Клайнс, Дэвид Лидов, Роберт Хаттен.

миметически: высота звука, длительность, тембр, громкость и пространственное положение»⁶¹.

ММ и ММА могут проявляться в трёх формах:

1. *Интрамодальной* (например, пальцевая имитация пальцевых же движений);
2. *Интермодальной* (например, вокальная или субвокальная имитация инструментальной музыки, многие танцевальные и пантомимические движения под музыку...);
3. *Амодальной* (например, абдоминальные напряжения сопутствующие вокализации и движениям конечностей).

Наиболее типичной формой интермодального миметического действия Кокс считает *вокальное и субвокальное воспроизведение инструментальной музыки*.

Заметим, что последнее есть не что иное как скрытое со-интонирование при слушании, исполнении или мысленном представлении музыки. Говоря об особой важности голоса в более ранней статье, Кокс пишет: «Голос имеет решающее значение для понимания производимых человеком звуков не только ввиду его важности для речи, но также по следующим причинам: 1) он представляет средство звуковоспроизведения, которым, в нормальном случае, наделён каждый из нас; 2) он способен воспроизводить, с определённой степенью соответствия, если не все, то большинство возможных звуков; 3) он является самым сокровенным (внутренним) из звуковых источников»⁶².

Несмотря на признание важности вокального начала, собственно интонация (в узком смысле) у Кокса не занимает центрального места. Она оказывается просто одной из составляющих жестово-двигательного базиса музыки. Примерно то же самое можно сказать о Хаттене и об Эмберти, речь о котором пойдёт ниже. При этом нужно отметить, что принципиального противоречия с интонационной теорией это не создаёт. Смещаются лишь некоторые акценты.

В связи с этим сделаю небольшое отступление для сравнения некоторых специфических черт теории интонации с рассматриваемыми теориями жеста. Преобладание вокально-выразительного начала в концепции русских музыковедов может быть связано как минимум с двумя факторами: во-первых, с особой важностью распевности в русской музыкальной культуре и, во-вторых, с ярко выраженной *исторической* ориентацией исследований, вписанных в культурный контекст первой половины XX века. Для Яворского, Асафьева и их продолжателей, впрочем как и для практически всех

европейских авторов (философов, эстетиков, музыковедов...) XIX и первой половины XX веков, музыка становится как бы вполне сама собой лишь в европейском искусстве нового времени. В понимании теоретиков интонации это неразрывно связано именно с сосредоточенностью музыки на выразительной интонации как отражении человеческого переживания начиная с возникновения оперы и монтевердиевской *seconda pratica*. Бурный расцвет инструментализма никак не мешает, а наоборот, способствует развитию выразительных средств в направлении интонационного обогащения. Западные авторы конца XX и начала XXI века работают в контексте гораздо более широкого охвата всего разнообразия музыкальных культур различных степеней развития. Даже если они, как Хаттен, ограничиваются определённым историческим периодом, их общетеоретическое мышление, возможно, обусловлено вездесущим музыкально-культурным многообразием. Кроме того, в музыковедении наших дней задача изучения причин и механизмов становления европейской музыки в панорамном масштабе, видимо, не ощущается как насущная необходимость⁶³. В то время как в первой половине XX века у многих авторов, как русских, так и европейских, это именно так. Текст асафьевской «Музыкальной формы как процесса» весь проникнут поиском этих причин и механизмов. Теоретический аппарат формируется в поисках возможности не только описать, но и понять процессы становления музыкальных стилей и средств выразительности в зависимости от исторических и общественных процессов (примером этому могут служить такие понятия, как «переинтонирование» или «интонационный словарь эпохи»). Добавлю также, что в западном музыковедении последних десятилетий в целом сильно преобладает тенденция изучения *слушательского* восприятия музыки, тогда как для музыковедения первой половины XX века характерно стремление смотреть на музыку «изнутри» композиторско-творческого или культурно-творческого процесса.

Возвращаясь к Арни Коксу, его работу можно охарактеризовать как образец *над-исторического* подхода, который стремится охватить музыкальную деятельность человека как таковую, с объективно-научной равноудалённостью от всех музыкальных направлений или стилей (что не мешает автору в создании тонких аналитических этюдов о Веберне, Штокхаузене, диссонансе в тональной музыке).

Большим эвристическим потенциалом обладает введённое Коксом понятие «миметического приглашения» (*mimetic invitation*).

⁶¹ Cox A. Music and Embodied Cognition. P. 46.

⁶² Cox A. Embodying Music. P. 9.

⁶³ В этом отношении исключением является книга Мишеля Эмберти, в которой автор глубоко анализирует исторические и психологические аспекты развития музыки XX века.

Миметическое приглашение подразумевает исходящий от музыки «призыв» к определённым миметическим реакциям. «Разные типы музыки “приглашают” к разным типам миметического подключения»⁶⁴; композиторы закладывают его в сочиняемую музыку; исполнители придают ему конкретное воплощение; слушатели же могут ему следовать (часто невольно) с большей или меньшей степенью соучастия, или наоборот, могут от него отстраняться. Простейшими формами миметического приглашения предстают непосредственная напевность и танцевальность. Чем более опосредованно, смягчено миметическое приглашение, тем более «рассудочной», «учёной» или «академической» кажется музыка.

Рассматривая нейрофизиологические механизмы миметического поведения в целом и музыкального миметического поведения в частности, Кокс отводит важную роль *зеркальным нейронам*, открытым в 2000 году группой учёных из Пармского университета, хотя зеркальные нейроны на сегодняшний день ещё недостаточно исследованы для детального понимания всех процессов.

Музыка в работе Кокса трактуется как вид глубокого *межличностного взаимодействия* и социальной деятельности. Имитация же — миметическое соучастие — предстаёт средством непосредственного эмпатического понимания человека человеком через подражание, миметическое воспроизведение действий другого. С семиотической точки зрения Кокс не рассматривает жестово-миметическую коммуникацию как знаковую, подразумевая что последней, в отличие от прямого телесного подражания, свойственны условность и дискретность.

Наконец, Кокс подчёркивает важность педагогического применения его теории. Учёт моторно-двигательной образности в представлении звуков, ритмов и самого музыкального содержания может значительно повысить качество преподавания. Автор делится своим богатым педагогическим опытом и высказывает весьма интересные соображения о важности выведения на сознательный уровень миметической составляющей восприятия в классах теории и сольфеджио, о преподавании пост-тональной музыки, о значении миметического соучастия для эстетического суждения и др.

6.3. Психология жеста М. Эмберти

Французский музыковед и психолог Мишель Эмберти пришёл к своей концепции жеста независимо от американских музыковедов. Его основная работа — вышедшая в 2005 году книга «Музыка углубляет

время»⁶⁵ — обобщает опыт многолетних исследований автора в области психологии музыки, музыкального времени, выразительного жеста, а также истории языка и выразительных средств музыки XX века.

Эмберти принадлежит к редким учёным, которым удалось охватить феномен выразительного жеста во всей его глубине и сложности, со всей строгостью научного метода. Эпиграфом к его теории жеста можно было бы поставить следующие его слова: «Жест является основной психологической составляющей музыкального мышления как такового»⁶⁶.

