

## ВІДГУК

офіційного опонента, доктора мистецтвознавства СТАШЕВСЬКОГО Андрія Яковича на дисертаційне дослідження МУРЗИ Світлани Анатоліївни «Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід», подане на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Мистецтво диригування, що передбачає керування колективним музично-виконавським процесом через володіння майстерністю жестово-рухової маніпуляції, багато часу залишається овіяним винятковим шармом і завжди викликало особливий пієтет і в мистецьких колах, і серед інших поціновувачів музики. Жест, тілорух, міміка... Окутані витонченою експресією й пластикою та керовані художнім мисленням і волею диригента, вони здатні не лише керувати синхронністю виконання групою музикантів, а, й найголовніше, формувати з цього звучання індивідуально-інтерпретаційну інтонаційність і художню образність. Саме ці, майже «чаклунські» властивості і технології сприяли формуванню навколо мистецтва диригування такого собі «таємного» ореола, який нібито об'єднує лише «посвячених» у цей «секретний клуб» фахівців і є недоступним для оточуючих. Вірогідно це й спонукало М. А. Римського-Корсакова назвати диригентство «темною» справою, і вже близько півтора століття (фактично до сьогодення) ніхто про це йому не заперечив. Ймовірно з цим пов'язане й те, що диригентське мистецтво в сучасній мистецтвознавчій науці відносно мало досліджено у порівнянні з іншими видами виконавства і музичними жанрами. І це вочевидь. Адже, як свідчить практика, переважна частина існуючих публікацій, присвячених проблемам диригентської техніки, представляють навчально-методичне спрямування. А ґрунтовні наукові дослідження останніх років в області диригування здебільшого концентруються на загальному мистецьких, історико-культурологічних,

художньо-інтерпретаційних аспектах, і немов навмисне оминають її глибинно-технологічну сторону, залишаючи саму «анатомію» диригентської техніки, розуміння функціонування і взаємодії «потаємних» її механізмів на позиціях *terra incognita* наукового аналізу.

В цій ситуації представлено до захисту дисертаційне дослідження С. А. Мурзи «Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід» виявляється не лише вельми актуальним і своєчасним, а навіть конче необхідним в умовах сьогоденних тенденцій і процесів глобального науково-аналітичного осмислення усіх найважливіших сторін і явищ сучасного мистецтва. З іншого боку, запропонована в даній роботі проблематика вимагає від здобувача, окрім фахової компетентності, й певної відповідальності, оскільки наукові положення і результати такого дослідження безумовно лягають міцним ґрунтом на перспективу подальших розробок цієї царини виконавського мистецтва. І в цьому сенсі хочеться привітати і підтримати дисертантку та її наукового керівника з вдало обраною тематикою дисертаційного дослідження, його реалізацією та представленням до захисту.

Предметом даного дисертаційного дослідження виступає «диригентський жест як компонент художньої техніки диригента і як специфічний виконавський комунікативний мовний феномен». Такий ракурс формулювання предмету відразу ж передбачає подвійний вектор вивчення диригентського жесту, спрямовуючи дослідження і в бік виконавсько-диригентської технології, і на позиції семіотики мистецтва.

Мету роботи пошукувачка визначає як «визначення специфіки та закономірностей диригентського жесту у відображенні художньо-виразового змісту оркестрової музики в різних виконавських видових та індивідуально-стилістичних умовах». Можна відзначити, що таке спрямування дисертаційного дослідження дозволило його авторці чітко окреслити цілу низку завдань та успішно їх вирішити. Тематика цих завдань достатньо збалансована та фокусується на різноманітних, та разом з тим, на

пріоритетних аспектах вивчення зазначеної проблеми, що одночасно сприяє і її структуризації, і комплексному охопленню, і фокусуванню на найбільш актуальному.

Зміст I розділу «Жест в семіотиці культури і в диригентському виконавстві» досліджує проблему функціонування тілесного жесту з двох основних позицій. По-перше – з точки зору загально-семантичної природи в контексті розвитку людського соціуму, де авторка справедливо наголошує на його комунікативно-експресивній функції. По-друге – з позиції основного елементу диригентської техніки в її історичному ракурсі, проводячи аналіз залучення жестової системи для організації сумісного музично-інструментального виконання й до сучасного стану й піднесення професійного диригування як виду виконавського мистецтва.

Дуже цінним для даного дослідження й обґрунтування наукових висновків дисертації є четвертий підрозділ першого розділу «Диригентський жест як компонент специфічної мовної системи», в якому досліджується семіотична сутність диригентського жесту, а також подальшої розробки набуває музично-мовна концепція диригентського мистецтва. Авторка справедливо доводить ідентифікацію диригентської техніки із жестовою виконавською мовою, котрій властивим є структурний саморозвиток та символічна природа, що спрямована на семантичну конкретизацію музичного тексту. Цей підрозділ роботи, на наш погляд, виявляється одним з кульмінаційних в розробці змістовних характеристик предмету дослідження даної роботи.

