

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**



Мурза Світлана Анатоліївна

УДК 78.01+78.071.2++781.68+785.1

**ДИРИГЕНТСЬКИЙ ЖЕСТ ЯК ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ
ФЕНОМЕН: КОМПАРАТИВНО-ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2021

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор
ЧЕРНОІВАНЕНКО Алла Дмитрівна,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової,
професор кафедри народних інструментів

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
СТАШЕВСЬКИЙ Андрій Якович,
Харківська державна академія культури,
завідувач кафедри народних інструментів

кандидат мистецтвознавства, доцент
Костогриз Сергій Олександрович,
Харківський національний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського,
кафедра народних інструментів України

Захист відбудеться 26 лютого 2021 р. о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «25» січня 2021 р.

В.о. вченого секретаря
спеціалізованої вченої ради,
доктор мистецтвознавства, професор



Л.І. Повзун

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми роботи. У музичному виконавстві диригентське мистецтво займає особливе місце. Це єдиний вид виконавства, в якому виконавець безпосередньо сам не видобуває музичних звуків у розмаїтті їх художньо-технологічних якостей, але при цьому повністю керує логікою та експресією виконавського звучного процесу у їх детальному і цілісному представленні, ніби переводячи у слухацькому сприйнятті (і для оркестрантів) жестово-зримі образи у звучні. У різноманітному спектрі функцій диригентського жесту, що включає управління, регулювання, проектування, ілюстрування, головними, як вважають сучасні диригенти-теоретики Д. Варламов, Г. Ержемський, Г. Макаренко, І. Мусін, В. Плужников, В. Світов, Б. Смирнов, Н. Соболева, О. Тремзіна та інші, є інтерпретація і супутня їй художня комунікація. У свою чергу, верховенство інтерпретаційної і комунікативної функцій вказує на якісно високий рівень взаємодії диригента і музикантів, де диригентський жест виступає не тільки як засіб організації ансамблю виконавця, а й як специфічна мова диригента (М. Багриновський, Г. Ержемський, М. Малько, І. Мусін, О. Поляков, Н. Соболева, О. Тремзіна та ін.), умовна мануальна модель музики (К. Ольхов, Б. Смирнов), засіб артикуляції і художньо-виразовий засіб (Д. Варламов) та елемент театралізації, навіть перформансу («Чую... Умовкло» С. Губайдуліної) – що виявляє мануальну диригентську жестикуляцію як своєрідний художній феномен, специфічну мовну систему.

Художнє значення диригентського жесту як інструменту комунікації, моделювання, артикулювання, впливу, спонукання, утворення (виконавського тексту) актуалізує його в сучасному колективному музикуванні, ніби додаючи специфічний «зайвий рядок» у текстову партитуру твору (що також оцінюється слухачами-глядачами). Це пояснюється тим, що на сьогодні у диригента не виникає жодних труднощів при керівництві ансамблем професійних музикантів. Долати ж інертність виконавського колективу, домагатися натхненного та ініціативного виконання, доносити художній зміст музичного твору (все це досягається, головним чином, завдяки жестам) вимагає від нього чималих зусиль. Високий рівень сучасного музичного мистецтва та учасників оркестру пред'являють і високі вимоги до творчості диригента, в тому числі, до жестів як компоненту диригентської виконавської техніки і утворюваної останніми століттями диригентської мови – точніше, мови диригентського жесту. Адже рівень виконавської майстерності диригента (як і виконавців будь-якої іншої спеціальності в музиці) базується на бездоганній технології володіння своїм інструментом, у диригента – на досконалості його мануальної пластики як специфічної мови комунікації в передачі художніх намірів оркестрантам і, через них, слухачам. Художньо-впливовий бік диригентської жестовості, її типологізація все ще залишаються дискусійними, проблемними, а її виконавська специфіка є предметом суперечливих суджень та індивідуальних трактувань, що і зумовлює актуальність обраної теми роботи.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової і відповідає темі № 11 «Семіологічні аспекти композиторської і виконавської творчості» перспективного

тематичного плану науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017 – 2021 рік.

Мета дослідження – визначення специфіки та закономірностей диригентського жесту у відображенні художньо-виразового змісту оркестрової музики в різних виконавських видових та індивідуально-стилістичних умовах.

Вказана мета зумовила необхідність вирішення наступних **завдань**:

- виявити змістові рівні диригентської художньої техніки, диригентського жесту та диригентської мови;
- здійснити історичний огляд європейської диригентської традиції з точки зору еволюції диригентської техніки;
- довести актуальність сприйняття диригентського жесту в сучасному музичному мистецтві як своєрідного виконавського феномена;
- проаналізувати властивості диригентського жесту у комунікативній виконавській ситуації;
- визначити функціональні, структурні, змістовні особливості диригентської мануальної жестикуляції як специфічної невербальної музично-мовної системи;
- дослідити хронотопічні та якісно-звукові характеристики у системі диригентського жестового втілення;
- вивчити особливості і обґрунтувати верховенство відображення диригентом інтонаційного змісту музики, завдяки якому його диригентський жест постає як кінетична форма втілення і результат пізнання музичного образу;
- проаналізувати співвіднесення форм ігрових рухів музикантів-інструменталістів та диригентської жестової системи;
- розглянути переважні умовно-типові та індивідуальні властивості системи диригентських жестів при диригуванні музичними колективами різних видів.

Матеріалом дослідження стали музика для оркестрів різних типів; відеозаписи, а також безпосередні багаторічні спостереження автора дисертації щодо концертних виступів і репетицій видатних диригентів оркестрів різних видових складів (симфонічного; духових та народних інструментів) з точки зору їх мануально-жестових диригентських проявів.

Об'єкт дослідження – оркестрове (інструментальне) диригентське виконавство у цілісності його технічних та інтерпретативно-художніх параметрів.

Предмет дослідження – диригентський жест як компонент художньої техніки диригента і як специфічний виконавський комунікативний мовний феномен.

Методологічна і теоретична основи роботи визначаються працями в галузях: *теорії і практики диригентського мистецтва* (Г. Берліоз, Р. Вагнер, Б. Вальтер, Д. Варламов, Г. Вуд, Л. Гінзбург, Г. Єржемський, В. Живов, С. Казачков, М. Канерштейн, К. Кондрашин, Е. Кан, Ф. Ліст, Г. Макаренко, Г. Малер, Н. Малько, Л. Маталаєв, Ш. Мюнш, І. Мусін, К. Ольхов, А. Пазовський, В. Плужніков, К. Птиця, Є. Пчелінцева, Л. Сидельников, Б. Смирнов, Н. Смирнова, Н. Соболева, О. Тремзіна та ін.); *загальної, невербальної, художньої та музичної комунікації* (М. Андріанов, М. Бахтін, В. Біркенбіл, Ю. Борєв, І. Горелов, В. Грачов, У. Еко, Є. Ільїн, Г. Крейдлін, В. Лабунська, О. Леонтєв, Ю. Лотман, П. Морозов, М. Непп, С. Рубінштейн, Ч. Пірс, Є. Синцов, Н. Соболева, П. Томсон, Дж. Холл); *семантики в музиці, семіологічних аспектів музикознавчого дискурсу* (Л. Акоюн, М. Арановський, М. Аркадьєв, В. Бобровський, М. Бонфельд, Н. Горюхіна, В. Забірченко,