Механизмы и роль выразительного жеста в музыке учёный объясняет следующим образом: «<...> мы имеем внутреннее представление о нашем теле, которое основано в значительной степени на телесных ощущениях повседневной жизни. <...> Эти телесные ощущения образуют сложную и эффективную систему “меток”, одновременно пространственных и временных. Но вдобавок они формируют потоки динамической информации о нервно-мышечном аппарате, о его напряжениях и энергетических состояниях. Эти информационные данные образуют типовые схемы⁶⁷ движений и представлений, а также схемы напряжений и разрядок — одновременно моторных и эмоциональных, — которые делают возможной идентификацию фундаментального опыта тела, в его взаимодействии с физической и человеческой средой, без помощи языка и абстрактных категорий. Например, при пении задействованы мускулы гортанно-глоточной зоны. А при слушании пения, те же кинестетические представления о движениях и жестах, управляющих процессом пения, а вместе с ними и соответствующие мелодические жесты, воспроизводятся по меньшей мере в виде намёка. То же самое, вероятно, можно сказать о ритмических жестах и жестах инструментального исполнения <...>. Таким образом, жест и движение находятся в значительной степени у истоков мысленного представления музыки. Представление это, в данном случае, имеет динамическую природу и не связано непосредственно с кодами письменного изображения музыки, застывшей в нотной записи»⁶⁸.

⁶⁵ *Imberty M.* La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse. Paris: L'Harmattan, 2005. 495 p.

⁶⁶ *Imberty M.* Op. cit. P. 98–99.

⁶⁷ Схема (*schème*) — понятие французской психологической школы Ж. Пиаже. Схемы представляют собой типовые структуры организации действий, формирующиеся при их многократном повторении. Схемы адаптивны (то есть переносимы на другие аналогичные ситуации) и развиваемы. Примеры: схема сосания у младенцев, схема хватания и т. д.

⁶⁸ *Imberty M.* Op. cit. P. 90–91.

На динамической природе жеста Эмберти основывает свою концепцию музыкальной формы. Полемизируя с когнитивистскими подходами, Эмберти говорит о музыке как о динамическом процессе, как о необратимом движении — потоке событий, а не последовательности объектов или структур. Форма, согласно его теории, является *проекцией жеста*, обретающей конкретный облик в рамках системы культурных кодов.

Изучая спонтанные звуковые последовательности, производимые детьми в возрасте от 5 до 10 лет, учёный приходит к выводу, что любая элементарная «детская» музыкальная фраза состоит из стабильного, дискретного элемента (например звуковысотного, или временного интервала) и неустойчивого заполнения, имеющего динамический и непрерывный характер. На эту структуру накладывается временная психологическая схема: опора — движение (порыв) — спад⁶⁹. Как тут не вспомнить асафьевское *initium : motus : terminus*? Более того, Эмберти распространяет свою жестово-динамическую концепцию на все уровни формы, от простой фразы до макро-формы, что ещё раз очевиднейшим образом перекликается с интонационной теорией.

Глубокая разработка понятия жеста приводит также к сближению с интонационной теорией на уровне прощупывания психологических истоков музыкального искусства. В то время как Яворский и Асафьев видели в интонации невербальную форму мышления, возводя речь и музыкальную интонацию к одному первоисточнику⁷⁰, Эмберти ищет первоисток музыки в довербальном опыте взаимоотношения с миром. Важными опорными точками ему служат работы французского психолога Анри Валлона и американского психоаналитика Дэниела Стерна.

У Валлона Эмберти заимствует понятие «проективной стадии» в детском развитии, наблюдаемой в возрасте от одного до трёх лет. На проективной стадии основным средством взаимодействия ребёнка с окружающим миром является «нечто вроде специфической способности выражения посредством жеста и движения — способности намного более ранней, чем языковое и символическое выражение»⁷¹. «<...> [М]ышление и представление не могут стабилизироваться — и,

⁶⁹ В этом контексте Эмберти ссылается на временную схему из генеративной теории тональной музыки Лердала и Джекендофа: структурное начало — процесс — структурное завершение (*Imberty M.* Op. cit. P. 95).

⁷⁰ Асафьев: «Речевая и чисто музыкальная интонация — ветви одного звукового потока» (*Асафьев Б.* Речевая интонация. М.—Л.: Музыка, 1965. С. 6–7); Яворский: «Интонация была первым в истории человечества принципом речи» (цит по: Арановский М. Указ. соч. С. 100).

⁷¹ *Imberty M.* Op. cit. P. 91.

соответственно, укорениться в социальных кодах — иначе как *проецируясь* в жест и в движение самого тела, которое в то же время является очагом эмоций [курсив автора. — Г. Б.]»⁷².

С Валлоном связаны также размышления Эмберти об имитативном и коммуникативном характере жеста и движения в музыке. Рассуждая об этих свойствах, учёный подчёркивает, что жестово-двигательная имитация, адресуясь к человеку превращается «в нечто вроде непосредственно-интуитивного языка, который функционирует путём эмпатической идентификации совпадений между двигательными и музыкальными структурами. На этой идентификации основывается общность человеческого опыта»⁷³. В более поздней статье «Движение, жест и образ: укоренённость музыки в теле»⁷⁴, Эмберти добавляет к этим соображениям мысль о решающем значении в упомянутых процессах (имитация, сопереживание) зеркальных нейронов.

Природу довербального опыта, становящегося ядром музыки, Эмберти раскрывает также через понятие «прото-нарративной оболочки» (*enveloppe proto-narrative, pre-narrative envelope*), разработанное Д. Стерном (отметим, что на Стерна много ссылаются как Хаттен, так и Кокс). По Стерну прото-нарративная оболочка есть некий временной профиль переживания, которому свойственны цельность, связность и ориентированность во времени. Ещё до овладения речью самость младенца выстраивается через овладение такими временными аффективными последовательностями, выхватываемыми из нерасчленённого потока ощущений. Прото-нарративные оболочки становятся матрицами самоосознания и восприятия межличностных взаимодействий. Это отрезки внутреннего «повествования», связанного с возникновением и разрядкой напряжений.

Эмберти пишет: «Голос с его интонационными изгибами, который ещё не есть речь, уже образует нить нашей личной истории; последнюю мы сможем позже передать словами. Но без него невозможно было бы эту нить развернуть и передать. Прото-нарративная оболочка, таким образом, фундаментально музыкальна, потому что она по сути есть звук и ритм, акцент и выразительная модуляция»⁷⁵.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.* P. 92.

⁷⁴ *Imberty M.* Mouvement, geste et figure: la musique ancrée dans le corps // *Kogler S., Olive J.-P.* (éds.) *Expression et geste musical*. Paris: L'Harmattan, 2013. P. 25–36.

⁷⁵ *Imberty M.* La musique creuse le temps. P. 235.

6.4. Ф. Спампинато и другие

В 2015 году вышла книга итальянского музыковеда Франческо Спампинато «Воплощения звука: метафоры жеста в музыкальном слушании»⁷⁶. Книга эта интересна во многих отношениях. В первую очередь — в методологическом. В ней мы находим весьма счастливое сочетание экспериментального и теоретического методов (в аналогичном ключе много работал и Эмберти — с экспериментальным методом анкетного типа). Исследование строится на интерпретации результатов опыта, в котором группе участников предлагалось подобрать словесные определения к жестовым и двигательным ассоциациям, возникающим у них при прослушивании нескольких фрагментов произведений Дебюсси. Эмпирические данные Спампинато трактует при помощи впечатляющего теоретического аппарата, впитавшего практически все основные работы о жесте и связанных с ним проблемах.

Мы вновь встречаемся с понятиями интермодальности и синестезической природы жеста, с отсылками к нейропсихологическим исследованиям, с зеркальными нейронами, с Дэниелем Стерном (с его «прото-нарративными оболочками» и «аффектами витальности»), с психологией восприятия Мерло-Понти, с «гештальтной» природой жеста, с его интересубъективностью и с другими важными темами.

