

**ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А.В.НЕЖДАНОВОЇ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

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

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **С.А. Мурза**

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, професор
Черноіваненко Алла Дмитрівна

АНОТАЦІЯ

Мурза С.А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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. Вказується, що 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). 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 утвореної 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.

Тому метою даного дослідження стає визначення специфіки та закономірностей диригентського жесту у відображенні художньо-виразового змісту оркестрової музики в різних виконавських видових та індивідуально-стилістичних умовах. 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.

В роботі диференціюються поняття «диригентський жест», «виконавська диригентсько-жестова мова», «виконавський диригентський текст» і «метатекст» музичного твору. Стверджується, що 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).

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, змістові 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.

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. Усе це, 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 і підвищеної точності показу, до високих позицій та спрямованості ауфтактів «уперед-вниз», до специфічної плинності «підсилених», але неконтрастних 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) горизонталлями 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 специфічною семантичною метамовною формою музики. А диригентський жест (як найменша одиниця такої форми) – інтонаційно-художнім інструментально-виконавським (в оркестровому диригуванні) феноменом.

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.

ANNOTATION

Murza S.A. Conducting gesture as an instrumental-performing phenomenon: a comparative-technological approach. – Qualifying scientific work with the manuscript copyright.

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD) by specialty 17.00.03 – Musical art. – Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2021.

The dissertation is devoted to the research of the conductor's gesture system as a performing communicative instrumental and orchestral phenomenon. It is pointed out that the artistic significance of the conductor's gesture as a tool of communication, modeling, articulation, influence, motivation, formation (performance text) actualizes it in modern collective music making, as if adding a specific "extra line" to the text score

(which is also appreciated by listeners). The high level of modern musical art and orchestra members are subject to high demands on the conductor's work, including gestures as a component of the conductor's performance technique and the conductor's language formed in recent centuries - more precisely, the language of the conductor's gesture. After all, the level of performing skills of a conductor (as well as performers of any other specialty in music) is based on impeccable technology of owning his instrument, the conductor - on the perfection of his manual plasticity as a specific language of communication in transmitting artistic intentions to orchestra and listeners.

Therefore, the aim of this study is to determine the specifics and patterns of the conductor's gesture in reflecting the artistic and expressive content of orchestral music in different performance species and individual stylistic conditions. The material of the research was music for orchestras of different types; video recordings, as well as direct long-term observations of the author of the dissertation on concert performances and rehearsals of outstanding conductors of orchestras of different types (symphonic; wind and folk instruments) in terms of their manual gestures.

The concept of "conductor's gesture", "performing conductor-gesture language", "performing conductor's text" and "metatext" of a musical composition are differentiated in the work. It is claimed that in combination with other language-conductor's means of artistic technique (facial expressions, gaze, state of the body, etc.) the system of conductor's gestures is personified as a conductor's performance text (hierarchical, structured, system and functional unity of musical meanings and their conductor's-manual objective-compositional and subjective-performance information) and can act as a kind of component of the metatext of a musical composition (as a set of compositional and performance texts, born in a set of author's stylistic principles, interpretive individual properties and factors of musical and historical memory).

A historical review of the European conductor's tradition from the point of view of the evolution of conductor's 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, semantic features of conductor's manual gestures as a specific non-verbal musical and linguistic system, which is developed as a

structure capable of communicative embodiment of the value principles of music, are determined. Hence we get 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 style) conditions; on the other hand - on universal language parameters (historical and style, compositional, temporal, musical and linguistic conditions of a musical composition).

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

Historically composed performance conditions, qualitative and quantitative timbre and instrumental composition and genre and style (with appropriate musical and linguistic means) parameters of orchestral performance of the last centuries have directed certain objective tendencies concerning conductor's gestures and staging. The largest (among all types of orchestras) conceptual and timbre-texture complexity, scale of genre and style spectrum and formative space and time (chronotopic) factors, experimental-innovative vectors of orchestral and symphonic conducting, and finally, conditions of training programs for conductors of other types of orchestras symphonic scores, on the one hand, made universal the orchestral and symphonic gesture system, and on the other, presented in the most freely-individualized manner of conductor's technique. All this, of course, has had (and still has) an impact on all other types of orchestras and their conductors.

Choral conducting, as the original in the management of collective musical sound, reveals an alloy of mutual influences: spiritual and temple culture (including with instruments), secular collective singing and instrumental and symphonic properties. However, we can note generalized trends - to minimize and increase the accuracy of the display, to the high positions and direction of aufтакты "forward-down", to the specific fluidity of "enhanced" but non-contrasting aufтакты in the reproduction of chain breathing.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ.....	9
ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. ЖЕСТ В СЕМІОТИЦІ КУЛЬТУРИ І В ДИРИГЕНТСЬКОМУ ВИКОНАВСТВІ.....	18
1.1. Жести в історії культури. Семантична система жестів.....	18
1.2. Становлення і розвиток професійної художньої диригентської техніки.....	36
1.3. Диригентський жест у комунікативному виконавському просторі.....	59
1.4. Диригентський жест як компонент специфічної мовної системи.....	71
Висновки до Розділу 1.....	84
РОЗДІЛ 2. ДИРИГЕНТСЬКИЙ ЖЕСТ У СТРУКТУРІ ВИКОНАВСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТЕХНІКИ.....	86
2.1. Хронотопічні аспекти диригентського жесту.....	86
2.2. Звучні жесто-пластичні аспекти диригентського мистецтва.....	100
2.3. Форми ігрових рухів в інструментальному виконавстві і диригентська художня техніка.....	113
2.4. Диригентська паличка у жестово-пластичній системі диригування.....	123
Висновки до Розділу 2.....	132
РОЗДІЛ 3. ІНДИВІДУАЛЬНІ І ТИПОВІ ВЛАСТИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ ДИРИГЕНТІВ: ВИДОВІ І ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВПЛИВИ.....	133
3.1. Вокально-хорове диригування.....	133
3.2. Диригування духовим оркестром.....	144
3.3. Особливості оркестрово-симфонічної диригентської жестової системи.....	154
3.4. Основні характеристики диригентської техніки у сфері народно- інструментального оркестрового жанру.....	168

Висновки до Розділу 3.....	175
ВИСНОВКИ.....	178
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	183
ДОДАТОК А.....	195

ВСТУП

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 утвореної 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. Акопян, 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. Назайкінський, 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. Кузнецов, Л. Мазель, Є. Назайкінський, О. Самойленко, О. Садовнікова, О. Соколов, А. Сохор, В. Холопова, Ю. Холопов, А. Цукер, В. Чинаєв); *концепцій часу та простору, музичного хронотопу* (С. Аверінцев, М. Бахтін, Л. Виготський, Г. Гадамер, Є. Гуренко, В. Демьянков, Л. Казанцева, Н. Лебедева, О. Леонтєв, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, В. Мартинов, Г. Орлов, М. Петінова, О. Пігалєв, 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 жестова мова», «диригентський виконавський текст». Виявлені фактори і компоненти, які визначають диригентський жест у якості музичного інструментально-виконавського феномену. Вперше здійснюється умовна типологія характерних жестових 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 – 175 сторінок. Список літератури містить 240 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЖЕСТ В СЕМІОТИЦІ КУЛЬТУРИ І В ДИРИГЕНТСЬКОМУ ВИКОНАВСТВІ

1.1. Жести в історії культури. Семантична система жестів

Проблема жесту знаходиться на перетині таких найактуальніших у сьогоденній науці тематичних сфер і теорій, як комунікація, тілесність, семіотика. У теорії комунікації, поруч з раціонально-логічним, поняттєво-вербальним боком, сучасні дослідники остаточно визнають й емоційний, невербальний, який, хоча й важче піддається об'єктивації, набуває все більшого значення для результатів комунікації навіть у багатьох життєвих ситуаціях (не кажучи про ритуальні, професійні, прагматичні, мистецькі тощо). Інтерес до проблем тіла і тілесності, ініційований ще античними мислителями (Аристотель, Квінтіліан, Цицерон, Платон), розглянутий на новому рівні авторами Середньовіччя (Августін, Р. Бекон, М. Екхарт), Відродження (Е. Роттердамський, Б. Кастільоне, Дж. Боніфачіо, Дж. Бульвер, Ф. Бекон), ХІХ століття (Г.Ф. Гегель, Ф. Ніцше та ін.), від ХХ – виразився в остаточному усвідомленні непродуктивності протиставлення духовного і тілесного аж до введення нових понять, які «інтегрують свідомість і тіло, знімають дуалізм суб'єкта та об'єкта» [226, с. 3], зокрема, понять «тілесності» і «живого тіла» в екзистенціальній феноменології Ж.П. Сартра, Г. Марселя, М. Мерло-Понті, з їх розумінням тіла «як суб'єкту, як мислячого і діючого, як самокерованої системи» [там само]; «тілесності» як організуючого начала природності, пластичності, реальності, «відчутності», «щільності» життя, взаємодії Я та відмінного від нього Іншого у М. Бахтіна, і т.п. Семіотика, яка все більше перетворюється на «загальну теорію всього» (С. Лем [114]), через що ризикує знизити свій статус наукової дисципліни (К. Бразговська [39, с. 14]), тим не менш представляє «універсальний метод аналізу будь-яких комунікативних практик» (зокрема, жестів й музики), «особливий модус мислення... зокрема, про це всі романи У. Еко», що дозволяє «виробити універсальний алгоритм

інтерпретації різних систем: від речей, що виконують функцію знаків, до природних і формальних мов, мов мистецтв» [39, с. 14].

Сама ж наука про жести і жестові рухи, про жестові процеси і жестові системи має назву *кінесика* (термін запропонований Р.Бердвістелом у 1952 р.) і виступає важливою частиною сучасної *невербальної семіотики*, поруч з паралінгвістикою (наукою про звукові коди невербальної комунікації); окулесикою (наукою про мову очей і візуальну поведінку); аускультациєю (наукою про слухове сприйняття звуків і аудіальну поведінку в процесі комунікації); гаптикою (наукою про тактильну комунікацію); гастикою (наукою про знакові і комунікативні функції їжі та напоїв, зілля і частувань); ольфакцією (наукою про мову запахів в комунікації); проксемикою (наукою про простір комунікації, його структуру та функції); хронемікою (наукою про час комунікації, про його структурні, семіотичні і культурні функції) [109, с. 22]. Цікаво, що до диригентської жестикуляції майже усі названі складові невербальної семіотики (крім гастики і ольфакції) дотичні тим або іншим чином, звичайно, при ключовій ролі специфічної диригентської кінесики у синтезі з різними музично-мовними і вольово-психологічними факторами. Отже, у широкому сенсі, кінесика виступає наукою про мову тіла і його частин (іноді її ототожнюють з технікою тіла, включаючи до кінесики також незнакові рухи). У вузькому розумінні її вважають вченням про жести, *перш за все, жести рук* (також «мімічні жести, жести ніг, пози і знакові рухи тіла»), що дозволяє виключити з об'єктів кінесики «штучні жестові мови, які мало співвідносяться з мовленням» (мови для глухонімих, жестові мови порівняно вузьких соціальних груп типу мови ченців-францисканців, особливі ритуальні жестові мови тощо) [109, с. 43]).

В теорії невербальної комунікації ХХ століття виокремились два принципово різних підходи до визначення її природи. Перший можна було б назвати соціально-гуманітарним, він детермінує мову тіла з соціальної точки зору, стверджуючи формування жестової комунікації в рамках конкретної культури та лінгвістичної групи – соціально-культурного контексту. Його апологетом виступає, передусім, американський антрополог Р.Бердвістел, який вважається

створювачем науки (і поняття) кінесики. У 1952 році вийшла його монографія «Введення до кінесики: анотована система запису рухів рук і тіла» [239], яка стала результатом попередніх наукових пошуків цілої плеяди американських етнологів, антропологів, психологів, психоаналітиків і лінгвістів (Ф. Боас, Е. Сепір, У. Ла Бар, М. Мід, Л. Блумфілд, Е. Сепір, Д. Трейджер, Н. Сміт) і намітила новий напрямок досліджень – комунікативну «жестову поведінку як код особливого роду» [110, с. 124]. В монографії Бердвістела була запропонована оригінальна нотація жестів, а також поняття «кін» – «найдрібніші, далі не ділені, найменш помітні рухи», «кінема» – «більші одиниці, за допомогою яких відбувається реальне спілкування людей» та д.і. Кінеми, на думку Бердвістела, «утворюють структуру і об'єднуються в більш великі одиниці – кінеморфи, кінеморфеми і кінесінтагми» [цит. за 109, с. 65] (у широкому розумінні жест виступає синонімом кінеми). Р. Бердвістел та його учні вивели різні семіотичні та функціональні класифікації кінем, що спираються не тільки на формальні ознаки, за допомогою яких намагалися класифікувати жести і раніше, але також і на змістові. Дуже важливим у школі Бердвістела виступають дослідження і визначення впливу, якого різні жести надають на мовне спілкування; того внеску, який набувають в комунікації вербальний і невербальний коди порізно і разом; а також – визначення співвідношення голосу і жесту. Ці дослідження спричинили справжній науковий бум кінесики.

Інший підхід до природи кінесики – природничий – запропонований етологами, фізіологами, психологами, вказує на біологічні основи поведінки людини та невербальних універсалій (рухів, зрозумілих людям різних культур). Психологи П.Екман, У. Фрізен, Я. Ван Хоф звернули увагу і класифікували різні рухи лицьових м'язів. П. Екманом і його колегами були розроблені і вперше застосовані на практиці методи розпізнавання емоцій за виразами обличчя, як симптоматики «прихованої людини» (Н. Арутюнов). За П. Екманом, такі зовнішні прояви на обличчі, будучи «біологічно вродженими руховими активностями... служать надійними діагностичними показниками конкретних емоцій... реконструюють внутрішній світ людини, до якої б культури вона не належала»

[цит. за 109, с. 166]. Кожна з основних емоцій (радість / щастя; здивування / враження; страх; огида / презирство; печаль; гнів / пересердя; інтерес / цікавість) пов'язана, на думку П. Екмана, з нейронною програмою, яку він вважає універсальною, як і самі емоції.

Сьогодні дослідники в галузі невербальної комунікації якщо не поєднують, то надають право на співіснування обох описаних підходів. Серед усіх напрямів невербальної комунікації жестова і парадигмальна є провідними. Протягом усієї своєї еволюції людина використовувала цей комунікативний канал, розуміючи, оцінюючи, передаючи емоційну та сигнальну інформацію по спонтанних або умовних (обумовлених) рухах тіла, рук, ніг, обличчя.

Взагалі відношення до жестів і жестикуляції зазнало значної динаміки в історичному зрізі. Так, архаїчні часи представляють жести у системі сигнальної та ритуальної комунікації, коли жести допомагали людям «поєднуватися у розумінні світу, коли утворювались системні жестові “картини”, коли виникали ритуали ... (жести) несли смислове навантаження під час говоріння» [196, с. 19]; у всякому разі, хейрономія («письмо у повітрі»), яку В. Каюков називає «предтечею мануального диригування... найранішою моделлю управління руками» [94, с. 41], виникла за кілька тисячоліть до нашої ери у Давніх Єгипті, Індії, Іудеї і сформувалась у розвинуту систему комунікації та управління, набувши нових смислів у Давній Греції. Античне розуміння жесту, передусім, зрозуміле нам на основі аристотелівської фізіогноміки (вивчення зв'язку між будовою тіла і внутрішнім світом людини), відомого «Трактату про танці» Лукіана, риторичного мистецтва у Квінтіллана спирається на уявлення про нерозривний зв'язок і взаємовизначення душі й тіла між собою, коли тілесна поведінка вважається прямим вираженням душі (рух тіла як рух душі) та усього «мікрокосму», Логосу. Таке розуміння тілесності, кореспондуючи з античним філософським уявленням про проникнутість природи Логосом, доходить практично до стирання кордону між тілом і душею, утворення якогось «третього», особливого, «середнього стану»¹, виступає як особливий спосіб буття (О. Лосєв [117]). Зовнішній вигляд

¹ Пізніше цей принцип розробляється у «Феноменології духу» Гегеля

тіла – «ейдос» (а значить, і жест) – розглядається у Аристотеля як знак, символ у вивченні душі. О. Лосєв вказує, що цей особливий спосіб буття – «це середнє буття» – володіє великим «ступенем самостійності, неподільності і очевидності» [там само], тобто має особливу онтологію і, відтак, вірогідно може (як знак) виступати одиницею певної мовної системи. Це дозволяє, наприклад, ставити питання про «танець як про культивованій жест, в якому людина починає володіти особливою онтологією» [226, с. 65], про що прямо пише Лукіан у своєму «Трактаті про танці»: танець – це передача за допомогою жестів станів душі, її пристрастей, і саме це зближує його з риторикою, бо переслідується та сама мета – «показати людські звичаї і пристрасті» [123]. Тож нерозривність душі і тіла в танці побудована на тому, що жести несуть значення, смисл, використовуються свідомо: «найважливіше, в танці кожен рух сповнений мудрості, і немає жодного безглузлого вчинку», а виконувачі жестів – танцюристи – завдяки точності в передачі почуттів, рухів душі, виступають універсальними перекладачами, дозволяючи глядачам «зрозуміти німого і слухати того, хто зберігає мовчання» [там само]; танцювальні жести у гарному виконанні стають зрозумілими для людини будь-якої мови і культури. Подібна ідея *універсальності мови жестів* (фактично уперше проголошена Лукіаном) надає їй статусу природної мови, зрозумілої всім – на відміну від вербальної. Антична філософія, таким чином, задала основу для «класичного розуміння жесту як об'єктивації духовного начала в тілі» [226, с. 68]. Участь і вплив жесту на мистецтво риторики (Квінтіліан) вказує на глибинні інтенції жестів в усвідомленні їх «динамічної і психологічної природи... діалогічної ролі в мистецтві» [218].

У середньовіччі мова жестів стає чи не більш значущою, ніж вербальна. Власне, середньовічну культуру визначають як «культуру жестів» [66]. Жест набуває юридичної сили, соціально-ритуального і духовного значення – через неграмотність населення; значущість ритуалу; соціальну і професійно-ремісницьку ієрархію; нове християнське уявлення про співвідношення душі і тіла (дуалізм гріховності і онтологічності останнього); використання жестів у християнських таїнствах. Наслідуване від античності розуміння жестів як руху

душі трансформується через оцінювання їх Богом, у його постійній присутності при виконанні жестів, через що жести поділяються на правильні, божі і неправильні, гріховні (останніх необхідно рішуче позбавитись, за порадою Гюго Сен-Вікторського у його трактаті «*Institutio novitorum*», присвяченому жестам). Отже у середні віки «виховання жесту... (у продовження античної традиції – С.М.) розуміється як шлях вдосконалення душі» [226, с. 70] і «керування державою» (Гюго Сен-Вікторський). Тотальний середньовічний дуалізм обумовив, з одного боку, жорстке обмеження використання жестів (через новий етикет, розвиток писемності, соціальні розрізнення, використання інших засобів комунікації), з іншого – поставив проблему жесту «в самий центр ідеологічних суперечок» [240], зробив її «вертикальною віссю буття, зв'язку людини з Богом... морально-символічною» сферою [226, с. 70] (через розвиток живопису, збагачення ритуалів і форм публічного мовлення, теоретичне дослідження релігійних актів, нові зразки поведінки у рамках середньовічного містицизму). У мистецькій сфері наприкінці XIII століття вивчення жесту «отримало статус науки (*ars*) по відношенню до музики і голосу» (Р. Бекон [218]).

Доба Відродження характеризується нарощуванням теоретичного інтересу до жестів («Про придворного» Б. Кастільоне, «Про фізіогноміку» Дж.Б. делла Порта, «Поширення освіти» Ф. Бекона, «Мистецтво знака» Дж. Боніфачіо, «Хірологія» і «Хірономія» Дж. Бульвера та ін.) та відповідності новим епохальним ідеям: висунення ідеалу строгості, малорухливості, емоційної стриманості жестів з метою кристалізації соціального порядку поряд з куртуазними танцями як «святковим способом вкорінення дисципліни в тіло» (П. Бьорк); освітньо-виховальна функція як навчання «мистецтву життя»; зберігається і класичне трактування мови жестів як універсальної (що важливе для епохи географічних відкриттів). Іншими словами, «в цей час відбувалося посилення інтересу не тільки до створення словника мови жестів ... але також до його «граматики» (як правил вірного використання), і до його різних діалектів (або «соціолектів»)), за П. Бьоргом [цит. за 226, с. 72]. Ренесансне розуміння жесту дійшло до нас також безпосередньо – через мистецтво живопису (у фресках

Сікстинської капели Мікеланджело «оживають риторичні жести епохи» [218]) і підручники з гімнастики і акробатики (інше їх розуміння – механістичне).

Далі жести все більш набувають естетичної специфікації: стаття «Жест» в енциклопедії доби Просвітництва адресується вже тільки танцю, театру і опері (взагалі жестова сфера найбільш активно розробляється в теорії театру, в тісному зв'язку з риторикою). Доба бароко представляє цілу низку праць, що досліджують роль жесту в ораторському мистецтві і танці [218]. Новий час у цілому скеровує розуміння жесту у напрямку психофізичного дуалізму (Р. Декарт) або паралелізму (Б. Спіноза, Г.В. Лейбніц) субстанцій мислення, свідомості та матерії, тіла, все ж, за класичною традицією, позиціонує тіло як осмислену структурну завершеність, символ, вираз моральних і духовних якостей особистості. Таке розуміння остаточно оформлюється у класичній німецькій філософії, зокрема, у «Феноменології духу» Г.Ф. Гегеля. Оскільки (за Гегелем) тіло, з одного боку, є якоюсь первісною, природною даністю, а з іншого – результатом діяння індивіду («ним же створений вираз його самого і в той же час деякий знак, який не залишився суттю справи, але в якому індивід дає знати, чим він є в тому смислі, що здійснює свою первісну природу в творі» [59, с. 165]), це друге розуміння тіла як «створеного буття», «формації природної плоті мисленням і дієвістю індивіда можна розуміти як ... філософськи розроблене поняття жесту... в традиції класичної філософії» [226, с. 77]. Важливим для нас у гегелівському підході є (вперше) підкреслення безперервності (можна перефразувати для музичної ситуації – процесуальності) у «творенні тіла» як його стану, постійної функціональної властивості у внутрішній духовній діяльності індивіда (на відміну від інших представників класичної філософії, для яких жест пов'язаний частіше з окремими рухами).

XX століття представляє як класичну традицію розуміння жесту у якості «об'єктивації духовного в тілі» (передусім, у дослідників з культурології та мистецтвознавства, зокрема, С. Волконський), так і інший підхід, зокрема, заснований на розумінні жесту як одиниці мови – не у спонтанному або свідомому вираженні внутрішнього світу, а у свідомому використанні як знаку,

символу, з акцентуацією не на причинах виникнення, а на сприйнятті інтерпретатора (Дж. Агамбен, Ю. Кристева, К. Вульф та ін.). Яскравішою постаттю втілення класичної традиції жесторозуміння вже на початку ХХ століття виступає С. Волконський, який не тільки здійснив вдалий переклад «Мистецтва і жесту» Ж. д'Удіна (з його синестетичною теорією, за якою всі почуття людини сягають єдиної жесто-дотикової основи² [77]), а й виклав власні думки про жести (у театрі і танці). Фіксуючи у жесті зовнішню знаковість змістовості внутрішнього світу, Волконський акцентує його емоційну природу (жестом він називає «будь-який виразний рух будь-якої частини тіла або особи» [51, с. 50] при спиранні на абсолютну універсальність жестових значень (однакове розуміння жестів незалежно від національності, історико-культурних та особистісних властивостей, що неможливо). Певним чином концепція Волконського координується з теорією «крюотичного театру», «театральної жорсткості» А.Арто [9] висновками М. Ямпольського [] та ін. Але якщо Ямпольський визначаючи жест як «будь-який тілесний рух, в якому виражається намір, смисл, внутрішній стан людини» [237, с. 230] спирається на наведене нами вище гегелівське розуміння жесту, Арто фактично знаходиться на іншій, модерністській позиції: на відміну від античного (лукіанівського розуміння) він вважає, що жест «перевершує слово» в театрі (і в життєвих ситуаціях) через свою іманентну метафоричність, відсутність чіткого, ясного смислу, який вбиває думку (саме це підкреслив у своїй лекції про «метафізику Арто» М. Мамардашвілі, стверджуючи, зі свого боку, неможливість адекватно висловити засобами вербальної мови точний зміст власних думок). М. Мамардашвілі вказує на жест як на «апарат події думки». За А. Арто, слово, здійснюючи своєю ясністю і чіткістю простий перехід змісту думки «з однієї голови до іншої», не може викликати власної думки; на відміну від жесту, який здатний ввести реципієнта до стану розуміння, здійснити «подію думки» – завдяки існуванню в фізичному світі (і, відповідно, можливості впливати на нашу чуттєвість і на всю нашу тілесність), завдяки відсутності чіткого, детермінованого

² Зорове сприйняття – виступає аналогом «дотику на дуже далекій відстані», смак – безпосереднім дотиком, нюх – дотиком на відстані, слух – на далекій відстані. Дотик ув'язується з рухом, а їх єдність формує пластичні підстави художньої творчості, яка розуміється як вираження емоцій за допомогою тілесних рухів. Особливо це стосується музики, яка як раз і трактується як певна мова жестів [86, с. 92].

(обмежуючого, «вбиваючого» процес думки) значення. Жест також виявляється найбільш адекватним засобом вираження там, де має місце справжнє почуття, а поетичне, образне (не побутове) слово є подібним до жесту [130]. За висловом Ж. Дерріда, слово в театрі Арто повинне «знову стати жестом... сценою, волення якої ще не приборкане в слові... належить знову відшукати разом з мовою самого життя «мовлення раніше слів» [71, с. 303].

За Дж. Мідом, жести є найпершою мовою людського спілкування і найпершим символом, бо невіддільні від людини, її тіла – з цього і бере початок символізації взагалі, властивість спілкування і взаємодії безпосередньо (природно) за допомогою знаків; оскільки у людини комунікація відбувається свідомо, то жести несуть однаковий смисл як для авторів, так і для сприймаючих [136]. Ю. Лотман бачить в пластиці людини певний текст, за допомогою якого здійснюється процес комунікації [116]. К. Вульф (як і Мід) акцентує роль жестів у соціалізації (через комунікацію і ритуаліку) людини, визначаючи жести як «міметичні рухи тіла, з їх допомогою людина уподібнюється світу і привласнює його собі, в них вона представляє і виражає себе» [54, с. 42]. За Р. Бартом, повідомлення, знак і жест є явищами одного порядку; на відміну від повідомлення і знаку, жест з його ірраціонально-експресивною природою випереджає знак, що стає основою будь-якої артистичної діяльності, де жест (а не ідея) може нести первинний творчий імпульс. У концепції ірраціональності жесту Барта Т. Цареградська справедливо вбачає проблематичність аналітичних операцій (аналізу жесту), яку «певним чином знімає» Можливий відповідь знаходимо у Ю. Кристевой: «жестовість в набагато більшій мірі, ніж (фонетичний) дискурс або (візуальний) образ, піддається аналізу як діяльність в сенсі витрати сил, виробництва, яке передує виникненню продукту, а отже, передує репрезентації як феномену значення, присутнього в комунікативному кругообігу; звідси з'являється можливість вивчати жестовість не як репрезентацію, що є "спонукальною причиною дії, але жодним чином не зачіпає її природу" (Ніцше), а як діяльність, що передує репрезентації і репрезентується повідомленням. Зрозуміло, жест передає якість повідомлення в рамках даної групи людей, і лише в

цьому сенсі його можна назвати "промовою"; проте жест є не стільки готовим, наявним повідомленням, скільки процесом його вироблення (процес, який він сам же і дозволяє простежити); жест є роботою, що передує створенню знака (смислу) в ході комунікації» [110, с. 116]. За Ю. Кристевою, діяльнісний жест «в процесі комунікації передує конституюванню знака (смислу)» [там само] (що фактично відбувається у диригентському жесті). Жесту-процесу, який триває у часі, складно поставити чіткі межі (початок і кінець), хоча «ретроспективно... подумки ми надаємо жесту завершеність і шукаємо його значення. Жести рук або голови, або пальців, або ніг, невіддільні ні один від одного, ні від пози, погляду і так далі. Їх неможливо виділити як незалежні елементи. І в цьому мова жестів істотно відрізняється від словесної мови, де є підмножина елементів – слів, з чіткими кордонами між ними» [226, с. 86], а тому «для семіотичної науки настав час анексувати жести» [110] (таке розуміння зближує концепцію Кристевої з позиціями Арто і Дерріда про жести як «мову самого життя», як «мову до слів»).

У сучасній семіотиці під «жестом» у цілому розуміється тілесний рух (головою, очима, руками, пальцями і т.д.), який виступає конвенціональним знаком (поза цієї якості він ризикує залишитися незрозумілим, несприйнятим), тобто жест – спрямований на передачу інформації (є знаком), а не мимовільним фізіологічним або випадковим рухом. Тож до жестів відносяться не тільки рухи руками, а й головою, тулубом, ногою (наприклад, можна показати напрямом кивком або поворотом голови, висловити осуд або схвалення жестом голови, ніг і тулуба, проявити або «видати себе» відповідним рухом ніг тощо), що можна відзначити при аналізі різних словникових визначень. Саме слово «жест», на думку Л. Крейдліна, сходить до багатозначного латинського «gerere», що означає «носити, нести відповідальність, контролювати, виконувати» [109, с. 46]. Безпосереднім предком англійського слова «gesture» (жест) виступає середньовічне латинське «gestura», що означає «спосіб носіння чогось або спосіб дії» – «як людина стоїть чи ходить» (цікаво, що слово «жеста» це також жанрове визначення середньовічних епічних поем – *Chansons de Geste*, франц. «Пісні про діяння» – про історичних або легендарних героїв Франції, наприклад,

«королівська жеста»). Пізніше англійські риторики застосовували *gesture* тільки для позначення «правильної невербальної (тілесної) поведінки оратора під час виголошення промов, тобто того, як оратор повинен скористатися наявними можливостями свого тіла, щоб впливати на слухачів ... специфічні значущі рухи рук, ніг, корпусу або обличчя – інакше, все те, що ми сьогодні маємо на увазі під терміном жест» [там само].