Н. Корихалова, І. Коханик, М. Лобанова, А. Малінковська, В. Медушевський, В. Москаленко, Є. Назайкинський, Л. Нікітіна, О. Притикіна, І. Пясковський, В. Ражніков, Л. Саввіна, О. Самойленко, С. Скребков, М. Скребкова-Філатова, А. Сташевський, С. Тишко, В. Холопова та ін.); *розуміння, мислення, смислового призначення музики* (М. Арановський, М. Бахтін, Ж. Бодрийяр, М. Бонфельд, Л. Виготський, Г. Гадамер, Г. Демешко, В. Медушевський, Є. Назайкинський, О. Самойленко, І. Стогній, В. Холопова, Ю. Холопов); музикознавчими дослідженнями, присвяченими проблемам жанру і стилю (В. Бобровський, М. Бонфельд, Л. Долінська, Л. Кирилліна, В. Конен, І. Коханик, І. Кузнєцов, Л. Мазель, Є. Назайкинський, О. Самойленко, О. Садовнікова, О. Соколов, А. Сохор, В. Холопова, Ю. Холопов, А. Цукер, В. Чинаєв); *концепції часу та простору, музичного хронотопу* (С. Аверінцев, М. Бахтін, Л. Виготський, Г. Гадамер, Є. Гуренко, В. Дем'янков, Л. Казанцева, Н. Лебедева, О. Леонт'єв, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, В. Мартинов, Г. Орлов, М. Петінова, О. Пігалев, О. Ручьєвська, В. Суханцева, А. Торопова, Е. Фромм, Й. Хоффман); оркестрового виконавства (М. Ансерме, І. Барсова, Г. Благодатов, А. Гаук, Л. Гінзбург, М. Голованов, М. Імханицький, К. Кондрашин, Е. Кан, Ф. Ліст, Ю. Лошков, Г. Макаренко, В. Плужніков, Н. Рахлін, І. Шабунова).

У роботі використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких – естетичний, історико-культурологічний, структурно-функціональний, компаративний, жанрово-стильовий у їх комплексному застосуванні. Важливими для реалізації завдань дослідження виступають семіологічний, семантичний, музично-текстологічний, аналітичний музикознавчий і виконавський підходи.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в наступному. Надано авторські визначення поняттям «диригентський жест», «диригентська виконавська жестиальна мова», «диригентський виконавський текст». Виявлені фактори і компоненти, які визначають диригентський жест у якості музичного інструментально-виконавського феномену. Вперше здійснюється умовна типологія характерних жестиальних особливостей диригентів оркестрів різних видів у зв'язку з жанрово-стильовими, тембро-фактурними, гучнісно-динамічними, артикуляційно-штриховими показниками переважно виконуваної ними музики; виконавськими та історико-соціальними умовами. Розгляд системи диригентських жестів як засобу і результату виконавської інтерпретації, найважливішого компоненту диригентської техніки та специфічної диригентської виконавської мови дозволяє запропонувати новий підхід до творчого феномену диригентського виконавства у цілому.

Практична цінність. Матеріали і висновки дисертації можуть бути використані у навчальних курсах теорії та історії диригентського оркестрового виконавства, музичної семіології та інтерпретації, історії музики, у класі диригування оркестром та у диригентському виконавстві.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на кафедрі історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А.В. Нежданової. Основні положення дослідження були викладені в доповідях на наступних конференціях (усього 14): Міжнародна науково-творча конференція «Музичні інформаційні інновації: досвід та проблеми розвитку» (Одеса, 19-22 листопада 2009); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 28-29 квітня 2014; 30 квітня – 1 травня 2015; 19–20 квітня 2018

р.); Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, 4-5 грудня 2015); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 25–26 квітня 2016); I і II Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост) сучасності» (Одеса, 11-17 червня 2018 р., 31 травня – 03 червня 2019 р.); Науково-практична конференція «Сучасне виконавське мистецтво: особистість митця» (Одеса, 9 грудня 2019 р.); Міжнародна музикознавча конференція «Музика та музикознавство у реальному світі: існування без обмежень» (Одеса, 21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти» (Умань, 28-29 квітня 2020 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Мистецький форум» «Деякі аспекти цифрової трансформації мистецької освіти» (Одеса, 24 травня, 2020 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Академічне народно-інструментальне мистецтво проблеми теорії, методики, практики» (Чернігів, 12–13 жовтня 2020 р.); Міжнародна науково-творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 30 листопада 2020); I Міжнародна науково-практична конференція «Культура, освіта, творчість: всесвітні технології, авторські ідеї, традиції та новаторство» (Одеса, 2 грудня 2020).

Публікації. Основні ідеї дисертації викладені у 4 публікаціях у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту дисертації – 165 сторінок. Список літератури містить 240 позицій.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **ВСТУПІ** обґрунтовується вибір теми і проблеми дослідження, визначаються актуальність, об'єкт, предмет, мета й завдання, методологічна основа і наукова новизна роботи, практичне значення дослідження, надається інформація про апробацію, публікації, структуру та обсяг дисертації.

РОЗДІЛ 1. «ЖЕСТ В СЕМІОТИЦІ КУЛЬТУРИ І В ДИРИГЕНТСЬКОМУ ВИКОНАВСТВІ» складається з чотирьох підрозділів.

У **підрозділі 1.1. «Жестив історії культури. Семантична система жестів»** вказується, що сучасна наука визнає автономність жестової поведінки в рамках комунікативної системи. Розглядаються словники жестів і тілесної діяльності, уявлення про естетику жестів, їх знакову природу, які істотно відрізнялися в різних суспільствах, історичних епохах, сферах діяльності тощо. Вказується на актуалізацію жестової проблематики у сучасному інформаційному суспільстві через поступову певну втрату самостійності і раціональності мислення, через що все більшого значення набуває емоційний бік комунікації, який формується завдяки жестам (і звукам, що поєднується у диригентському мистецтві). При цьому очевидно, що жест, як прояв психофізичної єдності, невіддільний від відповідних внутрішніх (семантичних) якостей, через що у соціальній ситуації схильний, наприклад, видати ті «таємниці», які соціальна спільнота, можливо, волала б приховати за допомогою обережного або неправдивого використання слів. Але саме ця якість робить жест важливим засобом комунікації у мистецьких умовах, передусім, у диригентському

мистецтві, де жест виступає чинником специфічної виконавської виразово-семантичної (експресивно-мисленнєвої, мислечуттєвої) системи.

У мистецькій сфері жести розглядаються як важливі компоненти комунікації (Ф. Бекон, Р. Бердістел, М. Марсо, П.Олерон, Е. Холл, Г. Вільсон, Е. Крейдлін, Ю. Крістева, Є. Синцов та баг. ін.). Для нашого дослідження важливим є постулат Є. Синцова про можливість жестової «мови» так чи інакше пластифікувати часопростір, бо жест і є найпершим із способів відкриття людиною простору, способів його співвіднесення з психологічним відчуттям часу. Через жест людина не тільки пізнає динаміку часу-простору, але і «привласнює їх», відкриваючи для самої себе присутність своєї особистості, здатної жестом організувати просторово-часовий континуум. Своім корінням художнє мислення йде до пластичного освоєння людиною світу, до співвіднесення цього світу (за допомогою жесто-пластики) з тілом людини і з навколишнім.

У підрозділі 1.2. «Становлення і розвиток професійної художньої диригентської техніки» аналізується еволюція диригентського мистецтва від розвитку оркестрового виконавства та художньої організації спільних виконавських дій диригента до сучасного стану цього виду музичної творчості, коли музикант вказаної спеціалізації став затребуваним не тільки ситуацією ускладнення конструкції музичних інструментів і оркестрових складів, зростаючою виконавською майстерністю артистів оркестру, а й комунікативно-психологічними чинниками, індивідуалізацією виконавських стилів і жестово-пластичного боку диригентської мови.