Спампинато исследует механизмы художественного восприятия, обусловленные *воображаемым* жестом, внушаемым музыкой. Воображаемые движения вызывают невидимые мускульные напряжения, воспроизводящие реальные движения в меньшем масштабе. Восприятие жеста (или движения) подразумевает его внутреннюю симуляцию, повторяющую характерные *профили модуляций мускульного тонуса*. Спампинато почти ничего не говорит о голосовом аспекте жеста, но для анализа выбранного им музыкального материала (инструментальной музыки Дебюсси), этот недостаток оказывается малозначительным и не влияет на основательность его работы.

Книга Спампинато — ещё один пример проявления тенденций современного музыковедения, о которых я говорил выше: сосредоточении на слушательском, а не на композиторско-творческом опыте, преобладании отношения к музыке как к универсальному, но не как к социально-исторически обусловленному, становящемуся феномену.

Среди прочих работ, связанных с жестом, я упомяну ещё несколько отдельных статей, вклад которых может быть и малозаметен на

общем фоне, но очень интересен с точки зрения взаимодействия с интонационной теорией.

Среди таких статей — текст музыковеда из Гвианского университета Аполинеэра Анакезы Кулулуки «От жеста к звуковому результату: о музыкальном жесте»⁷⁷. Статья эта примечательна тем, что основана в значительной степени на интроспективном анализе. Методом самонаблюдения и рефлексии, ссылаясь также на некоторые труды о жесте (М. Жусс), работы по психологии музыки (Р. Франсес) и другие источники, автор делает выводы о родстве между голосовым жестом и другими видами телесного выражения, обосновывает онтологическую, эпистемологическую и эстетическую *первичность* жеста в искусстве.

Жан Жоффруа, выдающийся перкуссионист, в статье «Жест в музыкальном произведении, музыка и движение» пишет о неотделимости звука от жеста: «движения, порождающие звук, воспроизводят мысленный образ ритма, или звука, который грезится музыканту, часто бессознательно»⁷⁸; «жест без звука — уже музыка»⁷⁹; «танцор двигается не под звуки, его жест — сам по себе звучание»⁸⁰.

Статья «Сознание и невыразимое: о музыкальности слова и жеста» французского нейрофизиолога и биофизика Жана Виона-Дюри, автора многих текстов о музыке, посвящена взаимоотношению между рационально-логическим и двигательно-чувственным опытом познания. Автор размышляет над историей западной науки и показывает, каким образом цивилизация пришла к их предельной диссоциации. Обращаясь к изучению жестовой коммуникации, наука способна восстановить равновесие, считает учёный. Ссылаясь на Бергсона, Мерло-Понти, Стерна, Эмберти и других, а также на лингвистические исследования Клер Мори-Руан, он заявляет о необходимости бережного и внимательного отношения к «невывраженному», которое сообщается не механистически-рассудочной а жестово-эмпатической коммуникацией. «Слово — столь же мелодия, сколь

⁷⁶ Spampinato F. Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale. Paris: L'Harmattan, 2015. 198 p.

⁷⁷ Anakesa Kululuka A. Du fait gestuel à l'empreinte sonore: pour un geste musical // Cahiers d'ethnomusicologie. Vol. 14, 2001. «Le geste musical». P. 231–236. URL: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1832>. [Дата обращения: 30.12.2017].

⁷⁸ Geoffroy J. Le geste dans l'oeuvre musicale, la musique et le mouvement // Rencontres musicales pluridisciplinaires 2006: Le Feedback dans la création musicale. Lyon: Grame, 2006. P. 16. URL: <http://archive.grame.fr/Recherche/ Rencontres/Ressources/RMPD/RMPD2006/pdf2006/geoffroy-v3.pdf>. [Дата обращения: 30.12.2017].

⁷⁹ Ibid. P. 20.

⁸⁰ Ibid.

значение»⁸¹ — пишет Вион-Дюри; «разница между мелодиями говорящего и поющего голосов не сущностная, а лишь количественная»⁸².

Тему отношения речи к музыкальной выразительности, столь важную для теории интонации, можно дополнить статьёй Энтони Брандта с соавторами, согласно которой на ранних этапах развития язык представляется младенцу как разновидность музыки. Когнитивная и нейрологическая диссоциация языка и музыки происходит на более поздних стадиях, и для целей научного описания развития «продуктивнее говорить не о музыке как “универсальном языке”, а о языке как особом типе музыки»⁸³.

7. Жест и музыкальное пространство

Все исследования о музыкальном жесте, упомянутые в предыдущем разделе, рассматривают его как явление, присущее музыке как таковой, то есть как *универсалию*. Такая позиция сама по себе неоспорима. Однако в этих работах не уделяется достаточно внимания глубинным различиям в функционировании жеста в разных музыкальных направлениях, например, в тональной музыке и в пост-тональных течениях. У Арни Кокса, например, анализ атональной и серийной музыки направлен на максимально выпуклое выявление её жестовой составляющей, гораздо менее очевидной, чем в тональной музыке. Но принципиальная разница между механизмами жестовой коммуникации остаётся при этом «за кадром».

В моих работах о феноменологии музыкального пространства⁸⁴ я предложил концепцию, развивающую теорию музыкального жеста и теорию интонации с учётом этого различия. Мною было введено

⁸¹ Vion-Dury J. L'ineffable et la conscience: sur la musicalité de la parole et du geste // R. Vion, A. Giacomi & C. Vargas (éds.) La corporalité du langage. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2012. P. 93. URL: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWVfbnxqZWVudmlvbmR1cml8Z3g6MzQ1ZDQzODY4ZTkzZDA1ZA>. [Дата обращения: 01.01.2018].

⁸² Ibid. P. 95.

⁸³ Brandt A., Gebrian M., Slevc L. R. Music and Early Language Acquisition // Frontiers in psychology. 3:327 (2012). P. 1. URL: <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2012.00327>. [Дата обращения: 16.09.2017].

⁸⁴ Bériachvili G. L'espace musical chez K. Stockhausen et I. Xenakis: phénoménologie et implications esthétiques (Klavierstück I et Herma) // Education musicale N°563, novembre-décembre 2009. P. 35-41; Bériachvili G. L'espace musical: concept et phénomène. A travers l'avant-garde des années 1950-60 (Stockhausen, Xenakis, Ligeti...). Thèse de doctorat. Université de Rouen, 2010. 302 p.; Bériachvili G. L'intonation et le geste expressif: de l'héritage d'Assafiev vers une théorie générale de l'expression artistique // Leroy J.-L. (éd.) Topicality of Musical Universals / Actualité des Universaux musicaux. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2013, contributions supplémentaires. P. 12-32. URL: <http://www.trans-mut.fr/ressource/universals-files/pdf/7c.%20MU%20WEB%20Additional%20contributions.pdf>.

понятие «пространственного отпечатка» (или «пространственной проекции») жеста в музыке, которое позволяет описать психологические особенности функционирования жеста в разных музыкальных направлениях, в частности в тональной и в посттональной музыке.

В первую очередь необходимо размежевать временной и пространственный модусы существования жеста. В музыке, по причине её временной природы, жест и интонация естественным образом разворачиваются во времени. Однако в пространственных искусствах жест может быть представлен только в «застывшем» виде — будь то жест выражаемый изображённым персонажем, жест кисти, угадываемый в мазке, жест запечатлённый в общем плане композиции, жест цветовой, световой и т. д. Жесты эти замерли на полотне в виде пространственного отпечатка; зритель же их считывает, восстанавливая в воображении (порой неосознанно) их процессуальность, их энергетическое содержание.