Тлумачний словник Д. Ушакова 1934-1940 рр. (як і «Великий словник іншомовних слів» видавництва ІДДК 2007 року та д.і.) визначають жест (від франц. *Geste*) максимально широко (у прямому, руховому, та переносному значеннях): «1. рухи тіла, особливо рух рукою, які супроводжують мовлення для посилення його виразності або замінюють його»; «2. перен. Вчинок, який чинять з яким-небудь умислом, з показною метою; поведінка, продиктована якимись цілями, вигодами (переважно. жарту або іронії)» [82]. Ще ціла низка енциклопедичних («Повний словник іншомовних слів» М. Попова 1907 року, «Словник іншомовних слів» О. Чудинова 1910 року, «Тлумачний словник іншомовних слів Л. Крисіна 1998 року, «Великий словник іншомовних слів» видавництва ІДДК 2007 року [82]) і дисертаційних (О. Боєва [30]) джерел підкреслюють залежність, нерозривний зв'язок жесту з вербальною комунікацією, вони ж, підкреслюючи значення рухів рук у жестовій системі, відносять сюди й рухи інших частин тіла. Усе це можна пояснити загальним або лінгвістичним профілем словників.

Інша група словниково-енциклопедичних видань – психологічного спрямування, акцентуючи саме рух рук у визначенні жесту, пропонує автономно-семантичне його розуміння, без зв'язку з вербальною комунікацією: «елемент пантоміміки, що виконується за допомогою дій руками: Ряд жестів має ритуалізоване значення. Виділяються жести: 1) ілюстративні (означають) – обслуговують якусь висловлювану думку; 2) виразні (експресивні) – говорять про емоції або наміри людини» [214]; «характеризується тим, що повідомлення передається за допомогою рук. Ряд жестів придбав ритуалізоване значення. Види: ілюстративні, що обслуговують будь-яку висловлюється думка, виразні, що

свідчать про емоціях чи наміри людини» [100]; «виразний рух руки, що має спочатку імпульсивно-інстинктивний характер і зрозумілий в силу безпосереднього відношення, що існує між рухом і внутрішнім станом, який він виражає. Розрізняються Ж. вказівні та образотворчі: перші вказують на предмет, другі зображують рукою предмет або дію. Безпосереднє виразне значення Ж. завдяки асоціації може перейти в умовне, символічне значення; такий штучний Ж. слід відрізнити від природного. Ті та ін. Ж. при свідомому використанні стають засобом психічного спілкування, створюється мова Ж., що спостерігається у глухонімих, у дитини, що не володіє мовою, у примітивних народів. За теорією В. Вундта, таким же шляхом розвинулася звукова мова з природних виразних звукових Ж.» (Варшава Б. Є., Виготський Л. С., 1931) [31]. Також під жестами частіше розуміють тільки рухи руками (мануальні жести) в етології – науці про біологію поведінки (адже найбільш активно і виразно люди жестикулюють руками). Таким чином, психологи та біологи концентрують увагу на *власній знаковій функції жестів* у ритуальній, зображально-ілюстративній, виразно-експресивній передачі відповідної інформації за умови конвентивного підходу. Власне, ця зрозумілість, обумовленість робить жест знаком, а системну послідовність жестів виводить на мовно-комунікативний статус. А комунікація може відбутися лише в тому випадку, якщо комуніканти розуміють один одного, якщо у них є спільний соціальний досвід, вони говорять («говорять») однією (у тому числі, жестовою) мовою або використовують єдину знакову систему.

Для того щоб почалася комунікація, повідомлення повинно бути закодовано відправником, тобто, перетворено на систему знаків – носіїв інформації. Знак, на думку Ч. Пірса, це щось, що має певне значення для того, кому він адресується, оскільки «створює в розумі іншої людини рівноцінний знак». Пірс пропонує вживати поняття «знак» для позначення об'єкта, «доступного сприйняттю або тільки уявленого, або в певному сенсі навіть не уявленого» [164, с. 177-178]. Розуміння знака полягає в з'ясуванні його значення – предметного (який предмет знак позначає), смислового (відповідності знака та образу предмета у свідомості людини), експресивного (відповідності між знаком і почуттями говорить), і

оціночного (передає відношення мовця до даної інформації). Для завершення (здійснення) комунікації отримане повідомлення повинно бути декодованим одержувачем, перетвореним на прийнятну для його сприйняття форму.

Так і поняття «знака-жесту» включає у себе багато елементів символічного обміну: дія або рух людського тіла (його частин, передусім, рук) має певне значення або смисл, тобто є знаком або символом, має план змісту і план вираження. Жест стає одиницею комунікації тільки за умов набуття «спільним» для сторін комунікації значенням, тобто зрозумілим для дешифрувальника планом вираження і планом змісту. Але тут можуть виникнути труднощі «локалізації» знаково-жестових систем, що залежить від соціальних, національно-етнічних, культурних, історичних, особистісно-психологічних властивостей.

Всі жести-знаки умовно диференціюються на емоційні і сигнальні. Перші є прямим віддзеркаленням внутрішнього емоційного стану виконавця (Ч. Дарвін вважав їх – передусім, мімічні – вродженими і універсальними). Але соціально-культурне (або історичне) середовище «диктує» певні правила демонстрації (жестової поведінки – термін П.Екмана і В.Фрізена, 1969 р.). На відміну від емоційних виразів, сигнально-діалогічна «працює» на принципах домовленості, освоєння шляхом навчання, варіювання у вертикально-історичному і національно, віково-, групово-горизонтальному зрізах. Більшість сигналів діалогу виконуються за допомогою рухів руками, хоча міміка також може служити сигналом. Слід зазначити, що значна частина жестів (рук, передусім) – семантичних, ілюстративних і, головним чином, емоційних містить ще й національну та соціальну визначеність. Так, відоме нарощування жестової (емоційної) інтенсивності та активності з півночі на південь. Більш того, широкі жести руками, швидко і різко виконані, можуть сприйматися як ознака поганого виховання. Так само, жестовий етикет вищих щабелів соціальних сходів та релігійної сфери суворо регламентований, у той же час інші соціальні шари відчують більшу свободу жестової поведінки. Характерно, що жителі різних географічних регіонів, різних соціальних прошарків, національних приналежностей звичайно набувають тих властивостей жестикуляції, які

супроводжували їх у дитинстві або у яких вони перебувають тривалий час дорослого життя – можливо, не «своїх» за походженням (наприклад, жителі півночі, проживаючи на півдні, починають активно жестикулювати у розмові, і навпаки). Тобто, сигнально-діалогічні жести є продуктами певного виховання, середовища, навчання і не є чимось природженим, хоча на індивідуальні жестові особливості часто впливають генетично-родинні та національні особливості. Такою є «мовна» пам'ять жестової системи.

Г. Крейдлін доводить правомірність зіставлення невербальних знакових одиниць з вербальними, і не тільки через «функціональну спільність кінетичної і мовної поведінки», а й через подібність «глибинних, перш за все біологічних, процесів, які лежать в основі мовленнєвого і жестового типів поведінки»; через наявність значень у повсякденних жестів і слів, які «можуть змінюватися в часі і просторі»; через схильність обох до впливу соціоекономічних і культурних чинників; через певне кореспондування синтаксичних законів і правил природних мов та «певних закономірностей у виконанні жестів, які стосуються конфігурації складових частин, впорядкованості рухів, їх контекстної зумовленості та ін., і які проявляються в актуальному акті спілкування... Все сказане про подібність вербальних і невербальних одиниць дає підстави вважати, що певні методи лінгвістичного аналізу можуть бути цілком успішно застосовані і при описі жестів» [109, с. 63]. В той же час, одиниці жестового представлення і вербально-мовного значення до певної міри є взаємно непроникненими. Вони часто, але не обов'язково супроводжують-посилюють вербальне мовлення, вони не можуть проникати, переходити один в інший, бо їх природа принципово різна. Знак-жест має цінність «первісності», інтимної до-соціальності, комунікативної безпосередності, на відміну від знака-слова, який «соціалізував комунікацію, речі і людей, зробивши їх «товаром», ввівши їх до складного суспільно-економічного обороту і залучивши до складної системи ідеологічних і міфологічних відносин. При всій подвійності своєї конституції, яка означає-означається (це зближує їх властивість), ці знаки нерухомі відносно один одного, хоча можна говорити про якусь систему еквівалентностей між ними, як між одиницями різної природи»

[199]. А це вже свідчить про *іманентну семантичну автономність жестової поведінки в рамках комунікативної системи*.

П.Екман і В.Фрізен виділяють наступні семіотичні класи жестів – емблеми, ілюстратори та регулятори. Ці терміни запропонував Д. Ефрон у своїй дисертації «Жести, раси, культури» 1941 року. Жести-емблеми мають прямий словесно-поняттєвий аналог і характеризуються однозначністю розуміння у певній культурі (спільноті), практичною зручністю повідомлення (події, почуття, накази тощо). Повідомлення конкретної емоції у жесті-емблемі при цьому може не співпадати з дійсним почуттям кореспондента. Диференціація «емблем» на іконічні і символічні вказує на буквальне копіювання реальних об'єктів або опосередкованість, «символіку для присвячених», відповідно. Жести-ілюстратори тісно пов'язані зі змістом вербальної мови і супроводжують її, виконуючи функції емоційного підсилення, син таксування, смислової акцентуації-підкреслення, подають невербальні сигнали конструювання діалогічного процесу. Жести-регулятори можуть функціонувати у зв'язку з промовою і автономно від останньої; з функціональної точки зору вони підтримують та управляють комунікацією, виражаючи схвалення або незгоду, передачу або прохання слова тощо. Через таку семіотичну спрямованість жести можуть, не будучи прямими емблемами, «видавати» справжній емоційний стан людини, який вона волала б, можливо, приховати, а, володіючи психологічними навичками, людина може вдатися до введення співрозмовника до омани. Деякі з таких побутових жестів певним чином використовуються й у диригуванні, наприклад, опущені голова і плечі, які зазвичай супроводжують (виражають) пози покірності й печалі, страху і невпевненості, крайньої інтимності можуть бути застосованими у відповідній музичній «ситуації» і, навпаки, розправлені плечі і широко розставлені руки як втілення щирої відкритості, любові, готовності до дружнього близького у просторі контакту – при диригуванні темами «широкого дихання», щирого почуття, «польотності» тощо.

На думку І. Коха, слово «жест» означає «тілорух тільки *семантичного, ілюстративного та емоційного типів (курсив наш – С. М.)*. Ми ніколи не

говоримо: “яким вірним жестом він обточує гайки”, “яким невірним жестом вона ходить”. Але ми скажемо: “яким приємним жестом вона показала нам на ці квіти” (приклад ілюстративного жесту) або «коли він сердиться, то противно махає руками» (приклад емоційного жесту). Жестами людина доказує те, чого в даному випадку не може або не хоче пояснити словами. За своєю природою жест завжди ефективний, завжди має конкретну мету і висловлює емоційний стан людини», причому «найбільш активно висловлюють життя актора його руки. Вони, головним чином, несуть глядачеві сукупність почуттів і емоцій, які хвилюють артиста під час найвищого вияву сценічних переживань» [108]. Всі ці особливості актори і режисери часто вивчають, працюючи над роллю (або заздалегідь), і майстерно ними користуються, створюючи пластичні характеристики своїх героїв. У традиції «театру переживання» К. Станіславського відкидається будь-яка жестикуляція, що не виправдовується психологічною потребою. Не виправдана у цьому відношенні жестикуляція вважається найбільш грубою помилкою у сценічному русі актора. Звичайно нею «грішать» початківці – від страху і природного бажання показати «свободу», «посилити враження», ховаючись хоча б за формальний рух. Слід відзначити, що у диригентському виконавстві зайва жестикуляція, надвеликі «ефектні» жести також належать початковим етапам диригування у цілому (достатньо згадати різкі змахи Бетховена у сфорцандо аж до зачіпання свічі на роялі або обличчя хлопчика, що тримав на другий раз свічу біля роялю) та у процесі еволюції диригентської техніки окремих виконавців-диригентів (В. Андрєєва, В. Співакова, М. Плетньова та ін.).

Ф. Шаляпін (у кращих античних традиціях) стверджував, що «жест є не рух тіла, а рух душі» [223, с. 109] і майстерно використовував це у своїй творчості. У період, коли в театрах поряд з мистецтвом уявлення процвітало і ремісництво, були винайдені і рекомендувалися певні жести, які повинні були допомагати акторові висловлювати «почуття». Поступово склалися штамповані тілорухи, які нібито виражають «гнів», «радість», «здивування» і т.п. Здавалося б, що подібний набір дійсно повинен збільшити асортимент «виразних рухів»: проте ще до появи

системи Станіславського подібного роду схематизація в вираженні людських почуттів не могла не викликати осуду з боку прогресивних представників театрального (і музично-інструментального) мистецтва. З появою «системи» різні спроби створити задалегідь відпрацьований набір виразних жестів вступили в явне відкрите протиріччя з самою ідеєю «мистецтва переживання». «Система» показала, що тільки сценічна дія є виразником логіки поведінки і емоцій актора. Рухи ж музиканта-інструменталіста обумовлюються, передусім, доцільністю і необхідністю звуковидобування й звуковедення, що так чи інакше використовують оркестрові диригенти (докладніше про це у підрозділі 2.3. дисертації).

Для мистецтва сфера жестів стає об'єктом від самого його народження. Їх інтерактивна динаміка і процесуальність розгортання (очевидна і потенційна, перспективна) досягає високого ступеню досконалості у античній скульптурі, середньовічному і ренесансному живописі, танцях, театрі, далі – в музиці (де жести здавна використовуються у хейрономії; витончена графіка регентів часів григорианіки; цикл фуг Маттесона «Добре звучна мова пальців» з жестовим підходом до звучної матерії; риторичні фігури музики; стиль *concitato* в оперних «діалогах» Монтеверді; експресія афектів в опері та музичному інструменталізмі; потоки енергії у Е. Курта і процесуальність Б. Асаф'єва), наразі абсолютизується у диригентському виконавстві.

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. Співвіднесення науковцем мистецтва орнаменту з процесами художнього мислення привело до висновку, що своїм корінням останнє йде до пластичного освоєння людиною світу, коли «зовнішній контур» (навіть наскельного живопису) «створював не тільки цілісний образ звіра або людини, але і був висловлений єдиною лінією, котра несла також інформацію про пластичне зусилля стародавнього художника, що прагне єдиним, як би безвідривним жестом охопити зовнішній вигляд зображуваного. У лінії-

контурі як би збережена пам'ять про руку, що гладить «натуру», дізнавшись про всі її специфічні особливості... Око, що стежить за лінією, як би читає цю «пластичну інформацію» про зовнішній абрис, актуалізуючи синестетичні рухові («такі, що гладять») відчуття. Одночасно вони (очі) як би вчаться у руки обмацувати, окреслювати, оконтурювати видиме ціле, схоплюючи його в своєрідному образі-аналогу жесто-пластичного впізнавання» [187]. Ці слова ніби описують (хай і частково, поверхнево) зовнішню структуру диригентських мануальних рухів, які «ліплять» текст партитури у його цілісності, диференціації та живій виконавській експресивній (мислечуттєвій) процесуальності. Синцов наполягає, що жест для набуття художньо-естетичних якостей повинен «хоча б частково відірватися від своїх матеріальних носіїв; позбутися явних зв'язків з уявленням про «користь» і «практичний сенс» ...бути усвідомленим не тільки як тілесно-матеріальний акт, а як мисленнєво-духовне зусилля, направляє і управляє діяльністю тієї ж руки» [там само]. Слід відзначити, що для інструментальної гри і диригування (як і для професійних рухів художника і скульптора, танцюриста) позиції не користі, але доцільності залишаються актуальними поруч з вказаними нематеріальними зусиллями, які мають за мету «самоопізнання, самоспоглядання, явлення самому собі в деякій якості надлишку, гри формотворних сил» [там само]. Важливим для нас у концепції Синцова є висновок про те, що в основу художнього розуміння покладено «якийсь аналог візуального уявлення про “ціле” і його “частини”», які мисляться не стільки в абстрактно філософському плані, скільки в просторово-“органічному”» [там само]. Причому такий художній «цілісний організм», в якому кожна частина втрачає свою відносну відособленість, висловлюючи ціле, іманентно кореспондує з зорово-жестовим аналогом, здатним «збирати» частини в ціле і схоплювати (споглядати) як різноможливі комбінації таких частин. Цей «зримий дотик», що увібрав в себе жестову активність художньо-творчої природи людини, впливає (відбивається) і на інші види мистецтв (такі, що базуються на іншій чуттєвій основі), зокрема, на слух – адже звук виступає одним з різновидів, відображень простору, проявом жестотворної активності. Її зримим втіленням можна вважати, на думку Синцова,

мистецтво диригента, який як би «ліпить» звукову масу в процесі її породження (давній нотопис також має жестовий характер). Дійсно, саме через жест людина не тільки пізнає динаміку часу-простору, але і «привласнює його», відкриваючи для самої себе присутність своєї особистості, здатної жестом організувати просторово-часовий континуум. Втім, система диригентських жестів (як і музично-інструментальних, і вокально-хорових) не відмовляється (як наполягає Синцов у випадку художнього жесту), а специфічним чином поєднує матеріальну та ідеальну амбівалентність звучності як такої, що виявляється у визначенні «звучної» або «незвучної» руки диригента. На відміну від «мисле-жесту» Синцова як психічного утворення, що «перемістило тілесно-пластичні форми людської активності в його духовно-розумову сферу» поза «безпосереднього зв'язку з формами матеріального просторового буття» і на відміну від спільного для всієї жестової сфери жесту-прародителя (тілесно-фізичного), диригентський жест «ідеалізується», не втрачаючи зв'язку з речовістю звучної матерії. Одночасно спільними рисами у мисле-жеста і жеста диригента виступають ініціюючо-скеровуюча властивість, а також виражена часова (процесуально-часова) специфіка (хоча будь-який жест не може бути осмисленим поза якогось простору). Останню М. Лоський вважає відмінною рисою психічних явищ, на відміну від матеріальних, для яких характерні просторово-часові форми існування. Диригентські мануальні рухи синтезують час і простір у специфічний музичний виконавський хронотоп, набуваючи рис експресивної процесуальності, «тривалісності» (рос. – «дления»). Як і «мисле-жести», диригентські жести, змінюючи «характер інтенціональних актів», характеризуються потенційною схильністю (як би «згорнутою» в інтенції, як «згусток можливостей») до явлення у відповідному фізичному просторі (світі). А їх інтенціональність (Гуссерль) та схильність (Хайдеггер) потенційно пов'язані в якусь суперечливу цілісність, що кореспондує з концепцією звучного/незвучного М. Аркадьєва.

1.2. Становлення і розвиток професійної художньої диригентської техніки

У шеститомній Музичній енциклопедії диригування (від нім. Dirigieren, франц. Diriger – направляти, управляти, керувати; англ. Conducting) визначається

як «один з найбільш складних видів музично-виконавського мистецтва; управління колективом музикантів (оркестром, хором, ансамблем, оперною або балетною трупю і т.д.) в процесі розучування і публічного виконання ними музичного твору» [75]. Справедливо акцентована найбільша у музично-виконавській діяльності складність диригентства обумовлена системою специфічних завдань, вмінь, особистісних якостей і навіть невлливої, міфічної «магії», що забезпечує одним диригентам заслужений успіх, малопояснювану з логічно-аналітичної точки зору бездоганну якість звучання оркестру, «гіпнотичний» вплив на оркестрантів, переконливий музично-стильовий баланс, а інших (за, здається, ідентичних технічних мануальних і емоційних умов і дбайливого відтворення тексту композиторської партитури) позбавляє усіх або деяких з названих складових диригентського успіху. Але при всій загадковості диригентського впливу мануальний його бік залишається непорушним засобом, техніко-технологічною основою у комунікації з оркестром і донесенні йому своїх високих художніх намірів. У складно-«чарівному» синтезі диригентських завдань (творчого, психологічного, педагогічного, технічного порядку) нікуди не подітися від встановлення, утримання й процесуального розгортання темпо-метро-ритму; гучнісно-динамічної драматургії; звукового балансу фактурних, тембральних, динамічних компонентів; артикуляційно-штрихової визначеності; ансамблевої злагодженості і балансу; ясності і зрозумілості афтактових показів і т.п. – усієї композиторської і виконавської текстової інформації першорядної (для оркестру і композиторського задуму) важливості, що уособлюється, передусім, в жестовій системі диригентської техніки. Тож до наведеного енциклопедичного визначення можна сміливо додати: «за допомогою (через) специфічної жестово-мануальної системи музично-оркестрової комунікації – диригентської жестової мови».

Серед усіх музично-виконавських спеціальностей, диригентське мистецтво, яким ми його знаємо сьогодні, є наймолодшим (сформувалося від другої чверті XIX століття) і зобов'язане своїм форматом (і технічним розвитком), передусім, оркестрово-симфонічному і оперно-симфонічному жанрам. І це не даремно, адже професійному диригентському мистецтву належало, увібравши у себе досвід

кількатисячорічного музикування з його системними реформами, жанрово-стильових і музично-мовних параметрів й різнорівневого керування колективним музикуванням, виробити власні методологічні, методичні, мовні комунікативні й, навіть, філософсько-ідеологічні принципи виконавства.

Самостійна роль диригентсько-виконавського мистецтва утвердилася в процесі його тривалої історичної еволюції, яка простежується як на рівні комунікативних відносин, художніх засад, так і на рівні технічних засобів їх здійснення. Така технічна специфіка у різні епохи музичного управління була внутрішньо обумовлена своїм часом – соціально-культурними, філософсько-естетичними і навіть економічними факторами (як і виокремлення власне професійного виконавського мистецтва диригування у ХІХ столітті). Тому можливо, що «форма сучасного диригування колись в майбутньому стане застарілою, такою, що не відповідає потребам музичної виразовості, і її замінить щось нове» [95, с. 37].

Незважаючи на вказану молодість автономного (спеціального) статусу музичного виконавства витoki диригентства (і майбутньої диригентської жестової мови) сягають глибокої давнини. Це пов'язано з тим, що сама суть диригування – вираження музики і її скерування у впливі на граючих оркестрантів через жести – «корениться у психофізіологічних особливостях людської природи» [63, с. 26]. Адже музичні звуки у цілому (тим паче, ритмізована музична матерія) викликають в людині мимовільні (підсвідомі) рухові м'язові реакції (рухи рук, ніг і корпусу; міміка), на вільному виявленні яких, як відомо, базувалося первісне музичне мистецтво, передусім, танець як жанрово-змістова основа музики доцивілізаційної доби. Такі ритмічні (відкриття енергії ритму, поступове усвідомлення і вивчення ефекту його впливу, особливо на людську групу або масу, стало міцним «знаряддям» у всіх сферах життя і життєвих ситуаціях) рухи первісної людини під час танців або ритуалів, з підкріпленням певних опорних долей (особливо з рухом вниз) за допомогою підручних засобів (палиць, каменів, примітивних ударних інструментів), хлопків у долоні, притопувань ногами – фактично передували майбутнім диригентським жестам, а соціальний або

ритуальний лідер міг взяти на себе скеровування актом синкретичного «виконання». Поступове уособлення естетичних переживань (як природної людської потреби) вело, зокрема, до розуміння необхідності створення якоїсь подібності ансамблевої спільності (у синкретичному груповому цілому вираження і у виділенні кращих виконавців для задоволення естетичних та ритуальних потреб), що не могло не привести до появи лідера, який би забезпечив цей ансамбль певною якістю сумісного звучання як символу єдності групи і загальною організацією. Управління таким виконавським колективом, скоріше за усе, відбувалося за допомогою певного ударно-шумового акустичного засобу – відбивання ритму рукою, ногою, палицею, стуком і викриками, що дозволяло визначати необхідний темпоритм, який би організовував колективну виконавську дію, зробивши її більш естетично привабливою, приємною, угодною слухачам і Вищим силам. Можна стверджувати, що організатор дій такого первісного музичного «ансамблю» і є давнім прообразом сучасного диригента (звичайно, умовним, не володіючим нинішнім спектром мови диригентських жестів і не здатним втілювати художньо-катартичні концепції – але ж і музичного мистецтва як окремого художнього виду ще не існувало), а головним способом керівництва, поряд з шумовим (ударним та голосовим), були рухи тіла і, скоріше за усе, головна роль у них відводилась рухам рук як найбільш виразним (і пристосованим до різноманітних «ювелірно-тонких» дій) частинам тіла у творенні й передачі сигналів (про що свідчать найдавніші жестові мови – мукомоли Британської Колумбії, монахи трапісти й францисканці тощо [109, с. 33]). А. Савадєрова називає цей **(перший)** етап тривалого диригентського становлення (а, точніше, керування колективним виконанням) «“стихійним” диригуванням акцентного типу в умовах колективного музикування доцивілізаційної епохи» [178, с. 166], а В. Каюков – «заспівом» як «найдавнішою формою управління колективом за допомогою ритму і голосу»; сферою «зародження технології ручних жестів» [95, с. 37]. Каюков також називає описаного вище лідера колективного виконання «диригентом-заспівувачем», який «подає спочатку якісь голосові сигнали, що переходять з часом в мелодійну

лінію» – власне, так і виникає «перший спосіб музично-виконавського керівництва – заспів» [там само], хоча автор визнає історичну первинність виникнення ритмічного, а не вокально-мелодійного начала (таке виразове ускладнення, емоційно-енергетичне посилення – накладання звуковисотної інтонації на ритмічну – відбулося пізніше у ході розвитку музичної творчості). Втім, назва «заспів» може бути виправданою через вокально-інструментально-танцювальний синкретизм, тобто участь голосового співу, у тому числі. Ймовірно, вже тоді визначалися і свої, специфічні рухи у кожного племені, народності тощо, а також індивідуальні жестові властивості, адже лідер мав виділятися з синкретичної виконавської маси якимись особистісними якостями, здібностями, можливостями, через що йому й підкорялися. До того ж, «будь-яка колективна дія потребує сигналу для того, щоб розпочатися. Такий сигнал міг подаватися будь-яким способом – стуком, хлопанням в долоні, притоптуванням або умовним знаком – один з числа учасників колективу. Як правило, це був найбільш енергійний, активний і вольовий лідер, який прийняв на себе роль ватажка, організуючого і ведучого це дійство» [186, с. 170]. Окрім цього психологічного, емоційно-вольового аспекту (що зберігся багато в чому до наших днів) мав бути якийсь зрозумілий і ефективний «технічний» засіб керування, заснований, перш за все, на жестовій знаковій системі. Цікаво те, що і сьогодні вказані первинні способи музичного керівництва колективом не втратили своєї актуальності і мають місце. Наприклад, у колективах «третього пласта» (естрадних, рокових, джазових) ударник часто задає темп і забезпечує спільний вступ музикантів кількома ударами палички по паличці. У хоровій (фольклорній і академічній) музиці, а також іноді в інструментальній можна зустріти приклади виконавського заспіву (керівника або іншого учасника).

Наступний (**другий**) етап у розвитку майбутнього диригування (найтриваліший, біля чотирьох тисячоріч) простягається від епохи найдавніших цивілізацій стародавніх Єгипту, Індії, Греції, Риму до середньовіччя включно. Оскільки цей етап характеризується інтонаційно-мелодійним збагаченням музики (кристалізацією різноманітних наспівів і ускладнення ритмічних структур;

розвитком поруч танцювальним – вокально-співочого, мелодійного начала), в системі управління ансамблевим виконанням висувається вимога певної компенсативності поки відсутнього нотного запису. Первісна афектація і жестів, екстатичні крупні первинні танцювальні тілорухи тут вже не допомогали спільному виконанню; знадобилась нова система управління, яка б характеризувалася такими якостями, як «точність, спокійність і дидактичність» [95, с. 41], які могли бути здійсненим, передусім, пристосованими до детальної «роботи» руками. Нові способи «диригування» стали використовуватися в якості *умовних знаків*, мнемонічних рухів, які передавали інформацію від керівника до виконавців музичного колективу про різні параметри звучання – висоту звуків, їх тривалість і силу, зміну темпу, затримання, паузи тощо (завдання виконання ускладнилися не тільки з точки зору ансамблевої вертикалі, а й з позицій горизонтального драматургічного розгортання). Така система *мануально-ручних прийомів (специфічних жестів кисті рук і пальців)*, що використовувалися при управлінні колективними видами музикування, отримала назву «*хейрономії*» або «*хірономії*» (від грецького *χειρ* – рука і *νόμος* – закон). Користуючись хейрономією, диригент вказував виконавцям темп, ритмічний малюнок, динамічні нюанси, візуально відтворював мелодійний контур (спадний або висхідний рух мелодії), тому застосування хейрономії означало перехід від ударно-шумового акцентного диригування до *умовно-жестового* – другої форми в історії керування музичними колективами. Така рання модель управління руками – фактично є предтечею сучасного мануального диригування (безшумна, зі спиранням на ручні форми). Саме «хейрономічна система, в подальшому, розкриє ємність, “стенографічність” диригентського жесту – тих якостей, які стали особливо цінними в сучасній системі диригентського управління» [95, с. 41].

У Стародавньому Єгипті перші відомості про подібну систему – систему ручного керування («письма у повітрі») – сягають 2723-2563 рр. до н.е. [36, с. 8] (сформувалися у Стародавніх Індії, Іудеї тощо). Спочатку вона використовувалася з навчальною метою, коли вчитель показував учням зміну мелодійних і темпометроритмічних відомостей, але явно справила вплив на сценічні форми.

Важливим полем формування такої системи виступив давньогрецький театр з його новітнім драматургічним компонентом – хором, керівник якого (корифей) вже практично виконував функції диригента – часто перебуваючи на подіумі (в центрі круглої площадки – оркестри) і корегуючи метричні акценти ансамблевої вертикалі ударами оббитої міддю котурни або руками. Диригент, як найдосвідченіший співак-заспівувач, який знав на пам'ять багато різних наспівів, повинен був знайти спосіб передавати їх учасникам ансамблю в процесі виконання. В античні часи хейрономія набула нових смислів. Вона вийшла за межі практики навчання музиці, до сфер публічного музичного управління та ораторської риторики. Цікаво, що Аристотель порівнює державного керівника з музичним, який не повинен дозволити якомусь одному вокально дуже сильному співакові співати в загальному хорі, так як це зіпсує хоровий ансамбль: «Хіба дозволить керівник хору брати участь в хорі кому-небудь, хто співає голосніше і красивіше всього хору?» [цит. за 95, с. 42]. Артистично ефектні і зрозумілі (осмислені) хейрономічні жести (як продумана система) стали міцним інструментом впливу у риторичі. В музичній сфері відбувався нерозривний зв'язок з театром (в якому, власне, народилися самі поняття хору і оркестру). Античний корифей керував як інструментальною частиною театральної дії, так і хоровою; цінною для розвитку мануальної системи диригування тут виступає хейрономічна точність показів за участю кисті і пальців.