Висвітлюються поступовість, логіка й необхідність етапів вказаної еволюції зовнішньо-артистичних і жестово-технічних аспектів керування (відхід від відбиття такту, повернення обличчям до оркестру – Р. Вагнер, залучення додаткового інструменту уточнення й помітності жесту – диригентської палички – Л. Шпор, К.М. Вебер), невербальної комунікації (набуття навичок безшумно-візуального керування-діалогу, через систему спеціальних жестових знаків, співвідносних за впливом з звучно-інструментальною виразовістю. Поруч з вказаними творчими ускладненнями оркестрового тексту самий факт вимушеного відчуження диригента від звуковидобування (відбивання такту) не просто докорінно змінив уявлення про суть всіх керівних дій диригента (довівши необхідність нового типу реагування в системі творчого діалогу між диригентом і музичним колективом), а й сприяв утворенню специфічних мовних показників нової професії, заснованих на жестовій знаковій системі.

Така постановка питання дозволяє говорити про вплив загальних стильових показників виконавства (в даному випадку – диригентського) на жестово-пластичний бік диригентської виконавської майстерності.

Підрозділ 1.3. «Диригентський жест у комунікативному виконавському просторі» виявляє, що для будь-якої невербальної комунікації ключовим у міжособистісній взаємодії виступає поняття і явище знаку (М. Андріанова). На рухову сферу як знакову у сприянні пізнанню природи мислення і розуміння вчені звернули увагу від другої половини ХІХ ст. – саме тоді диригентське виконавство сформувалося у окрему професійну номінацію. Це стало необхідним (через різні види музичних і керувальних ускладнень) і можливим завдяки наявності зрозумілого одночасно комунікатору і реципієнту смислу пропонованого знака.

Художня комунікація, як невід’ємна властивість мистецтва з його іманентною діалогічною природою (феномен діалогу виявляється в різноманітних мовних сферах, зокрема у музичній і жестово-руховій, що синтезує диригування), виявляючи різні рівні змісту (від споглядання й розважання до складних процесів самопізнання й самооцінки, відтворення очевидних і прихованих, важкодоступних аспектів буття), уможлиблює процеси семіотизації і психологізації діалогу. Для диригента така комунікативна природа складає сутність його виконавського творчого процесу – на основі спеціальної жестової системи.

У підрозділі аналізуються природно-комунікативні (на основі первинної комунікативної семантичної системи) і умовні (штучні) візуальні невербальні знаки колективного управління за допомогою комплексу інформативних виразних рухів, які постали в основі диригентського жестового комунікативного комплексу як семіотичної системи. Ключовою тут виступає здатність диригентського жесту до випереджаючої інформаційної функції (збігається з керуючою), яка технічно уособлюється в диригентському ауфтакті як носії метро-ритмічного, динамічного, фактурного, штрихового та емоційно-енергетичного імпульсів. Інша важлива функціональна якість диригентського жесту – фіксує (К. Ольхов). Іманентний (і головний) ауфтактовий принцип розглядається як властивість диригентського виконавського мислення «прогнозування результату», а з точки зору рухово-жестового акту – як принципова пристосованість виразних рухів до емоційного повідомлення у комунікації диригента і оркестрантів. Диригентське мистецтво у комунікативно-діалогічній дії виявляє тенденцію від керівництва до співавторства.

Підрозділ 1.4. «Диригентський жест як компонент специфічної мовної системи». Диференціюються поняття «рух», «жест», «мануальна техніка», «художня диригентська техніка», «диригентська виконавська мова»; їх взаємодія, компонентний склад та засоби й шляхи семантичного наповнення. Підкреслюється одиничний, короткочасний характер окремого жесту, його знаково-дієвий характер і неминучість складання диригентських жестів в систему у виконавській процесуальності. Отже окремий жест виступає найменшою знаковою одиницею такої системи, а сама вона – носієм сукупності знаків і значень, тобто, як мовна. Така *жестово-диригентська виконавська мова* отримує розвиток як саморозвивана структура, здатна до комунікативного втілення ціннісних засад музики. Як і мова музики, вона є символічною за своєю природою (за умовами формування і втілення, виконавської реалізації), тобто пов’язана як зі складно-опосередкованими шляхами семантичної конкретизації музичного тексту (з властивостями не-предметності, свободою від зовнішньої реальності музичних значень), так і з кінетичними особливостями зображальності, «квазі-описовості», рухової моторності; дана виконавська мова синтезує ідейно-музичну позанаочність / жестово-кінетичну наочність, музично-інструментальну надпонятійність / жестово-дієву «понятійність». Звідси особливості мовної системи диригентських жестів, яка (подібно до самої музики), з одного боку, спирається на інтимно-психологічні, максимально-індивідуалізовані (виконавські індивідуально-стильові) умови; з іншого боку – на універсальні мовні параметри (історико-стильові, композиційні, темпоральні, музично-мовні умови музичного твору). Перші роблять диригентську виконавську мову абсолютно неповторною, принципово «ненаслідуваною», виконавськи-стильово індивідуальною; інші дозволяють їй стати зрозумілою і впливовою мовною

системою, здатною до втілення значущих часопросторових відносин і музичних значень.

Інша амбівалентна пара функціонування диригентської мови – її професійна жестово-тактувальна часопросторова ауфтактова штучність та природна невербально-«мовна» експресивно-виконавська виразовість поведінки, що включає інші компоненти диригентської художньої техніки – міміку, погляд, позу корпусу тощо (обидві не складаються у просту суму). Перша визначає необхідну «ремісницько»-технічну основу художньої техніки диригування; інша вказує на загально-артистичні (подібно до акторських), аспекти виконавської майстерності, здатні передавати емоційно-образну інформацію і психологічно впливати на виконавців і слухачів. Таку цілісну виконавську поведінку диригента Н. Соболева розглядає як «художньо-невербальний текст» з можливостями «передавати як об'єктивну інформацію, закладену в нотному тексті, так і суб'єктивну, яка відобразатиме емоційно-образний зміст музичного твору в унікальній інтерпретації даного диригента; його ставлення до актуальної ситуації і особистісні психофізіологічні особливості».¹ В умовах диригентської інтерпретації (з використанням специфічних жестово-технічних і мовних засобів) ми називаємо такий текст диригентським виконавським (недарма Г. Гадамер ставить інтерпретацію попереду тексту і визначає текст як фазу у здійсненні події розуміння, вважаючи, що кожен «переклад» тексту, навіть так звана буквальна передача, є одним з видів інтерпретації²). Диригентський виконавський текст може виступати своєрідним компонентом метатексту музичного твору.

РОЗДІЛ 2– «ДИРИГЕНТСЬКИЙ ЖЕСТ У СТРУКТУРІ ВИКОНАВСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТЕХНІКИ» включає 5 підрозділів, в яких характеризуються основні концепти, втілені інструментально-фортепіанними засобами.

У підрозділі **2.1. «Хронотопічні аспекти диригентського жесту»** вказується, що метроритмічний (вертикально-горизонтальний) бік музики – сфера, яка постала первісною у народженні керування колективним виконанням ще у давні часи. Поступово (з розвитком самої музики як мистецтва, а також зміною у Новий час функції ритму зі стабілізуючої на «конфліктну», з ритмічним синкопуванням, «неметричними» акцентуаціями, «алогічним» нюансуванням, розвитком нотної писемності) завдання керування ускладнювалося необхідністю втілення музично-часового руху як структури, елементами якої є темп, метр, ритм та артикуляція тощо; відображення процесуально-виконавської плинності; відтворення, за М. Аркадьєвим, звучно-незвучної природи музики.