Поскольку музыка обладает своим, музыкальным пространством, то логично предположить, что это виртуальное пространство тоже способно «принять» в себя жест в виде его следа-отпечатка.

Эта гипотеза требует в первую очередь изучения самого музыкального пространства, что и является основной темой упомянутых работ. В них я выделил пять типов музыкально-пространственных представлений, составляющих феномен музыкального пространства⁸⁵:

1. *Квази-геометрическое пространство*: ментальное представление элементов музыкальной ткани в виде условно-геометрической проекции (например, с координатами высоты, глубины и времени). Внутренний взгляд «видит» виртуальные формы, линии, фигуры, основываясь на *аналитическом* (различающем, разделяющем, дискретном) восприятии.
2. *Пространство-материя*: представление музыкального звучания в виде материи, ткани, вещества, с соответствующими ассоциациями с цветами, светом, текстурой и т. д. В отличие от квази-геометрического пространства, видение пространства-материи основано не на анализе, а на восприятии цельных *качеств* звучания.
3. *Энергетическое пространство*: представление музыки в качестве поля действия сил и энергий. Например, пространство тональных напряжений.

⁸⁵ Феномен музыкального пространства подразумевает пространственное видение музыки, дающееся в реальном опыте музыкального восприятия. В него не входят такие абстрактно-метафорические представления как, к примеру, «темперированное» пространство, «звукоточное» пространство (в смысле всех имеющихся в распоряжении композитора звуков) и т. п.

4. *Масштабное временное пространство*: мысленное представление крупных разделов музыки, вплоть до целого произведения.
5. *Физическое пространство*: пространственные эффекты в электроакустической музыке, или в акустической музыке с важной пространственной составляющей (*Gruppen* Штокхаузена, *Terretektorh* Ксенакиса и т. п.).

Эти виды музыкально-пространственных представлений всегда сосуществуют, но в некоторых стилях один из них может приобретать ведущую роль. Так в додекафонном периоде Веберна или в сериализме 1950-х годов преобладает квази-геометрическое пространство, а в таких произведениях, как *Pithoprakta* Ксенакиса или *Atmosphères* Лигети, — пространство-материя.

Любая из составляющих музыкального пространства может стать носителем жестового отпечатка. Для квази-геометрического пространства, красноречивым примером может служить *Klavierstück I* Штокхаузена. В статье о музыкальном пространстве у Штокхаузена и Ксенакиса⁸⁶ я показал, что звуковые структуры этой композиции являются не просто результатом сложного серийного комбинирования музыкальных параметров, но также цельными звуковыми фигурами, запечатлевшими в себе выразительные жесты. Квази-геометрическое пространственное представление жеста может иметь место в любой музыке, по меньшей мере при её умозрительном представлении, но в если в тональной музыке оно играет вспомогательную роль, то в штокхаузеновском сериализме оно становится важнейшим звеном собственно *эстетического* восприятия.

Жест, запечатлённый в пространстве-материи, выступает на первый план во многих сонористических произведениях в виде просветления, потемнения, сгущения, разрежения, и других метаморфоз звучания.

Энергетическое пространство является носителем жеста по определению, поскольку восприятие энергии в музыке неотделимо от телесно-жестового её ощущения. В качестве примера можно привести шенкериянское представление *Ursatz* («первоструктуры») или мысленное видение тонального плана не в виде схемы, а в виде некоего силового поля.

Масштабное временное пространство сочетает в себе все остальные типы музыкально-пространственных представлений. Говоря о макро-интонации целого произведения, теоретики интонации описывали не что иное как жест, запечатлённый в масштабном временном пространстве.

Физическое пространство также может быть «заряжено» жестом. Пример — начало *Terretektorh* Ксенакиса, где в течение 74 тактов (двух с половиной минут) единственный звук — ми первой октавы — кружится в пространстве по самым разным траекториям.

Таким образом, мы можем различить прямое и опосредованное действие жеста. В первом случае жест воспринимается при непосредственном музыкальном сопереживании — например, при интонировании или со-интонировании. Во втором случае он даётся через музыкальное пространство и требует «прочтения». При этом чёткую границу между этими модусами на уровне музыкального текста провести невозможно. Границы могут быть лишь ориентировочными.

Тип восприятия зависит в том числе от степени освоения человеком музыкального языка, а также от индивидуальной организации личности. В большинстве случаев, конечно, можно определить, «чего хочет» от нас сама музыка. Но иногда она может быть амбивалентной. Например, многое у Дебюсси (впрочем как и у других композиторов) можно воспринимать (и исполнять) как с яркой и непосредственной внутренней «жестикულიацией», так и более отрешённо-созерцательно, с преобладанием пространственности.

С семиотической точки зрения пространственный отпечаток жеста можно рассматривать как собственно *знак*, а именно как иконический знак временного жеста. Такая форма его существования, естественно, опосредует и «миметическое приглашение» (по терминологии А. Кокса), делая музыку более «интеллектуальной» и «учёной». Разумеется, это не единственный вид знака в музыке, а лишь его особая разновидность. Например, лейтмотив, или любая повторяющаяся интонационная формула в произведении несомненно выполняют чисто знаковую функцию, не обязательно имея при этом отношение к феноменальному музыкальному пространству. Добавим также, что жест-отпечаток — не единственно возможная форма бытования жеста в атональной музыке. В распоряжении композитора всегда остаются другие, обычно более «грубые» средства передачи непосредственного жеста — такие, как ритм, динамические нарастания и спады с их чисто физическим воздействием, резкие атаки, использование крайних регистров и т. д. Вспомним непосредственность именно жестового воздействия подобных средств в *Medea Senecae* Ксенакиса.

8. История музыки как история жеста

Как я уже сказал, поиски причин макро-исторических метаморфоз музыкального искусства не находятся в центре интересов современных исследований о музыкальном жесте (равно как музыковедения

в целом). Историческое развитие со всеми его изгибами берётся скорее как данность и описывается преимущественно в собственно музыкальных технических терминах.

Одна из задач моего исследования о музыкальном пространстве и о жесте заключалась в создании теоретического аппарата, помогающего поставить вопрос о причинах трансформаций музыкального языка в XX веке через анализ «судьбы» жеста в музыкальном языке. Вся история музыкального искусства XX—XXI веков может быть рассмотрена сквозь эту призму. В качестве узловых моментов будут выступать: постепенное «опространствление» интонации в музыке нововенцев (с её предельным сжатием в серийных произведениях Веберна); полный её вывод из композиционной техники в раннем сериализме; концептуальное отрицание выразительного жеста у Кейджа и композиторов группы Fluxus; его появление в новой, пространственной ипостаси в послевоенном авангарде 1950-х годов (Штокхаузен, Булез, Ксенакис, Лигети, Ноно...); его театрализация в 1960-е годы (Берио, Лигети, Кагель, Шнебель...); бесконечное повторение жеста в репетитивной музыке; «реанимация» традиционной интонации в постмодернистской нео-тональной музыке; включение жеста в музыкальное мышление в течение последних трёх десятилетий.

Среди наиболее симптоматичных и последовательных процессов можно выделить линию, идущую от Шёнберга, через Веберна, к тотальному сериализму с его дальнейшими модификациями. Переход от позднетонального языка к атональности у нововенцев глубоко затронул не только соотношения диссонанса и консонанса, конструкцию вертикали, гармонический синтаксис и т. д., но и психологическое функционирование интонации.