В середньовіччі «диригентське» мистецтво (як і всі інші види професійної художньої культури) розвивалося згідно християнської доктрини, у храмах, де музика була невід'ємною, органічною частиною богослужіння (через незатребуваність у церкві оркестр не розвивався аж до початку Нового часу – основне музичне оформлення меси здійснював хор). Також і відомості про хейрономію (зокрема, церковно-хорову) можна знайти у церковно-«музикознавчих» трактатах. Так, отець Мокеро, знавець і аналітик григоріанського співу, вказував, що жест для керування григоріанським співом («григоріанська хірономія») був заснований «на особливій звуковій та ритмічній естетиці і не був тотожним відбиванню такту» через необхідність врахування і

жестового показу плавності ліній мотиву. В результаті «жестика регента могла передаватися надзвичайно витонченою графікою: втілювана тут концепція “підвищення” і “зниження, “арсиса” і “тезиса” наочно асоціювала мелодійний рух і жест руки» [218], що багато в чому відповідає сучасній техніці (в основному) лівої руки диригента. При поступовому ускладненні управління і системи церковних хорів у цілому виявилася потреба в чисельних музичних керівниках (доместиках, регентах) на професійному, зі спеціальною освітою рівні (через відсутність або нерозвинутість перших нотних письмових систем регент мав утримувати усі наспіви у пам’яті). Метод ручного беззвучного показу ідеально підходив для молитовного характеру григоріанського хоралу, з його ритмічно вирівняною (не суворо ритмічною) мелодійною лінією, хоча про виразовість і тим більш експресивність її виконання і показу не було і мови. Регент мав створити «своєрідний космізм з відстороненістю від мирських пристрастей, абстрагуванням від самосвідомості, зосередженням віруючої людини на молитві і тексті писання» [95, с. 43]. Сувора ієрархічність середньовічного духовенства (і життя у цілому) «породила настільки ж чітко ранговану систему і в галузі диригування» [178, с. 164]. Так, наприклад, головному диригенту храму (приміцеріусу) був привласнений символ його шанованого статусу – досить важкий жезл (квазібатута) з золота, срібла, слонової кістки до 180 см у довжину (його підіймали перед початком виконання для збирання уваги (іншої функції ми не знайшли).

У середньовіччя – «добу жесту» – система хейрономії стала повсюдною, але не універсальною – через відсутність нотації точно зафіксувати мелодійну лінію було неможливо (їх вивчали напам’ять), а регенти різних церков поступово стали вдаватися до в принципі забороненого варіювання і, звичайно, могли впроваджувати власні мануальні знаки, жести. Певним чином ці проблеми вирішувала нова система нотації Гвідо Аретинського, яка не тільки позбавляла від «нецерковного» прийому варіювання, закріплюючи текст наспіву (згодом даючи можливість закріпити авторство музики), значно полегшувала долю регентів і півчих (у читанні нот з листа), а й своєрідно унаочнила, закріпила зв’язок між

частинами руки і пальцями та знаками сольмізації («Гвідонова рука»³). Взагалі слід відзначити тісний зв'язок нотного письма і диригентської мануальної виконавської техніки. Появу нотації (особливо її сучасний вигляд) можна розглядати і як вирішення необхідності розшифровки партитури для маси виконавців і об'єднання їх єдиним задумом диригента-інтерпретатора.

Таким чином, хейрономія, будучи далекою по суті від сучасного диригентсько-інтерпретаторського мистецтва, все ж виявляє певні його мануально-жестові витоки, деяку спорідненість цього типу музичного управління з сучасною мовою жестів і можливості використання елементів останньої в диригентському ремеслі (що опосередковано підтверджує єдність соціальної сфери застосування хейрономії і створення мови жестів у церкві, а також спільний часовий інтервал їх стагнації наприкінці XVI – початку XVII ст.). Крім того, навряд чи мова жестів могла виникнути на порожньому місці, без певних передумов, як і диригентська жестова мова (усі три – хейрономія, мова жестів, диригування – технічно базуються на мануальних засобах вираження). Щодо можливості застосування елементів мови жестів в диригуванні, можна сказати, що як така, у чистому вигляді, жестова мова не застосовується в процесі диригування (в нього абсолютно неповторна специфіка), але принципова універсальність мови жестів допускає використання її структурних складових (на нових принципах). Виникнення і надтривале успішне функціонування хейрономії стало значним проривом і в еволюції методів (і технічних засобів) керівництва музичними колективами, сформувавши передумови до розвитку найважливішого мануального начала в диригуванні. Хейрономія найбільш повно відповідала жанрово-стильовим особливостям панувавшого тоді григоріанського хоралу – цілком підпорядкованого слову; з метрикою, що вільно розвивається, але не відповідала поліфонічним формам, які набували значної складності. Надзвичайно

³ В. Каюков вказує на таку Гвідову систему «диригентського» знакового показу, співвідсною з нотописемною: регент міг показувати пальцями правої руки відповідні фаланги і суглоби лівої (вони позначали ступені гами), створюючи у півчих уявлення про «нотописемну» графіку висоти звуків, інтервалів, мелодійного малюнку. Для показу нюансування існували свої умовні ручні знаки: наприклад, *piano* – вказівним пальцем правої руки проводити по пальцях лівої; *forte* – права рука притискалася до долоні лівої тощо [95, с. 44].

важливою віхою в розвитку диригентського мистецтва хейрономічного періоду є перехід від шумового способу диригування до безшумного управління колективним музичним звучанням (що було втрачене на наступному етапі), а також спроби показу виразового боку мелодики. Хейрономічні методи керівництва практично монополюю функціонували кілька тисячоріч аж до середини XVI ст., поки їх не витіснив **третій** (знову нелогічно «шумний») засіб управління колективним музикуванням – за допомогою постійного відбивання такту спеціальним знаряддям (і диригентським символом свого часу) – *батутуою*. Показове зображення гравюри невідомого художника наводить М. Глинський: керівник ансамблю тримає батуту у лівій руці і одночасно здійснює хейрономічні рухи правою [63] – це дещо нагадує сучасний розподіл функцій рук диригента (тільки навпаки – сьогодні права частіше тактує, а ліва віддається тонкошам звучання).

Ключовою характеристикою цього етапу розвитку диригентської техніки (через «шумливість» і постійне акцентування сильних долей) можна вважати тактування (відбивання такту; «управління ритмічною стороною виконання за допомогою стуку⁴» [138]), а не диригування (інтерпретативно-жестове мистецтво). «Battuta (батута, італ., від *battere* – бити, ударяти) – паличка, що служить в XV-XVIII ст. для відбивання такту» [137, с. 58], але «паличка» насправді частіше представляла собою масивний вертикально встановлений (для вповні логічного руху вниз на сильній долі) посох з металу або дерева, який міг бути багато прикрашеним (віддаючи данину галантній епосі). Першим користувачем батуту (і відповідного засобу «диригування») під час виконання вважається Д.П. да Палестрина – у 1564 р. [89]. Техніка управління представляла собою ритмічні рухи вниз – вони позначали сильну долю, і вгору – позначали одну або кілька слабких долей. З точки зору ансамблевої вертикалі усе збільшуваної маси виконавців і ускладнення метро-ритмічних і фактурних завдань, відбивання сильних долей батутуою, мабуть, було на той час і ефективним рішенням, однак, настільки примітивне управління, яке створює сторонні шуми

⁴ Навіть звучить парадоксально для музичного мистецтва

паралельно зі звучною музичною тканиною і невиправдану постійну акцентуацію, явно завдавало великої шкоди художній та естетичній цінності музики, стримувало її розвиток (хоча для минаючого середньовіччя і не був потрібним вираз особистих переживань, так само, як і в епоху хейрономічного управління). Практика ударного, «шумного» диригування стала повсюдною у добу Відродження – у світських ансамблево-оркестрових жанрах і навіть у церковно-хорових (регенти могли сильно бити по пульту будь-яким предметом, наприклад, жорсткою трубкою з багатьох шарів шкіри рулоном, згорнутим з декількох нотних листів (все ж легшим і «тихішим» за батуту) – хартою чи, як в оркестрі, відбивали такт довгою палицею об підлогу. Згодом плюсів у тактуванні батуту залишається все менше, добре відомій навіть драматичний розвиток подій з Ж.Б.Люллі, який диригуючи в 1687 р, *Te Deum* з приводу одужання короля Людовика XIV, сам отримав невиліковну гангрену через величезної сили власний удар своєї масивної очеретяної батуту з важким свинцевим наконечником (спеціально для потужності удару, мабуть, на той час емоції все ж брали верх) і виявився жертвою манери диригування.

Спеціальною галуззю управління батутного типу можна вважати також сигнали тамбурмажору⁵ у військово-духових оркестрах, пов'язані з необхідністю керування рухами, зупинками, поворотами та іншими маніпуляціями з духовими інструментами з одночасною грою на дефіле і плац-концертах. Крім акцентно-тактувальної функції тамбурмажор, спеціально-символічно прикрашений у дусі військової атрибутики, виконує естетичну та символічну ролі. Існує цілий комплекс умовних положень і рухів тамбурмажору – «увага», «підіймання або опускання інструментів», початок або закінчення руху та гри тощо(докладно про це див. [67]).

Негативні сторони антихудожнього відбиття такту батуту, а також поява виконавської техніки генерал-басу до кінця XVIII століття зводять нанівець застосування «шумного» тактування. Але його досить тривале існування певним чином «виправдовується» базовістю технології тактування (збереження

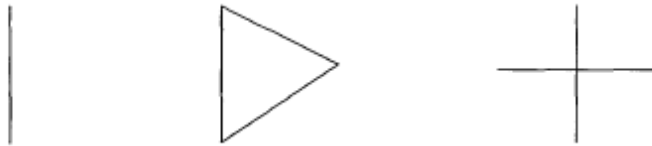
⁵ Тамбурмажор (з фр. Tambour - барабан і major - старший) – спеціальна посада у військовому оркестрі для керування рухом і грою у строю; також сьогодні так називають спеціальний тамбурмажорський жезл

постійного – для тої епохи – і чіткого ритму, який зберігає свою значущість і у всіх наступних формах диригентського виконавства). «Гучне, зовнішнє, ударне метрування залізною тростиною трансформувалося у внутрішнє музикантське відчуття пульсації постійного ритму, притаманної в даний час не тільки диригентам, але і всім музикантам-виконавцям» [95, с. 46], у аркадьївське «незвучне» [7а].

У XVII столітті в Італії починають складатися певні основи теорії диригентського виконавства, з'являються, зокрема, описи схем тактування (можливість їх появи виникла з розробкою сучасної системи нотації з тактовою структурою, яка спрямувала думку диригентів на ясність візуального показу кожної долі з одночасним поєднанням їх в цілісну метричну «ланку»⁶. Створення малюнків (схем) тактування пов'язане з живою, виразовою, гнучкою просторовістю хейрономії у можливості поєднання рухів рук в різних напрямках (вгору, вниз, убік), що було неможливим в ударному способі позначення метру (але залишився принцип останнього у природному русі руки вниз на сильній долі). Спочатку у диригентських схемах тривалості співвідносились як «1 до 3» (у довгій ноті – три дрібніших), потім – «1 до 2». На рубежі XVI-XVII століть з'явилося усвідомлення: метру як часової організації музики, регулярна акцентність і періодичність, мелодика парної будови, гомофонний тип викладу, каданси, що підкреслюють членування форми. Австрійський диригент Г. Дехант вважає, що завдяки цьому і з'явилися диригентські схеми [72, с. 199-200], перш за все в Італії і Франції: спочатку дводольний, як поодинокі рухи вниз і вгору (таким способом показувалися не тільки дводольні схеми), запропоновані італійським органістом, композитором і музичним теоретиком А. Банкєрі (1568-1634 р): тридольна – вниз, вниз, вгору; чотиридольна – вниз, вниз, вгору, вгору.

⁶ Одночасно накреслюється виразовий бік музичного виконання (вплинувший і на диригентську діяльність): відомий *stilo concitato* (пристрасний стиль) Монтеверді пов'язаний з широким використанням театральнo-драматичних жестів (які стали підставою для його музики в діалогах «Орфея» та «Аріадни». Монтевердієвські афекти, втілені за посередництвом музично-«жестових» побудов, знайшли теоретичне обґрунтування в теорії афектів, а композитору, до речі, знадобився сильно збільшений (для тих часів) склад оркестру (до 40 інструменталістів) і чисельні інструментальні епізоди (зокрема, з накресленням лейтмотивного характеру), не менш сповнені живим художнім змістом, ніж вокальні. Звичайно, треба було домогтися виразовості оркестрової гри, без участі вокалістів.

Італійський композитор, теоретик, капельмейстер монастиря кармелітів в Пармі Л. Пенна (1613-1693) кілька модифікував ці схеми, виділивши в них першу долю як сильнішу: чотиридольна – вниз і тричі вгору, тридольна – вниз і двічі вгору. Схеми тактування, близькі до сучасних – дво-, три-, і чотиридольні – вперше зустрічаються в клавірній школі⁷ («Les Principes du clavecin», 1702 р., Париж) Мішеля Сен-Ламбера:



М. Сен-Ламбер вимагав від диригентів ясного зображення схеми підкресленими жестами, хоч і в повітрі, але реальними ударами по чому-небудь (автор дисертації і сьогодні використовує подібні диригентські вправи у своєму класі), Сен-Ламбер же вказував, що «рука повинна як би танцювати, відтворюючи перед очима картину звучання, сприйняту вухом», а перша доля має виділятися «сильним підкресленням» [цит. за 72, с. 200]. Безсумнівно, в цьому висловлюванні виявляється необхідність зв'язку між художнім змістом музики і його відображенням в диригуванні. Таке нове розуміння диригентської схеми рід впливом регулярної акцентності стверджується ще до початку XVIII століття⁸. У той же час в Італії аж до самого XVIII століття використовували виключно числову поза акцентну схему; так само і в Німеччині не приймали французьку манеру Сен-Ламбера, називаючи її «вихилясам», «бійкою з вітром», «безцільним струсом повітря». Поступово французька манера прижилася і у італійців, і у німців, а остаточно вже наприкінці епохи класичного стилю

Новий (**четвертий**) етап диригентського управління пов'язаний з системою генерал-басу (манера управління колективною грою знову прямує поруч з музично-мовними, музично-мисленнєвими засадами), а також (що дуже важливо

⁷ Це трохи випереджає наступний, четвертий етап керування колективним музикуванням – інструментально-концертмейстерський

⁸ На основі цих схем були в подальшому були розбудовані всі сучасні диригентські схеми, які зберегли головний принцип – сильна доля показується жестом вниз, слабкі – убік або вгору. Для диригування складних розмірів застосовуються схеми з подвоєнням або потроєнням основних долей (ми не ставимо за мету наводити їх у дисертаційному тексті).

для нашого дослідження) – з інструментальною грою безпосередньо. Система генерал-басу призвела до кардинальних змін в диригентській практиці: управління (логічно) переходить спочатку до клавесиніста⁹ (виконавця генерал-басу), а з другої половини XVIII століття – до скрипаля зі смичком в руках. Виконавець партії генерал-басу визначав темп рівномірним чергуванням гармонічних співзвуч з динамічним виділенням метричних акцентів. Багато диригентів, серед яких був і великий Й.С. Бах, паралельно з грою на клавесині здійснювали невербальне спілкування з іншими виконавцями за допомогою погляду, рухів голови, епізодично застосовуваних мануальних жестів. Ось як описує такий спосіб диригування один з сучасників і друзів Й.С. Баха Й. Геснер: «Важко описати, як Бах, маючи справу з тридцятьма, або навіть сорока музикантами, одним показував такт кивками голови, іншим – ударами ноги, третіх тримав в покорі за допомогою піднятого вгору пальця. Він, перебуваючи в самому центрі звуків, зауважує, коли що-небудь не в порядку, зупиняє всіх і призводить виконання в належний порядок» [63, с.45]. Й. Гайдн керував виконанням своїх ораторій, граючи на органі (в церкві таке практикувалося часто). Н. Лебрехт стверджує, що саме капельмейстери-інструменталісти винайшли «граціозний помах руки зверху вниз, що означає акцент, і помах від низу до верху – для слабкої долі» [113]. Напрямок руху вниз застосовувався вже з батуту і, напевно, у хейромантії (у низці інших виразових рухів), але вказівка на «граціозність» спрямовує дослідницьку увагу до виразового боку жестового показу, а також – імітаційно – до клавірно-інструментальної форми ігрового руху клавішника (далі – ауфтактоподібний рух смичка у скрипаля). Тоді ж замість батуту і випереджаючи диригентську паличку став використовуватися паперовий згорток (тоді концертмейстер переставав грати і тільки диригував), який виявився, однак же, непридатним для віддачі точних вказівок. Вівальді, Бах і Гендель і навіть молодий Бетховен грали-диригували свої твори, знаходячись в одній

⁹ Попервах клавесиніст допомагав основному диригенту у керівництві великим складом оркестру, стаючи ніби другим, паралельним диригентом. Тоді розпочався недовгий період «подвійного і потрійного диригування». Так, в опері клавесиність керував вокалістами, а батутист оркестром, іноді до диригентського керування приєднувався ще віолончеліст, котрий, сидячи поруч з клавесиністом, дублював його басову партію; також міг доєднатися і хормейстер

площині з оркестрантами (зі скрипкою або за клавесином) – при цілком керованих розмірах оркестрів, які рідко нараховували більше тридцяти музикантів, отже такі подвійні обов'язки композитора – як виконавця і капельмейстера – ускладнюючи виконавське завдання, були, у той же час, не дуже обтяжливими. Однак подібне диригування також мало свої недоліки, оскільки через необхідність самому диригенту грати на клавесині обмежувався його безпосередній вплив на колектив.

З другої половини XVIII століття лідером інструментального виконавства колективу стає скрипаль-концертмейстер (особливо в Італії – А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Тартіні), чергуючи гру на своєму інструменті з власне диригуванням за допомогою смичка (ще одного передвісника палички). Керівництво за допомогою гри на скрипці справило значний вплив на техніку диригування, збагатило її, так як концертмейстер-скрипаль користувався для показу виразного боку виконання звичними для нього прийомами смичкової техніки (формами інструментально-ігрових рухів). Таким чином, з'явилася система умовних жестів, емоційно-сміслового значення яких було зрозуміло всім учасникам музичного колективу (які й самі використовували подібні форми ігрових рухів). У Франції одноосібне управління формувалося інакше – за допомогою «вірної» батути, яка повернулася сюди у XVIII столітті (у французькій музиці панували рухливі танцювальні метри).

В хоровому виконавстві застосовувалося два види диригування: твори, призначені для хору без супроводу, що звучали переважно в храмі, виконувалися під управлінням хормейстера (регента); в хорових творах з інструментальним супроводом керівництво хором під час концертного виконання забезпечував оркестровий диригент (як, власне, і сьогодні, більшою частиною).

Однак процес подальшого удосконалення оркестру (інструментарію, інструментально-виконавської майстерності і оркестрової фактури), відмова від застарілої техніки генерал-баса і проведення віденськими класиками в останній чверті XVIII століття симфонічної реформи призводять до звільнення оркестру від акомпанементу «сухих» клавирів. Подальше ускладнення музичної мови, розширення використовуваних композиторами музично-виразних засобів

наполегливо вимагали вивільнення диригента з безпосередньої участі у виконавському складі, щоб він зміг повністю зосередитися на своєму основному завданні – забезпеченні художньо повноцінного втілення музичного твору. Найважливішим результатом впровадження нового типу диригування стало перетворення його на самостійну музичну спеціальність.

Але перехідним етапом тут стало *композиторське диригування (п'ятий етап)* на нових умовах – безшумності і нової умовності спеціальних жестів, які безперечно мали передати романтичну експресію, нову виконавську виразовість особистості-генія, романтичного героя. Тут відбувалася остаточна професіоналізація (але поки що не автономізація – диригентами другої чверті ХІХ століття були композитори) диригентського виконавства, яке стало справжнім мистецтвом – зі своїми законами, принципами, методикою. Диригентське мистецтво ніби тисячоріччями чекало свого часу – і він настав. І публіка, і виконавці, і композитори ждали музичних новацій щодо найприроднішого безпосереднього втілення найінтимніших, рефлексивних особистісних переживань і одночасно вселенськи-масштабних узагальнень, а також ігрових інтенцій (що виявилось в кристалізації камерності, симфонічності і концертності композиторських і виконавських виражень). Уособлюється постать виконавця-інтерпретатора, яка стає окремою блискучою професією, музичним Героєм. Диригент дещо парадоксально абсолютизує ці властивості епохи, виокремлюючи свій особливий, магічний (управляє-породжує, чарівно володарює, не видобуваючи сам жодного звуку) професіоналізм.

З розвитком нової культурної і мистецької доктрини, а також через ствердження симфонізму, якісних змін щодо складу оркестру диригент відсторонюється від власної інструментальної гри і на початку ХІХ століття постає перед оркестром, хоча поки що – спиною до нього, і дозволяє собі такі диригентсько-шумові «атавізми» як голосові вигуки і зауваження. Необхідній точності безшумного виразового показу сприяли: поворот обличчям до оркестру (Р. Вагнер в симфонічному оркестрі і Г. Малер в опері, що остаточно відокремило фігуру диригента від оркестру і стало визначальним у подальшому становленні і

розвитку професії), лаконізація і «витончення» жесту (де особливо превстиг Ф. Мендельсон, за що Л. Бернстайн віддав йому, а не Г. Бюлову пальму першості «справжнього диригента» [Bernstein]), поступове звільнення від математичної жорсткості регулярної акцентності і скутості схеми (першим це зробив Ф. Ліст у роботі над творами Вагнера), маленька паличка (Л. Шпор, І. Мозель, К.М. фон Вебер, Г. Спонтіні, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон). На короткий час на початку XIX століття, при позбавленні інструментально-концертмейстерського керування, до рук диригентів повертається бату́та (Й. Рейнхард, Л. Шпор, Г. Спонтіні та ін.), що свідчить про те, що реформа керування оркестром дійсно назріла.

Найбільшими представниками і презентантами новаторської манери та естетики епохи диригентів-композиторів були Г. Берліоз і Ф. Ліст. Перший запропорив у саму професію диригента новий компонент театральності виконання і сценічного артистизму, невідривних від музичних засобів вираження (що повністю відповідало його власній музиці, яку він і диригував). «Будучи справжнім архетипом романтичної особистості, Берліоз, проте, виявляв гідну класициста увагу до деталей і відданість точності, сапаючи бур'яни спотворень зі звичних причетний і невірних тлумачень» [113]. Саме такий синтез найвищої виразовості і точної мануальної техніки утворив новий професіоналізм диригента. Другий – Ліст – якого постійно критикували за гіперемоційність і надмірні рухи усім тілом (що аж гасив свічки на пультах оркестрантів) насправді таким чином долав інертність оркестрів, звиклих до ритмізованих ударів харті або батути, одночасно з Г. Берліозом, вводив до професійного диригентського виконавства новий чуттєво-інтерпретативний і грандіозно-концертний стиль.

Р. Вагнер – великий революціонер – блискуче трактував проблеми звукової образності в роботі з оркестром. Один з його девізів: «Життя звуку повинне бути вичерпанним до останньої краплі крові». Борючись з диригентським ремісництвом, з «живими метронома», Вагнер ратував за виявлення самого «духу твору», його неповторного « мелосу». Вся ця нова художня робота з оркестром була неможлива без зорового контакту з ним. Тут настала черга і для реформ диригентського пластичної мови: визначилася асиметрична функція лівої руки

диригента. Саме Вагнер сформулював «основне правило» – вказувати темп і ритм правою рукою, а вступ і нюанси – лівої. У 1859-1863 роки під час великого концертного турне по містах Європи і Росії Вагнер здобув славу першого диригента світового значення. Цезар Кюї писав в «Санкт-Петербурзьких відомостях»: «Приїхав, нарешті, Р. Вагнер і довів нам кілька істин, простих, як Яйце Колумба, саме ... що так як капельмейстер керує не публікою, а оркестром, то і личить йому стояти обличчям до оркестру, а не до публіки. Це найпереконливіше подіяло на наших капельмейстерів: К. Б. Шуберт, двадцять років милуватися публікою, повернувся до неї спиною; А. Г. Рубінштейн повернувся тільки боком» [113]. Фактично, це був початок епохи диригентської інтерпретації, сучасного диригентського мистецтва.

Композиторів-диригенти, блискуче, артистично передаючи музичні образи, не володіли технікою диригування (в сучасному розумінні), технічним навичкам вони навчалися або набували їх безпосередньо в процесі роботи. Кожен диригент формував технічні засоби на свій лад, з більшою або меншою часткою успішності. Наприклад, виконання музики під керівництвом П.І. Чайковського було далеким від ідеалу (його провалено власним диригуванням П'яту симфонію врятував А. Нікіш). Така манера інтуїтивного оволодіння диригентським жестом проіснувала досить довго, майже до другої третини ХХ століття. Причому творили багато блискучих диригентів, які увійшли в історію – Отто Клемперер, Вільгельм Фуртвенглер та ін., які використовували власну техніку (хоча її не було як системи), *народжену безпосередньо на репетиції* (без школи, без вчителя у класі з роялем і концертмейстерами, без підручників – усі статті диригентів носили емоційний, а не технологічний характер). В силу свого таланту диригенти рубежу ХІХ-ХХ століть домагалися видатних художніх результатів, і музиканти оркестру приймали недостатню технічну оснащеність диригента, підкорюючись їх волі та харизмі. Диригентська техніка Вільгельма Фуртвенглера була унікально-індивідуальною, відеозаписи демонструють дивні, часом незграбні рухи, які робить якийсь медіум «в трансі». Попри це як критики, так і сучасні диригенти і музикознавці зараховують його до найбільших диригентів в історії.

Патріархом теорії диригування і диригентської жестової системи став вже у другій половині ХХ століття І. Мусін

Майже паралельно з композиторським диригуванням (представники якого виконували і чужі твори, Ліст – чи найчастіше, ніж свої) відбувається остаточна емансипація диригентського виконавства – не тільки від інструментально-виконавського музикування, але і від композиторської творчості, що знаменує **шостий** етап розвитку диригентського мистецтва, коли ця автономізована професія «обростає» численними теоретичними роздумами, агонічним духом, специфікацією цілого комплексу здібностей при утриманні невллимого компоненту диригентської «магії», необхідністю і розвитком освітньої сфери, найвищим щабелем складності в охопленні і вираженні концепційно-концептуальних, духовно-катартичних та інтимно-психологізованих засад за умов відсутності (і неможливості) власного реального звуковидобування. Від середини ХІХ століття, коли оформилися вказані параметри диригентської професії, і до сьогодення мануальна техніка принципово не змінювалися (але змінювалися типи диригування, підходи до нього).

Першим в цій почесній низці «абсолютних виконавців» стає ім'я видатного диригента – Г. фон Бюлова. Саме йому, своєму вірному учню і шанувальнику у 1865 році Р. Вагнер (відмовляючись від диригентських лаврів і загальної композиторської традиції), перед прем'єрою «Тристану і Ізольди», доручає кілька репетицій, а головне – прем'єрне виконання. Як пише Н. Лебрехт, «Бюлов продиригував чотиригодинною оперою без партитури – по пам'яті» [113] (він і подальшому часто практикував диригування без партитури). Після цього Р. Вагнер перестав диригувати свої твори, передавши всю свою диригентську діяльність Г. фон Бюлову. В. Каюков пропонує день прем'єри «Тристана» – 10 червня 1865 року – вважати датою народження диригентської професії. Диригенти-виконавці спромоглися дістатися вершин інтерпретаторської майстерності і творчого натхнення, викристалізувавши необхідний мануально-жестовий арсенал не тільки передачі, а й утворення власного «текстового» рядка в оркестровій партитурі, коли жадібні до чуттєвих виконавських втілень слухачі

йшли на концерти з метою не тільки й не стільки послухати звучну музику, а подивитись й безпосередньо (полево) сприйняти саме диригентське (візуально-жестове за аналізуємими проявами) вираження виконавської експресії за допомогою простої (у порівнянні з інструментальною) техніки жестів.