Система диригентських жестів, будучи (як і сама музика) безпосередньо процесуальною у висловленні часової наповненості «протікання переживання», створює особливу хронотопічну емоційну повноту моментів психологічного процесу, через що відсилає (як виконавська мова) до світу об'єктивних процесів, опосередковуючи, «привласнюючи» і їх зміст, тобто стає семантичною. У виконавській ситуації «протікання переживання» – час дозволяє помітити переживання (тобто визначити його модус), а переживання дозволяє помітити час як

¹ Соболева Н.А. Художественно-невербальная коммуникация и ее преломление в дирижерском исполнительстве: дисс... канд. искусств.: 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Вологда, 2013. С. 10.

² Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация. Герменевтика и деконструкция / под ред. В.Штегмайера, Х.Франка, Б.Маркова. СПб., 1999. С. 202-242.

живий смисловий рух, як його проживання; такий художній час, на відміну від фізичного, набуває експресивності. Усе це диригентський, жестово визначений, хронотоп уособлює в емоційно-вольових, ціннісно-напружених жестах, які кореспондують з ціннісно-напруженими тонами, мотивами, фразами – аж до цілісного твору.

Слідом за М. Аркадьєвим та іншими сучасними дослідниками музичного метроритму стверджується континуально-алогічна природа метричної пульсації, виражена в нотах тактовими рисами, а у диригентській техніці тактовою сіткою. Як наслідок – вимога виконавського неототожнювання сильної долі з ударом, необхідність постійної взаємодії зовнішніх фразових акцентів і внутрішніх метричних. Диригент концентрує і за допомогою жестової системи переводить прихований (незвучний) пульс музичного процесу у зовні безперервну пластику мануальних рухів. «Живе» звучання при цьому, з його автономною пружністю і опірністю, структурністю, виявляє постійний «спротив» і, одночасно, парадоксальну єдність з «часовою пульсаційною диригентською волею» (М. Аркадьєв). У складних звучно-незвучних метро-ритмічних ситуаціях цілісність музичного хронотопу може стати зрозумілою тільки у візуалізації нотного тексту або диригентської жестової пуульсації.

У підрозділі розглядаються питання диригентського жестового втілення синкопованої експресії; ясного розрізнення метроритмічної пульсації музики, зокрема, чіткого розмежування дводольних та чотиридольних розмірів, почуття внутрішньодолевої пульсації; виразної деталізації фразування: фермат; моторних аспектів виконавського втілення та ін. Вказується на спорідненість візуальної природи диригентського жестового тактування і композиторської нотної партитури

Підрозділ 2.2. «Звучні жесто-пластичні аспекти диригентського мистецтва».

Відомо, що не тільки ансамблево-темпоральні параметри, а й звукова стрункість, тембральна виразова якість і барвистість звучання, стильова відповідність звучних характеристик, диференціація тембрів та їх синтез залежать від диригентського показу. На їх безпосередній зв'язок буквально вказують самі диригенти і музичні критики, наприклад, В. Фуртвенглер в оцінці надзвичайного звучного феномену оркестру А. Нікіша пише про безпосередню залежність звучання від «змахів руки» диригента, від його «техніки», жестово-кінетичної здатності «передати бажане оркестровому апарату», а не від особистісного «навіювання»³. Наріжним каменем цієї здатності є складові диригентського жесту, зокрема, володіння системою ауфтактів (передусім) – змаху, стремління, точки і віддачі. Усе це дозволяє говорити про диригентське «звуквидобування» і «звуковедення».

У підрозділі аналізуються жестові властивості артикуляційно-штрихових, гучнісно-динамічних, фактурних, тембральних показників; об'ємних тривимірних параметрів втілюваних диригентом оркестрових звучностей як якості скульптурності диригентського жесту. Підкреслюється нескінченність їх форм. Підкреслюється важливість правильності рухів в рамках диригентської сітки; маятникового руху; диригентського туше (вміння торкатися точки у відповідності до потрібного характеру звучання; навик сенсорного відношення до торкання точки). Доводиться значення ідеомоторних аспектів у диригентському жестовому втіленні тембрально-звукових якостей оркестрового звучання.

³ Фуртвенглер В. Проблема дирижирования. *Дирижерское исполнительство* / под. ред. Л.М. Гинсбурга. М., 1975. С. .

Вказується, що подібні «звукорухи» диригента в основі свого формування мають слухомоторний зв'язок, точність м'язового відчуття, врахування конкретних умов виникнення, існування і зникнення (переходу) звуку, знання фізичної природи і художніх можливостей голосів і інструментів. Принцип звукоруху у системі диригентських жестів координується з психофізичним принципом втілення «звукотворчої волі» К. Мартінсена (нерозривний зв'язок різних сторін виконавської майстерності, їх взаємної обумовленості). Диригентський жест у даному випадку моделює енергетичний зміст усіх видів музичної інтонації. Але, з урахуванням відсутності у диригуванні дійсного джерела звуку (інструмента), індивідуальних харизматично-вольових особливостей психофізичного складу, диригентського слуху і тілесної пластичності, проблема «звучної руки» диригента ризикує залишитися відкритою навіть при знанні і виконанні усіх вказаних умов, у зв'язку з чим Б. Вальтер розмірковує про «душу» і «тіло» диригентських дій⁴ (не пояснюючи їх механізму).

Підрозділі 2.3. «Форми ігрових рухів в інструментальному виконавстві і диригентська художня техніка». Спорідненість музично-інструментальних і оркестрово-диригентських жестів визначається не тільки історико-виконавськими аспектами розвитку диригентського мистецтва (зокрема, капельмейстерським керуванням за інструментом – «зсередини» колективно-виконавського процесу), а й спільною необхідністю (у складності поставленого завдання): високої розумової напруги, психічної та фізичної працездатності, досконалої психомоторної саморегуляції на психічному, сенсорному, моторному рівнях, випереджуючих звуковидобування і звуковедення специфічних форм рухів; ефективністю диригентської та музично-інструментальної «гімнастики». І звичайно – скерованістю усього вказаного до втілення художньо-стильової якості в індивідуальній інтерпретативній формі.

Оскільки оркестровими диригентами стають вже професійно зрілі музиканти, які мають певний досвід інструментально-виконавської діяльності в плані музичного мислення, акторського комплексу та техніки гри, форм ігрових рухів на інструменті, вони використовують, свідомо чи підсвідомо, цей досвід у своїх диригентських рухах. Така практика представляється цілком «законною», логічною, адже звертаються диригенти до граючих інструменталістів, які безпосередньо втілюють художні наміри, диригентські і свої особисті, в звуковій реалізації даного музичного твору. Сама ж ця реалізація здійснюється у процесі гри на інструменті (інструментах) за допомогою жестової диригентсько-виконавської мовної системи, до якої органічно входять форми ігрових рухів інструменталістів.

У підрозділі вказується на значення «імітаційного» диригентського жесту (І. Мусін): його неідентичність диригентському жесту, але на його важливу допоміжну функцію у диригентському «звуквидобуванні» і «звуковеденні». Зокрема, динаміка піаністичних рухів (звуквидобувальний напрям якого співпадає з диригентським) певною мірою допомагає відчувати динамічність руху музичної тканини, її розвиток, різновиди туше, багатоголосне охоплення музичної тканини, інструментальне «дихання руки» (Б. Асаф'єв). Смичкові і духові, як безпосередні учасники оркестру, хоч і є «одноголосниками», можуть стати у нагоді диригенту у відчутті протяжності звуку, витонченості артикуляційно-динамічної палітри, певним

⁴ Вальтер Б. О музыке и музицировании. *Дирижерское исполнительство*. М., 1975. С. 324–332

чином, інтонаційно-висотної характеристики як енергетичної напруги, плинності та інтенсивності звуку як м'язової енергії.