Вместе с ликвидацией тональных тяготений, ладово-гармонической, а также, в значительной мере, мелодической предсказуемости всё отчётливее вырисовывалась тенденция к переходу интонации из временного модуса в пространственный, то есть к потере интонацией её коммуникационной непосредственности. В условиях ладовой «невесомости», ритмической иррегулярности, гармонических и других сложностей непосредственное интонационное со-переживание оказывается заторможенным. Эстетическое восприятие «интеллектуализируется», становится в большей мере, чем в позднеромантической музыке, функцией «проекции» музыкальной ткани в воображаемом пространстве. Временная линейность исчезает ввиду отсутствия гармонической линейности, вследствие чего музыкальное пространство берёт верх над временем.

Данная ситуация характерна не только для восприятия музыки, но и для композиторского воображения. Пространственное

оперирование звуками на уровне техники сочинения закрепилось с изобретением Шёнбергом додекафонии. По мере дальнейшего развития в сторону сериализма его роль не переставала усиливаться. У Веберна процесс шёл в направлении предельного *сжатия интонации* (вплоть до одного звука в его додекафонных опусах). Но в его творчестве выразительный жест ещё оставался в первую очередь именно интонацией, то есть элементом, основанным на вокально-речевой экспрессии.

Техника тотального сериализма послевоенного авангарда, с её полной диссоциацией параметров звука (высоты, длительности, громкости, тембра, атаки...), вывела интонацию из-под композиторского контроля. Более того, на концептуальном уровне оказался практически отключён и выразительный жест как таковой (хотя на перцептуальном уровне, полностью устранить его можно лишь в таких произведениях, как «4'33'» Кейджа, или серия «Композиций 1960» Ла Монте Янга).

Дальнейшее развитие сериализма пошло по пути более сложного и многоуровневого структурирования, примером которого явилась техника групп у Штокхаузена. Эта техника позволила вернуть композитору контроль над жестом в опосредованной и неявной форме. Однако жест этот перестал быть интонацией и превратился в пространственный отпечаток, носителями которого служат квази-геометрические структуры. С середины 1950-х годов, яркие жестовые построения вводятся Ксенакисом (*Metastaseis*, позже *Eonta*, *Herma* и др.). К концу 1950-х, в первых сонористических произведениях Лигети, на передний план выходит цвето-световая ипостась звукового жеста. В 1960-е к этому добавляются театральная и другие жестовые составляющие (*Aventures*, *Nouvelles aventures*, Реквием и др.). Многие другие композиторы (Булез, Ноно, Берио...) также вводят в свою музыку жест в разных проявлениях. Однако «закодированность», опосредованность или некая отчуждённость остаются характерными чертами этой новой выразительности.

В 1970–80-е годы произошло возвращение к традиционной интонации в нео-тональной музыке. Однако мы не будем останавливаться на связанной с этим вопросом полемике — её обсуждение увело бы нас далеко от темы. Обратимся к проблеме психологических причин вытеснения непосредственной интонационно-жестовой выразительности в авангардных музыкальных течениях.

Переход от позднего романтизма к модернистским творческим исканиям в начале XX века — несомненно один из главнейших разломов в истории музыки, сравнимый лишь со скачком от позднеренессансной полифонии к гомофонии раннего барокко. Причём если разлом XVI—XVII веков связан с формированием тональной системы,

то разлом XIX—XX веков — с её дезинтеграцией. Отход от тональной системы происходил самыми разными путями — достаточно вспомнить Дебюсси, Шёнберга, Скрябина, Айвза, — однако он, в той или иной форме, всегда сопровождался ослаблением или разрушением музыкальной *нарративности*.

Поскольку понятие нарративности не получило однозначного определения в музыковедении, уточню, что имеется в виду не музыкальная программность и не повествовательный тон изложения, а родство *музыкального языка* с вокально-речевой выразительностью. Мелодическая интонация и гармонические тяготения в тональной музыке являются главными носителями связи с языком, с эмоциональным человеческим дискурсом, с жестовым линейным выражением. Разные музыкальные течения отходили от нарративности разными путями, всё более углубляя разрыв. К антинарративным тенденциям относятся: упразднение тонального синтаксиса и диалектики консонанса/диссонанса, абстрактная логика организации звуковысотности (додекафония, сериализм), сосредоточенность на эстетической самоценности звучания (Дебюсси, Варез, Ксенакис, сонористика...), монтаж (Стравинский); атомизация поэтического текста (Ноно, Штокхаузен, Берио, Лигети и др.); все алеаторические эксперименты; «интуитивная музыка» у Штокхаузена конца 1960-х; стирание грани между музыкой и реальностью у Кейджа и его последователей; репетитивность, «графическая» нотация, использование «природных моделей» (Ф.-Б. Маш) и др.

В статье об использовании звучания человеческой речи в музыке Ф. Б. Маша⁸⁷, в качестве одного из ключевых тезисов для психологического объяснения антинарративной направленности авангардных музыкальных течений, я предложил фактор «кризиса языка» в европейской цивилизации, который ощутил начиная примерно с последней четверти XIX века. Кризис этот заключается в растущем недоверии к человеческому языку и к непосредственному аффективному высказыванию. Речь идёт о внутрикультурной травме, которая явилась результатом ощущения языка как носителя *заблуждения* и инструмента *манипуляции*, а не как средства взаимопонимания и познания истины. Этот кризис оставил глубокий след в творчестве таких интеллектуалов, как Фриц Маутнер, Гуго фон Гофмансталь, Карл Краус, Людвиг Витгенштейн. В течении XX века — с его неслыханными войнами, разрушением гуманизма, пропагандой, рекламой, технократическим рационализмом — кризис стал лишь ещё острее

и обобщённое. Кульминацией процесса явилась критика логоса философами поколения Делёза, Деррида и Фуко. В области искусства она выразилась в мощной волне сознательного отрицания рациональных, а с ними и дискурсивных элементов. В хеппенигах, минимализме, интуитивизме, музыке со словесной или графической нотацией и других смежных художественных явлениях логос и рациональность отрицаются уже как формы насилия.

Распад тональности, антинарративные тенденции и отказ от интонации как основной формы выразительного жеста — явления разные, но взаимосвязанные. В моей вышеупомянутой статье, исходя из её темы, речь шла только об отказе от нарративности и дискурсивности музыкального языка. Но предложенное объяснение применимо также к отказу от тональности и интонации. Вспомним, что основным фактором развития тональности в первой половине XVII века была именно задача максимально выразительного выявления эмоционального содержания поэтического текста, то есть задача сближения с вербальным художественным выражением.

Интонация как язык *общности* и прямого эмпатического взаимопонимания, укоренённая в языково-эмоциональной коммуникации, «отреагировала» на кризис языка, о котором говорилось выше, «уходом в пространство», остранением через пространство, можно сказать *вытеснением* (в психоаналитическом смысле), иногда полным самоустранением. Прочие формы жеста тоже, в большинстве случаев, «ушли в пространство», скрылись в нём, застыв в виде отпечатка.

Речь, конечно, идёт лишь о явлениях культуры, находящихся на острие исторического процесса, и никоим образом не о массовой и коммерческой музыке. Расслоение между ними, окончательно утвердившееся во второй половине XX века, также имеет отношение к «судьбе» жеста и интонации, так как связь массовой и коммерческой музыки с манипулятивными задачами является мощным фактором, дискредитирующим прямую эмпатическую коммуникацию.

Рассматривая историю музыки XX века, конечно, нельзя преуменьшать роль таких движущих сил, как внутренняя логика развития музыкального языка, эмансипация отдельных его элементов (диссонанса, тембра...), поиск новых средств выражения. Но они должны быть дополнены психологическими и психо-социологическими факторами, подобными «кризису языка», необходимость выявления которых особенно ощущается в условиях продолжающегося кризиса композиторского творчества.