В. Плужніков, спираючись на концепцію періодизації культури за принципом радикальних якісних зсувів у всіх галузях мистецтва і мислення – на межі XVIII–XIX і в XIX - XX століть – з такими критеріями відмінностей як стиль, жанр і автор «як носій індивідуально-творчого начала і історичного мислення» (С. Аверинцев, М. Андрєєв, М. Гаспаров, А. В. Михайлов та ін.) поєднує XIX століття з XX «за ознакою типологічної спорідненості художньої свідомості», у зв'язку з чим відзначає «її відповідність до реального процесу розвитку диригентського творчості» [165, с. 61]. Таким чином Плужніков справедливо відзначає парадигмальну межу, що відділяє перші чотири вказаних нами етапи розвитку диригентського мистецтва (стихійно-акцентне, хейрономічне, батутне, концертмейстерське) від наступних – професійно-виконавських. Від другої чверті XIX століття цей рубіж фіксується й категоріально: капельмейстер (концертмейстер) трансформується у диригента (залишається лише спільна функція управління музичним колективом – але на різних принципах, тактування або інтерпретації). Таким чином дослідник виокремлює 5 етапів професійного диригування: 1) остання третина XVIII до перших трьох десятиріч XIX століть – перехідний період, в якому співіснують історично вичерпане капельмейстерство і окремі прояви майбутнього диригентського мистецтва (І. Рейхардт, Г. Спонтіні, Ф. Хабенек, Л. Шпор, К. М. Вебер); 2) початок 30-х до першої половини 40-х років XIX століття – в процесі спеціалізації диригентської професії паралельно з вказаними капельмейстерами виникає нове покоління музикантів, з найбільшою послідовністю і концентрованістю властивих йому властивостей представлене Ф. Мендельсоном; 3) друга половина 40-х до кінця 60-х років – напрацьовуються і теоретично осмислюються інтерпретативні і технологічні норми диригентського виконавства (Г. Берліоз, Ф. Ліст, Р. Вагнер); 4) від 1870-х рр. до початку XX століття –

характеризується остаточним виділенням диригентської практики в особливий вид виконавства, перетворенням його в традицію і пов'язаний з формуванням диригентської школи (Г. Бюлов, Ш. Ламурьо, Г. Ріхтер, А. Нікіш, Ф. Мотль, Г. Малер, К. Мук, Ф. Вейнгартнер, Р. Штраус, Г. Вуд) [165, с. 57] (на останній часовій границі Плужніков зупиняється відповідно до завдань свого дослідження). Можна відзначити, що ХХ-ХХІ століття висуває нові фази розвитку диригентського мистецтва (які накладаються хронологічно, залишаючись у рамках «виконавського» періоду, пов'язані не стільки з мануальними, скільки з психологічними чинниками управління оркестром. Так, С. Василенко всіх диригентів ділить на три категорії: диригенти-композитори; диригенти-професіонали; диригенти без спеціальної вищої музичної освіти – колишні оркестранти, любителі, акомпаніатори, тобто акцентує принцип професійної підготовки до диригентської діяльності, віддаючи ціннісну перевагу диригентам-професіоналам зі спеціальною вищою освітою [47] (яку сьогодні можна отримати тільки у якості другої вищої, тобто на основі професійних вмінь гри або хорового диригування). Л. Ротбаум виводить чотири основні типи диригентів музичних театрів (можуть бути застосовані і до оркестрових диригентів): «вождь» – музикант-диктатор; «ментор» – схожий диктаторський тип диригента з акцентуацією на постійне педантичне «повчання» оркестру; «батько» – протилежність двом попереднім типам, завжди готовий прийти оркестру на допомогу в концертному виступі; «партнер» – найбажаніший для оперного театру тип диригента [176, с. 262] – на чисто психологічних засадах. Г. Єржемський останні певним чином пов'язує з жестово-мануальною системою (що, на наш погляд, є об'єктивним). Його диригентські типи такі: «ремісник-регулювальник» – керівник з метою виконання організаційних музичних завдань (підтримка необхідного темпо-метро-ритму, регулювання синхронності дій, виконання динамічних відтінків і нюансів, що очевидно співвідноситься з перевагою технічного боку, тактувальної функції, чіткою визначеністю і зрозумілістю усіх компонентів жесту); «диригент-ілюстратор» – прихильник рухового жестопластичного управління, що кореспондує з балетом, коли диригент, «запустивши»

оркестр, починає переживати музику як би під акомпанемент граючого оркестру, одночасно намагаючись знайти образотворчий аналог в диригентському жесті і переживаннях; «диригент-реставратор» – з домінуванням теоретичного (аналітичного) типу мислення і ключовим завданням відтворення автентичних авторських вказівок «в первісному» вигляді (тут при чіткій ясності жесту можливі універсалізовані артистично-виразові його демонстрації як продовження авторського тексту); «диригент-творець» – має за основу справжні інтерпретаторські наміри, що Ержемський називає «внутрішнім виконавством» у тісній творчій взаємодії з оркестром (на наш погляд, в даному випадку диригентські жести дійсно перетворюються на диригентсько-жестову мову, здатну у виконавській свободі використовувати знакову мовну систему специфічних індивідуальних жестів). Не заперечуючи надзвичайну важливість вольових спонукаючих імпульсів, вказаних Ержемським, підкреслюємо їх взаємообумовленість з мануально-жестовою системою. Тільки у органічній єдності вони утворюють феномен диригентського виконавства.

В. Каюков пропонує власну філософсько-культурологічну (артистичну) типологізацію, долучаючи такі важливі складові диригентської діяльності, як «постійний вплив на процес диригування зовнішніх культурних чинників, поява у талановитих диригентів внутрішнього філософського передслишання нових етапів “розгортання” духу часу» [95, с. 136–158]. Підкреслюючи неповторність індивідуального стилю кожного диригента від другої половини XIX століття (це дійсно важливий акцент), Каюков виокремлює такі типи: «диригент-диктатор» (Г. фон Бюлов – винахідник «жесту пристрасті» [113, с. 27], А. Тосканіні, Г. фон Караян – також диригент-шоумен і бізнесмен, аскетичний «диктатор» Є. Мравінський – використовував практично тільки мануальний показ при надзвичайній стриманості міміки), «диригент-діяч» (Ф. Вейнгартнер, Д. Баренбойм), «диригент-інтелектуал» або «поетичний інтелектуал» (В. Фуртвенглер, Л. Стоковський, Є. Светланов, Г. Рождественський), всередині яких неминучим є розшарування, накладання, поєднання певних рис на основі

пануючої індивідуалізації диригентського почерку, що не може не позначитися на мануально-жестовій системі.

Таким чином, за останні два сторіччя «диригент пройшов шлях від скромного прислужника композитора до господаря музичної доли» [113].

Цікаво (і характерно), що в період розквіту диригентського виконавства періодично виникає ідея виконання оркестрової музики без диригента. Так, ще в 20-і роки ХХ століття в деяких країнах були зроблені спроби створення оркестрів без диригентів. Приклад тому – московський Персимфанс. Пізніше, в зв'язку з появою великої кількості різноманітних камерних оркестрів, ця тенденція посилилася (камерні оркестри В.Співакова, Ю Башмета, ансамбль старовинної музики Т.Грінденко і ін). Втім, це не означає, що в творчому акті виконання музики в такому оркестрі немає лідера, вождя, який виконує роль диригента, показуючи момент вступу і визначаючи темп. Зазвичай цим музикантом є перший скрипаль (як у період інструментально-концертмейстерського управління). Зрозуміло, в такому випадку проводиться ретельна попередня репетиційна робота, часто з диригуючим керівником.

Сьогодні виникають також твори для оркестру, які «синтезують» диригентський / бездиригентський способи виконання. Так, в П'ятичастинній симфонії К.Цепколенко «Паралелі» для фортепіано та струнного оркестру музиканти розсідаються на сцені і починають грати без диригента. У партитурі симфонії перед початком першої частини є ремарка автора: «*senza direttore dorch*». Однак в кінці першої частини композитор дає наступну ремарку – вказівка скрипалеві встати за диригентський пульт. Таким чином, за задумом автора, концертмейстер оркестру повинен володіти і майстерністю диригента, виділяючись з усіх оркестрантів статусом. Можна припустити, що, пишучи «Паралелі», К. Цепколенко орієнтувалася на виконання симфонії цілком конкретним камерним оркестром, де, дійсно, перший скрипаль є диригентом. Втім, автор передбачила і той варіант, коли концертмейстер оркестру і його диригент – різні люди. Тому в партитурі є така виноска: «Або: соліст встає, кладе скрипку на стілець і йде. Диригент входить і стає за пульт». Але в будь-якому

випадку роль лідера, керівника ("вождізму", як висловлюється сама К.Цепколенко) переходить від скрипаля до диригента. У зв'язку з даною сценічною ситуацією відзначимо, що творчість К. Цепколенко демонструє загальну для наших днів тенденцію тісної тандему композиторів і виконавців. З одного боку, композитор заздалегідь розраховує на певні виражальні можливості майбутнього опусу, з іншого боку, виконавець нерідко допомагає композитору знайти оригінальні способи звуковидобування і прийоми гри. Цікаво, що протягом першої частини симфонії здійснюється багаторівневе протиставлення оркестру і соло скрипки. По-перше, воно реалізується на рівні композиції (співвідношення контрастних розділів *tutti* і *solo*). По-друге, воно чітко проявляється в музичному тематизмі (інтонаційно нейтральний, знеособлений оркестровий матеріал і яскрава декламація соліста). Очевидним є тому особливий статус першої скрипки в оркестрі. Можливо, цим можна пояснити інше прояв її лідерства у другій частині, коли скрипаль стає за диригентський пульт. Найскладніші звукові потоки оркестрової фактури виявляються, в тому числі, і за допомогою диригентських жестів.

1.3. Диригентський жест у комунікативному виконавському просторі

Сьогодні проблемне поле комунікації є надзвичайно актуальним; його дослідженню в різних контекстах присвячені роботи в галузях філософії, соціології, психології, антропології, історії, лінгвістики і, звичайно, мистецтвознавства, зокрема і музикознавства (у різноманітних формах і типах діалогів у рамках асаф'євської тріади композитор-виконавець-слухач). Виконавську діяльність виступає одним з варіантів спілкування, різновидом художньої комунікації. В диригентському виконавстві комунікативна ситуація значно ускладнюється і специфікується.

При аналізі поняття «комунікація» (від лат. *Communicare* – зв'язок, повідомлення) можна виділити наступні найважливіші позиції: комунікація як спільна діяльність, сутністю якої є взаємне сприйняття, взаємовплив, пізнання і розуміння людьми один одного, тобто спілкування; комунікація як одна з функцій спілкування – передача інтелектуальної або емоційної інформації; комунікація як

єдиний процес, що включає в себе спілкування комунікантів (спільну діяльність) з метою виробництва повідомлень, що володіють здоровим глуздом і обмін ними за допомогою різних знакових систем [191]. У філософському сенсі термін «комунікація» позначає соціальний процес і пов'язаний із спілкуванням, обміном думками, відомостями, ідеями або з передачею змісту за допомогою знакових систем. Осягнення природи дій виконавця в контексті комунікації як обміну інформацією між сторонами, змістом якого стає необхідність розуміння переданої і отриманої інформації, необхідно розглядати як цілісний процес, що складається з декількох послідовних ланок: сприйняття – подальше усвідомлення – розуміння і передача музично-художньої інформації. Триступенева даного комунікативного механізму проявляється в діалектичному взаємозв'язку процесу творення, виконання та сприйняття музики і вписується у відому тріадну формулу Б. Асаф'єва, згідно з якою інформаційний обмін виконується в комунікативному ланцюгу «композитор – виконавець – слухач» [11, с. 264]. У випадку диригентського виконавства додається ще одна ланка (оркестранти-виконавці, які безпосередньо видобувають звук і які поруч з диригентом впливають на слухачів). Тоді тріада перетворюється на тетраду: композитор – виконавець-диригент – виконавці оркестру – слухач, всередині якої діють ще тріади (композитор – виконавець-диригент – слухач та композитор – виконавці оркестру – слухач), а між двома середніми компонентами утворюється комунікативний вузол зі своїми діалогічними відносинами, здатний варіативно впливати на звучний результат, на виконавську інтерпретацію (інші комунікативні об'єкти утворюються між виконавцями-оркестрантами та їх групами, між диригентом – кожними оркестрантом та групами). У комунікації за каналом «композитор – слухач» або «виконавець – слухач» музика є найважливішим джерелом інформації, яка збагачує і надихає реципієнта. У цьому випадку ми маємо справу з певним обсягом музичної інформації, яка переміщується від одного суб'єкта до іншого – від композитора (виконавця) до слухача – і є незмінним кодом в межах всього акту комунікації. За відомим антрополого-лінгвістичним методом Е. Сепіра, жестикуляція є кодом, який необхідно вивчити, щоб успішно здійснювати

комунікацію» [110, с. 123] (нагадаємо, кінетика – наука про жести і жестикуляцію – впорядковує і тлумачить їх як рухи специфічний код). Сенси музики багатозначні, при її розкодуванні якась інформація може залишитися недоступною, трансцендентною, але надає дію на підсвідомий рівень особистості і формування внутрішньої духовної культури. Тому іманентна неоднозначність жестових знаків (на відміну від вербальних) диригента, скеровуючи розгортання емоційно-технологічної цілісності музичного твору, одночасно залишає кожному виконавцеві «особистий простір» інтерпретації. Саме тому диригенти-«диктатори» часто не можуть досягти у комунікації і художньому результаті того, що вдається диригентам-«демократам» [191]. Одним з великих «демократів» вважається А. Нікіш, який, за відгуками сучасників, часто передавав ініціативу оркестру, що стимулювало розкриття творчого потенціалу музикантів і дозволяло досягти небувалих висот виконання, незмінно говорив музикантам про своє захоплення їх звуком і інтерпретацією. При цьому Нікіш володів такою силою впливу (на оркестрантів і публіку), що оркестранти Лондонського симфонічного оркестру виявили – після дванадцятигодинної роботи, – що вони грають П'яту Чайковського, «як демони: коли ми дісталися до кінця першої частини, то просто схопилися зі стільців і закричали»; він «опановував великими оркестрами одним рухом зап'ястя і ступав по сценам світу з царственным апломбом. Спостерігаючи за ним, слухачі починали вперше в житті розуміти, що особистість диригента, повністю суб'єктивний набір того, що він любить і що не любить, активно формує звучання музики, яку воничують» [113]

О. Якупов виділяє такі рівні музичного інформаційного спілкування: структурний (включає учасників музичного процесу і основні канали інформації, які підтримують функціонування всієї системи), мікроструктурний (кодування і декодування музичної інформації, взаємодія з різними сферами комунікації) і метаструктурний (вихід в екстрамузичну сферу, зв'язок музики з культурою суспільством в цілому) [236, с. 100-107]. О. Якупов вказує, що будь-яка виразова одиниця або структурна побудова обумовлені єдністю матеріального і духовного, фізичного і смислового. «Стимульовані музикою нескінченність відтінків думки,

емоційних переживань, відкриттів і осяянь, відмінність рівнів самопізнання людиною своєї духовної сутності – все це ознаки не тільки багатозначності музики в цілому, не та смисловий множинності її окремих мікроструктур» [236, с. 54]. Музика трансцендентна, і людині вона відкривається своїй зовнішній, матеріально-звуковий стороною, а внутрішня (духовно-ідеальна сторона) тільки «відкривається». Саме ці верстви, на думку вченого, містять найбільш цінну інформацію, яка може бути передана по комунікативним структурам, причому за умови володіння суб'єктами комунікації «механізмами перекодування», тобто мовою музики. Абсолютно справедливо вчений говорить про те, що за цими структурами стоять більші структури: усталені в суспільній практиці зразки, способи інтеграції художнього і життєвого досвіду (по суті А.Н.Якупов говорить про культурні обумовленості музичних смислів). Диригент знаходиться в центрі музичної комунікації як «взаємодії між суб'єктами в процесі створення, поширення, зберігання, сприйняття та інтерпретації музичної інформації» [197, с. 103].

На твердження А. Хараша, ситуативний чинник (в нашому випадку – ціла група виконавців) модифікує аудіовізуальне поле реципієнта (всім відомий підсилюваний ефект бачення, а не тільки слухання виконавця), при цьому «може бути “група прийому інформації”, до якої включений реципієнт в момент сприйняття повідомлення». Останнє ж є «зрима і чутна діяльність комунікатора, що включає в себе два взаємопроникливих процеси: 1) пред'явлення комунікатором самого себе і 2) пред'явлення тексту» [213, с. 72]. Хараш доводить, що текст – це не повідомлення, а лише відома його частина – «сукцесивно пред'явлена сукупність знаків... на яку сам комунікатор покладає функцію впливу, тобто той компонент його поведінки, який він сам суб'єктивно схильний вважати “повідомленням”... робота по пред'явленню тексту сама по собі пред'явлена аудиторії в тій же мірі, що і текст, і є тому невідривною структурною складовою повідомлення» [там само, с. 78]. Але наочно-знакова графічність, виразовість і смислова наповненість диригентського повідомлення (включаючи композиторський текст твору) створює додаткову виконавсько-диригентську

текстову надбудову і у сукупності з виконавськими текстами оркестрантів, композиторським текстом складає метатекст музичного твору.

Головним комунікативним каналом в міжособистісній взаємодії вважається вербальний (словесний) канал. Однак, усне мовлення – не тільки не єдиний засіб людської комунікації, один із способів передачі інформації, а часто не достатньо відповідний складним значенням повідомлення через обмеженість точності вербально-понятійного значення (саме тому такої смислової важливості надавали античні і сучасні ритори жестовому супроводу промови). Адже «поряд з мовним сприйняттям, між людьми, як би за порогом їх свідомості, постійно курсують повідомлення, які вони приймають і на які вони реагують, перш ніж свідомість піддасть їх раціональному аналізу» [49, с. 16]. Саме тому вербальний канал відносять до вторинної сигнальної системи (за І. Павловим); в міжособистісній взаємодії завжди присутній і невербальний канал, по якому передача і сприйняття інформації здійснюється за допомогою органів почуттів людини – зору, слуху, нюху, дотику, жесту. Цей канал є первинним, природним і єдиним для всіх людей, а тому зрозумілим, на відміну від вербальних мов. Розуміння значення невербального каналу в міжособистісній взаємодії привело до того, що в середині ХХ століття із загальної теорії комунікації виділилася теорія невербальної комунікації, що вивчає «мову тіла» як спосіб передачі інформації в процесі взаємодії людей за допомогою міміки, поглядів, жестів, рухів тіла, дотиків, поз, інтонації, а також національних, вікових, статевих особливостей їх мови і поведінки.

У дослідженні невербального каналу в міжособистісному взаємодії чітко виділяються два підходи – антропологічний і лінгвістичний. Для першого (Ч. Дарвін, В. Лабунська, В. Морозов, М. Неппо, Л. Тумін) характерно встановлення зв'язку невербальних проявів з психологічними характеристиками особистості. Для другого (М. Андріанов, В. Біркенбіл, Р. і К. Вердербери, Г. Крейдлін, В. Лабунська, О. Садохін) – є характерним відчуження «мови тіла» від людини і перетворення його на «текст», всі знаки якого мають досить чіткі значення і не

залежать від психологічних особливостей особистості. Диригентська мова синтезує обидва підходи.

Невербальні повідомлення володіють іманентною цілісністю смислу і часопростору (що так важливо у диригуванні), їх важко розкласти на окремі складові; вони також містять інформацію про актуальний (живий, справжній) стан учасників комунікації через мимовільність, спонтанність, а тому виступають показниками індивідуально-психологічних характеристик людини, виразом її смислової сфери. Отже смислом володіє не тільки вербальний текст, але і вся невербальна інформація (часто – у нерозривному комплексі), передана в процесі спілкування, в тому числі інформація про самого суб'єкта. Невербальна поведінка є також показником загальної психомоторної активності суб'єкта, що знаходить вираження в темпі, амплітуді, інтенсивності, гармонійності / суперечливості його рухів. Таким чином, невербальна поведінка в процесі спілкування виступає «несвідомим мимовільним зовнішнім проявом *внутрішніх почуттів*, регулятором процесу спілкування, показником індивідуально-неповторних якостей особистості, вираженням його смислової сфери» [191, с. 24]. Головна функція невербальної поведінки – вираз емоцій, переживань, що буквально співпадає з музичними інтенціями. А головна властивість невербальних повідомлень – часопросторова цілісність, що кореспондує як з музикою в цілому, так і з диригентським мистецтвом, передусім.

Оскільки «за всіма невербальними проявами закріплено певне значення, зрозуміле оточуючим» [179, с. 167], ключовим для розуміння сутності невербальної комунікації в міжособистісному взаємодії, на думку М. Андріанова, є поняття «знак»: «саме визнання знакового характеру експресивності людини дало можливість говорити про сам процес невербальної комунікації» [7, с. 24, 25]. До невербальних знаків вчений відносить рухи, значення яких проявляється у специфічній манері дій – це будь-який знак, виразний рух пальцями, рукою, головою, тілом, що виражає емоцію. Відтак невербальний знак передбачає наявність ідеї, а у свідомості кореспондента і реципієнта він викликає одну і ту ж ідею, яку можна визначити як значення, смисл цього знака. Невербальне

повідомлення завжди реально приймає якусь форму і проявляється через певну дію, зрозумілу співрозмовнику, тобто володіє «адресованістю» (І. Горелов [64, с. 20], при цьому «момент адресованості виразового руху і є атрибутом його знаковості» [161, с. 31]. Цікаво, що 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.

Н. Соболева вказує на цілу низку переваг і особливостей жестикуляції як комунікативного засобу у порівнянні зі словом: один жест здатний передати набагато більшу кількість інформації, ніж одне слово (через відсутність жорсткої конкретики вербально-поняттєвого знаку); жести виступають цілими «пропозиціями», які супроводжують і розширюють вербальне повідомлення; на підготовку жесту йде значно менше часу і когнітивних зусиль (спрацьовує підсвідомість і попередній досвід), ніж на підготовку відповідного вербального вираження; жест – дієвий, він не перериває мови (погляду, міміки) і не заважає їм, тому з його допомогою можна визначитися зі ставленням до висловлення іншої людини, не перешкоджаючи його вислову у діалозі; жест можна використовувати в ситуації, коли вербальна взаємодія неможлива; жест більш точно, ніж слово відображає смислову позицію особистості, оскільки менше підконтрольний свідомості [191, с. 67]. Так само безшумний диригентський жест, скеровуючи і ініціюючи музичну енергію, моделюючи її у процесуальному розгортанні звучної музики, не заважає цій звучності.

Жести стають знаками комунікації, якщо вони застосовуються як «сигнали діалогу» – емблеми, ілюстратори, регулятори (про що йшлося у підрозділі 1.1.).

Диригенти використовують різні комунікативні *емблемні* жести (з прямим вербальним аналогом), такі як жест «увага» (на початку твору, в паузах, ферматах, між структурними розділами тощо); як зміна інтенсивності сили і (або) амплітуди при показі динаміки та її процесуальності; як жест «запрошення» (І. Мусін

називає його «будь ласка»: ним «доречно показати точку тяжіння в мелодійній фразі, місцеву кульмінацію... Жест цей має велике застосування у фразуванні, як засіб показу мелодійної вершини» [138, с. 308]). Жест «заборона» зустрічається рідше, оскільки деталі виконання музичного твору уточнюються на репетиції, але якщо в процесі виконання зустрічаються будь-які непередбачені або випадкові неточності, диригент може застосовувати жести, що «виправляють» звучання (наприклад динаміку, співвідношення голосів фактури, хоровики часто показують підвищення інтонації). Жест «прохання» може використовуватися у цій же функції регулювання під час виконання. Звичайно усі вони поєднуються у диригента з відповідним виразом обличчя і позою.

Ілюстратори (описово-образотворчі жести, що супроводжують мовлення, підсилюючи вплив повідомлення) є в арсеналі кожного диригента. Це імітація інструментально-ігрових рухів виконавців, способів звуковидобування і звуковедення на інструменті, темброво- і образно-асоціативні покази, що підсвідомо і свідомо підказує музикантам характер виконання. Так, Є. Светланов часто (ефектно і ефективно) застосовував жест-імітацію скрипкового «вібрато», можуть імітуватися пасажі і трелі «вібруючими пальцями» (є у Г. Рождественського); рух смичка різної інтенсивності тощо.

Регулятори (організують діалог) – це майже усі рухи диригента як скеровувача звучної матерії, передусім, це темпометроритмічна сфера, агогіка, пульсація, тяжіння різних масштабів, кульмінації, паузи, співвідношення звучно-незвучного в музиці.

Особливо важливим (від самого немовляцтва) комунікативним жестом є *вказівний*, який «може вважатися вихідним для людей. Є всі підстави бачити в вказівному жесті зосередження функціональної повноти всього явища» [220, с. 191]. Вказівний жест фактично з'єднує в собі смисл виразового, образотворчого і регулюючого жестів, він свідомий, індивідуальний, активний, емоційний, здатний координувати дії великої групи людей. Без нього не може обійтися жоден диригент.

Оскільки в основі виразовості поведінки людини у цілому, за С. Ейзенштейном, полягає рух (як фізичний, просторовий, так і рух почуття, думки), який виступає основним елементом мистецтва, погляди, міміка, пози, інтонації (поряд з жестами) здавна є засобами, здатними відобразити і передавати психологічний стан людини, диригент використовує їх у комплексі. Відомо, що на зорі професійного оркестрового диригування (і, як правило, на початку диригентської кар'єри у багатьох початкових виконавців) споглядається зайва рухливість корпусу і міміки, які з досвідом приймають все більш лаконічні форми. Це чудово показано у документальному фільмі, присвяченому Є. Мравінському, з епізодами тієї ж самої музики, виконаними протягом різних років – іманентно лаконічний у жестах, представник стриманої петербурзької школи диригування, маестро невпинно слідує шляхом все більшої «економії» зовнішніх засобів, прямо пропорційно нарощуючи енергетику впливу. Відомим майстром лаконізму аж до жесту одного пальця був А. Нікіш. Така динаміка жестової мінімалізації у диригентів обумовлюється психологічними чинниками. Психологами встановлено, що «початкові рухи як спонтанна реакція на музику з віком переходить у мікрорухи і мікрожести, і в кінці кінців, згортається і перекладається у внутрішній план» [107, с. 95].

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), уможливорює процеси семіотизації і психологізації діалогу. Для диригента така комунікативна природа складає сутність його виконавського творчого процесу – на основі спеціальної жестової системи.

З психологічної і технологічної точок зору процес комунікації під час диригування здійснюється на основі управління як комунікативної дії (при диференціюванні авторитарно-диктаторського, демократичного, ліберально-

анархічного стилів). Американський математик, філософ, кібернетик і мистецтвознавець Н. Вінер, аналізуючи взаємодію системи з середовищем і систем між собою як інформаційні, наводить таке визначення управління «це переведення будь-якої системи до одного з можливих для неї станів в результаті отримання інформації», тобто техніка управління неможлива без комунікації [50, с. 53] (обидва концентруються навколо поняття повідомлення). У диригуванні повідомленням є вся інформація, яку диригент передає виконавцям як за допомогою умовних знаків (передусім, жестів), а також за допомогою усього комплексу виразної поведінки, що утворює наразі специфічний диригентський текст.

Важливою характеристикою диригентського управління є моделювання звучання в бік потрібної диригенту якості (у цілісності оркестрово-виконавської інтерпретації). Можливість такого моделювання обумовлена жертво-технічно – тим, що дії диригента випереджають реальне звучання на достатній час, необхідний виконавцям для того, щоб побачити, зрозуміти, відчути (інтерпретувати) і відреагувати на диригентське повідомлення. Відомо, що диригентський жест виражає не те, що звучить буквально зараз, а те, що має з'явитися в реальному звучанні після декодування виконавцями смислу диригентської дії – тобто в афтакті. Така техніка диригування, при якій жест диригента став випереджати музику, була, за свідченням Н. Лебрехта, розроблена А. Нікішем. Г. Єржемський називає це явище одним з парадоксів диригування: диригент, «діючи в сьогодні, роблячи висновки з минулого, одночасно постійно перебуває ніби в майбутньому. Цей парадокс пронизує всю його діяльність, будучи основним принципом диригентського виконавства» [80, с. 70]. На думку К. Ольхова, «диригент передає якесь повідомлення виконавцям (прямий зв'язок), а виконавці, створюючи звучання, передають тим самим повідомлення диригенту (зворотний зв'язок). ... Розмежувати їх можна чисто аналітично. В реальності ж диригент синхронно передає і отримує інформацію. Причому інформація, передана диригентом, спрямована вперед в часі, вона відноситься до майбутнього звучання, а інформація, що отримується від виконавців, відноситься до

теперішнього або минулого» [151, с. 19, 23]. Це підтверджують і О. Поляков: «Якщо прямий зв'язок здійснюється одночасно зі зворотним (що властиво концертному диригуванню), виникає унікальний «одночасний діалог» диригента і виконавців, що не має ... аналогії в інших видах діяльності людини» [167, с. 32] і Г. Єржемський: «Спочатку диригент звертається до музикантів з проханням (вимогою, пропозицією) зіграти це місце м'якше, голосніше, гостріше, легше, більш співуче, зробити акцент, слухати партнера. ... Потім він вислуховує відповідь, який або схвалює, або відкидає, уточнює і т.д., в результаті такої системи спілкування виникає як би зміна «ролей» того, хто говорить і слухача» [80, с. 48]. Таким чином, вся комунікативна виконавська діяльність диригента завжди спрямована на отримання «відповіді» на своє «звернення» до оркестру або хору.

Очевидно, що оркестр не почне грати, поки диригент не подасть умовний сигнал – ауфтакт, який містить інформацію «про все» – про темп, гучні сну динаміку, характер атаки, штрих, тембр, щільність або розрідженість звучання, фактуру тощо, нарешті – з яким ставленням необхідно це зробити [129]. Тут і з'ясовується, що між дією диригента і відповіддю оркестру існує більш-менш тривалісний, але цілком певний часовий відрізок, необхідний для передачі вищевказаної інформації. Саме цей проміжок і є узаконеним часом прояву диригентського управління (і виконавства). Дії диригента, побудовані на цих умовах випередження, стають організованими і професійними, а сам ауфтакт – об'єктивно утвореним (необхідними і природним) явищем, що «генерує своїм ставленням до музичного твору інформаційно-генетичну енергію, призначену передбачати виконавські дії оркестру» [127, с. 30]. Американський диригент В. Жорданія висунув по-фольклорному лаконічне, але ємне визначення функції ауфтакту: «Як ауфтактнеться, так і відгукнеться» [61]. Якщо ціле завжди більше суми його складових і, отже, найбільш ефективно в своєму прояві, то саме ауфтакт виступає цілісним, від початку до звучання, жестом диригента. Кожен з його елементів несе певне інформаційно-сміслову навантаження, визначаючи багатогранну сутність цілого (ауфтакту).

З двох відомих форм диригентської виконавської діяльності (репетиція і концерт) саме під час останнього єдиним засобом передачі диригентської інформації виконавцям (і слухачам) є невербальний візуальний – жестовий канал, який отримує в зв'язку з цим, надзвичайно важливе значення. Саме в концертній діяльності проявляються ті якості мануально-рухових засобів, які і послужили історичною причиною застосування їх для управління колективним музичним виконанням:

- ці засоби безшумні і наочні, мають здатність до передачі найтонших відтінків емоцій і оцінок без обмеження вербально-поняттєвого каналу;

- невербальні повідомлення завжди ситуативні – вони вказують на актуальний психологічний стан учасників виконавського процесу і викликають миттєву моторно-емоційну реакцію;

- жестові (невербальні) знаки здатні координувати поведінку партнерів по виконавському процесу, свідчити про ставлення виконавців один до одного і типі їх взаємовідносин (домінування – залежність, симпатія – антипатія);

- інформація, передана цими знаками, сприймається безпосередньо і, внаслідок цього, сильніше впливає на свідомість і підсвідомість виконавців і слухачів;

- за допомогою поглядів, міміки, поз, жестів, інтонації, виразної поведінки в цілому, можна передати інформацію, в тому числі художню, яку неможливо виразити словами і передати іншим способом;

- невербальні засоби надійно і дієво передають почуття, емоції, переживання диригента, його ставлення до змісту виконуваного музичного твору і самого процесу виконання, а також особливості його особистості і виконавського стилю

- розкутість, дотиковість диригентського «туше, загально-руховий характер ауфтакту, імітаційність диригентського жесту інтуїтивно викликають у інструменталістів відповідні форми ігрових рухів, минаючи аналітику кожного з виразових засобів.