У **підрозділі 2.4. «Диригентська паличка у жестово-пластичній системі диригування»** стверджується, що диригентська паличка, яка сьогодні сприймається як невід'ємний атрибут і навіть символ диригентського мистецтва, його видимий, уречевлений «інструмент» виконання і впливу, стверджувалася у своїх сучасних функціях разом з виникненням диригування нового типу у романтичну епоху. Перші десятиріччя XIX століття (на фоні стрімкої професіоналізації диригентського виконавства) ознаменувалися тактово-метричною функцією палички для підтримування ансамблевої функції (Л. Шпор – 1810, Фракенгаузен; І. Мозель – 1812, Відень; К.М. Вебер – 1817, Дрезден; Л. Шпор – знову, 1817, Франкфурт-на-Майні і 1819, Лондон; Г. Спонтіні – 1820, Берлін; Ф. Мендельсон-Бартольдї – 1835, Лейпциг), пошуками адекватного тримання нової палички і доведенням доцільності її використання. Найяскравіші представники «епохи диригентів-композиторів» – Г. Берліоз і Ф. Ліст – вивели вже спеціальну паличку свого часу на рівень її безперечного компоненту нової манери і естетики диригування. Саме в їх жестовій системі паличка стала продовженням диригентської руки задля точності показу й підвищення виразових якостей диригентського жесту. Вкрай важливий у новому романтичному виконавстві (зокрема, диригентському) лірико-психологічний, індивідуалізовано-інтимний аспект для диригентської палички виявився двояким: при властивій їй функції уточнення диригентського жесту, можливості ювелірного збільшення малюнку з деталізацією найменших пластично-жестових нюансів. Сучасні диригенти частіше вдаються до диригентського втілення ліризовано-психологізованої звучно-оркестрової «матерії» без палички (зрідка з переверненням-прихованням її тонкого кінця «у руці»), використовуючи дотикову чутливість пальців у диригентському жесті напряму, без «посередників», подібно до музично-інструментального звуковидобування. При диригуванні з паличкою необхідно також розраховувати амплітудні і вагові відмінності жестів правої (з паличкою) і лівої рук. Важливим фактором використання палички у великому оркестрі в процесі комунікації є досить далека відстань до крайніх пультав.

РОЗДІЛ 3 – «ІНДИВІДУАЛЬНІ І ТИПОВІ ВЛАСТИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ ДИРИГЕНТІВ: ВИДОВІ І ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВПЛИВИ» присвячений розгляду індивідуальних властивостей системи диригентських жестів деяких провідних диригентів XX-XXI століть, а також умовно-типових рис при диригуванні музичними колективами різних видів. Відзначається, що переважання тих чи інших елементів системи диригентських жестів у виконанні залежить великою мірою від виконуваної музики (стильових настанов композитора, особливостей тієї чи іншої композиторської та національної школи, епохи, виконавської диригентської школи тощо) і від індивідуальних виконавських особливостей кожного диригента.

Підрозділ 3.1. «Вокально-хорове диригування». Диригування як професія виникло і удосконалювалося від традицій хорового співу, передусім, у музично-храмовому просторі, де перед регентом (капельмейстером) ставились не художні, а, передусім, молитовно-духовні, а з точки зору технології професійних управління і комунікації – чисто технологічні (з часом, все більш складні через розвинуту строгу систему інтонаційно-розспівних канонів, у надбагатоголосній поліфонії тощо)

завдання. «Диригентський» жест у такій ситуації виступав виключно технічним засобом, але саме у церковно-хоровому мистецтві (з безшумним, на відміну від перших інструментальних ансамблево-оркестрових колективів, принципом керування) відбулися найважливіші майбутні диригентські технічні новації: запровадження основ теорії «диригентського» виконавства, зокрема, описи схем тактування у XVII столітті в Італії; розробка системи нотації з тактовим розподілом, що спонукало на пошуки засобів, здатних з достатньою ясністю показувати кожную частку такту і разом з тим, об'єднувати їх в цілісний метричний «осередок», візуальне відображення метричної структури; створення малюнків (схем) тактування з рухом рук в різних напрямках: вгору, вниз, убік.

З введенням естетично-художнього компоненту хорового виконання (у світській та у церковній сферах), потім з виникненням інструментальних виконавських колективів, стало прогресувати ставлення до диригентського жесту як до виразової системи. Але витoki «ангельського співу» позначилися не тільки на чистоті ладового строю: вплив регентської жестової традиції проглядається у тенденції мінімалізації диригентського жесту через втілення молитовної речитації та особливостей храмової акустики, яка реагувала на найменше посилення атаки або збільшення динаміки. Сучасна академічно-концертна хорова постановка відрізняється переважанням високої позиції рук (хористи співають, стоячи), спрямуванням ауфтакту вперед-вниз (що вважається більш природним для показу, особливо чоловічим партіям, які стоять вище жіночих, а також у динаміці *f*), певним чином віддзеркалюючи напрямок дії джерела хорового звуку (прямо уперед). Більш виражена в ауфтакті за допомогою амплітуди і сили жесту й співоча фізіологічність дихання. Проте за умов ланцюгового (специфічно хорового) дихання міждолеві ауфтаки дещо посилені, напружені, але, за необхідності тривалої відсутності цезур, уникають контрастних (між собою) показів, натомість спрямовані на поступовість, плавність плинності-розгортання загального фразового та збільшено-структурного руху.

Жанрово-стильові умови хорового диригування, «загартовані» у месгах, кантатах і ораторіях, сприяли розвиненню почуття архітектоніки, спрямованого розвитку та певного розрахування (економії і позаафектності) фізичних сил у жестах. Втім, сучасні хорові твори провокують безліч експресивно-театралізованих («гіперболізованих») або, за контрастом, споглядально-фіксованих жестів.

У підрозділі розглядаються диригентсько-хорові персоналії з точки зору їх жестової індивідуально-виконавської мови (А. Авдієвський, К. Пігров, О. Свешніков та д.і.).

Підрозділ 3.2. «Диригування духовим оркестром». Генезис музичних колективів з використанням потужних, яскравих духових, прекрасно чутних на відкритих просторах, сягає найдавніших часів з ритмічним керуванням. Це, передусім, військові колективи усіх країн, покликані у воєнні часи регулювати хід бою за допомогою розвинутої сигналіки та підтримувати бойовий дух бійців перед і під час бойових дій; у мирні часи могли використовуватися у державних офіційних урочистих заходах, міських святах (для цієї мети створювалися і спеціальні придворні колективи). У XVI-XVII ст. в багатьох німецьких містах виникли посади т.зв. баштових музикантів, які сурмили щогодини з церковних веж і у встановлений час виконували хорали. З цих невеликих груп, і склалися перші міські оркестри, які

в подальшому злилися з військовими оркестрами. Жестова культура їх керівників підкорялася чисто технічним, ритмічним завданням і мала відрізнятися великою (помітною здалека та під час ходи) амплітудою, різкістю атаки. Французька революція і наполеонівські війни викликали до життя великі духові оркестри для обслуговування народних свят на відкритому повітрі і масових демонстрацій. ХІХ століття спрягло новим жанрово-стилістичним напрямом духових оркестрів (зокрема, у парковій культурі). Професійно-жанровий репертуар (марші, танці, попури, характерні або програмні п'єси) і «вибух» симфонічного диригування сприяли академізації диригентської жестової системи «духовиків» (хоча не вистачало спеціальної освіти).