Другий розділ – «Диригентський жест у структурі виконавської художньої техніки» присвячено дослідженню проблеми функціонування диригентського жесту як ключового елементу диригентсько-виконавської техніки з боку просторово-часових закономірностей (хронотоп), властивостей жестової пластики по відношенню до музично-мовного вислову. Саме в цьому розділі авторкою розкриваються сутнісні специфікації й діалектичні зв'язки жестового руху з музикою та її характерними проявами

в артикуляційно-штрихових, гучнісно-динамічних, фактурних, тембральних й інших параметрах.

Вельми важливим в «драматургії» даної роботи виявляється третій підрозділ другого розділу «Форми ігрових рухів в інструментальному виконавстві і диригентська техніка», результати дослідження якого підтверджують в мистецтві інструментального виконавства глибинне й органічне існування диригентського начала.

Третій розділ роботи С. А. Мурзи – «Індивідуальні й типові властивості виконавської техніки диригентів: видові й жанрово-стильові впливи» є логічним продовженням вивчення феномену диригентського жесту з точки зору практичної його реалізації в площині художнього процесу. Тут безсумнівним досягненням авторки слід відзначити здійснену нею на основі компаративного підходу аналітику диригентсько-виконавської специфіки крізь призму жанрово-стильових особливостей того чи іншого виду колективної творчості. Для свого аналізу авторка роботи справедливо обирає основні види академічного колективного музикування як-от: вокально-хорове, оркестрове симфонічне, оркестрове духове та оркестрове народно-інструментальне мистецтво. Цікавим моментом є й те, що дисертантка вивчаючи проблему в даному аспекті не замикається на особливостях сучасного стану обраних жанрів, а розглядає її також і в історичній ретроспективі розвитку цих видів колективної творчості. Логічним продовженням дослідження специфіки видової диригентської техніки є висвітлення й індивідуальних рис окремих митців-диригентів відповідно до свого напрямку музичної творчості.

Висновки, що представлені наприкінці роботи носять лаконічний, але достатньо конкретний і переконливий характер. В них авторка даного дисертаційного дослідження у стислому вигляді резюмує основну суть своїх наукових пошуків. Все це дає підстави вважати тематику дисертаційного дослідження С. А. Мурзи вельми актуальною та такою, що відзначається новизною отриманих результатів, високим рівнем наукового мислення

дисертантики і стилістики викладення матеріалу, глибиною проникнення в обрану тему та ретельністю її розробки.

Далі пропонується перейти до зауважень і запитань стосовно даної дисертації, які неодмінно становлять складову частину опонентського відгуку. Отже, хотілось би відзначити наступне.

1. Питання щодо методологічної організації роботи. Чому пошуковий вектор, зазначений у назві дисертації, а саме – «компаративно-технологічний підхід» не фігурує у науковому апараті роботи, тобто у формулюванні її предмету? Адже, відповідно до канонів сучасної наукової методології в темах дисертаційних досліджень мають фігурувати і об'єкт, і предмет. В даному випадку спостерігаємо зворотню ситуацію. Тобто, коли предмет дослідження (реально зримий і конкретно зафіксований у самій назві роботи) не повністю відображується в науковому інструментарії роботи. Разом з тим, зафіксований у назві дисертації компаративно-технологічний аспект, тобто аналіз та порівняння елементів і характерних рис виконавсько-диригентської технології, сконцентрованих в комунікативно-мовній сутності диригентського жесту відповідно до тих чи тих видово-жанрових, культурно-історичних чи індивідуальних особливостей дійсно присутній і використовується протягом значної частини роботи.

2. Відмічаючи певну органічність структури даної роботи, все ж таки, вбачається, що підрозділ 2.4. «Диригентська паличка у жестово-пластичній системі диригування» дещо випадає зі змістовного контексту другого розділу. Цей матеріал більш логічно міг би вписатися у перший розділ, зокрема продовжуючи зміст підрозділу 1.2. «Становлення і розвиток професійної художньої диригентської техніки». Тобто, диригентська паличка як подальший і послідовний етап в еволюції диригентської технології.