Для самого диригента в процесі виконання музичного твору більшого значення набуває акустичний канал (але не тільки), по якому до нього надходить інформація від виконавців за принципом зворотного зв'язку. Для слухачів-глядачів концерту рівне значення мають як слуховий, так і візуальний канали передачі інформації. На думку Б. Смирнова, «можна говорити про цілісне, слухозорове сприйняття публікою диригентсько-оркестрового мистецтва» [Смирнов, с. 12] (з періоду професійного виконавського диригування частина публіки «йде на диригента»).

1.4. Диригентський жест як компонент специфічної мовної системи

На твердження О. Тинякової, «найраніші, найдавніші за своєю формою вираження контакти нашого предка з оточуючим світом – як то будь-які рухові дії, рисункові і предметні зображення, утворення звуків і шумів – мали у собі начатки майбутньої вже у самому людському сенсі мови» [196, с. 19]. Власне, будь-який комунікативний акт може бути реалізованим лише за умови, що існує *мова, здатна утворювати текст повідомлення*. Твердження про сутність мануально-жестової диригентської техніки як носій мовної знаковості належить російському диригентові М. М. Багриновському, який заявив про те, що «важливе практичне значення ... має усвідомлення ... мануальної техніки, як “мови” жестів, за допомогою якої встановлюється спілкування, взаємовідносини і контакт між диригентом і підлеглим йому виконавчим колективом» [12, с. 234]. Диригентські жести як «мову» трактують в своїх роботах також М. Малько, І. Мусін, О. Поляков, Л. Сидельников, Н. Соболева і ін.

У попередньому підрозділі вказувалося, що в теорії комунікації, заснованій на кодуванні-декодуванні знаків, що несуть інформацію (зрозумілих комунікантам), розрізняються невербальні («мова тіла», його знаки вираження) – природні, первинні, універсальні та вербальні – вторинні, умовні, поняттєво визначені системи спілкування. Перші надають можливість більшої інтерпретативної варіантності трансляції і сприйняття, другі – обмежені вербально-понятійною визначеністю. Адже якщо у вербальній мові значення дається заздалегідь, закріплюється за словесним знаком, то в невербальній воно

виробляється за ходом одержання повідомлення, у виконавській процесуальності (як би ми сказали стосовно музики – цей часовий параметр, точніше – часопросторовий – є вадливою спільною ланкою диригування та простого невербального спілкування). Такі характеристики пов'язані з тим, що невербальні повідомлення несуть інформацію про психологічний стан учасників комунікації в даний момент і значення окремих компонентів невербальної поведінки проявляється лише в загальному контексті ситуації спілкування (що дуже важливо для диригентського виконавського акту). Американський психолог Р. Харрісон вказує, що у порівнянні з вербальною мовою (дискретною, довільною, визначеною, абстрактною) невербальна характеризується як континуальна, мимовільна, конкретна, афективна (усі останні характеристики мають відношення і до диригування). Але, якщо у невербальних повідомленнях переважають мимовільні рухи над довільними, неусвідомлювані над усвідомлюваними, неінтенціональні над інтенціональними, неконвенціональні над конвенціональними (за В. Лабунською [112, с. 15], то у диригентській мові вказані чинники утворюють специфічний синтез, що відрізняє її від усіх інших видів мов (ситуацію ускладнює і збагачує індивідуальність виконавської інтерпретації).

Остаточний диригентський «вибір» незвучних, невербальних знаків (цілком виправданий необхідністю не заважати звучанню музичного твору) – жестів як одиниць руху людського тіла (передусім, жестів рук – мануальних жестів або мануальної диригентської техніки) аж ніяк не обмежується їх універсальністю і підсвідомою первинністю, безпосередністю відгуку. Трансляція диригентських рухів передбачає: по-перше, специфічність скоріше притаманну «жестовій мові» (специфічній музичній, не повсякденній), а не мові жестів (як предмету кінесици, синоніму «мови тіла»), по-друге, музично-виконавські інтенції щодо втілення музично-мовних компонентів та особливостей як засобів і шляхів інтерпретативного втілення художньої ідеї (притаманні будь-якому виконавцю), по-третє – наявність специфічних вольово-психологічних каналів впливу у транслюванні інтерпретативних мислечуттєвих повідомлень у цілісності їх

мислечуттєво-жестового подання (які мають відношення до диригентського комплексу здібностей, адже прекрасна мануальна техніка може нею і залишитися, не досягнувши потрібних результатів у звучанні оркестру). При цьому диригентські жести, як символічні знаки, допускають певний «переклад» на вербальну або іншу мову (з тими самими проблемами, що й переклад з однієї вербальної мови на іншу, іноземну), але не стають їм ідентичними (бо ті не володіють диригентською специфікою). Якщо, за Г. Крейдліним, штучні жестові мови (глухонімих, соціальних груп типу мови жестів ченців-траппістів або францисканців, а також особливі ритуальні жестові мови) [109, с. 43] виключаються з об'єктів кінесики, бо мало співвідносяться з мовленням, диригентська специфічна професійна жестова мова користується і усіма видами кінетичних «сигналів діалогу» (емблеми, ілюстратори, регулятори), і виразовими жєстами, супроводжуваними комунікативне мовлення (пов'язаними з вербальною мовою), і певними знаками хейрономії, і інструментально-виконавськими формами рухів, і акторськими жєстами, і специфічними «штучними» жєстами (тактування, зняття, затримання на основі ауфтактів). Отже, специфічна диригентська виконавська мова (як будь-яка художня сфера) на основі семіотичного і семантичного підходів утворює власну систему жестових знаків та їх значень (ядерний компонент будь-якої мови). Інший ядерний компонент вже диригентського мистецтва (і одна з важливих функцій мистецтва у цілому) – неминуча (для диригента) художня комунікація, сутністю якої є передача художньої емоційно-образної інформації за допомогою мови даного виду мистецтва (М. Бахтін, Ю. Борєв, Ю. Лотман): «певні види інформації можуть зберігатися і передаватися тільки за допомогою спеціально організованих мов» [120, с. 17], зокрема, художня інформація може передаватися тільки за допомогою художніх творів, які «представляють собою надзвичайно економні, ємні, вигідно побудовані способи зберігання і передачі інформації» [119, с. 10]. У процесі створення художнього тексту (композитором і виконавцем-диригентом) його зміст зашифровується, кодується за допомогою мови даного виду мистецтва (композиторської і виконавської диригентсько-жестової, відповідно), а при його

сприйнятті відбувається розшифровка, декодування, інтерпретація і розуміння укладеної в ньому інформації. Види мистецтва відрізняються один від одного не тільки тим, що відображають різні явища, а й тим, що застосовують різні канали передачі інформації відповідно до природи людського сприйняття і органами почуттів людини (зором, слухом, просторовими відчуттями), «обслуговуються тільки їм притаманними, авторськи індивідуалізованими семіотичними системами» [191, с. 30]. Художній твір в ланцюжку художньої комунікації є інформаційним повідомленням – знаком, якому властива багатомірність, цілісність, унікальність, невичерпність смислу, і, внаслідок цього, необхідність інтерпретації.

При такому підході повідомленням (диригента – С.М.) стає як художній твір – «текст, що відповідає умовам завершеності, цілісності і зв'язності» [191, с. 29] (авторська партитура – повідомлення, яке розшифрував диригент), так і знову закодована диригентська виконавська інтерпретація, виконавський текст як «особливим чином впорядкована, ієрархічна, структурована, системно-функціональна єдність музичних значень та їх знакових носіїв» [181, с. 48], виражена специфічними виконавськими засобами. Диригент розкодує композиторську ідею та засоби її втілення, наново заготовуючи її за допомогою системи власних виконавських засобів і транслуючи в оркестр та слухачську залу. Оркестранти розкодовують як мовно-композиторські засоби-знаки (частково, у своїй партії, та на слух – у звучанні оркестру, теж частково, бо зайняті виконанням), а також – диригентські мовні жестові (й вольово-психологічні) знаки, які скеровують їх гру як компонент цілісного звучання (у тому числі, з можливістю миттєвого моделювання, корегування). Слухач-глядач розкодує звучні знаки оркестру та «звучання» диригента (зорово-просторові знаки мислечуттєвого вираження).

При цьому кожен диригентський жест як окремий рух, передусім рук (як найвиразнішої у своїй різноманітності і зоровій помітності частині тіла), а також корпусу, голови диригента, а також його міміка, що разом передають оркестрантам конкретний музичний образ – сам по собі виступає як одинична,

короткочасна дія (подібно до окремого слова у вербальній комунікації, у вербальній мові). Тому для утворення семантичного диригентського повідомлення необхідна смислова система знаків-дій у виконавській процесуальності подання.

Отже окремий диригентський жест (передусім, ауфтакт) 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.

Таким чином, мовними параметрами диригентського виконавства виступають знаки-жести та їх значення, які актуалізуються у системній мислечуттєвій і часопросторовій інтепретативній цілісності. Їх «усна» форма вибудовується у зорово-звучний (система знаків-жестів ініціює звучність оркестру) еквівалент специфічного диригентського тексту, що (як і сама музика) не має безпосередніх прототипів за межами диригентського мистецтва (і музики),

у позахудожній сфері (думка про те, що музика копіює тільки саму себе і має загальну з міфом природою, будучи самопороджуваною ціннісною структурою, розвивається в роботах Ортеги-і-Гассета [156]). Як і мова музики, диригентська жестова мова є іманентно символічною (за умовами формування), тобто, пов'язана зі «складно-опосередкованими шляхами семантичної конкретизації, а складність цю посилює не-предметність, не-фактографічність, свобода від зовнішньої реальності музичних значень» [181, с. 25], але на відміну від музичної мови у цілому диригентська мова володіє зображальністю, певною просторовою «описовістю», скульптурністю – тобто поєднує наочність і над-понятійність. Звідси особливості можливостей трансляції художньої системи диригентських жестів та її асоціативно-умовного (знакового) сприйняття, з одного боку, спирається на інтерпретативно-психологічні індивідуальні умови (на переживання в зв'язку з провідними емоційно-експресивними значеннями диригентських жестів та викликаного ними музичного звучання), з іншого – на часові умови (історичні, композиційні, виконавсько-процесуальні), а також на слухацьку (і виконавську) музичну пам'ять як на «естетичну пам'ять, тобто пам'ять про естетично значущі часові відносини в музиці, які так чи інакше позначилися в композиційній формі музики» [там само] та у виконавських формах ігрових рухів.

Необхідно розрізнити рух і жест-дію, як з внутрішнього смисловим наповненням, так і за зовнішнім формальним проявом. Адже будь-який жест є рухом, але не будь-який рух є жестом. Рух несе в собі широке, узагальнююче начало, а жест, навпаки, демонструє своє вузькофункціональне значення. Не випадково логічний наголос на тому чи іншому слові іноді називають звуковим жестом. На думку Б. Смирнова, «жест, фактично, є короткочасним рухом або навіть зупинкою, тим чи іншим положенням руки. У зв'язку з цим диригентські жести поділяються на динамічні та статичні, фіксовані, яким, проте, все одно передуює рух (наприклад, піднята вгору рука, яка закликає оркестр до підтримки відповідної гучності звучання) [188, с. 94]. Таким чином, жест, на відміну від руху, лаконічний в часі і просторі, функціонально гранично конкретний і за формою максимально доцільний. Так, К. Ольхов дає наступне визначення

(правда, неповне) диригентському жесту: «Єдиний помах руки від однієї "точки опори" до іншої» [151, с. 12]. Диригентський жест – відносно закінчене смислове утворення, зазвичай відбиває раціональну сторону психіки людини. Він завжди виконує конкретне прикладне, службове завдання і тому суворо цілеспрямований (показ вступу або зняття звучання, зміна темпу, динаміки і т.д.): «очевидно, що жест, включений до системи тактування, вбирає в себе поняття «ауфтакт». Диригентський жест – це не просто рух, це – свідомо, активна, вольова дія, це дієвий жест» [там само]. З семіотичної точки зору диригентський жест – це завжди знак (елемент процесу комунікації), сигнал (матеріальний носій інформації) до тієї або іншої дії артистів оркестру (хору). У методичному аспекті в основі диригентського жесту лежить той чи інший руховий прийом, формалізований спосіб його виконання.

Виразний рух, в протилежність жесту-дії, зовні відображає переважно емоційний стан людини. Диригентський виразний рух безпосередньо втілює художні переживання диригента. Якщо жест як матеріальний знак є певною мірою носієм поняття – ідеальної логічної думки, то експресивний виразний рух може бути носієм ідеального художнього образу – його емоційного компонента. В цьому випадку диригентський виразний (художньо-образний) рух можна розглядати як своєрідний художній знак художньо-семіотичної системи. Це рухово-пластичний знак (за аналогією з музично-звуковим знаком), оскільки художній образ тут тісно «зрощений» зі своїм матеріальним носієм – тілесною пластикою. І все ж емоційно-виразні рухи в нашому житті виконують роль не стільки своєрідних знаків, скільки засобів мимовільного «зараження» своїми емоціями інших людей. Те ж – в диригентсько-оркестровому (хоровому) виконавському мистецтві. Виразні рухи, включені в систему тактування (технічна сфера), стають дієвими ритмізованими рухами, в основі яких лежать міждольні ауфтаки. Завдяки їм метроритмічна структура музики знаходить свій вияв у одухотвореному пульсі мануального мистецтва диригування. В кінцевому рахунку якоюсь виразовістю володіють і всі технічні жести диригента.

З урахуванням сказаного диригентський жест (передусім, рух рук) виступає найменшою одиницею диригентської мов, а також диригентської *мануальної техніки* (від лат. *Manualis* – ручний) – спеціальних рухів рук, що передають музично-образні уявлення диригента. Мануальна техніка, у свою чергу є складовою частиною *диригентської техніки*. Під останньою розуміється «складний комплекс спеціальних навичок, необхідних диригентові для передачі власних внутрішніх музичних уявлень виконавцям...за допомогою диригентського апарату... Виключне значення тут має ступінь контактності внутрішніх музичних уявлень диригента і його м'язового відчуття» [1, с. 176–177]. Диригентська техніка формується на основі поєднання штучної диригентської мови (тактування, затримання. Зняття, диригентських штрихів, туше і т.д.) з природною невербальною мовою (іманентною універсально-індивідуальною виразовою мовою тіла) і є музично-виконавською технікою за своєю природою, спорідненою і несхожою з інструментальними виконавськими техніками. Тут є певна координація з висловленням К. Мартінсена – «творча техніка» [131] (тоді техніка творить, але не ототожнюється з мистецтвом як результатом творчості, адже техніка і мистецтво лише дотичні, хоча і взаємообумовлені поняття). Засіб – техніка – навіть на рівні майстерності в музичному виконавстві не тотожне своїй художній меті – мистецтву. Але назва книги А. Бірмак «Про художню техніку піаніста» [28], наукові розвідки М. Давидова про виконавську майстерність баяніста [70а] свідчать про непродуктивність чисто технічних виконавських завдань, які мають служити художній меті, а не ставати метою. За таких умов, спрямована до образно-художньої мети, виконавська техніка (інструментальна і диригентська) підіймаються до рівня художньої виконавської техніки. Вказана система жестово-кінетичної виразовості у сукупності з вольово-психологічними виконавськими чинниками формує *художню диригентську техніку*, яка крім мануальної, включає й «цілісну виконавську поведінку диригента (яке, подібно до поведінки актора, здатне передавати емоційно-образну інформацію і надавати психологічну дію на виконавців і слухачів» [191, с. 10]).

На думку Б. Смирнова, художня техніка в музично-виконавському мистецтві дійсно існує (майстерна виконавська техніка завжди і неминуче прагне до відтворення мистецтва), і це «унікальне явище – мануальна техніка диригента (але не техніка музиканта-інструменталіста)... Але яке мистецтво безпосередньо відтворює мануальна майстерність диригента? Відповідь начебто очевидна – музичне. Але музику в реальному звучанні виконує не диригент, а оркестр... і в цьому полягає принципова відмінність диригентської техніки від інструментальної» [189, с. 167].

Слід зазначити, що у акторській освіті на заняттях з основ сценічного руху та ритміки останнім часом використовуються вправи, засновані на диригентських жестах (при тому, що система К.С. Станіславського у цілому заявляє необхідність втілення у рухах тіла і жестах не тільки логіки життя сценічного героя, але і всю складність його почуттів і емоцій, вихованню «виразної руки актора» не приділялося раніше спеціальної уваги, а це є «вкрай важливий і трудомісткий процес» [108, с. 115]). Метою вказаних «диригентських» вправ актора, окрім набуття вмінь спеціальними жестами передавати метричний і ритмічний склад музичних творів, є прагнення (відразу зазначимо, специфічно акторське, не диригентське, хоча в останньому міститься й акторсько-сценічний компонент) передати «логіку і емоційний характер музики в усьому їх різноманітті». Актори за допомогою «диригентських» жестів «привчаються всебічно використовувати різноманітні амплітуди, темпи, характер в рухах рук і тіла і робити навіть найтонші зміни в них. Саме це допомагає вдосконаленню виразовості рук» [108, с. 115]. При цьому у цих вправах обидві руки повинні діяти однаково виразно, головне ж – дієво, тобто так, щоб «руки не тільки рухалися, а вчилися діяти» [там само] у певній системі – акторській, звичайно, пов'язаній зі словом, його інтонацією, мімікою, загальним рухом або сталістю на сцені, обставинами п'єси, її жанром, режисерським задумом і трактуванням образу. Але подібна окрема увага до виразовості жестикуляції, жестів рук певним чином формує у цій сфері мовну ситуацію, коли «мова рук» вбудовується до акторської тілесної мови («тілесного тексту») і до «метатексту» акторського вираження у цілому, що почасти

кореспондує з мовною функцією диригентського жесту у музичному метатексті. Спільною властивістю диригентської і акторської жестикуляції (системи жестів) виступає велика залежність від індивідуальних особливостей кожного виконавця, його таланту, його самопочуття тощо. Але принциповою відмінністю слід вважати професійну умовність (зрозумілість посвяченим) системи специфічних диригентських жестів у процесі виконавської комунікації з оркестром. Акторські «диригентські» жести принципово метафоричні, фантазійно-зображальні, дієво-предметні («пушинка», «риба», «пензлик» і т.п. [108, с. 116–120]) і мають за мету втілення сценічної дії. Професійні жести диригента у своєму системному цілому (диригентсько-«гімнастичні» навчальні вправи спочатку так само опредметнені) відтворюють виконавський музичний текст (у його живому становленні та розвитку), який вміщує весь комплекс музично-мовної деталізації (темпометроритм, інтонаційне напруження і спрямування, паузування/звучання, артикуляцію, динаміку, тембр, дихання-фразування, рельєфи співвідносин голосів партитури) та ініціює у виконавців індивідуально забарвлений (власний виконавський), але «вбудований» до цілісності оркестрового звучання й образності (що достеменно чує, уявляє і тому скеровує лише диригент, котрий не відволікається на непросту конкретику звуковидобування й звуковедення) звучний музичний текст (оркестрової групової або сольної партії). Акторська просторово-сценічна дієвість жестів, володіючи процесуальністю, не містить специфічної музично-мовної, принципово невербальної музично-звучної знаковості, заснованої на просторово-слуховому втіленні, що, у свою чергу, сходиться корінням до інструментально-виконавської (і набутої диригентської) пам'яті диригента.

Технологія виразових рухів і пластична форма мануального «мистецтва» у виконавських діях диригента по суті збігаються (у паралель до інших пластичних видів – танцю, пантоміми, акторства і з боку кінетичних властивостей диригентства), так як фізіологія цих рухів і фізичний (тілесний) матеріал даного «мистецтва» не просто стикаються, а як би знаходяться одне в одному, що і дає підставу говорити про художню техніку диригування. «Диригент є одночасно і

майстром, і матеріалом пластичного «мистецтва», відповідного музичному» [189, с. 168]. Мануально-образний вислів музики диригента, що представляє по суті структурно-емоційну модель цієї музики (диригентський виконавський текст). В результаті виходить щось на кшталт «мистецтва» в мистецтві. Мова йде не просто про «мистецтво (майстерність) управління, але про «мистецтво» (образність) управління художньої стороною оркестрового виконавства. Правда, мануальна техніка диригування може підніматися до рівня художньої, стаючи носієм музично-пластичної образності, а може і залишатися на рівні ремесла, виконуючи функцію управління лише технічною стороною оркестрового виконавства. Все залежить від конкретних завдань, але головне – від таланту (в тому числі пластичного) і кваліфікації диригента» [там само]. Таким чином, сам процес диригування виступає як різновид художньої – музично-пластичної – діяльності, а не просто як рухово-діяльнісний акт, спрямований на забезпечення лише виконавського ансамблю. Цілісність мануально-виконавського мистецтва диригування (його художньої техніки) передбачає діалектичну взаємозумовленість метроритмічного, тактувального, моторного; художньо-образного, виразово-пластичного, мисле чуттєвого; психологічного вольового начал, які виражають та ініціюють у оркестра формозмістову сутність виконуваної музики. Емоційно-психологічний вплив на оркестрантів передбачає не специфічну мануально-рухову знаковість, особливу м'язово-пластичну психотехніку. Таким чином, можна стверджувати, що мануально-жестове мистецтво (художня техніка і специфічна виконавська художня мова) диригування виступає одночасно як проміжна мета і художній засіб, як художня форма і образний зміст, як техніка і специфічне пластичне прикладне мистецтво, представляючи собою особливий художньо-функціональний виконавський феномен.

Як відомо, першовідкривачем теорії образно-виразової (художньої) техніки диригування був блискучий методист і диригент – І. Мусін. Мусін умовно розділяє диригентську техніку на три рівні: допоміжну, виразову і образно-виразову техніки [138, с. 8-9]. Перша з них представляє техніку нижчого, допоміжного порядку, оскільки вона служить лише елементарною технічною

базою диригування, але ще не визначає його виразовості (тактування – позначення розміру, метра, темпу, показ вступів, фермат, пауз, зняття звуку, порожніх тактів). Одночасно – це саме база і поза неї неможлива свобода інших боків диригентського мистецтва. Другий рівень – виразовий – «технічні засоби вищого порядку», сукупність прийомів, за допомогою яких визначаються зміна темпу, динаміка, акцентування, артикуляція, фразування, штрихи, засоби, що дають уявлення про інтенсивність і забарвленість звуку, тобто всі елементи виразового виконання. Перераховані технічні прийоми дозволяють диригенту керувати художньою стороною виконання. Однак навіть володіння подібною технікою не наділяє жести диригента достатньою образністю, можуть бути формальними і не викликати відгуку оркестрантів. «Можна керувати агогікою, динамікою, фразуванням як би реєструючи ці явища, точно і ретельно показувати стаккато і легато, артикуляцію, зміни темпу та ін .., і в той же час не виявити їх *образної конкретності, визначеного музичного смислу (курсив наш – С.М.)*» [там само]. І все тому, що самі по собі виконавські засоби не мають самодостатнього значення, вони мають «виражати» – втілювати певний музичний образ. Перед диригентом, отже, стоїть завдання, використовуючи всю сукупність засобів допоміжної і виразової техніки, надати своєму жесту образну конкретність (і тут немає протиріччя з багатозначністю жестової невербальної системи вираження). Така «конкретність» означає такий конгломерат мисле почуття, який відгукнеться у своїй переконливості (художній справжності) у оркестра. Відповідно прийоми, якими диригент цього досягає, Мусін називає образно-виразовими прийомами, в ми – художньою технікою диригента. До них відносяться і засоби емоційного порядку і вольового впливу на виконавців. Всі три рівні знаходяться в певній залежності один від одного: кожен більш складний прийом будується на базі більш простого. Але уся справа в тому, що «техніка диригування як в цілому, так і в своїх частинах є щось зовсім інше – своєрідне, специфічне психофізичне явище, яке не має аналогів ні в одному з видів людської діяльності: це психофізичний засіб впливу на свідомість виконавців» [140, с. 8]. Звідси – загадковість «темної диригентської справи» (М. Римський-Корсаков), звідси – легкість і складність

оволодіння художньою диригентською технікою, труднощі визначення і відтворення їх змісту диригентської жестової мови. Адже «техніка диригента як засіб впливу на свідомість виконавців є функцією мови... Це діяльність спілкування, впливу за допомогою мови. Однак ця мова жести. Під цим аж ніяк не слід розуміти тільки якусь систему умовних знаків, що показують лише динаміку звучання, ту чи іншу гостроту і зв'язність звуковидобування. Ні, зміст жестової диригентської мови значно ширше (емоційний стан, почуття, настрої – С.М.)... Цим можна пояснити одну з «загадок» диригентського мистецтва - одночасну його легкість і труднощі» [там само].

Ми вже вказували вище на характерну амбівалентну властивість диригентської мови – сполучення неповторності, принципової «ненаслідуваності» виконавської індивідуально-стильової природи та зрозумілості і впливовості мовно-знакової системи, здатної до втілення значущих часопросторових відносин і музичних значень.

Інша амбівалентна пара функціонування диригентської мови – її професійна жести-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 відображатиме емоційно-образний зміст музичного твору в унікальній інтерпретації даного диригента; його ставлення до актуальної ситуації і особистісні психофізіологічні особливості» [191, с. 10]. В умовах диригентської інтерпретації (з використанням специфічних жести-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 інтерпретації [56]).

Текстологічний підхід у даному випадку дозволяє наблизитися до найбільш складних питань музичної семантики, оскільки він «виявляє нерівність смислу (змісту музики) як значенням, так і знакам (в їх специфічній музичній виразовості). Але і значення не є смислом, «не дотягує» до його цілісності, і не є знаком (одна можлива «речова форма»). Значення завжди на шляху – від смислу до знаку і від знака до смислу, завжди між ними. Тут і виникає текст – семантична тканина – музики (і диригентської жестової системи – С.М.). Він також весь і завжди «між», в проміжках діалогу, який ним же «затівається»... Отже, з боку смислу, музичний текст може бути охарактеризований як єдність множинного, з боку значень – як множинність єдиного, що і визначає своєрідні знакові функції музики (їх символічну відносність)» [181, с. 48]. Диригентський виконавський текст може виступати своєрідним компонентом метатексту музичного твору.

За словами М. Аркадьєва, «перед музикантами, як диригентом, так і оркестрантами стоїть завдання володіння двома паралельними текстами – нотним текстом і «текстом диригентського жесту», який сприймається автором як «спроба максимально точного перекладу з мови нот на мову диригентської палички... не менш складної і диференційованої, ніж мова нотного тексту і інструментальна гра» [8]. І тут зовсім недостатньо знати партитуру, володіти інструментом та іншими законами і принципами виконавської майстерності, бо «мова диригентського жесту для того, щоб бути еквівалентом нотного тексту, повинна бути не менш тонкою і докладною» [там само], інформативно і смислово насиченою, інтелектуальною та артистичною.

Висновки до Розділу 1

У сучасному інформаційному суспільстві жестова проблематика практично і теоретично актуалізується – через поступову певну втрату самостійності і раціональності мислення, пошуки нових засобів комунікації та її індивідуалізації. Через це все більшого значення набуває емоційний бік комунікації, який

безпосередньо 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. Саме ця властивість 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 комунікативному виконавському просторі на шляху тривалої історичної еволюції жестова система диригента набула мовних якостей, спрямованих до безшумно-візуального керування-діалогу, через систему спеціальних жестових знаків, співвідносних за впливом зі звучно-інструментальною виразовістю, у втіленні індивідуально інтерпретативних завдань. Такий підхід дозволяє говорити про вплив загальних стильових показників виконавства (в даному випадку – диригентського) на жестово-пластичний бік диригентської виконавської майстерності.

РОЗДІЛ 2

ДИРИГЕНТСЬКИЙ ЖЕСТ У СТРУКТУРІ ВИКОНАВСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТЕХНІКИ

2.1. Хронотопічні аспекти диригентського жесту

На твердження Г. Орлова, «контакт з поверхнею звукового феномену музики не міг би слугувати відправною точкою в пошуках невловимого порядку, якби ми не відчували у русі музики могутнього впливу глибинних архетипних структур. Цей вплив відчувається у тому вимірі, без якого музикант не може обійтися, до якої б культури вона це має належати. Цей вимір – час, і найбільш загальний феномен порядку – ритм» [155, с. 85]. 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, артикуляція тощо; відображення процесуально-виконавської плинності; відтворення, за М. Аркадьєвим, звучно-незвучної природи музики. Диригентська професія сформувалася в історії розвитку музичного виконавства як втілення двоїстої (текстової, письмової та звучно-комунікативної) природи щодо втілення ускладненої музичної матерії у її живому темпометроритмічному і просторовому (часопросторовому – хронотопічному розгортанні).

Для диригентського мистецтва, яке конструює музичний час за допомогою візуально-просторові мовної системи (жестової) поняття хронотопу та втілення його у музичній процесуальності виступає ключовим полем семантичної означеності. Специфіка музичного мислення передбачає оперування звукосмислами (у їх зв'язках і єдності) в живій виконавській процесуальності. І якщо вступ в сферу смислів, згідно відомому афоризму М. Бахтіна, відбувається

через «ворота хронотопів», то останні мають безпосереднє відношення до розумових процесів і в музиці, як у композиторській якій сфері, так і у виконавській. Феномени часу та простору людство освоює здавна і постійно (і жестові системи тут грають не останню роль). Поширена до недавнього часу розрізненість їх сприйняття (скульптура – просторове мистецтво, а музика – часове) може бути поясненою складною побудовою кожного з цих феноменів. Диригування у цьому відношенні демонструє яскравий приклад поєднання часу і простору (українською це звучить дуже органічно – часопростір) у хронотоп. Під останнім (від грец. *chronos* – час і *topos* – місце) й розуміється буквально «часопростір» як нерозривна єдність; цим поняттям позначають «важливу для пізнання цілісних явищ і притаманне їм взаємообернення просторових і часових відносин, переходи просторових характеристик у часові і перетворення текучих процесів в просторово-доступні для огляду форми» [192, с. 50]. З фізичної теорії відносності термін «хронотоп» потрапив у психологію (А. Ухтомський) і далі – до мистецтвознавства, куди його запропорив М. Бахтін. М. Старчеус вказує, що «види мистецтва розрізняються не стільки матеріалом» (ми б сказали не так категорично – не тільки матеріалом), скільки типом хронотопом, тобто «способом взаємоперехідності просторових і часових вимірів художнього цілого» [там само]. Хронотоп також пов'язаний з жанром твору, позицією Автора або героїв (кожна смислова лінія художнього твору може мати свій хронотоп, і тому сам твір виявляється багат шаровим і багатозначним, наприклад, в симфонії можуть бути різні хронотопи головної та побічної партій, частин циклу, тем тощо). Щоб «розкодувати» твір, виконавець так чи інакше має увійти до хронотопічної структури його зв'язків і відносин і відтворити їх у власному виконавському тексті. Для диригента – це найголовніше завдання ускладнюється необхідністю повідомлення «розкодованого» композиторського хронотопу оркестрантам.