Незамкнений, незалежний від закритих приміщень, але залежний від погодних даних і потребуючий відповідної динаміко-штрихової палітри акустичний ракурс звучання духових оркестрів; часто з можливістю або необхідністю вільного руху-«дефіле»; часова тривалісність; жанрово-стильові переваги (сигнально-ритуальне, державно-психологічне, культурно-розважальне стилістичне спрямування) духового оркестрового інструменталізму; умови виконання стоячи або маршируючи (сьогодні – навіть, танцюючи); внутрішня військова дисципліна – все це сприяло усталенню високої і широкої диригентської постановки; чіткого акцентованого тактування з небажаним відходом від нього, з великими ауфтактами і підкресленою точкою; з тенденції до позитивно-святкової естрадної концертності (збільшена амплітуда та акцентуація). Чисельні перекладення симфонічного репертуару, поступове накопичення та ускладнення власного, «розквіт» сольного та оркестрово-симфонічного духового виконавства спрямували розвиток «духової» диригентської мануальної техніки у бік її звільнення від перманентного тактування та збагачення симфонічними диригентсько-технічними й інтерпретативними напрацюваннями.

Підрозділ 3.3. «Особливості оркестрово-симфонічної диригентської жестової системи». Дана оркестрова культура та відповідна диригентська традиція є ключовими (поруч з хоровими) для розвитку диригентських шкіл, мануальної техніки, «диригентської філософії». Це середовище, в якому народилася окрема диригентська виконавська професія – з відповідними вимогами і характеристиками універсальних та яскраво індивідуальних стилів, традицій і шкіл, надзвичайної (подібної до самої нової романтичної музики) свободи живої плинності оркестрової матерії у поєднанні з вольовим посилом та ясністю жестів і образно-інтерпретативних намірів, художньо-технічною відповідністю у втіленні в жестах усіх композиторських і виконавських засобів (динаміка, фактура, артикуляційно-штрихова палітра, фразування, логіка спрямованого симфонічного розвитку, кульмінаційні вершини, драматургія контрастних співставлень, фермати, зняття, складні метро ритмічні малюнки і т.п.). Жестова система симфонічного диригента (відповідно до жанрово-стильових і тембрально-різноманітних умов) включає безліч індивідуальних жестових «фарб» і півтонів, а також «вселенський» масштаб втілюваних високих ідей і звучностей – з метою надання найбільшого емоційного впливу на оркестр і на слухача. Класична симфонічна диригентська техніка припускає, як правило, чіткі лінії, строгу графіку, ясний малюнок рухів. У той же час для неї характерна ритмічна підкресленість, внутрішня експресія жесту, постійна зміна напружень і розслаблень, тобто модифікація тону рук диригента. Особлива увага приділяється техніці ауфтакту. Романтичний тип диригентської техніки

ґрунтується на інших принципах і прийомах: вона вимагає як би «ломки» ясної конструкції жесту, стирання чітких граней ліній, з неминучою трансформацією малюнків і траєкторій рухів. Якщо в класичній диригентській техніці жест є найчастіше прямолінійним, графічним, то в романтичній він ускладнений, зігнутий, інколи «розмитий», часом «закручений». Цей вид техніки вбирає у себе чуттєве забарвлення рухів, що витікає з самої романтичної музики.

Диригентська жестова система ХХ століття рухалась убік подальшої свободи від тактувальної «сітки» при хронотопічній ясності показу; відчуття і передачі оркестру звучно-незвучної часової структури у її становленні-диханні; незалежності і функціональної свободи правої і лівої рук аж до диригентського «авангардизму». Крайнощі диригентського призначення у цілому та його технічних засад простягаються від ідеї «оркестру без диригента» (Персимфанс, частково – камерні оркестри В. Співакова, Ю. Башмета) до справжнього автономного диригентського соло (С. Губайдуліна «Чую... Умовкло») – як керування самою музикою (а не оркестром), як креативне моделювання звучних потоків по-різному пофарбованої енергії в повній тиші («внутрішніх потоків музичного часу-енергії» – М. Аркадьєв), тобто структурування чистих мислечуттів *диригентськими мануально-жестовими засобами* (абсолютна «хронотопічна енергія» диригента подібно до абсолютної інструментальної музики).

У підрозділі 3.4. «Основні характеристики диригентської техніки у сфері народно-інструментального оркестрового жанру» вказується, що оркестр удосконалених народних інструментів (академізований) від самого свого народження у 1888 році, за фундаторства і першого диригентського втілення В.В. Андрєєва, спирався, зокрема, на досвід оркестрово-симфонічного виконавства, на просвітницьку ідеологію пропагування високої музики доступно-знайомими інструментально-тембральними засобами. Стосовно ж диригентської манери, первісні жестово-диригентські прояви засновника жанру виглядали непрофесійними і малозрозумілими (що не завадило самій оркестровій грі, у нескладних спочатку жанрових мініатюрах і обробках, бути злагодженою, чистою і емоційною). Але протягом неповного року заповзятий і закоханий у свою справу керівник зумів залучити до необхідної реформи в оркестровій грі (модернізація, створення і введення домрової групи і багатострунних щипкових; організація власної партитурної строки; гра виключно по нотах з виконанням усіх вказаних вимог; залучення фортепіанного і симфонічного репертуару для перекладень і створення оригінальних творів; запрошення професійних симфонічних композиторських сил), а також диригування і власної диригентської освіти (зокрема, технічно-жестового оснащення) саме оркестрово-симфонічні кадри Петербурзької консерваторії, передусім, М.П. Фоміна – композитора і диригента. Останній суттєво вплинув на диригентську техніку В. Андрєєва і його творчих сподвижників в новому виді оркестрового виконавства – т.з. народно-інструментальному, організувавши основні елементи диригентського жесту (ауфтакт, точка, відбиття), упорядкувавши амплітудні його показники та відповідність артикуляційно-динамічним і фактурним параметрам звучної оркестрової тканини.

Наступна оркестрова і диригентська реформа (1920-ті роки в Україні та 1930-ті – у Росії) також пов'язана з симфонічними впливами: введення до складу оркестру народних інструментів контрастної баянно-духової (зокрема, створених тембрових

оркестрових гармонік) та розвинутої (симфонічної) ударної груп; створення оригінальних (спеціально написаних) композицій великих форм; перекладення симфоній, симфонічних увертюр і поем підвищеної складності (Л. Бетховен, П. Чайковський, В. Моцарт, М. Римський-Корсаков та ін.), інструментальних концертів з фортепіано, скрипкою та іншими «симфонічними» інструментами з провідними солістами країни (також і оперними й камерними вокалістами). Наприкінці 1930-х – у 1940-ві роки на чолі столичних оркестрів народних інструментів постає ціла низка прославлених диригентів-симфоністів: М. Голованов – московський оркестр імені М. Осіпова; диригенти Маріїнського театру С. Єльцин (у 1920-1930-ті роки вів клас «Основ диригентської техніки» у Ленінградській консерваторії), Е. Грикуров, К. Еліасберг – ленінградський оркестр імені В. Андрєєва. Творча співдружність з ними викарбувала індивідуальні «почерки» оркестрів, що зробило їх пізнаваними і принесло світове визнання). Подібне органічне «накладання» симфонічної манери диригування (інтерпретативної, репетиційної, жестово-технічної комунікативної) на звучання народно-інструментального складу пролонговане аж до сьогодення – оркестром імені М. Осіпова диригували М. Аносов, О. Гаук, В. Дударова, Г. Рождественський, В. Федосєєв – останній є «первісним» баяністом і був керівником Оркестру народних інструментів Центрального телебачення і Всесоюзного радіо у 1959–1973 рр.); оркестром імені В. Андрєєва – ні на кого не схожий американець Л. Стоковський (з його скульптурно-жестовою виразовістю), болгарин А. Найденов. Тобто «внутрішні» диригенти народних оркестрів (і оркестранти) виховувалися під жестовою культурою провідних симфоністів-диригентів.