⁸⁷ Bériachvili G. F.-B. Mâche : le son de la langue, la musique des mots // Actes du colloque « MUTTUM, MUTMUT, MU, MUSIQUE les mots tressés par les sons et les images », Plaisir, 15-16 avril 2015. A paraître.

9. Заключение

На Европейском симпозиуме по музыкальному анализу 2017 года (Euromac 2017), один из виднейших итальянских музыковедов, Марио Барони, говорил о необходимости мультидисциплинарных подходов в музыковедении XXI века⁸⁸. Музыкальный жест является феноменом, который естественным образом располагается на перекрестке научных дисциплин. Его изучение затрагивает такие области, как семиотика, антропология, философия, эстетика, психология, лингвистика, нейронауки, информационные технологии, не говоря о собственно музыковедческих дисциплинах.

Знание о выразительном жесте естественным образом требует *синтеза*, столь необходимого для развития как гуманитарных, так и точных наук. Синтез этот заключается не только в участии разных областей знания. Он содержится в самом ядре явления, так как жест сочетает в себе *мысль* (или *смысл*) и *эмоцию*. Изучение эмоций в музыке, ставшее одним из ведущих направлений в музыковедении и психологии музыки конца XX — начала XXI века, страдает односторонностью и недостатком глубины, поскольку не в состоянии учесть фактор мысли. Слабость рассудочно-аналитических подходов, наоборот, в неспособности интегрировать эмоцию. Теория жеста даёт возможность преодоления этого разрыва.

Интонационная теория, как мы увидели, сливается с теорией жеста, являясь фактически одной из ее ранних и хорошо разработанных форм. При этом она в ней не растворяется полностью, а обогащает её, обогащаясь в свою очередь. Понятие выразительного жеста помогает выявить инобытие интонации, понятие же интонации детализирует и углубляет понятие жеста в направлении вокально-речевых основ выразительности. Преимущества каждого из понятий могут быть развиты и использованы при синтезе достижений разных школ, с ориентацией как на музыкально-теоретические, так и на исторические, психологические и другие типы исследований.

⁸⁸ Baroni M. On the future of music analysis // 9th European Music Analysis Conference. Extended abstract. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/05/Ext-Baroni-Mario.pdf>. (Дата обращения: 27.07.2017).

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Адорно Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. Б. Скуратова. Вст. ст. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001 [1948]. 352 с.
- 2 Академические тетради. Альманах. Вып. 13 «Единая интонология». М., 2009. URL: <http://independent-academy.net/science/tetrad/13/index.html>. (Дата обращения: 25.08.2017).
- 3 Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. 1980. № 10. С. 99–110.
- 4 Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / ред., вступ. ст. и коммент. Е. Орловой. Изд. 2-е. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
- 5 Асафьев Б. Речевая интонация. М.—Л.: Музыка, 1965. 136 с.
- 6 Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки: Вып. 2 / Отв. ред. Е. Чигарева. М.: КомКнига, 2008. 304 с.
- 7 Боров Ю., Радионова Т. Интонация как средство художественного общения // Контекст-82: Литературно-теоретические исследования / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1983. С. 224–244.
- 8 Консон Г. Учение об интонации Болеслава Яворского // Музыковедческий форум 2010: Международная научная конференция. Государственный институт искусствознания, Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 22–25 ноября 2010. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Konson.pdf>. (Дата обращения: 10.09.2017).
- 9 Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
- 10 Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
- 11 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Пер. с фр. под ред. И. Вдовиной, С. Фокина. СПб: Ювента, Наука, 1999 [1945]. 608 с.
- 12 Прозерский В. К вопросу о принципе систематизации пространственно-временных форм художественной деятельности // Пространство и время в искусстве. Межвузовский сборник. Л., 1988. С. 29–45.
- 13 Радионова Т., Фомин В. Роль интонации в художественной коммуникации // Теории, школы, концепции. Художественная коммуникация и семиотика: сб. ст. Отв. ред. Ю. Боров. М.: Наука, 1986. С. 184–202.
- 14 Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 317 с.
- 15 Anakesa Kululuka A. Du fait gestuel à l’empreinte sonore: pour un geste musical // Cahiers d’ethnomusicologie. Vol. 14, 2001. « Le geste musical ». P. 231–236. URL: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1832>. (Дата обращения: 30.12.2017).
- 16 Angelino L. (éd.) Quand le geste fait sens. Editions Mimesis, 2015. 202 p.
- 17 Baroni M. On the future of music analysis // 9th European Music Analysis Conference. Extended abstract. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/05/Ext-Baroni-Mario.pdf>. (Дата обращения: 27.07.2017).
- 18 Bériachvili G. F.-B. Mâche : le son de la langue, la musique des mots // Actes du colloque «MUTTUM, MUTMUT, MU, MUSIQUE les mots tressés par les sons et les images», Plaisir, 15–16 avril 2015. A paraître.
- 19 Bériachvili G. L’intonation et le geste expressif: de l’héritage d’Assafiev vers une théorie générale de l’expression artistique // Leroy J.-L. (éd.) Topicality of Musical Universals / Actualité des Universaux musicaux. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2013, contributions supplémentaires. P. 12–32. URL: <http://www.trans-mut.fr/ressource/universals-files/pdf/7c.%20MU%20WEB%20Additional%20contributions.pdf>.
- 20 Bériachvili G. L’espace musical: concept et phénomène. A travers l’avant-garde des années 1950–60 (Stockhausen, Xenakis, Ligeti...). Thèse de doctorat. Université de Rouen, 2010. 302 p.
- 21 Bériachvili G. L’espace musical chez K. Stockhausen et I. Xenakis: phénoménologie et implications esthétiques (Klavierstück I et Herma) // Education musicale N° 563, novembre–décembre 2009. P. 35–41.
- 22 Beros C. Du geste au son, entretien avec Franck Bedrossian, 15.04.2006 // Accents. Le webmag de l’Ensemble Intercontemporain. URL: <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1604>. (Дата обращения: 12.10.2017).
- 23 Brandt A., Gebrian M., Slevc L. R. Music and Early Language Acquisition // Frontiers in psychology. 3:327 (2012). URL: <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2012.00327>. (Дата обращения: 16.09.2017).
- 24 Cendo R. Excès de geste et de matière. La saturation comme modèle compositionnel // Dissonance N°125, P. 21–33. URL: https://www.dissonance.ch/upload/pdf/125_21_hb_cendo_saturation_frz_def_1.pdf. (Дата обращения: 20.08.2017).
- 25 Cox A. Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 288 p.
- 26 Cox A. Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis // MTO, A Journal of the Society for Music Theory. Vol. 17 No.2, July 2011. URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html>. (Дата обращения: 28.08.2017).
- 27 Delacroix H. Le Langage et la Pensée. Paris: Alcan, 1924. 602 p.
- 28 Delalande F. Analyser la musique, pourquoi, comment? Paris: INA, 2013. 248 p.
- 29 Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société N°21. « Geste et mouvement ». Décembre 2016. URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=774>. (Дата обращения: 10.09.2017).
- 30 Genevois H., Ghomi E. Contrôle gestuel du rayonnement acoustique de sons de synthèse // 10ème Congrès Français d’Acoustique. Lyon, 12–16 Avril 2010. URL: https://www.researchgate.net/publication/267388992_Contrôle_gestuel_du_rayonnement_acoustique_de_sons_de_synthese. (Дата обращения: 30.09.2017).
- 31 Geoffroy J. Le geste dans l’oeuvre musicale, la musique et le mouvement // Rencontres musicales pluridisciplinaires 2006: Le Feedback dans la création musicale. Lyon: Grame, 2006. P. 15–26. URL: <http://archive.grame.fr/Recherche/ Rencontres/Ressources/RMPD/RMPD2006/pdf2006/geoffroy-v3.pdf>. (Дата обращения: 30.12.2017).
- 32 Guérin M. Philosophie du geste. Arles: Actes Sud, 2011 [1995], 144 p.
- 33 Guérin M. (éd.) Le geste entre émergence et apparence. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2014. 232 p.
- 34 Hatten R. Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 358 p.
- 35 Imberty M. Mouvement, geste et figure: la musique ancrée dans le corps // Kogler S., Olive J.-P. (éds.) Expression et geste musical. Paris: L’Harmattan, 2013. P. 25–36.
- 36 Imberty M. La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse. Paris: L’Harmattan, 2005. 495 p.
- 37 Imberty M., Gratier M. (éds.) Temps, geste et musicalité. Paris: L’Harmattan, 2007. 288 p.
- 38 Jankélévitch V. La musique et l’ineffable. Paris: Seuil, 1983 [1961]. 208 p.
- 39 Jodowski P. Le geste: questions de composition // L’inouï, Revue de l’IRCAM. N°2. Paris: Ed. Léo Scheer, 2006. P. 94–100.
- 40 Jousse M. L’anthropologie du geste. Paris: Gallimard, 2008 [1974]. 1008 p.
- 41 Jousse M. Du mimisme à la musique chez l’enfant. Paris: Librairie orientale Paul Geuthner, 1935. URL (éd. électronique): <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.jom.dum>. (Дата обращения: 01.01.2018).