Хронотопічні характеристики притаманні всім елементам музичної мови, які виконують смислотворну роль. Базові з них – інтонаційний (визначає часопросторові форми процесів інтонування), архітектонічний (сприяє безпосередньому перекладу музичних часових процесів на доступні для огляду

форми), нотнописьменний; кожен зі своїми способами вказаного перекладу, образними (контекстуальними) зв'язками і акцентами. Ці хронотопи визначають не самі музичні смисли, а шляхи їх виникнення, а також можливі перетворення звукосмислових зв'язків, якими диригент і управляє під час виконання за допомогою специфічної жестової системи. Інтенаційний часопростір є асиметричним і нерівномірним (що свого часу виявив Ф. Ліст у власній диригентській практиці, коли зрозумів, що диригувати на основі рівномірної акцентуації неможливо – що і призвело до революції у диригентському виконавстві), зі свого роду «викривленнями звукопросторових і часових параметрів на кордонах інтонаційного поля» [192, с. 50] – у сприйнятті висотного руху в різних регістрах, яке відрізняється за ступенем напруженості, насиченості, суб'єктивної виразності; у різних метрах і темпах, типах пульсації, що диригент має не тільки чуттєво уловлювати, а й передавати оркестру через ясність жестової подачі. Але це і складає основу інтепретативного переживання, яке утворюється через контуальність/дискретність інтонаційного часопростору, разом з «акцентуванням напрямків і здатністю стискатися і розсіюватися по краях, утворювати ... своєрідні «енергетичні хвилі» і «силові потоки», як складові особливого боку виразовості музичного розгортання» [там само, с. 51]. М. Аркадьєв розкриває «секрети» такого «викривлення» через концепцію звучного/незвучного паралельних потоків, які виражаються в пластичному жесті диригента і постають як дещо безперервно і неметрономічно взаємодіюче зі звуком, коли «метр виявляється за своєю природою глибоко алогічним утворенням (стосується романтичної музики і далі – С.М.), зберігаючи всю ясність і визначеність своєї структури. Музичний метр, виражений в диригентській сітці, постає як предмет не фізичний, чи не математичний і не природний, а як предмет постійної виразової професійної творчості... як незвучний внутрішній пульс, і сам безперервний внутрішній потік музичного часу-енергії існує не у вигляді пауз (паузи, це як би тільки «просвіти» його), а у вигляді постійно, безперервно діючого пласта музичної тканини, паралельного звуковому пласту.» [8]. Присутність такого незвучного потоку і пульсу все

диригенти мають відчувати інтуїтивно, неусвідомлено, так як їм жестово-технічно доводиться працювати з обома пластами.

Так, Г. Рождественський у своїй книзі з симптоматичною назвою «Диригентська аплікатура» питання співвідношення пульсу і темпу (які «є в кожному творі») визначає як ключові для диригента, представляючи власті тонкі міркування і стверджуючи, що «правильна взаємодія цих двох категорій забезпечує природну течію музичного мовлення, а в оркестровому виконавстві великою мірою полегшує ансамблеву гру» [171, с. 4]. Серед молодих і навіть досвідчених диригентів помилкою є ототожнення метричного позначення з тактуванням: наприклад, якщо композитор позначив розмір 4/4, то й диригувати треба теж на 4 (6/4 на 6 і т.д.). Але все не так просто (до речі, іноді композитори самі збивають виконавців неправильним метричним позначенням – навіть у «короля ритму» Стравінського у «Весні священній» замість 6/4 виставлено 3/2). Дуже часті випадки, коли чотиридольний метр необхідно диригувати на 2, а то й на 1, або навпаки – дублювати на 8 тощо. Зовсім помилковим є диригування 6/4 на 3 (а це велика різниця дво- або тридольного відчуття). Рождественський захоплюється майстерним «жонглюванням» М. Равеля у чергуванні 6/4 і 3/4, 6/8 і 3/8 у «Благородних і сентиментальних вальсах», заснованому на іспанських фольклорних метро-ритмах. У повільній частині I симфонії Брамса вказаний розмір $\frac{3}{4}$ треба диригувати то на 3, то на 6, а в деяких тактах дробити взагалі індивідуально, відповідно до примхливої брамсівської будови. Не менш складно з Чайковським: в «Адажіо чотирьох кавалерів» зі «Сплячої красуні» (розмір 12/8) неможна диригувати на 12 (при повільному темпі), бо це обтяжує тканину (пульсують тоді три вісімки, а не «тріольна» чверть), якщо ж взяти на 4, можна досягти потрібної кантабільності і легатності. Дуже складно виявити взаємодію темпу і пульсу за умов поліритмії – кращу збільшувати, укрупняти жест (один на півтакта або такт); те саме – при *accelerando*. Неправильне розуміння, відчуття і показ пульсу «катастрофічно» відбивається на загальній архітектоніці і, звичайно, на характері музики.

Слідом за М. Аркадьєвим та іншими сучасними дослідниками музичного метроритму ми фіксуємо континуально-алогічну природу метричної пульсації, виражену 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 пульсації.

Непросту творчу сутність європейського ритму (від XIX століття) М. Аркадьєв і пропонує виражати як «взаємодію незвучного експресивного континууму з його пульсаційною структурою і «накинутих» на нього звукових утворень» [8]. У такому випадку уся опірність, відчутність і гнучкість «часової тканини» визначається життям незвучного «часу-енергії», яку необхідно створити як континуум і як дискретність (пульс). Всі *accelerando* і *ritenuto* здійснюються за цим принципом. А всі паузи отримують свою реальність і семантику, свою тематичність як наслідок внутрішнього життя «незвучного» на протязі всього твору. Усе це означає для диригента необхідність підсиленої уваги до диригентського прочитання тексту, з виробленням власного виконавського тексту та «кодуванням» його у диригентські жести. Адже нотний (композиторський) текст, нотне письмо є не тільки фіксуючим засобом (як це було на зорі його винаходу), а й продуктивною творчою системою. Особливості розуміння і фіксації музики за допомогою графічних символів нотного тексту, увійшовши в творчий процес музикантів, змінили сам характер і тип музичного слухання. З одного боку, музиканти відзначають наявність особливих графічних ефектів звучань, пов'язаних з образом нотного тексту, які стають компонентом

художнього змісту музики, з іншого – реальне звучання часто лише умовно відповідає нотному запису. Для диригентської жестової мови графічні сит нотопису має велике значення.

Втім, позначення в нотах не містять тих тонких нюансів варіативності окремих елементів, еластичності їх властивостей, «викривлень» простору-часу, рельєфу наростань і спаду напруженості тощо, без яких музика позбавлена виразовості і життя яких можливе лише у виконавській реалізації. Слуховий композиторський образ не перекладається на нотний текст без «втрат», а зоровий образ нотного тексту не переходить у слуховий автоматично: тут відбувається перехід з одного хронотопу в інший. Диригент же не має права на додаткові «втрати» під час переходу його виконавського хронотопу до оркестрового. Саме тому система диригентських жестів має втілювати точний, ясний часопросторовий зміст. Знаки нотного тексту відображають три головні координати музичного простору – вертикаль, горизонталь і глибину (пов'язану з гучнісною динамікою і штрихами) і три основні характеристики часу – швидкість, тривалість і періодичність. Кожен нотний символ фіксує взаємозалежність висоти (простір) і тривалості (час), тобто хронотопічні умови звучання (диригентські символи-жести у просторі фіксують не висотні, а тембро-характерні і фактурні показники звучання). Для хронотопу нотного запису характерна лінійна спрямованість перебігу часу (зліва направо), а також особлива «топографія» музичного простору. На відміну від інтонаційного хронотопу, простір і час тут позбавлені «викривлень», а отже, і напруженості біля кордонів. Диригентський виконавський (інтонаційний) хронотоп – не тільки, і не стільки, лінійний, як підкорений вказаним вище принципам континуально-дискретного «дихання» звучно-незвучної матерії твору.

Кожен з базових музичних хронотопів визначає особливі боку часопросторових відносин музичного цілого, різні його контури. Кожен з них являє собою не стільки «час-місце» музичних подій, скільки прихований «генетичний код» розуміння їх значимості і взаємозв'язків (їх і розкодовує, а потім знов загодовує у жести диригент).

Структура акустичного простору-часу циклічна, що виражається в закономірному періодичному поверненні як висотних якостей (через 12 напівтонових або 12 кварто-квінтових «кроків»), так і часових груп метричної схеми. Причому повільний темп має частоту вдвічі меншу, а швидкий – вдвічі більшу, ніж середній. В диригентській жестовій мові це позначається, передусім, тактовою «сіткою» та системою афтактних рухів.

Тактування, при усій його «нехудожній» ролі, аж ніяк не є другорядний бік диригування, це «фундамент, на основі якого тільки і можуть існувати і узгоджено функціонувати всі інші рівні диригування» [140, с. 20] (І. Мусін диференціює сім таких рівнів, завдання яких диригент виконує одночасно – докладніше про це у підрозділі 2.2.). Тому тактування повинно бути виключно точним, ясним, зрозумілим і досконалим для того, щоб служити надійною опорою для функціонування всіх інших, виразових елементів диригування, і в той же час бути непомітним. Таким чином, тактування, не маючи прямого відношення до керівництва виразною стороною виконання, в той же час грає велику роль. І. Мусін вказує, що «зневажливе ставлення до тактування як до якогось маловажно елементу техніки управління виконанням дуже часто виявляється причиною труднощів в розвитку виразних засобів диригування» [там само]. На відміну від інших, виразових, рівнів – рухи, які утворюють «сітки» тактування, позначаючи початок кожної долі, засновані на психофізичних закономірностях, які зберігають свою універсальність у всіх випадках. Ці закономірності докладно розглядаються І Мусіним в книзі «Техніка диригування» [138].

Тактування за спеціальними схемами було блискучим винаходом майбутньої виразової диригентської мови, який складно переоцінити. Саме воно справило величезний вплив на весь подальший шлях розвитку диригентського мистецтва. Винайдена графічна система рухів не лише змінила сам принцип управління виконанням (рівномірно-акцентного тактування в одну точку), а й дала потужний поштовх до його стрімкого розвитку (на фоні епохальних парадигмальних засад нового концертного виконавства). Вирішальну роль «у перетворенні мануальних форм керівництва ансамблем виконання в засіб

спілкування і впливу зіграв незначний, здавалося б, факт – поява зв'язуючих рухів, необхідних для перенесення ударів в різні точки схем тактування» [140, с. 10]. Далі виявилось, що вдало знайдені рухи тактування приховували величезні виражальні можливості (як природна і штучна диригентська мови). Умовна схема, створена головним чином для позначення такту, завдяки все зростаючим вимогам, завданням «виробництва», що ускладнювалося оркестровим виконавством, поступово перетворилася на засіб, здатний впливати на учасників музичного колективу, управляти процесом виконання. За допомогою нового (виразового) виду управління диригент міг передавати виконавцям свої художні наміри, *впливати на їх свідомість* (що особливо підкреслює І. Мусін), надихати їх, пробуджувати в них творчу ініціативу. Породжене порівняно обмеженими, невибагливими цілями – зробити більш зручним керівництво ансамблем, полегшити орієнтацію виконавців у все більш ускладнюваному процесі виконання і оркестрової партитури – тактування у виконавській діяльності корифеїв нового диригентського мистецтва – Ф. Ліста, Р. Вагнера, Р. Бюлова і їх послідовників дуже скоро перетворилося на могутній засіб спілкування і впливу, на *жестову мову диригента*. Найважливішими об'єктивними прогресивними чинниками прогресивне нової системи оркестрового управління, що сприяло його подальшому розвитку, перетворенню на виразову жестову мову диригента стали: вдало знайдені схеми (з рухом руки вертикально вниз на сильні долі із «розведенням» у просторі точок долей, що змінювало і напрям руху – стремління – до них, відмінного від сильної долі), малюнки рухів (графічність, співвідносна з нотною письмовою, скульптурність, пластика або гострота тощо). Найголовніше – це поява зв'язуючих рухів, що переносять удари у вказані різні точки схеми тактування, які створювали природне відчуття динамічного співвідношення долей і частин такту: сильних і слабких. Таким чином, в своїх жестах диригент безпосередньо і наочно міг передавати логіку (і внутрішнє відчуття) метричного співвідношення долей такту, що графічно (зримо, беззвучно, зрозуміло і відчутно) відбилося в самій структурі рухів тактування (яка склалася не відразу – див. підрозділ 1.2.). Ключовим, на наш погляд, є те, що зв'язуючі рухи створили

сприятливі можливості для передачі в жестах *розвитку музичної тканини* твору, логіки музичного руху (хронотопу), більш того – *для передачі виразового, образно-сміслового боку музики*. Точніше, ці специфічні жести перетворилися на мовні семантичні знаки, а їх система стала диригентською виконавською мовою.

Ці зв'язуючі рухи – ауфтаки – дозволили управляти внутрішньо-долевым і міждолевым рухом звучного потоку, його темпом і ритмом, агогічними «диханнями» (найважливішим виразним елементом виконавського процесу), зупинками (паузи, фермати) тощо. Диригент міг уже не обмежуватися лише позначенням точок початку кожної частки (як при рівномірно-акцентному тактуванні), а моделював власні рухи всередині долі, у стаціонарній частині звуку. З появою в тактуванні зв'язуючих рухів виникала можливість виконувати жестами будь-які цілеспрямовані технічні і виразові дії. За їх допомогою диригенту став доступний вираз смислових, функціональних, мотивних зв'язків звуків (а не тільки їх неподільності), а також континуальності структурного розгортання. Кожній долі такту стало можливим надавати стійкий, опірний характер або робити їх нестійкими, перехідними. Перед диригентом відкрилися можливості показувати спрямованість руху музичної фрази, спрямованість до точки «тяжіння», до кульмінації, передавати «мускульну» енергію мелодійної лінії, посилення і ослаблення напруженості цієї енергії – виконавської процесуальності, плинності.

Таким чином, диригентські мануальні рухи синтезують час і простір у специфічний музичний виконавський хронотоп, набуваючи рис експресивної процесуальності, «тривалісності» (рос. – «дления»). Як і «мисле-жести» (Є. Синцов [187]), диригентські жести, змінюючи «характер інтенціональних актів», характеризуються потенційною схильністю (як би «згорнутою» в інтенції, як «згусток можливостей») до явлення у відповідному фізичному просторі (світі). А їх інтенціональність (Гуссерль) та схильність (Хайдеггер) потенційно пов'язані в якусь суперечливу цілісність, що кореспондує з концепцією звучного/незвучного М. Аркадьєва. Виникає подібний зв'язок, мабуть, вже на самих глибинних рівнях розумово-емоційної активності.

Диригентські афтакти вміщували ще одну «чарівну» властивість – вони подавали виразово-технологічну (і музично-мовну) інформацію «наперед», перед тим, як почнеться звучання (атака звуку). Фактично умови творчої звучної реалізації своїх інтерпретаторських ідей диригент створює за допомогою такого афтактного «передбачення» бажаного результату. А незалежність диригента від фізичного звуковидобування (але за наявності диригентського «звуковидобування» і «звуковедення») створює умови для творчого ставлення до реалізації його ідеї з боку музикантів, вільних від дріб'язкової опіки керівника.

На наявність і значення випереджаючої інформаційної функції афтакта вказували С. Казачков (називає цю властивість «попередженням» [89, с. 43]), К. Ольхов («випереджаюче відображення» [151, с. 30]), Г. Єржемський («випереджаюча функція» [80, с. 66]). Одним з перших диригентів-виконавців, в кого була підмічена ця властивість, вважається А. Нікіш. При надзвичайній «стриманості його палички», коли «нові оркестранти, які не знайомі з (його манерою – С.М.), побоювалися що можуть пропустити момент атаки... Він розробив нову техніку диригування з використанням зап'ястя і пальці і став першим, хто, просуваючи музику вперед, випереджав її на одну ноту» [113]. Втім, сам диригент не піддавав свою техніку афтакту аналітичним розвідкам: «Якщо хтось із моїх колег запитає мене після концерту, яким чином я створюю той чи інший ефект, я не зможу відповісти. Коли я дирижую якимось твором, мене забирає хвилююча сила музики. Я не дотримуюся ніяких жорстких правил інтерпретації, як і не сиджу за письмовим столом, намагаючись опрацювати все наперед» [там само].

Крім сумарно-інформативної функції (зокрема, хронотопічного толку) випереджаюча інформаційна властивість афтакту вміщує той емоційно-енергетичний імпульс, який відноситься до вольово-психологічної управлінської та артистичної сфер, які є необхідним компонентом будь-якого виконавського акту, а диригентського – подвійно, для необхідного впливу на оркестр. На кардинальне значення афтактів вказував В. Фуртвенглер: «Можливість впливати на якість будь-якого звуку – і про це необхідно твердити знову і знову! – полягає

цілком і повністю в підготовці "разу" (замаху), але не в самому "разі"» [209, с. 411]. На думку Г. Єржемського, «саме ауфтаки роблять дії диригента соціальними. З їх допомогою він залучає музикантів до спільного творчого процесу, встановлює з ними внутрішні контакти, здійснює постійний діалог» [80, с. 65]. Недаремно інша («виробничо»-дигентська) назва ауфтакту – попередній жест. Стосовно темпу – швидкість ауфтакту завжди дорівнює лічильній долі (так оркестранти і розуміють, який зараз буде темп).

«Попередня», «випереджаюча» інформація ауфтакту (який виступає в ролі команди), містить усі потрібні компоненти оркестрового виконання – інтерпретаційні, темпові, динамічні, структурні, артикуляційно-штрихові, тембральні фактурні і т.д. У зв'язку з цим імпульси, ідентичні початковому ауфтакту, необхідні і всередині безперервної послідовності диригентських дій для підготовки звучання наступної за ним долі (саме їх І. Мусін називає міждольними ауфтактами [138, с. 80]). Присутність ауфтактів в кожному диригентському жесті дає можливість диригентові управляти темпом (постійним і змінним); динамікою (постійної і змінної); звуковеденням (після точки, між долями); акцентами різної сили; підготовкою фермат, цезур і знятть; надає безперервність процесу виконання. Інформаційний зміст ауфтаки залежить як від внутрішніх ідеальних уявлень диригента про необхідні йому якості звучання, так і від сприйняття ним того акустичного тексту, який звучить в даний момент.

Н. Соболева наводить дані експерименту американського музиканта, математика і аналітика Лі Гамфріза, який довів, що існує межа швидкості, на якій диригент може робити підказки та/або передавати виразові деталі виконання: при швидкості по ММ = 120 - одна вказівка на один удар, при ММ = 60 - два. Але ці значення становлять верхню межу. Більш комфортно музиканти ансамблю відчують себе при передачі вказівок кожні 1-2 секунди [191, с. 132]. Занадто швидкий темп диригування фізично, психологічно і метро ритмічно незручний і самому диригенту, і оркестру. Тому у виконавській практиці склалася традиція диригування в швидких темпах на основі більших ритмічних одиниць (об'єднання кількох лічильних долей такта в одну) – «на раз», «на два» і т.п. Це дозволяє

уникати непотрібної суєти, важкості і зайвої «нечитаної» інформації. Так само незручний і занадто повільний темп диригування, що викликало зворотну виконавську традицію – дублювання (подрібнення) у повільних вступках або частинах симфоній. Цікаві результати досліджень на підтвердження даної теорії ауфтактового «передбачення» наводять науковці Рейнсько-Вестфальського технічного університету Ахена, які експериментальним шляхом, на основі комп'ютерних технологій, визначили: професійних диригентів відрізняють від не професійних часові характеристики диригентських жестів – жести перших випереджають музичну долю в середньому на 47 ± 4 мілісекунди [191, с. 133].

Е. Маковський, аналізуючи складові ауфтакту (замах, падіння – стремління, точка, відбиття) з точки зору психофізики, виявляє, що «збуджена внутрішнім слухом фізична енергія «замаху», вивільнившись в «падінні», перетворюється на «стремління», на психічну енергію із вольовим імпульсом сугестивного («впливового» характеру) і передається оркестру, довершуючи повну «картину» інформаційно-дієвої частини ауфтакту [там само]. Технічне освоєння цього елемента пов'язане з розвитком навички піднімати падаючі руки, заснованого на відчутті їх ваги. Кордоном, визначальною закінчення активної диригентської дії і початку оркестрової відповіді, стає «оптична» точка, що виявляється з початком руху рук у «відбитті». Поява цієї точки очікується артистами оркестру саме в тому місці, звідки почався рух в «замаху». Тільки після її появи на стику «падіння-стремління» і «відображення» починається колективна оцінка до кінця розглянутої і відчуті диригентської інформації з метою організації збалансованої оркестрової відповіді. Для оцінки інформації і прийняття колективного рішення потрібен час, і тому оркестр починає грати після «оптичної» точки, на «відображенні» настає законний, в умовах взаємодії-діалогу, час колективної відповіді, в якому проявляється прагнення оркестру найкращим чином здійснити диригентське «замовлення» [там само].

Можливості ауфтактового випередження реального звучання і передачі експресії засновані на механізмі, спільному для всіх засобів невербальної комунікації – готувати також мовне висловлювання – бо жест виникає раніше

слова і готує його, при цьому більшим мовним одиницям передують попередні рухи більшої кількості частин тіла [горелов, с. 25]. Те саме має місце і у емоційних виразних рухах будь-якої фізичного природи: вони демонструються і реалізуються в акті спілкування з різною силою, але завжди раніше, ніж вербальна частина, і таке попереднє оповіщення про компоненти розмови за допомогою невербальних засобів має ключову функцію в соціальній взаємодії. Саме цей механізм і дозволяє ауфтакту бути тим комунікативним жестом, який здатний організувати взаємодію диригента і музичного колективу, дозволяючи одночасно передавати технічну і художню інформацію.

Так само важливим етапом диригентського жесту є відбиття, що має безпосереднє відношення до внутрішньодолевого ритмічного змісту – так зване ритмізоване відбиття. Понятійна, технічна і художньо-виразова її конкретизація належить І. Мусіну: ритмічна віддача є прийомом ритмічного дроблення долі, що відображає її ритмічну структуру. Це реалізується двома способами: за допомогою зупинки руки (затримане ритмізоване відбиття) або без зупинки (незатримане ритмізоване відбиття) з використанням фігурного руху ліктя і кисті, які візуально розчленовують часовий простір долі на складові частини. Подібний вид відбиття часто використовується в творах повільних або помірних темпів зі складним внутрішньодолевим ритмом (хоча не є «дзеркалом» відображенням тієї чи іншої ритмічної фігури буквально). Наприклад, для відображення ритму «вісімка з крапкою, шістнадцята» в помірному темпі зазвичай застосовується незатримане ритмізоване відбиття, рухи якого матимуть ритм «вісімка, дві шістнадцятих» (де на останню восьму припадатиме рух удару, що позначає третю долю, на першу шістнадцяту – ліктьовий рух вгору, а на другу, що збігається з ритмом долі, – кистьовий рух вгору). А при позначенні ритму «вісімка з двома крапками, тридцять друга» в повільному темпі буде використовуватися затримане відбиття з ритмом «вісімка з крапкою, шістнадцята» (де на восьму з крапкою припадатиме зупинка руки, а на шістнадцяту – рух вгору, передбачаючий коротку тривалість).

Ритмізоване відбиття в ауфтакті до неповної долі потребує, як правило, зупинки руки (затриманого ритмізованого відбиття), завдяки чому доля як би ділиться на два відносно рівних часових відрізки, де перша частина являє собою зупинку, а друга – власне ауфтакт до неповної долі такту. На думку багатьох авторів, цей прийом володіє вагомим художнім значенням, так як диригент при виконанні даного жесту, думає радше не про техніку розчленування долі на рівні частини, а про психологічне і фізичне (жестове) передбачення, у приготуванні короткої тривалості пунктирного ритму. Даний прийом кореспондує із взяттям дихання співака або інструменталіста. З одного боку, такий прийом-дихання ритмізованого відбиття відображає саме дихання музики, яке відчувається між довгим і коротким звуками пунктирного ритму. З іншого – ритмізоване відбиття є відображенням дихання диригента і виконавців, яке, в свою чергу, активізує їх м'язову систему і спонукає до дії. Характер, інтенсивність, тривалість даного жестової предйому залежать від художнього змісту ритму музики.

Отже, однією з головних функцій ритмізованого відбиття є функція ритмічного пульсу, який, завдяки ритмічній віддачі диригентського жесту, стає візуально виразним, візуально і м'язово відчутним, здатним до вираження смислу внутрішньодолевого змісту. Змінюючи амплітуду, швидкість, інтенсивність входять до ритмізовану віддачу фігурних рухів, диригент здатний відображати і впливати на внутрішнє художнє зміст частки, а, саме, на її динамічну, алогічні, інтонаційний розвиток.

Напряга, імпульсивність, які «диктуються» диригентським рухам особливостями ритму, безпосереднім чином втілюються в їх енергетиці. Напрямок і сила мануальної енергії відбивається в рухах, що позначають опорні частки такту (рух удару, точки) і в рухах, які виявлятимуть їх зміст (міждольні ауфтаки, відбиття).

I. Тремзіна докладно аналізує складові ритму (квантитативний ритм – рівномірність і заповненість руху, тонічний ритм – акцентність і стійкість ритму, «інтонацію ритму» – його енергетичний і емоційний зміст), що характеризують і фіксують музичний образ. Диригентський жест, «висловлюючи перераховані

складові ритму, обґрунтовується як образний рух, як втілення цього образу» [200, с. 79].

Таким чином, викристалізовані структура диригентської мануальної техніки, структура виконавської диригентської «сітки» (схем), «адекватний пластичний образ якої наполегливо шукався майстрами протягом усього ХІХ століття, являє собою реалізацію експресії, безперервності, пульсаційності і агогічності часового потоку, вираженого завдяки тактовій системі нотації... Диригент дійсно виявляється якоюсь «метафізичною» фігурою, в тому сенсі, що репрезентує глибинну часову сутність музичного процесу, саму незвучну природу музичного часу, ритму і нотного письма» [8].

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 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.

2.2. Звучні жесто-пластичні аспекти диригентського мистецтва

«Дивне відчуття, його слід було б пережити кожному, – поділився своїми враженнями «зсередини ситуації» блискучий диригент Ріккардо Муті, – ти змахуєш рукою і виникає звук...» [цит. за 113]. Це найчарівніша, найзагадковіша, мало пояснювана ситуація диригентської «магії»: чому один диригент отримує від оркестру надзвичайний відгук у потрібному звучанні (і мова не тільки про емоційну захопленість, вольовий посыл, яким оркестранти підкорюються, а саме про якість звуковидобування в оркестрі – тембровий колорит, такі якості звуку,

які відповідають стильовій характеристиці і диригентській інтерпретації образу), а інший, що здійснює ті ж жести (а ті самі оркестранти грають на тих самих інструментах), домагається лише тьмяного, нічим не примітного (і тим не визначеного у семантично-стильовій якості) звучання. Протягом історії композиторського професійного виконавського диригування блискучі інструменталісти і композитори терпіли за диригентським пультом «фіаско». У той же час не усі великі диригенти зажили слави геніїв (про це трохи епатажно пише Н. Лебрехт [113]). Досвідчені оркестранти кажуть, що можуть за кілька хвилин визначити, «годиться» диригент-новачок чи ні. «Коли перед оркестром з'являється нова людина, ми розуміємо, хто тут господар, він або ми, вже по тому, як він піднімається на подіум і відкриває партитуру – ще до того, як він береться за паличку», це горделиве перебільшення Франца Штрауса (бувалого першого валторніста знаменитої Мюнхенської придворної капели і батька композитора і диригента Ріхарда Штрауса). тим не менш, має під собою підстави.

Р. Муті (який оркестр почув тільки в 15 років, без буд-якого «освянення», не пам'ятаючи жодного виконуваного твору; за рекомендацією Н. Рота вступив до консерваторії як піаніст) так описує свій (доволі традиційний, хоча і не обов'язковий, для диригента у цілому) шлях до диригентської професії: «Одного разу директор conservatorio викликав мене до свого кабінету. Для концерту, яким завершувався навчальний рік, потрібен був диригент. Зазвичай на цю роль призначали студента диригентського відділення, але в той рік на ньому навчалися лише троє: монах, священник і жінка. Директор запитав: “Ви не погодитеся подиригувати завтра?”. Ближче до вечора викладач показав мені, як задається той чи інший темп. Наступного дня я встав перед студентським оркестром, щоб відрепетирувати концерт Баха. Повів рукою, вказуючи сильну долю першого такту ... і виникає звук. Через дві хвилини викладач зателефонував директору і сказав: “Народився диригент”. Я теж відчув це. Миттєво.. » [цит. за 113]. Філадельфійський оркестр під рукою Муті став відрізнитись від будь-якого іншого, швидко піднявся на перші сходинки професіоналізму, а сам диригент казав, що домагається свого, особливого звучання для кожного композитора і

стилю, а не універсалізованого зовнішнього блиску без урахування стильових особливостей. При цьому музиканти Берлінського симфонічного оркестру були вражені стриманим підходом ефектного неаполітанця Муті (у виконанні брамсівського циклу концертів), а Зальцбурзький оркестр і публіка його просто обожнювали за моцартівські опери.