Природна тембрально-щипкова сухість основних груп оркестру (домрової і балалаєчної) – у порівнянні з симфонічною насиченістю, тягучістю і гнучкою глибиною, переважна «красивість» і зворушливість піанних звучностей (які «зачепили» свого часу А. Нікіша у виконанні андрєєвським оркестром «Wagun» Шумана аж до здійснення власного диригування п'єсою), камерний (відпочатку) вектор у репертуарі (лірично-пісенні і танцювальні, переважно невеликі форми, програмного або жанрового нахилу, фольклористичні стилістичні уподобання); іманентна танбуроподібна здатність до чіткого (удароподібного) відтворення різноманітних ритмічних структур (М. Імханицький) спонукали до тенденцій мінімалізації диригентського жесту, підкреслення у ньому «ювелірних» артикуляційно-динамічних тонкощів музичної тканини; до чіткості втілення у диригентських афтакті і точці різноманітних ритмічних структур у найменших (долях такту) і найбільших (розділах і цілому творі) одиницях. Втім, останніми десятиріччями (з ускладненням концепційно-симфонічних і звукообразних, звукотворних тенденцій) у жестах диригентів народними оркестрами все більш виявляється вільно-хронотопічний, психологізовано-індивідуалізований вектор, що у сукупності з навчальними програмами диригентів-народників (половина її – симфонічний репертуар, а диригентський комплекс від початку є обов'язковим компонентом освіти ще з 1920-х рр.) утворило вже традиційну схему їх переходу до симфонічної диригентсько-виконавської ланки (В. Федосєєв, В. Сіренко, Д. Васильєв, В. Понькін – баяністи, Н. Пономарчук – домристка).

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє прийти до наступних заключних визначень та узагальнень.

Жест в історії людської комунікації в цілому набуває надзвичайного значення через глибинні аналогії процесів, які лежать в основі невербальної і вербальної діяльності людини, про що свідчить смислова автономність жестової системи, а також народження у музичному (звуковому) мистецтві безпрецедентної професії диригента, який не здійснюючи прямого звуковидобування, стає представником найскладнішої та найавторитетнішої музично-виконавської спеціалізації. У творчо-комунікативному інтерпретативному процесі комунікації з оркестром (і слухацькою аудиторією) диригент саме спирається на цілісно-амбівалентну штучно-природну специфічну психофізичну жестову систему.

Диригентський жест, як кінетичний знак спрямованої функціональної подієвості, який володіє лаконічно вираженим значенням у доцільності часопросторового вираження, є закінченим і синтаксично найменшим смисловим утворенням диригентської мануальної техніки, а також найважливішим компонентом *диригентсько-жестової мови*.

Під останньою розуміється *система мануальних (жестово-диригентських) знаків та їх значень*, які актуалізуються у візуальній часопросторовій формі для керованого інтерпретативного моделювання колективного виконання з метою отримання художнього цілісного звучного результату. Диригентська жестова виконавська мова розвивалася поруч з музичною, зокрема, інструментально-музичною мовою (у нелінійній залежності), і не має безпосередніх прототипів не тільки за межами музики (у позахудожній сфері – як і музична мова), а й у самій музиці (мистецтві звуків), хоча, виникнувши як наймолодший вид музичного виконавства, мала можливість і увібрала у себе деякі риси (засоби, знаки) загально-жестової і музично-мовної семантики. У сукупності з іншими мовно-диригентськими засобами художньої техніки (міміка, погляд, поза корпусу тощо) система диригентських жестів уособлюється як *диригентський виконавський текст (ієрархічна, структурована, системно-функціональна єдність музичних значень та їх диригентсько-мануальних знакових носіїв у передачі об'єктивно-композиторської та суб'єктивно-виконавської інформації)* і може виступати своєрідним компонентом *метатексту* музичного твору (як *комплексу композиторського і виконавських текстів, народженого у сукупності авторських стильових засад, інтерпретативних індивідуальних властивостей і факторів музично-історичної пам'яті*).

Втілення музичного хронотопу (часопростору як двоїстої цілісності) у диригентському виконанні виступає як «переклад» часу на мову спатіальних характеристик, його опредметнення у просторі (що виступає докорінно внутрішнім протиріччям в розумінні явища часу у цілому). Отже у створенні різних форм диригентських жестів, їх «наповненні» музикою, безпосередньо втілюється поєднання часопросторових параметрів – через спрямованість, уривчастість, періодичність і «завантаженість» рухів; через ауфтактовий принцип руху «вниз – вгору». Одночасно жесту властиві такі суто просторові характеристики, як напрямок та форма, рельєф та фон, щільність та об'ємність, глибина та перспектива.

Важливим параметром диригентського жесту виступає втілення якості звуку, його тембральності, процесуальності, стильової визначеності, що уособлюється у

понятті «звучної руки». При певній метафоричності останнього, «звукоруки» диригента (обумовлені конкретикою слухомоторних зв'язків, точністю м'язового відчуття, врахуванням конкретних умов виникнення, існування і зникнення або переходу звуку, знанням фізичної природи і художніх можливостей голосів і інструментів) координуються з психофізичним інструментально-виконавським принципом втілення «звукотворчої волі». Система диригентських «туше» і «звуковедення», внутрішньо-м'язове і психологічно-вольове відчуття «безперервної мелодійної» (Б. Асаф'єв), темброфактурної, артикуляційно-динамічної і мислечуттєвої виконавської плинності в даному випадку моделює енергетичний зміст усіх видів і масштабів музичної інтонації, що свідчить про інтеграцію звучно-стильових характеристик у галузь виконавської диригентської техніки та у мануально-жестову мову диригента.

Спорідненість диригентського жесту і музично-інструментальних ігрових рухів у втіленні художньої ідеї твору, а також власний інструментально-виконавський досвід диригента не є простим транспонуванням загально-виконавських і звучно-інструментальних параметрів у систему диригентських жестів (мануальних рухів); у невербально-комунікативній плинності диригентського виконавського процесу за певних художньо-психологічних умов відбувається відчутний для оркестрантів і слухачів (але часто не пояснюваний) прорив до «іншого виміру» мовленнєвого і мовного впливів – психофізичного, який діє відразу на свідомість музикантів у її цілісності. В такому випадку система диригентських жестів, як мовленнєво-відчутний компонент диригентської психотехніки, здатна виступати специфічною мовою з відповідними знаковими утвореннями й характеристиками одночасних універсалізму (іманентної зрозумілості) та максимальної індивідуалізації (неможливості точного повторення-наслідування). Звідси – відома загадковість та складність оволодіння системою «простих» диригентських жестів – диригентською мануальною технікою, яка невідривна від специфічного комплексу здібностей і труднощів у визначенні їх змісту.

Історично складені виконавські умови, якісно-кількісний тембрально-інструментальний склад та жанрово-стильові (з відповідними музично-мовними засобами) параметри оркестрового виконавства останніх століть спрямували певні об'єктивні тенденції стосовно диригентських жестів і постановки.