- 42 Kogler S., Olive J.-P. (éds.) *Expression et geste musical*. Paris: L'Harmattan, 2013. 236 p.
- 43 Leman M., Godøy R. I. (eds), *Musical gestures. Sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 2010. 320 p.
- 44 Leroi-Gourhan A. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1964–65. Vol. 1–2. 326 & 288 p.
- 45 Magalhaes M. Francesco Filidei: gestualité instrumentale, gestualité musicale // *Gestes, instruments, notations dans la création musicale des XXe et XXIe siècles*. GEMME, Carnet de recherches. URL: <https://geste.hypotheses.org/231>. (Дата обращения: 22.09.2017).
- 46 Mandelbrojt J. (éd.) *Les Unités Sémiotiques Temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*. Marseille: MIM, 1996. 96 p., CD-Audio.
- 47 Musimédiane N°5 «Les Unités Sémiotiques Temporelles: enjeux pour l'analyse et la recherche», 2010. URL: <http://www.musimediane.com/numero-5/>. (Дата обращения: 17.09.2017).
- 48 Solomos M. Iannis Xenakis. Mercuès: P.O. Editions, 1996. 176 p.
- 49 Spampinato F. *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*. Paris: L'Harmattan, 2015. 198 p.
- 50 Vion-Dury J. L'ineffable et la conscience: sur la musicalité de la parole et du geste // R. Vion, A. Giacomi & C. Vargas (éds.) *La corporalité du langage*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2012. P. 87–99. URL: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxqZWVudmlvbmlR1cnl8Z3g6MzQ1ZDQzODY4ZTgzZDA1ZA>. (Дата обращения: 01.01.2018).
- 51 Wittgenstein L. *Vermischte Bemerkungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977 [1939]. 168 p.
- 52 Zampronha E. *Gesture in contemporary music on the edge between sound materiality and signification* // *Trans. Revista Transcultural de Música*. December 2005. URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200917>. (Дата обращения: 21.09.2017).

REFERENCES

- 1 Adorno T[h]. *Filosofiya novoy muziki* [The Philosophy of New Music]. Translated from German by B. Skuratov. With introductory article by K. Chukhrukidze. Moscow: Logos, 2001 [1948]. 352 p.
- 2 Akademicheskie tetrady. Al'manakh. Vip. 13 'Edinaya intonologiya' [Academic Notebooks. Almanac. Issue 13: 'A Unified Intonology']. Moscow, 2009. URL: <http://independent-academy.net/science/tetrady/13/index.html>. (Accessed 25.08.2017).
- 3 Anakesa Kululuka A. Du fait gestuel à l'empreinte sonore: pour un geste musical // *Cahiers d'ethnomusicologie*. Vol. 14, 2001. « Le geste musical ». P. 231–236. URL: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1832>. (Accessed 30.12.2017).
- 4 Angelino L. (éd.) *Quand le geste fait sens*. Editions Mimesis, 2015. 202 p.
- 5 Aranovskiy M. Intonatsiya, znak i 'novie metodi' [Intonation, sign and 'new methods'] // *Sovetskaya muzika*. 1980. No. 10. P. 99–110.
- 6 Asaf'ev B. *Muzikal'naya forma kak protsess*. Kn. 1–2 [Musical Form as a Process] / edited, prefaced and commented by E. Orlova. 2nd ed. Leningrad: Muzika, 1971. 376 p.
- 7 Asaf'ev B. *Recheyaya intonatsiya* [Speech Intonation]. Moscow and Leningrad: Muzika, 1965. 136 p.
- 8 Baroni M. On the future of music analysis // 9th European Music Analysis Conference. Extended abstract. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/05/Ext-Baroni-Mario.pdf>. (Accessed 27.07.2017).
- 9 Bériachvili G. F.-B. Mâche : le son de la langue, la musique des mots // *Actes du colloque «MUTTUM, MUTMUT, MU, MUSIQUE les mots tressés par les sons et les images»*, Plaisir, 15–16 avril 2015. A paraître.
- 10 Bériachvili G. L'intonation et le geste expressif: de l'héritage d'Assafiev vers une théorie générale de l'expression artistique // Leroy J.-L. (éd.) *Topicality of Musical Universals / Actualité des Universaux musicaux*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2013, contributions supplémentaires. P. 12–32. URL: <http://www.trans-mut.fr/ressource/universals-files/pdf/7c.%20MU%20WEB%20Additional%20contributions.pdf>.
- 11 Bériachvili G. *L'espace musical: concept et phénomène. A travers l'avant-garde des années 1950–60* (Stockhausen, Xenakis, Ligeti...). Thèse de doctorat. Université de Rouen, 2010. 302 p.
- 12 Bériachvili G. *L'espace musical chez K. Stockhausen et I. Xenakis: phénoménologie et implications esthétiques* (Klavierstück I et Herma) // *Education musicale* N° 563, novembre–décembre 2009. P. 35–41.
- 13 Beros C. Du geste au son, entretien avec Franck Bedrossian, 15.04.2006 // *Accents*. Le webmag de l'Ensemble Intercontemporain. URL: <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1604>. (Accessed 12.10.2017).
- 14 Bobrovskiy V. *Tematizm kak faktor muzikal'nogo mishleniya*. Ocherki: Vip. 2 [Thematic Organization as a Factor of Musical Thinking. Essays. Issue 2] / Ed. by E. Chigarëva. Moscow: KomKniga, 2008. 304 p.
- 15 Borev Yu., Radionova T. *Intonatsiya kak sredstvo khudozhestvennogo obshcheniya* [Intonation as a tool of artistic communication] // *Kontekst-82: Literaturno-teoreticheskie issledovaniya* [Context-82: Studies in the Theory of Literature] / AN SSSR, In-t mirovoy literaturi im. A. M. Gor'kogo [Academy of Sciences of the USSR. A. M. Gorky Institute of World Literature]. Moscow: Nauka, 1983. P. 224–244.
- 16 Brandt A., Gebrian M., Slevc L. R. Music and Early Language Acquisition // *Frontiers in psychology*. 3:327 (2012). URL: <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2012.00327>. (Accessed 16.09.2017).
- 17 Cendo R. Excès de geste et de matière. La saturation comme modèle compositionnel // *Dissonance* N°125, P. 21–33. URL: https://www.dissonance.ch/upload/pdf/125_21_hb_cendo_saturation_frz_def_1.pdf. (Accessed 20.08.2017).
- 18 Cox A. *Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 288 p.
- 19 Cox A. *Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis* // *MTO, A journal of the Society for Music Theory*. Vol. 17 No.2, July 2011. URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html>. (Accessed 28.08.2017).
- 20 Delacroix H. *Le Langage et la Pensée*. Paris: Alcan, 1924. 602 p.
- 21 Delalande F. *Analyser la musique, pourquoi, comment?* Paris: INA, 2013. 248 p.
- 22 Filigrane. *Musique, esthétique, sciences, société* N°21. « Geste et mouvement ». Décembre 2016. URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=774>. (Accessed 10.09.2017).
- 23 Genevois H., Ghomi E. *Contrôle gestuel du rayonnement acoustique de sons de synthèse* // 10ème Congrès Français d'Acoustique. Lyon, 12–16 Avril 2010. URL: https://www.researchgate.net/publication/267388992_Controlle_gestuel_du_rayonnement_acoustique_de_sons_de_synthese. (Accessed 30.09.2017).
- 24 Geoffroy J. *Le geste dans l'oeuvre musicale, la musique et le mouvement* // *Rencontres musicales pluridisciplinaires 2006: Le Feedback dans la création musicale*. Lyon: Grame, 2006. P. 15–26. URL: <http://archive.grame.fr/Recherche/Rencontres/Ressources/RMPD/RMPD2006/pdf2006/geoffroy-v3.pdf>. (Accessed 30.12.2017).