3. Не зважаючи на доволі ретельну розробку авторкою у своїй роботі сутнісних характеристик диригентського жесту, все ж таки у своїх пошуках вона не дістала того «ядра», в якому криється уся сутність саме фізичного зв'язку диригентського жесту з метроритмічною основою музики. А це було

б прямою дорогою до розуміння явища агогіки, живого руху музичної матерії. Хотілося б бачити в роботі такі ідеї і концепти, як: синкретизм музичної метроритмічної пульсації і фізичного руху; гравітація (земне тяжіння), що проявляється у фізичних законах вільно-прискореного падіння й вільно-уповільненого відображення у процесі здійснення двофазового диригентського жесту; інерційність диригентського руху, тобто сила руки помножена вихідну швидкість в межах визначеної амплітуди, що і надає можливість точно передбачати кінцевий результат (час настання і характер точки) Очевидно, що саме це мав на увазі В. Жорданія у своєму висловленні: «...як ауфтактнеться, так і відгукнеться»).

4. Розкриваючи змістовне наповнення другого розділу «Диригентський жест у структурі виконавської художньої техніки» в авторефераті дисертації авторка зазначає, що в підрозділах цього розділу «...характеризуються основні концепти, втілені інструментально-фортепіанними засобами» (стор. 7). Навіть не зважаючи на те, що реально в даному тексті про фортепіанне виконавство йдеться не дуже то й багато (в основному ж окреслена проблематика розглядається крізь призму узагальненої виконавсько-інструментальної практики), хочеться почути від авторки роботи аргументи щодо вибору саме інструментально-фортепіанного контексту для розгляду цього питання. «Імітаційне» (за І. Мусінім) диригування, або ж «інструментальне дихання руки» (за Б. Асаф'євим) є невід'ємною й органічною складовою системи ігрових рухів (як квазидиригування за інструментом в процесі гри) у виконавських технологіях практично всіх інструментальних спеціальностей, давно й широко використовується в різних методиках опанування виконавською майстерністю. В цьому сенсі хотілося б бачити в тексті даного розділу й аналогічні приклади стосовно інших інструментальних культур, як-от: виконавський вдих (тобто ауфтакт) і видих (падіння диригентського жесту з досяганням точки) на духових інструментах; початок гри смичком від колодки зі спрямуванням вниз (аналог диригентського жесту) у скрипалів; трансформаційне моделювання

квазідиригентського руху правою рукою в горизонтальну площину в процесі звуковидобування у баяністів-акордеоністів, віолончелістів тощо та ін.

Крім цього, виникає й інше питання: чи можна вважати інструментальне квазідиригування (тобто певні форми інструментальних ігрових рухів) повноцінною складовою диригентсько-виконавської мовної (!) системи? Про що стверджує автор на стор. 9 автореферату. Таке твердження вбачається, принаймні, спірним.

5. В третьому розділі дисертації її авторка проводить аналіз типових властивостей виконавської диригентської техніки в художніх умовах різних видів колективного музикування та впливу їх жанрово-стильових особливостей. На рівні окремих підрозділів дисертантка висвітлює специфіку вокально-хорового диригування, диригування симфонічним і духовим оркестрами, а також оркестром народних інструментів. Повністю погоджуючись з обраними авторкою роботи видами колективної творчості щодо дослідження в них специфічних особливостей втілення диригентської техніки (а ці масові жанри безумовно є ключовими в музичному мистецтві сучасності), все ж таки обмеження ними певною мірою звужує повноту уявлення про різнобарв'я існуючих жестово-диригентських технік та їх специфікації. Мова йде, насамперед, про естрадний оркестр, розгляд якого на рівні окремого підрозділу міг би ще значніше збагатити розробку даного питання. І якщо інші види колективної творчості, зокрема академічного (камерний оркестр, великі камерно-ансамблеві колективи) та народно-академічного кшталту (народний хор, великий ансамбль пісні й танцю, капела бандуристів, інші етно-оркестрові формації) своїми жанрово-стильовими атрибутами радикально не впливають на формування диригентської стилістики (хоча й про них в дисертації можна було б згадати), то саме естрадний оркестр та його різноманітні підвиди (естрадний, естрадно-симфонічний, симфо-джаз, біг-бенд й ін.) протягом тривалої своєї еволюції підготував і «виплекав» своєрідний, фактично неординарний стиль

диригентської комунікації, що як відомо відрізняється від академічної традиції і технологічно, і естетично.