Учасникам одного з камерних європейських оркестрів, яким диригували другорядні диригенти, довелося провести два тижні в Швейцарії, виконуючи Моцарта з Георгом Шолто (англійського диригента угорського походження¹⁰). Тембр звучання даного оркестру не тільки змінився миттєво; музиканти стверджували, що «звук Шолто» зберігався в їхній грі і в наступні два місяці. Деякі люди були впевнені, що вони ще чують «звук Клемперера» у грі лондонського оркестру «Філармонія» – майже через двадцять років після його смерті. Відомий і такий епізод: на святкуванні річниці з'єднання Буди і Пешта (1923 р.), угорський диригент Ернст фон Донаньї дав три значних прем'єри: власної «Святкової увертюри», «Угорського псалма» Золтана Кодаї і «Танцювальної сюїти» Бели Бартока, остання потерпіл в результаті «страхотливий» провал. Донаньї «не зміг знайти свій підхід до цієї музики і, зрозуміло, оркестранти теж не зуміли знайти свого», – зазначив один з ударників [цит. за Лебр], а Барток серйозно вирішив, що не вмє оркеструвати. Незабаром після цього в Будапешт приїхав Чеський філармонічний оркестр зі своїм диригентом Вацлавом Таліхом і, виходячи виключно з інтересів добросусідства, включив до програми ту саму «Танцювальну сюїту» Бартока. Публіка, спочатку насторожена після попереднього невиразного виконання цієї музики, змусила Таліха бісувати «Сюїту» з початку і до кінця (тоді Барток сказав: «Так, схоже, оркеструвати я все ж вмю»). Таліх і його оркестр грали за тих самих нотах, що і Донаньї, але складні ритми Бартока і самий тембр оркестрового звучання були продемонстровані з підвищеною чутливістю.

¹⁰ Інтерпретації Шолто відрізняються масштабом, експресією з одночасними тонкою обробкою деталей і драматургічною цілісністю – з поширеною серед диригентів тенденцією до більшої емоційної стриманості і ясного, прозорого звукового балансу у пізній період творчості

Подібних прикладі можна навести велику чисельність. Кожен такий «звучний» маестро володів індивідуальною манерою жестового і артистичного впливу. Про К. Ріхтера говорили, що ніякого секрету у нього не було: «він просто знав свою справу, бережливо ставився до часу і був прихильником суворой дисципліни». Музиканти інших оркестрів не могли зрозуміти, як оркестрантам Берлінського філармонічного оркестру вдається розшифровувати хвилеподібні рухи рук Л. Фуртвенглера, які навіть «ритмічного малюнку такту не вказували». Його антипод, А. Тосканіні, вказував, у метрономічній манері. Обидва були диригентами видатними, в руках і психологічному впливі обох було присутнє щось незбагнено містичне. Деякі з диригентів були фізично слабкими (наприклад, у Г. Малера була невиліковна хвороба серця), проте отримували заслужений блискучий успіх, володіючи іншими рисами диригентського комплексу – гострим слухом, шармом, великими організаційними здібностями, духовною міццю, деякі – безжальним честолюбством, потужним інтелектом і вродженим почуттям порядку. Здатність відчути партитуру як специфічне звучне ціле і передати це відчуття іншим є основною суттю диригентської інтерпретації. Але усі вони незмінно користувалися диригентською жестовою мовою, в її універсально-виразових і технічних та індивідуальних проявах, а значить, існують якісь технічні особливості передачі звучання в його тембральній, образній якості, які спираються на мовно-композиторські і мовно-виконавські прийоми. 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» [210]. Наріжним каменем цієї здатності є складові диригентського жесту, зокрема, володіння системою ауфтактів (передусім) – змаху, стремління,

точки і віддачі. Усе це дозволяє говорити про диригентське «звукovidобування» і «звуковедення», а також про «диригентське туше» (від франц. Touché – дотик), під яким розуміють «характерний диригентський «дотик» руки до початку долі в процесі тактування, що визначає специфіку звучання оркестру або хору у того чи іншого диригента» [1], і, навіть, «звучання» руки диригента, «відчуття звуку» у руці [мус яз].

I. Мусін диференціює сім рівнів диригентської техніки, які використовуються одночасно або у різних сполученнях [140, с. 20]: 1) керівництво ансамблю вертикаллю – тактування (початок кожної долі, позначення метричних співвідносин сильних і слабких долей, темп виконання, відносна гучність і штрихи, вступи, зняття, паузи, фермати); 2) ритмозвукова інтонаційність (ритм всередині лічильної долі, ритмічні структури); 3) виявлення характеру інтонування (вимовлення, фразування і артикуляція, виконавські штрихи, динаміка як засіб передачі образно-емоційного змісту музичної думки); 4) динамічність розвитку музичної тканини (сислове легато, перехідні долі такту, устремління до точки кульмінації. «перспектива» музичного руху, логіка структурних елементів – мотивів, стиснення і розширення, членування і підсумовування, секвенції і т.д.); 5) образність музичного руху (його характер, вид – зліт, ширяння, кружляння, ковзання, нагнітання, розтягнення, «витиснення» і т.д.; «важкість», «маса» звуку; звуковий колорит – світлий, темний, яскравий, похмурий і т.д.; характер диригентського «туше» – лагідний, ніжний, боязкий, рішучий, грубий, щільний, повітряний і т.д.) – всі ті рухові знаки, які передають емоційне наповнення, співвідносні з акторською пантомімою; 6) характерність музичного образу і його емоційно-сислового змісту – весело, сумно, урочисто, драматично і ін.; характер, що позначений авторськими ремарками та є в емоційному підтексті музики; 7) вольовий вплив на виконавців. Усі вони мають відношення до втілення («кодування») виразових знаків звучання та «розкодування» їх оркестрантами, з подальшим втіленням-«кодуванням» музичних смислів на своїх інструментах. Передусім, це керівництво рухом (і його якістю – тембром, насиченістю, гнучкістю, характером) – другий рівень –

всередині долі і між долями (в даному випадку диригент володіє можливістю духових та струнних інструментів, на відміну від фортепіано і щипкових без тремоло), що дозволяє диригенту по-справжньому тримати виконання у своїх руках (в прямому і переносному значеннях). Відповідно, ці прийоми більш складні, витончені, індивідуалізовані, вимагають чіткого уявлення про їх специфіку і закономірності функціонування, культуру використання в розгортанні драматургії та архітектоніки твору (диригент, який це не використовує, ніколи не буде «звучати») їх роль. Втім, відомі випадки фізичного опанування такими засобами за допомогою гарного педагога (вони мають свою методикку оволодіння, наприклад, різного роду зіставлення), але художньо безрезультатні.

Особлива складність оволодіння виразовими засобами від третього до шостого рівнів (за І. Мусінім) пов'язана з їх творчим характером. Складність полягає «не в виконанні прийому (тим більше, якщо його хтось покаже), а в тому, щоб самостійно його знайти» [140, с. 26]. Прийом має бути твоїм, власним, невіддільним від природи твого тіла – тоді він щиро відтворю образ і спонукає до подібної операції у оркестрантів-виконавців. Виразові прийоми на відміну від прийомів тактування не мають будь-якої жорсткої встановленої форми, спираються на принципову інтерпретативність виконавського мистецтва. А також залежать від оркестр з його особливими традиціями і виконавськими манерами, від стадії репетиційної роботи або концертних умов (в міру зміни установки і виконавських завдань). Між виразовим прийомом диригування і звуковим результатом відсутня така точна відповідність, яка є у музиканта-інструменталіста (хоча багато спільного, зокрема, часопросторова асоціативність виконавських інструментальних рухів з уподібненням просторово-інструментальним відчуттям виконавця-інструменталіста – орієнтації на клавіатурі або грифі, позиційних формулах, формах руху в різних артикуляційно-динамічних або фактурних ситуаціях і т.д.). У різних оркестрах реакція виконавців на жест диригента буде неоднакова. Крім того, одну і ту ж задачу можна до певної міри здійснити різними виразними засобами. Наразі, виразовий жест диригента «передає не просто відтінки – крещендо, дімінуендо, стаккато, легато і т.д., а музичний зміст, який

виражається цими відтінками... Все це не означає, що диригент може застосовувати будь-які прийоми, будь-які жести, що байдуже, як, яким способом можна намагатися досягти результату. Це зовсім не так. В тому-то й полягає складність, що для найбільш досконалого виконання завдання впливу на виконавців серед безлічі жестів придатним виявляється лише мінімальна кількість.» [140, с. 27].

Важливою сполучною ланкою виразового «звучання» диригентських рук і виконуваної оркестром музики є інтонаційність того й іншого – у вираженні їх інтонаційного змісту. Адже інтонація, як смислосмістова структура, грає роль базової, сполучної ланки музично-художньої комунікації, основою музичної мови композитора, музиканта-виконавця, слухача (А. Якупов [236, 16]) і, звичайно, диригента. Свої позиції щодо функціонального призначення диригентського жесту у виявленні семантики інтонації музичного твору викладають І. Тремзіна і Д. Варламов [200; 46]. Диригентський жест як пластичний феномен, інтонаційний за своєю суттю, розглядають І. Мусін [140] і С. Казачков [89]. Виділяючи поняття «інтонації жесту», жестової «інтонування» вони вказують на емоційно-впливову і образно-втілюючу ролі головного диригентського мовного засобу.

Важливим індикатором емоційної виразовості інтонації є моторність, природна для диригентського жесту (докладно про це – у дисертації О. Субботи). Ще одна спільна риса інтонації і жесту – їх синкретичність, приналежність обох до кінетичної знаковості, що несе сукупно інформацію про темп, динаміку, агогіку, ритм і т.д. [200, с. 89]. В. Медушевський також вказує на подібність інтонації та жесту як синкретичних знаків [135, с. 12]. Отже, диригентський жест, будучи синкретичним засобом виразовості, здатний відображати синкретизм музичної інтонації, а диригентське інтонування за допомогою системи мануальних жестів, одночасно відображає і основну частину інших засобів виразовості. Про спільну фізіологічну основу інтонації мови і жесту пише С. Прокоф'єв: «м'які і ніжні рухи та інтонації позбавлені акцентів і різких прискорень, вповільнень і зупинок і, навпаки, характеризуються плавністю, округлістю ліній. В силу зазначеного зв'язку нашої свідомість, сприймаючи

музичну фразу в світлі мовного і кінетичного досвіду, витягує з неї схожу інформацію» [169, 72]. У диригентському ж мистецтві виконавець «витягує» необхідну достатню інформацію про інтонаційно-образний зміст музики з кінетичних рухів (одночасно кодуєчи її в них для оркестру). Вказаний зв'язок інтонації і жесту постав результатом тривалого процесу становлення та розвитку «інтонаційного словника» музичного мистецтва і закріплення в музичній мові протоінтонаційних (В. Медушевський) стереотипів. До спеціальних виконавським засобів Ю. Ткач відносить прийоми звуковидобування і ведення звуку (наповнення звуку), туше, тембр, міру стаккато або легато при переході від одного звуку на інший і т.д.; до технічних – виконавські засоби – «відповідні образно-змістовній сфері твору мануальні жести диригента, за допомогою яких керівник передає власну виконавську версію твору» [197, с. 35]. І. Мусін включає до диригентського інтонування артикуляцію, фразування, агогіку і динаміку як засіб розвитку музичної фрази, виконавські штрихи (необхідно сюди додати і тембр і якість звуковидобування-звуковедення звуку, що відбиваються на характері руху). «Жестове інтонування Мусін розглядає як "дикцію" і "декламацію" музичної фрази» [там само]. Таким чином, як і всі музично-виконавські мистецтва, диригування має на меті звукотворчість, інтерпретацію музичного тексту за допомогою інтонації.

Таким чином, диригентські мануальні рухи, утворюючи специфічний музичний виконавський хронотоп, природно набувають рис експресивності у процесуальному виконавському розгортанні. Це кореспондує з концепцією «мисле-жестів» Є. Синцова: диригентські жести виявляють характер «згорнутої» в інтенції («згустку можливостей») у специфічній диригентській мові. Подібний зв'язок інтенціональності та схильності сягає корінням, мабуть, найглибинніших рівнів розумової активності («психоїдного несвідомого» – Синцов), з надбудовами колективного і індивідуальне несвідомого та свідомого професійного музичного. Давній уявний жест (як первинне «зрощення» психічного і «органічного» світів) став одночасно належати фізичному і (відокремлений від свого тілесного джерела) перейшов в сфери уяви і почав

будувати смисли, саму основу духовно-інтелектуальної сфери людини за образом і подобою тілесно-жестової активності. В основі таких духовно-творчих зусиль лежить, очевидно, «збірний образ («набір») мисле-жестових форм і способів духовної активності, здатних різноможливо «пластифікувати» простір і форми зовнішнього світу, виявляти через них нескінченну гру духовних сил, що виявляють себе як можливості. А оскільки просторові утворення втратили для мисле-жесту свою явну «закріпленість» за тією або іншою формою матерії, пластифікативно-інтенціональна активність перетворила всі сфери людського існування на якісь потенційні простори для свого виявлення (явленості, за С. Франком)». Але для утворення на такій (у тому числі) основі диригентської жестової системи знадобились тисячоріччя розвитку музичного мислення, виконавства і соціопсихологічних факторів.

Можливість диригента моделювати внутрішній зміст лічильної долі, передавати ритм, насиченість, характер руху звуків сприяє виникненню своєрідного, чисто диригентського відчуття «звуку в руці» (І Мусін): «Диригент перестає лише “розсікати” руками повітря, малюючи схеми тактування. У нього виникає відчуття, що його рука рухається в якийсь густій масі, яку він може так чи інакше “формуєвати” відповідно до завдань виконання. (Відчуття це аналогічно відчуттю людини, що стоїть у воді і виробляє в ній рухи рукою)» [140, с. 80] – саме про це казав О. Муті у наведеній нами на початку підрозділу цитаті. За таких умов диригент майже фізично починає відчувати матеріальність «речовість» звуку, а разом з цим – і динаміку розвитку музичної тканини, її найменші «подихи», зміни якості. Це дає йому можливість передавати в жестах розгортання музичного руху як драматургічної сили, на скульптурно-музичній основі (це часопросторове утворення все ж звучної природи, диригент ніби формує невидимий, але дотиково-відчутний звук), втілювати у жесті характерність музичних образів, емоційний підтекст – все те, що знайоме кожному інструменталісту-виконавцю під час гри на інструменті. Виникнення і розвиток цього відчуття у диригента залежить як від «живого» виконавського досвіду, так і з методикою навчання і цілеспрямованою диригентською практикою, «бажанням

відчутти звучання». З методологічної точки зору тут важливе оволодіння всіма властивостями проаналізованого вище ритмізованого ауфтакту (здатність передавати жестом ритмічний зміст лічильної долі, спрямованість, динамічність руху, подібний характер, інтенсивність і т.п.). Як в усіх прийомах диригентської техніки, «диригент повинен ставитися до кожного технічного прийому не як до якогось умовного руху, а як до цілеспрямованої дії, більш того – як до спілкування з виконавцями, як до засобу, що передає музичний образ, музичний зміст» [140].

Про відчуття «звукового потоку в руці» як «складний моторно-звуковий рефлекс» пише професор Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, головний хормейстер Одеського оперного театру Л. Бутенко (хор якого був доведений ним до досконалого звучання в усіх сенсах). На його думку, рука має ніби нести в собі звук – тут пропонується розрізнявати кілька типів «звучання руки»: 1) рука «всередині» звуку (руки максимально довго мають залишатися у просторі міждолевих (зв'язуючих) ауфтактів, зафіксувати увагу на характері руху, ніби зі смичком; активізувати кисть і пальці, які мають бути «всередині звуку»; конфігурація пальців, ступінь їх напруги і спрямованості визначають насиченість, забарвлення звуку); 2) рука «на поверхні» звуку (частіше у рухливих, моторних темпах галантного стилю, коли в жесті не можна користуватися великою масою; відсутність важкості не означає відсутності звуку); 3) рука «попереду» звуку (частіше при лінійних прискореннях темпу або при дуже швидких темпах з артикуляційною гостротою; тут головне – «не відірватися» від звуку); 4) рука «позаду» звуку (звичайно при уповільненнях темпу; ведення звуку зі «спротивом»; рух руки ніби «гальмує» темп, на фазі стремління до точки і відбиття, що запізнюється; звичайно потребує включення усієї руки і навіть корпусу – при «міцній темпо-кінетичній енергії»). Вказані хорові диригентські прийоми у цілому можуть бути застосованими до оркестрово-диригентських. Більш того, характерним в асоціативному описі першого виду «жесту звучання» є апеляція до смичкового звуковедіння (про що докладніше у підрозділі 2.3.)

У відомій системі специфічних і неспецифічних засобів музичної виразовості диригентському жестовому моделюванню доступні тільки другі (інтонація, темп, ритм, динаміка) – через їх притаманність і музичному, і мануально-жестовому руху (передати у жесті лад, гармонію диригент не може, натомість може змодельовати і передати особливість їх енергетичну напругу або розрядженість, метроритмічну структуру, інтонаційні відносини з іншими акордовими співзвуччями, тобто семантичний зміст). Адже технічні параметри пластичного руху і музики (, точність, напрямок, ритм, темп, сила, траєкторія, влучність, спритність, співмірність, координованість) майже співпадають (Т. Рибкіна [177]): швидкість – темп, ритм, пропорційність – метр, сила – гучнісна динаміка та акцентуація. Більш умовно: точність – артикуляція, траєкторія – мелодійний малюнок, пластичність (і швидкість) – штрихи, напрямок – просторово-фактурні, регістрові властивості та штрихи. Так, при легатних штрихах – переважно використовується горизонталь, при стакато – вертикаль. За негласною домовленістю диригент та оркестра у динаміці *f-ff* асоціативно можуть використовуватися більш об'ємні жести, але у швидких темпах, при організації моторного процесу (наприклад. У швидких частинах гайднівських симфоній) це незручно: пам'ятаючи семантичне позначення *f* як «сильно», логічніше в таких випадках використовувати невеликий, але сильний, «важкий» жест. І навпаки, *p* може бути відтвореним за допомогою більш крупного, але полегшеного, «слабкого» жесту. Додатково моделювати субіто або тривалі гучні сні епізоди, зі вступами різних груп або солістів може ліва рука (демонструючи призовну силу або обережність вступу). *Crescendo* і *diminuendo*, асоціативно пов'язані з нарощуванням або послабленням просторового розмаху або м'язової сили. Рішення фразувальних завдань покладається частіше на ліву руку – саме вона приводить смислові структури до кульмінації, завершує фрази і показує початок нових. Особливо це видно там. Де основна структура утворюється з чергування інструментів або голосів, як, наприклад у III Першої симфонії Л. Бетховена: практично диригент показує мікрокрещендо на довгій ноті і швидке димінуендо

на вісімках, готуючись до наступної динамічної мікрохвилі, що збігається з вступом іншого інструменту.

При аналізі жестових властивостей артикуляційно-штрихових, гучнісно-динамічних, фактурних, тембральних показників «звучання» диригентських жестів можна виявити практичну нескінченність їх форм – інтерпретативну індивідуальність (при об'ємних тривимірних параметрів втілюваних диригентом оркестрових звучностей як якості скульптурності диригентського жесту. пропорційність художньо-виразних засобів музики і мануальних рухів. Неспецифічні засоби оформляють і пояснюють емоційно-образний лад специфічних елементів, а диригентський жест конкретизує і відображає перші.

Оркестрова музична тканина буває настільки багатоплановою і різноманітною, може складатися з такої великої кількості елементів, що висловити кожен із сегментів цієї «поліфонії» у диригента немає фізичних можливостей. Цього і не потрібно. Важливо прагнення почути і «захопити руками» всі лінії. Дрібні часті покази (показати буквально все) можуть порушити наскрізний розвиток музики, «розсипати» єдину форму на елементи, що завадить головному – досягненню цілісності в створенні образу. Адже деталі, як правило, відпрацьовуються на репетиції, а в концертному виконанні твори диригент впливає лише на ті аспекти виконавської процесу, які безпосередньо впливають на повне розкриття авторського задуму, на створення єдиної форми твору і, через формоутворення, архітектоніку на розкриття змісту музики.

Жести диригента, форми його рухів повинні бути точними і економічними, але також характерними і дієвими. Точність рухів диригента виражається відповідно тривалості всіх ауфтактів потрібного метроритму, часовому хронотопу; в визначеності диригентської «точки» як вертикального параметру ансамблевості; в ясності малюнка кожного розміру; у відмінності рухів на сильних і слабких долях такту. Економічність – це відсутність непотрібних, надмірно великих рухів по амплітуді (що призводить до своєрідного «звикання» оркестру як відсутності гостроти реакції, а для слухачів може з'явитися перешкодою, відволіканням уваги від сприйняття звукових параметрів музики),

уникнення «паралелізму» рук, «зайвих» обертальних рухів в афтакти і зняття, а також на заключній долі такту.

Будь-який рух диригента, навіть при простому метрономуванні, має щось «повідомляти» оркестру, викликати у колективу бажання радості спільної творчості, інакше жест буде «порожнім», непотрібним. Проста передача метра і об'єднання оркестрової вертикалі, навіть із зазначеними точністю і економічністю в рухах, ще «не робить» диригента. Таке управління може бути дуже красивим, спритним і навіть майстерним, але все це – тільки введення в ту сферу, де починається диригування. Точні і економічні рухи диригент повинен поєднувати з тим внутрішнім артистичним і вольовим началом, яке «оживило» б рухи, зробило б їх характерними, що відображають художнє почуття диригента, власне якість звуку і тембру. Тільки тоді тактування стає диригуванням. На подібний характерний рух диригента оркестр завжди відповідає тими почуттями (і відповідними засобами), які воно виражає. Якщо рух не зробив бажаної дії, значить, він було недостатньо характерним, «прожитим» самим диригентом.

Художня жестикуляція диригента – це художньо-технічна «двожестовість», багатовимірність, що створює ритмічну поліфонію тактування, пульсації, імітації тембрів і пануючу над усім цим кантилену, невідбутну, якщо не нескінченну, яка є таємниця пластики і тілесної організації виконавця-диригента. Освоєння жестів образної виразовості безпосередньо залежить від ступеня володіння диригентом творчою уявою і образним мисленням, тому процес освоєння не може укладатися в певні часові рамки, він може тривати весь період творчої діяльності диригента.

Надзвичайно важливим у звучному втіленні диригентського жесту виступає диригентського туше – вміння торкатися точки у відповідності до потрібного характеру звучання; навик сенсорного відношення до торкання точки (натискання, поштовхи, удари, «ковзання»).

Усі описані виразові «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 дій (не пояснюючи їх механізму) [43, с. 324–332].

Сьогодні художня «звучність» диригентської руки сягнула певних абсолютних показників (як півтора-два сторіччя тому – абсолютизувалась у диригентській виконавській діяльності). Так, у симфонії С. Губайдуліної «Чую... Умовкло» (1982 г.) смисловим центром стає унікальне соло диригента (перший виконавець Г. Рождественський) на фоні відсутності оркестрової гри як такої.

2.3. Форми ігрових рухів в інструментальному виконавстві і диригентська художня техніка.

Творчі здібності музиканта можуть удосконалюватися тільки в процесі виконавського (інструментального, вокального, диригентського) досягнення композиторського задуму. Виходячи з відомої тези про те, що «в тривалих, наполегливих спробах якнайповнішого і досконалого розкриття змісту музики музикант-виконавець орієнтується на слухове сприйняття звукового результату своїх дій і на моторні відчуття» [138, с. 5], І. Мусін робить висновок: «Специфічна властивість моторики – допомагати формуванню музичного образу – в диригентському виконавстві має особливо важливе значення. Рухові відчуття грають в мистецтві диригента чи не вирішальну роль» [там само, с. 5-6]. Втім, значення моторики надзвичайно важливо і для інструментального виконавства, особливо для струнного і клавішного. Слуховий же аспект для диригента не менш важливий навіть при усному (без оркестру, домашньому) втіленні партитури, в

тому числі, мануальному, коли імітація звукових відчуттів в мануальній моториці повинна постійно контролюватися слухом. У диригентському виконавстві передслишання (ідеомоторика) виконує таку ж функцію, як і в інструментальному. Моторика ж, дає «можливість відчутти динамічність і образність виконуваного» [там само], утворює власне диригентську невербальну мову – мову спілкування диригента з оркестром (і публікою) і мову втілення виконавських завдань. Виникнення і розвиток відчуття «звуку у руці», драматургічне розгортання звукової маси (а також загальні вміння у розбудовуванні виконавського тексту) у оркестрового диригента багато в чому залежить від його власного інструментально-виконавського досвіду, наявності інструментальних звучних відчуттів, пов'язаних з образною виразністю виконання. Це базується не тільки на «генетичному коді» оркестрових диригентів (усі вони спочатку грали на якомусь інструменті, зокрема, в оркестрі; досить тривалий і продуктивний період в історії диригентського і оркестрового мистецтва пов'язаний з дуалістичним концертмейстерським управлінням – одночасною грою і «диригуванням» лідера), а й на спорідненості природи музики і руху у цілому; постійній часовій (внутрішній і зовнішній) пульсації композиторського і виконавського текстів; загальному виконавському принципі «дихання», який складається з відчуття постійного чергування вдиху (сильний час) з видихом (слабкий час); нарешті – на специфічних інструментально-ігрових або диригентських формах руху, які асоціативно поєднуються з характером атаки і звуковедіння, зняття, легкості/щільності звучання, регістрового охоплення тощо.

Звичайно, рухові виконавські дії інструменталістів і диригента розрізняються (як і інструментальні форми рухів, пов'язані із засобом звуковидобування – смичкових, щипкових, духових, клавішних). У виконавця-інструменталіста формування музичних уявлень і їх реалізація в рухах протікає в єдності, у прямій залежності і координації зі слуховим контролем. У своїх рухах виконавець-інструменталіст передає не тільки звуковий матеріал твору у конкретиці його музично-мовних прийомів, а й відчуття динамічності його розвитку, емоційне (акторсько-режисерське) ставлення до твору і до самого

процесу виконання. В момент гри на інструменті виконавець відчуває не тільки самі технічні рухи, способи звуковидобування і швидкість пальців, силу удару або легкість торкання, подих руки або легенів та інші моторні відчуття, а й, на основі так званих виразних рухів, безпосередню координацію технічних засобів зі своїми музичними уявленнями та їх втіленнями, відразу чує звучний результат поза залежності від чиєїсь сторонньої гри у сольному музикуванні (у ситуації ансамблево-оркестрового виконавства – хоча б свою партію). Виконавець може гнучко й миттєво відреагувати на звучання з різних його боків, має можливість нескінченного числа спроб-експериментів, моделювання у звуковидобуванні і звукове денні, фактурному рельєфі, артикуляційно-динамічних засобах. Усі вони миттєво відтворюються на звучанні, а, головне – на свідомості виконавця, координуючи ключову мету виконавської інтерпретації – музичну ідею, задум, концепцію. Форми ігрових рухів на інструменті (наприклад, «взяти» звук рухом знизу з тим, щоб «перевести» його до наступного, тобто почати лінію мелодійного руху, або ж «поставити» руку з опорою; використовувати рух пальців, кисті або всієї руки, грати смичком вниз або вверх, довгим або коротким та ін.) з досвідом підсвідомо (і свідомо) обираються ніби самими руками для досягнення найкращого результату. У кожному разі виконавець буде безпосередньо відчувати іншу форму музичного руху, по-різному буде відчувати будову музичної фрази тощо. Можна навести безліч прикладів подібного «злиття» способу звуковидобування (і, природно, виникаючого при цьому відчуття) з музичними уявленнями, з динамічністю народження і розвитку. Серед інструменталістів існують цілком певні («чинні») поняття – «взяти звук», «спертися» на звук, «перелити», «перевести», «перекинути», «зліт», «кидок», «удар», «торкання», «ковзання», «щипок» та баг. ін. Усі ці «виробничі» виконавські поняття вказують не стільки на різний характер звуковидобування (серед них конкретні, практичні, пов'язані з інструментом та його природою та асоціативні), скільки на різні відчуття музичного руху, розгортання музичної тканини, різне розуміння образності музичного руху, але у просторі конкретного інструмента. Запозичення більшої частини даних понять (як і рухових відчуттів) з

життєвої емоційно-рухової практики (у поєднанні з інструментальною специфікою гри) допомагає процесу виконання, робить його більш живим, безпосереднім, активним. Тобто, виконавець-інструменталіст природно володіє відчуттям безпосередності виконання. На цих засадах він починає мислити на інструменті, з інструментом та «мислити інструментом» [219].

Правда, інструменталісту (навіть при досконалому відчутті образності руху музики) доводиться стикатися з першочерговою проблемою озвучування твору, із застосуванням складних технічних і фактурних прийомів, піклуватися про точність руху рук, ретельне виконання усіх тонкощів композиторського тексту. Артистично-просторовій виразовості рухів тут передує доцільність і специфічність ігрових форм, перші обіймають додаткову позицію. Вони іноді настільки непомітні, що відчуються лише самим виконавцем, для якого цих відчуттів досить, щоб більш жваво відчувати процес виконання. Тому при аналізі структури музичальності у представників різних виконавських спеціальностей Ю. Цагареллі виявив, що «... емоційність диригента в зв'язку з проявами на сцені характеризується більшою зримістю, ніж у інструменталістів» [37, с. 78].

Диригент, будучи позбавленим вказаних інструментально-технічних труднощів, набуває своїх специфічних (вольово-психологічних комунікативних, оркестрово-слухових, ансамблево-темпоральних), головне ж – диригент не отримує такого відгуку (незалежного від чужої психіки і психосоматики) через інструментальну дотичну моторику (особливо це проблема молодих диригентів, для вибудовування виконавської концепції, виключно в слуховій (і, можливо, рухово-просторовій диригентській – без оркестру, без живого відгуку) уяві. Втім, ця проблема успішно долається численною диригентською практикою останніх двох сторіч: при певному відношенні до рухових відчуттів диригент може не тільки зберегти всі звичні для нього виконавські відчуття, але певною мірою посилити їх. Справа не тільки в їх розвитку, але перш за все в розумінні їх ролі в диригуванні (про це – усі попередні підрозділи дисертації).

Інструменталіст в своєму виконавстві спирається на різноманітні інструментальні рухові відчуття; точно так же вони повинні знайти органічне

застосування і в специфіці диригентської техніки. Диригент повинен використовувати їх «показання», їх «підказку» як засіб, що допомагає виникненню відчуття безпосередності передачі музичних уявлень. Ми вже вказували, що диригент може відчувати зв'язок своїх рухів, своїх рухових відчуттів з музичними образами, процесом їх втілення в звучанні більше, ніж будь-який інструмент. Часопросторове осягнення, «видимість» його рухів (зрозуміло, за умови художньої доцільності) багато в чому визначається відчуттям звуку у руці, художньо-функціональним взаємодією правої і лівої рук диригента (їх незалежність і єдність створюють органічну поліфонію оркестрового звукового образу, що відображає просторово-часовий континуум музики в диригентській інтонаційності).