- 25 Guérin M. Philosophie du geste. Arles: Actes Sud, 2011 [1995], 144 p.
- 26 Guérin M. (éd.) Le geste entre émergence et apparence. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2014. 232 p.
- 27 Hatten R. Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 358 p.
- 28 Imberty M. Mouvement, geste et figure: la musique ancrée dans le corps // Kogler S., Olive J.-P. (éds.) *Expression et geste musical*. Paris: L'Harmattan, 2013. P. 25–36.
- 29 Imberty M. La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse. Paris: L'Harmattan, 2005. 495 p.
- 30 Imberty M., Gratier M. (éds.) Temps, geste et musicalité. Paris: L'Harmattan, 2007. 288 p.
- 31 Jankélévitch V. La musique et l'ineffable. Paris: Seuil, 1983 [1961]. 208 p.
- 32 Jodlowski P. Le geste: questions de composition // L'inouï, Revue de l'IRCAM. N°2. Paris: Ed. Léo Scheer, 2006. P. 94–100.
- 33 Jousse M. L'anthropologie du geste. Paris: Gallimard, 2008 [1974]. 1008 p.
- 34 Jousse M. Du mimisme à la musique chez l'enfant. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1935. URL (éd. électronique): <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cia.jom.dum>. (Accessed 01.01.2018).
- 35 Kogler S., Olive J.-P. (éds.) *Expression et geste musical*. Paris: L'Harmattan, 2013. 236 p.
- 36 Konson G. Uchenie ob intonatsii Boleslava Yavorskogo [Bolesław Jaworski's theory of intonation] // Muzikovedcheskiy forum 2010: Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya. Gosudarstvenniy institut iskusstvovznaniya, Rossiyskaya akademiya muziki imeni Gnesinikh [Musicological Forum 2010. International Scholarly Conference. State Institute for Art Studies; Gnesin Academy of Music]. Moscow, 22–25 November 2010. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Konson.pdf>. (Accessed 10.09.2017).
- 37 Leman M., Godøy R. I. (eds), Musical gestures. Sound, movement, and meaning. New York: Routledge, 2010. 320 p.
- 38 Leroi-Gourhan A. Le geste et la parole. Paris: Albin Michel, 1964–65. Vol. 1–2. 326 & 288 p.
- 39 Magalhaes M. Francesco Filidei: gestualité instrumentale, gestualité musicale // Gestes, instruments, notations dans la création musicale des XXe et XXIe siècles. GEMME, Carnet de recherches. URL: <https://geste.hypotheses.org/231>. (Accessed 22.09.2017).
- 40 Mandelbrojt J. (éd.) *Les Unités Sémiotiques Temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*. Marseille: MIM, 1996. 96 p., CD-Audio.
- 41 Medushevskiy V. Intonatsionnaya forma muziki [The Intonational Form of Music]. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 p.
- 42 Medushevskiy V. O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muziki [On the Rules and Tools of the Music's Artistic Impact]. Moscow: Muzika, 1976. 254 p.
- 43 Merlo-Ponti [Merleau-Ponty] M. Fenomenologiya vospriyatiya [Phenomenology of Perception]. Translation from French ed. by I. Vdovina and S. Fokin. St Petersburg: Yuventa, Nauka, 1999 [1945]. 608 p.
- 44 Musimédiante N°5 «Les Unités Sémiotiques Temporelles: enjeux pour l'analyse et la recherche», 2010. URL: <http://www.musimediane.com/numero-5/>. (Accessed 17.09.2017).
- 45 Prozerskiy V. K voprosu o printsipe sistematizatsii prostranstvenno-vremennikh form khudozhestvennoy deyatel'nosti [On the principle of systematization of spatial and temporal forms of artistic activities] // Prostranstvo i vremya v iskusstve. Mezhvuzovskiy sbornik [Space and Time in Arts. Inter-Institution Collection of Articles]. Leningrad, 1988. P. 29–45.
- 46 Radionova T., Fomin V. Rol' intonatsii v khudozhestvennoy kommunikatsii [The role of intonation in artistic communication] // Teorii, shkoli, kontseptsii. Khudozhestvennaya kommunikatsiya i semiotika: sb. st. [Theories, Schools, Ideas. Artistic Communication and Semiotics: collection of articles]. Ed. by Yu. Borev. Moscow: Nauka, 1986. P. 184–202.
- 47 Shaymukhametova L. Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzikal'noy temi [A Migrating Intonation Formula and the Semantic Context of a Musical Theme]. Moscow: Gos. int iskusstvovznaniya [State Institute for Art Studies], 1999. 317 p.
- 48 Solomos M. Iannis Xenakis. Mercuès: P.O. Editions, 1996. 176 p.
- 49 Spampinato F. Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale. Paris: L'Harmattan, 2015. 198 p.
- 50 Vion-Dury J. L'ineffable et la conscience: sur la musicalité de la parole et du geste // R. Vion, A. Giacomi & C. Vargas (éds.) La corporalité du langage. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2012. P. 87–99. URL: <https://docs.google.com/viewer? a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbn>
- xqZWFudmlvbmR1cnl8Z3g6 MzQ1ZDQzODY4ZTkzZDA1ZA. (Accessed 01.01.2018).
- 51 Wittgenstein L. Vermischte Bemerkungen. Frankfurt: Suhrkamp, 1977 [1939]. 168 p.
- 52 Zampronha E. Gesture in contemporary music on the edge between sound materiality and signification // Trans. Revista Transcultural de Música. December 2005. URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200917>. (Accessed 21.09.2017).