6. Третій розділ роботи «Індивідуальні і типові властивості виконавської техніки диригентів: видові і жанрово-стильові впливи», який за словами авторки «...присвячений розгляду індивідуальних властивостей системи диригентських жестів деяких провідних диригентів ХХ-ХХІ століть, а також (!) умовно-типових рис при диригуванні музичними колективами різних видів» (стор. 10, автореф.). В реальності ж текст цього розділу висвітлює зворотну диспропорцію. Тобто, значна доля інформації належить розгляду жанрових специфікацій (як вже говорилося вище – кожному виду колективної творчості присвячено окремий підрозділ) та впливу їх на характер і техніку диригування в цілому. І в меншій мірі висвітлюються диригентські персоналії. Крім того, якщо аналітика індивідуальних рис диригентської техніки окремих провідних митців сучасного хорового мистецтва (А. Авдієвський, К. Пігров, О. Свешніков), народно-оркестрового (М. Некрасов, М. Калінін), симфонічної зарубіжної (Є. Светланов, Є. Мравінський) та вітчизняної (С. Турчак, О. Линів, Н. Понамарчук) творчості певною мірою спостерігається, то фактична відсутність репрезентації найвидатніших диригентів ХХ століття, імена яких вписані «золотими літерами» в розвій і піднесення диригентського мистецтва як такого, викликає нерозуміння. К. Клайберг, К. Аббадо, Г. Караян, Л. Бернстайн, А. Тосканіні, П. Булез... Ці та багато інших геніїв оркестрового диригування (нагадаємо, що саме вони за версією «BBC Music Magazine» у 2020 році увійшли до двадцятки найкращих диригентів світу усіх часів), як відомо, здійснили неоціненний внесок у скарбницю мистецьких досягнень світової музичної культури та своєю творчістю віддзеркалюють не лише унікальність й багатогранність мистецьких, художньо-інтерпретаційних рішень, а й сповнені максимально індивідуалізованим, часом неординарним диригентським стилем, жестово-виконавською технологією, що кристалізувалася в них протягом усього етапу їх мистецького сходження. На



наш погляд, репрезентація творчих портретів хоча б деяких з них (зрозуміло, спрямована на індивідуалізацію техніки диригування) змогло б ще більше підвищити дослідницький результат даної роботи.

7. Як вже зазначалося, текст представленої дисертації відображає досить грамотний науково-аналітичний підхід, що яскраво проявляється також і в стилістиці його викладення, використовуваній лексиці й залученій фаховій термінології. Разом з тим, в роботі іноді зустрічаються оберти та словосполучення із зайвою ускладненістю, або так звані «аморфні» висловлення (тобто ті, що на сьогодні ще не отримали конкретного змістовного визначення в науковому лексиконі), або нерядоположні чи стилістично некоректні сполучення, росіянізми тощо. Так, наприклад, сумнівним вбачається висловлення автора щодо енергетичного змісту музичної інтонації: «Диригентський жест моделює енергетичний зміст усіх видів музичної інтонації» (стор. 9, автореф.). Отже, чи дійсно музична інтонація містить енергетику, та тим більше – енергетичний зміст? Якщо так, то в яких величинах вимірюється цей зміст (або сама музично-інтонаційна енергія), якщо за канонами класичної фізики одиниця виміру енергії є Дж (Джоуль)?

Інший приклад стосується твердження автора роботи стосовно якості скульптурності диригентського жесту (стор. 8, автореф.). Адже, як відомо, скульптура (та похідна від неї властивість, тобто скульптурність), хоч і є мистецтвом тримірним, просторовим, але ж все таки уособлює статичність, нерухомість. Диригентський жест вже за своєю природою є дією, рухом. Він живе в процесуальності і вимірюється простором-часом, і статика для нього скоріше є контр-властивою.

8. Хотілося б бачити в роботі більш розгорнуті додатки. Адже наочність додаткових матеріалів (фотоілюстрації, розгорнуті схеми, таблиці та ін.) завжди сприяє кращому усвідомленню певної текстової інформації, зокрема системоутворюючого характеру. Наприклад, це могла бути

Резюмуючи усе вище викладене необхідно наголосити, що висловлені зауваження та побажання не носять суворого і принципового характеру та знаходяться, переважно, в дискусійній площині. Також ще раз відзначимо, що поява такої роботи є дуже важливим кроком щодо подальшого наукового осмислення сутності й закономірностей розвитку такого складного музичного явища яким є мистецтво диригування в цілому, та специфіки функціонування диригентського жесту як атрибуту виконавсько-інтерпретаційної та мовної систем зокрема.

Автореферат та відзначені публікації за темою дослідження в спеціалізованих наукових виданнях повністю відповідають змісту дисертації та цілком відображають її основні положення.

Отже, дисертація МУРЗИ Світлани Анатоліївни «Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід» є цілісним і завершеним дослідженням, яке становить реальну наукову цінність та відповідає загальним вимогам, затвердженим нормативними документами МОН України щодо праць, висунутих на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, що і дає підстави для присудження її авторці зазначеного наукового за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри народних інструментів  
Харківської державної академії культури,  
член Українського діяч мистецтв України

**А. Я. Сташевський**



*А. Я. Сташевський*  
**ПІДТВЕРДЖУЮ**  
Головний відділ діловодства та архіву  
*Л. М. Шенюченко*  
«    »    20    р.