Найбільші (серед усіх видів оркестрів) концептуальна і темброво-фактурна складність, масштабність жанрово-стильового спектру і формотворних часопросторових (хронотопічних) чинників, експериментально-новаційні вектори оркестрово-симфонічного диригування, нарешті, умови навчальних програм диригентів інших видів оркестрів і виконання ними перекладень з симфонічних партитур, зробили *оркестрово-симфонічну* жестову систему, з одного боку, універсальною, з іншого, представленою у найбільш вільно-індивідуалізованій манері диригентської техніки. Саме в цій галузі (через необхідність індивідуалізованого інтерпретативного підходу у новому романтичному виконавстві) здійснилися революційні зсуви щодо диригентського мистецтва та його жестово-мануальної системи: 1) формування у ХІХ столітті диригентського виконавства як окремої спеціалізації з перетворенням жестового тактування на виразову специфічну диригентську виконавську мову; 2) новий статус диригентського мистецтва і техніки у переході від керування до «співавторства» з оркестром, до максимальної жестової

свободи у хронотопічному втіленні своїх інтерпретативних задумів у поєднанні з жестовою ясністю показу. Усе, звичайно справило (і справляє) вплив на усі інші види оркестрів та їх диригентів.

Хорове диригування, як первісне у справі керування колективним музичним звучанням, виявляє сплав взаємовпливів: духовно-храмової культури (у тому числі, з інструментами), світського колективного співу та інструментально-симфонічних властивостей. Втім, можна відзначити узагальнені тенденції – до мінімалізації (аж у тимчасовому нівелюванні тактування на користь плинності хорового масиву або тиші) і підвищеної точності показу (від церковних вимог), до високих позицій та спрямованості ауфтактів «уперед-вниз» (спів стоячи, імітація на пряму голосового звукоподання), до специфічної плинності «підсилених», але не контрастних ауфтактів у відтворенні прийому ланцюгового дихання.

Багатовіковий виконавський досвід *духового* колективного виконавства у військовій, державно-урочистій та святково-розважальній сферах спрямував відповідні форми диригентських рухів з характеристиками динаміко-штрихової яскравості жестів (що пов'язане і з металевою гучністю-дзвінкістю тембрів), крупними амплітудами і високою-широкою постановкою рук (для помітності у ході та впливу на глядачів), чіткістю та певною залежністю від тактувальної функції (у рамках переважної жанровості виконуваної музики), широкими пісенно-ліричними (контрастними) горизонталями жестів.

Диригування «наймолодшим» в оркестровій «родині» оркестром модернізованих *народних* інструментів від початку тримало курс на спорідненість з симфонічними принципами диригування (переважно, у малих музичних формах). Звідси увага до техніки ауфтакту, тяжіння до класичних жестових форм, а у зв'язку з природною «сухістю» щипкових тембрів – до мінімалізації жестової системи, до полегшено-прозорих легатних проявів; переважання низької позиції, танцювальне тактування поруч з вільно-естрадною свободою «довіри оркестру» (переривання тактувальної остинатності на користь природної хронотопічної плинності з «ефектним» продовженням), одночасно, драматизація жестів у «посиленні» ауфтакту.

Таким чином, диригентська жестова система (система мануальних рухів диригента) виступає «кінетичною моделлю змісту музики» (О. Тремзіна), її *специфічною семантичною метамовною формою*. А диригентський жест (як найменша одиниця останньої) – інтонаційно-художнім інструментально-виконавським (в оркестровому диригуванні) феноменом.

Основні положення дисертації викладені в публікаціях

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Мурза С.А. Рухова природа диригентського жесту у втіленні жанрових ознак музичного твору. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*. Харків: СтильІздат, 2012. Вип.23 (2012). С. 172–180.
2. Мурза С.А. До питання про художньо-функціональну взаємодію рук диригента. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 137–145.
3. Murza S.A. Conductor's gesture in the structure of executive interpretation of the orchestra conductor (Диригентський жест в структурі виконавської інтерпретації диригента оркестру). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА*

імені А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 259–266. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-27-1-259-266>.

4. Мурза С.А. Диригентський жест як об'єкт семіотичного аналізу. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 29. Кн. 1. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.4>

у наукових виданнях, в яких додатково освітлені матеріали дисертації:

5. Мурза С.А. Культура жеста и дирижерское искусство. *Проблеми підготовки викладачів до здійснення завдань сучасної освіти*. Харків: СтильІздат, 2006. С. 233–244.

АНОТАЦІЇ:

Мурза С.А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

Дисертація присвячена дослідженню диригентської жестової системи як виконавського комунікативного інструментально-оркестрового феномену. Наводяться визначення понять «диригентський жест», «виконавська диригентсько-жестова мова», «виконавський диригентський текст» і «метатекст» музичного твору. Здійснюється історичний огляд європейської диригентської традиції з точки зору еволюції диригентської техніки. Аналізуються властивості диригентського жесту у невербально-комунікативній виконавській ситуації з оркестровим колективом. Визначаються функціональні, структурні, змістовні особливості диригентської мануальної жестикуляції як специфічної невербальної музично-мовної системи, що отримує розвиток як структура, здатна до комунікативного втілення ціннісних засад музики. Звідси – особливості мовної системи диригентських жестів, яка (подібно до самої музики), з одного боку, спирається на інтимно-психологічні, максимально-індивідуалізовані (виконавські індивідуально-стильові) умови; з іншого боку – на універсальні мовні параметри (історико-стильові, композиційні, темпоральні, музично-мовні умови музичного твору).

В роботі досліджуються хронотопічні та якісно-звукові характеристики у системі диригентського жестового втілення; аналізуються співвіднесення форм ігрових рухів музикантів-інструменталістів та диригентської жестової системи.

Розглядаються індивідуальні властивості системи диригентських жестів деяких провідних диригентів ХХ-ХХІ століть, а також типологізуються певні об'єктивні тенденції стосовно диригентських жестів і постановки.

Ключові слова: диригентське виконавство, диригентський жест, мануальний рух, система диригентських жестів, диригентська художня техніка, невербально-комунікативний аспект, психофізичний аспект, жестово-диригентська виконавська мова, симфонічний оркестр, народно-інструментальний оркестровий жанр.

Murza S.A. Conducting gesture as an instrumental-performing phenomenon: a comparative-technological approach. – Manuscript.

Dissertation paper for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 "Musical Art". Odessa National A.V. Nezdanova Academy of Music. Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2021.

The dissertation is devoted to the research of the conductor's sign system as a performing communicative instrumental and orchestral phenomenon. The definitions of "conductor's gesture", "performing conductor-sign language", "performing conducting text" and "metatext" of a musical work are given. A historical review of the European conducting tradition from the point of view of the evolution of conducting technique is carried out. The properties of a conductor's gesture in a non-verbal-communicative performance situation with an orchestral ensemble are analyzed. Functional, structural, substantive features of conductor's manual gestures as a specific non-verbal musical-linguistic system, which is being developed as a structure capable of communicative embodiment of the value principles of music, are determined. Hence the peculiarities of the language system of conductor's gestures, which (like music itself), on the one hand, is based on intimate-psychological, maximally-individualized (performing individual-stylistic) conditions; on the other hand - on universal language parameters (historical-stylistic, compositional, temporal, musical-linguistic conditions of a musical work).

The chronotopic and qualitative-sound characteristics in the system of conductor gesture embodiment are investigated in the work; the correlation of forms of game movements of musicians-instrumentalists and conductor's gesture system is analyzed.

The individual properties of the system of conducting gestures of some leading conductors of the XX-XXI centuries are considered, as well as certain objective tendencies concerning conducting gestures and staging are typologized.

Keywords: conducting performance, conducting gesture, manual movement, system of conducting gestures, conducting artistic technique, non-verbal-communicative aspect, sign-conducting language, symphony orchestra, folk instrumental orchestral genre.

Підписано до друку 22.01.2021 р.
Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60х90/16
Тираж 110 прим. Папір друкарський. Різографія.
Надруковано з готового оригінал-макету.
Інформаційно-видавничий центр ПНПУ ім. К.Д. Ушинського
65020, м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26
тел. (048) 732-18-84