Але не останню роль тут відіграє музично-інструментальна рухова пам'ять диригента, а також той факт, що зі своїми «закодованими» образними руховими знаками він звертається до виконавців, які мають здійснювати конкретні інструментальні рухи (асоціативно-просторовий підсвідомий шлях тут найкоротший).

Підсвідоме використання диригентом жестової мови в момент вербального спілкування з оркестром на репетиції можна уподібнити просторово-інструментальним відчуттям виконавця-інструменталіста – орієнтації на клавіатурі або грифі, позиційних формулах, формах руху в різних артикуляційно-динамічних або фактурних ситуаціях і т.д., тим більше, що форми руху оркестрового диригента і інструменталістів, до яких він звертається в даний момент звучання, часто подібні або навіть ідентичні («імітаційний жест», за І. Мусінім [138, с. 286-287]). Такі жестові імітації значно збагачують диригентський жест, надаючи йому живої виконавської конкретики (яка «пам'ятає» миттєве відбиття задуму у звучанні і вже опрацювала багатющий арсенал інструментально-ігрових рухів). Варто зазначити, що Ілля Олександрович наполягає в цьому питанні на винятковості імітацій штрихової (смичкової) техніки скрипаля, що сягають корінням до епохи диригентів-концертмейстерів з одночасним показом звукової і штрихової сторін скрипкового звучання (напрямок

смичка, його зміни, штрихи, замаху, гра зі струни і т.д.). Без сумніви ця практика (серед інших чинників) позначилася згодом в техніці диригентського мистецтва, тим більше, що в період формування сучасного диригування багато з диригентів були скрипалями-концертмейстерами, а хронологічно даний етап диригування розташовувався у зоні живої пам'яті музикантів. Змінивши смичок на паличку (у прямому та переносному сенсі) і звільнившись (через низку обставин) від гри на інструменті, «колишній концертмейстер» змушений був задовільнятися тільки чуттєвими засобами. Тому логічно припустити, що звичні для себе прийоми смичкової техніки (добре відомі й іншим виконавцям) він залишив в арсеналі диригентських технічних і виразових засобів. Саме їх Мусін називає засобами імітаційними. Вже прагнення скрипаля грати першу долю такту смичком вниз, обумовлено прагненням до опори, можна спостерігати в диригентських схемах тактування.

Справедливості заради, слід вказати, що у диригентській практиці використання імітаційного жесту не відразу набуло широкого використання у порівнянні з сьогоденням (що свідчить про його продуктивність). Скоріше за все, спочатку імітаційний жест беззвучно (на професійній зрозумілій «мові» для присвячених) пояснював необхідні штрихові вказівки (ця його функція діє і сьогодні, можна сказати, що вона універсальна, зрозуміла усім виконавцям; розпочавшись локально у струнній групі, він успішно перейшов до духовиків, потім народників). Але з розвитком і ускладненням диригентського мистецтва (а скрипкове до того часу вже досягло неабияких вершин) інструментальні форми рухів придбали й художні функції, ставши засобом розкриття виразових елементів музики (як це відбулося і в інструментальному виконавстві) – диригент також міг акцентувати одну з них. Саме образна складова дозволила використовувати смичковий жест у показі духовикам, коли в них з'явилися довгі мелодійні ноти (відтворити протяжність їх живого квазівокального дихання у жесті складніше, ніж передати насичення тривалості, що нагадує жестову мануальну протяжність смичка або, щоб посилити виразність тону духових

використовують типовий для струнних прийом вібрато¹¹). Так само використовувалися піццікато, стакато та інші смичкові штрихи й артикуляційні тонкощі.

Для досягнення ускладненої оркестрово-диригентської мети (жест диригента завжди являє собою певну форму художнього узагальнення) недостатньо механічного копіювання смичкового прийому (деякі інструментальні деталі можуть бути опущені – як обертальний рух кисті, переклад тиску на смичок з одного пальця на другий, натомість потрібні узагальнюючі фактурні, рухово-динамічні інтенції). У жесті повинні привертати увагу перш за все ті деталі, які вплинуть на розуміння і виконання фрази, причому ці деталі можуть бути навіть навмисне перебільшені. Для додання жесту смичкоподібності слід, по можливості, усунути удари і зробити жест менш дугоподібним (маються на увазі головним чином ауфтаки до другої і третьої долі в чотиридольному такті; рух до першої долі може бути з цією метою проведено декілька вправо, а остання доля може зімітувати рух смичка вгору). Інтенсивність тиску на смичок досягається за більшої чи меншої участі плеча; аналогічно має діяти диригент, домагаючись насиченої звучності (при гнучкості і напруженості руки). Під час виконання кантилени в ріано плече скрипаля трохи піднімається, щоб рука не чинила зайвого тиску на смичок – те саме може зробити диригент для додання жесту легкості і протяжності. Характерним для скрипаля є певне відставання кисті від руху передпліччя. Кистьовий рух характерний при зміні напрямку смичка а у диригента при переході від однієї долі такту до іншої. Щоб показати гострий, акцентований зліт, диригент застосовує енергійний жест активним поштовхом знизу вгору (звернений ауфтаки) у напрямку від себе, вперед. Список аналогій можна продовжувати.

Не заперечуючи універсальності і певної пріоритетності смичкових форм руху в диригентських жестах, вкажемо на істотну роль в диригентській мануальній техніці інструментальних форм руху піаністів (виконавців на одному з найбільш універсальних інструменті-«оркестрі»), яким володіють зазвичай все

¹¹ Останній надзвичайно полюбляв Є. Светланов

музиканти і обов'язково – диригент). До того ігрові форми клавішників оркестранти спостерігали у тому ж періоді концертмейстерського диригування поруч з скрипково-смичковим. А розташування диригентських точок внизу диригентської простору й руху до них у стремлінні вниз або вбік-вниз (за винятком оберненого жесту) робить фортепіанні рухи універсальними для диригента. Також, з сучасним розвитком піанізму та форм його ігрових рухів (вони формувалися з диригентськими професійно-виконавськими поруч) диригент може використовувати такі піаністичні прийоми, як «дихання руки», гра кистю (особливо відомі кругові рухи), передпліччям, плечем, легато на далекій відстані, октавно-акордова щільність, кистьова і пальцева цупкість і точність у стакато та баг. ін. Дотичною до диригентської мануальної техніки можна вважати і відому психофізичну теорію К. Мартінсена: індивідуально-анатомічний підхід, «воля до слухання» [131, с. 27] як психоемоційного переживання, взаємовплив зорової і слухової сфер, звукотворча воля – ніби написані про диригентську жестову мову. «... так зване «красиве туше» на роялі можливо лише тоді, коли інтенсивності напруги і психічного життя звукотворчої волі повністю відповідають інтенсивності напруги і фізичне життя ігрового апарату. Прагнення ... досягти "красивого туше" особливим видом фізіологічної установки є вищою художньою істиною» [131, с. 62]. Синтез раціонального і ірраціонального начал, фізичної роботи ігрового апарату і звукотворчої волі відповідають диригентським жестово-художнім завданням по передачі останньої (тільки не інструменту, а оркестру). Особливо вражаючим в книзі є вдумливе, дбайливе ставлення автора до психологічних і розумовою, а ніяк не до фізичним, можливостям піаністів. Так, Мартінсен розглядає одну з проблем, які дуже часто стоять перед піаністом (і диригентом) і вирішуються не чисто фізично, а за участю психіки – «мистецтво "протягування" спільних звуків від однієї гармонії до іншої ...» [131, с. 106], а також вміння «протягування» звуків legato, сполука нот «плинної» мелодії bel canto. Просто пальцями звуки часом можна з'єднати, однак без «добавки» у вигляді психічної напруги «співати» вони не будуть. Потрібно саме захотіти їх проспівати разом, тобто додати в робочий процес бажання і емоційного

напруження. Саме це відбувається у диригентському «звуковедінні». Характерний у цьому розумінні диригентський показ тривалої ноти. Після точки-атаки у відбитті, в так званій стаціонарній частині звуку, необхідно ніби продовжити точку у лінії, яка набуває якості тримірного розростання-«розквіту» у просторі (з можливим підняттям кисті з пальцями – вони можуть імітувати «розквіт цвітка»). Такий жест (обернено за напрямом) споріднений фортепіанному натисканню після атаки (коли по-справжньому на струну вже не можна вплинути, але психологічно-слухова уява подовжує звучання; тут у жесті відбувається певне «диригентське» синтезування смичкового та клавішного рухів). Дуже важливо і те, що диригент, добре володіє фортепіано, може освоювати симфонічний твір, граючи його на інструменті

Поширені у диригентській техніці й рупороподібний жест при показі духовим, специфічне щипкове звуковидобування в *riccato* (варто зазначити, що в цілому жести диригентів оркестрів народних інструментів, в основі складу яких лежать щипкові, як правило, виглядають дещо більш «сухими» в порівнянні з симфонічними) і т.д.

До речі, в педагогічній диригентській практиці активно використовуються вправи, засновані на інструментальних формах ігрових рухів. Так, професор Одеської музичної академії В.П.Базилевич рекомендувала своїм студентам таку вправу: за заданою схемою (4-, 3-, 2-дольною) в нешвидкому темпі виконувати стакатні рухи „з опорою” (так вона це називала) – з обов’язковим дотиком горизонтальної площини штучної опори (власної підставленої долоні, диригентського пульта, коліна, сидячи – фортепіанної клавіатури). В. Понькін (учень Г. Рождественського і «внучатий» учень М. Малька) у своїй викладацькій роботі з молодими диригентами використовує диригентську «гімнастику», починаючи з правильної траєкторії руху рук в різних положеннях, вмінню розслабитися, щоб не вийшло так, що в одному місці м’язи вільні, а в іншому затиснуті [168] (автор дисертації також використовує подібні вправи у своєму диригентському класі). Це буквально співвідноситься з інструментальною «гімнастикою» і піаністів.

Спільним моментом в інструментальному та диригентському жестоуправлінні виступає й загальний рух «дихання», який зовні здійснюється по-різному у співака (м'язами дихання), скрипаля (смичком і рукою), піаніста (рукою і пальцями) і диригента (рукою і пальцями, а також уявою – узагальнено подібно до попередніх трьох), але внутрішня природа цих рухів одна і та сама. У накопиченні енергії – «вдиху»: у диригента це попередній замах рукою вгору (ауфтакт), у інструменталіста, з легкої руки Б. Асаф'єва «дихання руки». У впливі накопиченої енергії на джерело звучання (клавішу або струну) – «атака звуку» на інструменті та удар рукою вниз (точка) у диригента. У звуковеденні, що здійснюється в процесі «видиху», витрати енергії; в диригуванні – це спеціальна система тактування [95, с. 69].

Імітація інструментально-ігрових рухів виконавців, способів звуковидобування і звуковедення на інструменті, темброво- і образно-асоціативні покази, що підсвідомо і свідомо підказує музикантам характер виконання. мовлення, підсилюючи вплив повідомлення, є в арсеналі кожного диригента. Так, Є. Светланов часто (ефектно і ефективно) застосовував жест-імітацію скрипкового «вібрато», можуть імітуватися пасажі і трелі «вібруючими пальцями» (є у Г. Рождественського); рух смичка різної інтенсивності тощо. Великими виразними і образотворчими можливостями володіє кисть руки, яка може імітувати різні види дотиків: стосуватися, гладити, натискати, ударяти, і т. Д., При цьому відчутні уявлення, асоціюючись зі звуковими, допомагають висловити різні темброві і штрихові особливості звучання. Крім застосування в процесі виконання різної форми відкритої кисті, Г. фон Караян і Л. Бернстайн можуть диригувати кистю руки, стиснутої в кулак

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.

При величезному значенні «імітаційного» диригентського жесту, його впливі на відчуття динамічності руху музичної тканини та її розвиток, слід визнати його неідентичність диригентському жесту. Адже імітація не може стати повноцінним замінником оригіналу – само зростаючого логосу диригентської виконавської жестової мови – неповторної, специфічної, художньо спрямованої.

2.4. Диригентська паличка у жестово-пластичній системі диригування

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 ж 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.

Прообразами (досить віддаленими – не у часі, а за функціями) диригентської палички стали важка батута, нотний свиток (який був під рукою) – обидва призначалися виключно для формального тактування (до того ж, шумного, заважаючого сприйняттю музики); скрипковий смичок (мабуть, найближчий для палички за формою рухів, які мали безпосереднє відношення до звуковидобування на основному інструменті оркестра, та впливу на формування виразового диригентського жесту). Отже хормейстери середньовічної Європи почали фізично відбивати ритм паперовим свитком, який виявився непридатним для віддачі точних вказівок, але виявив важливий для диригентського жесту змах руки зверху вниз у сильних долях (або короткою паличкою, як стверджує Н. Лебрехт [113]). Історично першою паличкою вважається невелика згорнута трубка з білого паперу, яку для нешумного тактування («без найменшого шуму і без всяких гримас» [232]) використав на Франкенгаузенському музичному святі в 1810 році, що стало здивуванням для слухачів і відкриттям для диригентів. Адже в той час панувало концертмейстерське диригування: ще у 1820 році музиканти лондонських оркестрів орієнтувалися на першого скрипаля-концертмейстера (до сих пір в програмах всіх англійських оркестрів окремо вказується ім'я концертмейстера перших скрипок – «лідера»). Conductor – диригент, сидів в глибині оркестру за фортепіанною клавіатурою і не міг контролювати гру оркестра. Коли в 1820 році Шпор вперше з'явився в Лондоні і став репетирувати з місцевим оркестром свою ре-мінорну симфонію, він встав перед оркестром і дістав з кишені сюртука (він це дуже смішно описує) довгий дерев'яний предмет, схожий на сильно зменшену указку шкільного вчителя. Оркестрантам навіть здалося, що у пана капельмейстера є «агресивні наміри» (його зріст був більше 2 м, а паличка була значно довшою за сучасні), як делікатно написали в лондонській пресі. Втім, наприкінці репетиції диригент отримав оплески, бо нововведення виявилось дуже зручним: паличка простим, помітним замахом задавала темп, показувала вступ і т.п.

Повсюдне використання диригентської палички зазвичай рахується з різдвяного концерту 1812 року у Відні під орудою Ігнація Францем фон Мозеля, який, за звичаями того часу все ще стояв до оркестру спиною, тож диригентська паличка в його руці була не тільки нововведенням, а й об'єктивною необхідністю. Але й з поверненням диригента обличчям до оркестру (Р. Вагнер в симфонічному оркестрі і Г. Малер в опері) паличка не тільки не втратила свого значення, а й стала невід'ємним компонентом диригентської художньої техніки. До середини ХІХ століття у великих «концертних» містах вже існували спеціальні майстри диригентських паличок (і сьогодні є такі фірми, які виготовляють палички на замовлення). Так, відомо, що у лейпцігського майстра, якому замовляв палички великий А. Нікіш, жінки їх викупали (ті, якими «*der Magier* – чарівник (нім.)» вже помахав – «ось ця для "Патетичної", а ця для "Пасторальної"», – не без гумору вказує Н. Лебрехт [113]).

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.

Проблема допоміжних засобів, які роблять диригентський жест більш виразним і великим, буде, мабуть, актуальною до того часу, поки виконання музики буде організовуватися за допомогою візуального показу. В історії диригування, як ми бачили, застосовувалося безліч таких засобів: батути в людський зріст для додаткового відбивання тактів (Люллі), інкрустовані дорогоцінними каменями диригентські скіпетри (Спонтіні, Жюльєн), нотні рулони (Шпор, Вебер – до палички), сукуваті гілки (Берліоз), витончені, обтягнуті шкірою тростини (Мендельсон). Усі вони слугують для додаткової концентрації виконавської уваги, але головне – для посилення художнього впливу.

У не дуже гарного від природи (як казали його сучасники), але надзвичайно харизматичного А. Нікіша, з «незмінно гіпнотичними» темними очами, «що притягали ... подібно шовковим ниткам павутини: ...в його погляді ... подібний

далекому співу сирени, натяк на нескінченну втіху», кінчик диригентської палички ставав «продовженням цих чудових очей, гіпнотизуючи музикантів найменшим своїм тремтінням, між тим як сам він стояв за пультом майже нерухомо... протягом всього її вибухового виконання рука ні разу не піднялася вище рівня його обличчя [113]. Молодий композитор А. Боулт згадував: «Все вміщувалось на кінці його палички, ... люди говорили в той час, що якщо помістити Нікіша до скляної посудини і попросити його продиригувати уявним оркестром, можна буде відразу, по кількох тактах, зрозуміти, який твір він виконує» [там само]. І усе це при відомій «стриманості його палички» і жесту (він розробив нову техніку диригування з використанням зап'ястя і пальців)

У диференціації функцій правої і лівої рук (започаткованої Вагнером) диригентська паличка зайняла своє гідне місце. Художня диригентська техніка немислима без застосування диференційованого руху обох рук. І. Мусін має на увазі під цим аж ніяк «не механічне розмежування функцій лівої і правої руки (як це іноді рекомендується в методиці викладання). Більше того, виразність диригування може бути досягнута лише за умови тісної взаємодії їх рухів. Диригує не права чи ліва рука, а диригент за допомогою рук (а також міміки і пантоміміки). Проте повинні бути також враховані і відповідно використані виразні можливості кожної руки, зумовлені специфікою диригентського виконавства» [138, с. 186]. виразність жесту правої руки істотно посилюється діями лівої. Саме лівій традиційно доручаються «ювелірні» межі диригентського образу. Її жести покликані як би доповнювати праву, надавати їм відповідну осмисленість, завершеність і цілісність. Диференціація диригентських жестів за своїм змістом і призначенням на дві групи – «жести виконавської організації» (що несуть на собі інформацію, пов'язану з організацією метроритмічної основи твору, з організацією виконавської ансамблю) і «жести образної виразності» (що відносяться до засобів впливу на художньо-образну сторону виконавської процесу) – умовна. Хоча частіше тактувальну функцію виконує права рука, яка подовжена паличкою і знаходиться в зоні простору басової функції. Однак, якщо у зазначеній зоні необхідно провести мелодію, особливо кантиленного плану,

тактувальна функція може перейти до лівої руки (наприклад, в побічної партії «Незакінченої» симфонії Шуберта).

Рухи чільної в диригуванні правої руки, що передає метроритмічну основу музики, повинні бути точними і чіткими, раціональними та переконливими, вольовими і динамічними, вільними і естетичними, в чому і допомагає паличка – вона робить більш помітними рухи кисті. Але найважливіше її призначення – служити засобом посилення виразовості жесту. «Розумне і вміле користування паличкою дає диригентові такі засоби експресії, які не можуть бути досягнуті іншими способами» [138, с. 19], при цьому «положення палички в руці не повинно обмежувати рухів кисті... а має допомагати виразовості диригування, відповідати характеру музичного образу» [там само], тому неприйнятним є незмінне її положення. Оскільки паличка в руці диригента «стикається» зі звуком, характер цього контакту визначає силу звучання, туше, а відбиття – інші виразові характеристики. Таке «паличкове» туше може здійснюватися кінцем або площиною знаряддя. І. Мусін звертає велику увагу на засоби тримання палички і пропонує три способи, відповідно до характеру руху руки: 1) тримається великим і вказівним пальцями так, щоб один кінець її був спрямований в бік, вліво, інший – торкався мізинця; важливо якомога більш гостро і живо відчувати зіткнення з паличкою, а через неї і зі звуком; стискання палички усіма пальцями ускладнює рухи кисті, робить їх важкими, тупими; даний спосіб (добрий для початківців) не збільшує кисті і, отже, не збільшує амплітуду кистьових рухів, але вони стають більш помітними. При такому способі тримання палички початок звуку показується не кінцем її, а площиною – фактично кистю; 2) другий спосіб має широкий і різноманітний виразовий діапазон – тут кінець палички спрямований не убік, а вперед, взявши паличку 1-м і 2-м пальцями, дещо підтиснути 3-й палець (наблизити до долоні), великий же палець злегка висунути вперед. Паличка стає як би продовженням руки і значно збільшує амплітуду руху кисті вгору й убік, через що стають доступними самостійні кистьові рухи без шкоди для ясності диригування, стикання зі звуком відбувається лише кінцем палички, тому можна користуватися нею як пензлем живописця, малюючи найтонші нюанси

виконання. Можуть застосовуватися всілякі колоподібні рухи кисті, наприклад, у вальсах або тріольних ритмах – з наданням особливо легкого, повітряного характеру; 3) кисть повернута ребром, великий палець нагорі, що створює зручність для рухів вправо, вліво, по колу. Колоподібними рухами диригенти часто користуються, показуючи музику скерцозного або героїчного характеру – з піднятою догори рукою.

Але паличка – не такий простий інструмент, як здається, вона вимагає вмілого, обережного поводження. Оскільки виконавці орієнтуються у помірних темпах і невеликій динаміці на кінчик палички, не можна допускати витіюватості, зайвих махів (треба враховувати ефект збільшення – чим більше амплітуда руху передпліччя і плеча, тим меншим має бути рух кисті, подовженої паличкою; чим менш активна рука, тим більша роль відводиться кисті з паличкою). Жести великої амплітуди в енергійній і рухомій музиці природно переводять увагу виконавців з палички на руку диригента – тоді кінець палички не впливає на ансамбль виконання, і навіть може служити своєрідним засобом підвищення виразовості диригування. У цілому паличка, знаходячись у правій (тактувальній) руці, здавалося б має і виконувати відповідну функцію (з чого вона, власне, народилася). Але, на наш погляд, диригент має використовувати, передусім вказані виразові можливості. Збільшення розмаху кисті при прямому положенні палички ускладнює виконання сильних ударів: рух палички стає схожим на удар хлиста, а її вібрація робить жест недостатньо чітким, отже сильні удари тут краще виробляти всією рукою з мінімальною участю кисті. Вимушене зменшення ударності кисті збільшує м'якість диригентського туше навіть при сильних звучаннях. Тому для досягнення необхідної сили удару доцільніше переводити паличку в перше положення (що досягається рухом пальців). Кінець палички в порівнянні з кистю і пальцями вимальовує жест яскравіше – контур стає графічним.

Набагато частіше, ніж можна припустити, зустрічаються випадки (навіть в практиці досвідчених і благополучних диригентів), коли великий і вказівний пальці точно виконують метричний малюнок, в той час як паличка некеровано

переміщається в руці. У подібних ситуаціях рекомендується неодноразово вивіряти технічну злагодженість всіх компонентів метро-ритмічної схеми. Укрупнення жесту, що виконується кистю, не тільки забезпечує його велику опуклість, а й береже фізичні сили диригента. Завдяки цьому диригент може абсолютно свідомо зменшувати власні рухи з точки зору їх обсягу, значно полегшуючи для себе виконання масштабних творів.

Диригент повинен сформувати психофізичну зручну особисто йому систему жестів. Диригентська паличка має до цього питання безпосереднє відношення – вона має стати продовженням пальців руки (дещо подібно до «кентароподібного» зрощення виконавця з його музичним інструментом, але в іншому функційному зв'язку). Активність впливу руки на паличку змінюється в залежності від характеру жесту. Так, в епізодах рішучого, маркатованого характеру паличка тримається більш жорстко, з точною фіксацією і кінчика, і усієї її площини. В кантиленній музиці контакт пальців з паличкою більш вільний і полегшений для можливості гнучкої, пластичної графіки малюнку її кінчиком. Деякі диригенти у такій образній ситуації віддають перевагу диригуванню без палички, спираючись на «живу» пластику пальців і кисті (кладучи її на пульт, щоб далі, якщо потрібно у епізоді більш моторного характеру, взяти паличку знову). Оригінальний прийом в кантилені використовувала В. Дударова: не «розлучаючись» зі своєю паличкою в кантилені, диригента перегортала її, «ховаючи» гострий кінець у передпліччі й лікті і певним чином обтяжуючи самі пальці правої руки вагою наконечника, який тримала у пальцях (для її вкрай гнучкої жіночної кисті це виглядало досить органічно й трохи кокетливо). Г. Дехант же вважає, що саме у вкрай повільних темпах точність прочитання часто набагато важливіше для синхронного «переходу» від звуку до звуку, ніж при стрімкому, однорідно поступальному розвитку. Тому повільні частини повинні диригуватись «точніше», ніж швидкі. Професійний диригент, як правило, здатний відобразити за допомогою палички і ліричні епізоди, і протяжні мелодійні побудови, не «розбиваючи» їх [72, с. 191].

В ідеалі паличка має стати частиною тіла диригента. Якщо ж вона відчувається (самим диригентом і оркестром) як чужорідне тіло (таке

зустрічається індивідуально), то краще нею не користуватися (хоча для великих колективів це бажано). Також мають місце такі творчі етапи у диригентській біографії, коли є потреба в паличці або, навпаки, вона «заважає». Наприклад, хорові диригенти, зазвичай, не використовують палички (за давньою історичною храмовою традицією, хоча, як ми вказували, приміцеріусу вручався величений жезл як статусний символ, що подавав сигнал до початку хорового співу), крім диригування кантатно-ораторіальних жанрів з оркестром, але Є. Волков, художній керівник Державного академічного російського хору імені О.В. Свешнікова, в інтерв'ю вказав, що в даний період диригує з паличкою через відчуття потреби в ній: «Можливо, потім це зміниться, і я захочу диригувати рукою. Це фізичні відчуття» (ми б сказали – психофізичні, як і диригентська техніка в цілому). Колись від палички відмовився В. Сафонов, поклавши початок нескінченним дебатам про те, чи допомагає диригентові паличка або заважає йому, чи потрібна вона оркестрантам як об'єкт, що фіксує їх увагу. Більше без палички, ніж з нею через об'єктивні причини (вона вислизала, зачіпала пульт, ледь не понівечила обличчя диригента) диригував Ю. Файер, вдаючись до її використання тільки на іноземних гастролях, «щоб бути більш традиційним» [203, с. 523]. З симфоністів не користувалися або користуються паличкою П'єр Булез, Леопольд Стоковський, Дімітріс Мітропулос, Валерій Гергієв. Останній кілька разів епатажно диригував зубочисткою, що здається викликом і професійному диригентському світу, і публіці. А ось Д. Васильєв завжди має «запас в 50 паличок, які дають йому спокій», бо «іноді на гастролі він забував її взяти, і трубачі, які сидять десь в 15 метрах від тебе, не бачать маленького диригента. А так видно руку. Палички часто ламаються, і я використовую палички з натурального матеріалу – дерева, а вони дуже крихкі» [157]. Біла паличка дуже добре контрастує з темним залом, а жести виходять більш точними. До того ж диригентська паличка допомагає економити сили, так як потрібно витримати двогодинний і більше концерт.

На наш погляд, і хоровий, і оркестровий диригент зобов'язані добре вміти працювати як з паличкою, так і без неї. Робота без палички вкоренилася в практиці хорових диригентів, починаючи з Е. Швікерата (1856-1940).

Упередження супротивників диригентської палички, як правило серед хоровиків, настільки ж не має сенсу, як і пафос беззастережних прихильників її. Здатність однієї лише руки на нібито більш емоційний показ спростовується прикладами найтонших виписаних жестів, що належать великим диригентам. Тому «даремно шукати його часом у керівників хору, диригує без палички» [72, с. 191].

Виготовлення сучасної диригентської палички – це ціла наука: паличка повинна ідеально підходити диригенту – зокрема, мати індивідуальну довжину (від 20 до 45 сантиметрів); вона повинна бути дуже легкою, адже диригенту доводиться тримати її на вазі протягом цілого вечора; вона повинна зручно лежати в руці (німецький диригент Зубін Мета якось сказав, що легше промучитися весь день у тісних черевиках, ніж зіграти концерт з незручною паличкою); паличка повинна бути міцною і витримувати не тільки випадкове падіння на підлогу, але й досить енергійний удар емоційного диригента, наприклад, по нотному пульта. Маститі диригенти, як правило, вибирають собі паличку з усією прискіпливістю і, частіше, зберігають вірність обраному виробнику і моделі протягом усього життя (тут є певний містично-символічний компонент). Важливий «секрет» гарної диригентської палички – баланс між самою паличкою і її рукояткою. Самі палички виробляються в основному з дерева, також – з бамбуку (дешеві, німці й занадто легкі), пластику, рідше – слонової кістки. Традиційно застосовуються палички різної довжини і товщини, надзвичайно легкі за вагою. Вони мають конічну форму, щоб не виникла вібрація. Найчастіше потовщений кінець завершується рукояткою, що створює ваговий баланс. Рукоятки робляться як з дерева, так і з пробки, алюмінію або ебоніту. Старовинні моделі, як правило, мали ручки зі слонової кістки. Таким чином, паличка, розташована між подушечками великого і вказівного пальців руки диригента, знаходиться майже в повній рівновазі. Параметри рукоятки підбираються залежно від манери тримати паличку.

Мінімальна вага і баланс диригентської палички створюють оптимальні умови для укрупнення жесту. Однозначність прочитання його музикантами досягається тільки тоді, коли паличка, кисть і рука «говорять однією мовою». При

цьому особливо важлива здатність диригента координувати власний жест (рука – загострений кінець палички). В такому випадку, безумовно, вирішується саме питання про її застосування: паличка необхідна лише тому музиканту, який в змозі передати в ній своє відчуття руху. У диригента, який не здатний до цього, страждає результат, так як паличка в ролі виключно професійного атрибута або своєрідного «додатку» до руки починає вести власне, вкрай небажане життя.

Висновки до Розділу 2

Виконавська мовна система диригентських жестів виявляє безпосередній процесуальний характер у висловленні часопросторової наповненості «протікання переживання», що створює особливу хронотопічну емоційну повноту моментів психологічного процесу, апелюючи (як виконавська мова) до світу об'єктивних процесів, опосередковуючи, «привласнюючи» їх зміст, тобто стає семантичною, значеннєвою.

Принцип звуко руху у системі диригентських жестів моделює енергетичний зміст усіх видів музичної інтонації. Сьогодні художня «звучність» диригентської руки, яка завжди була окутана магією непояснюваності, починає набувати більш менш логічної методології вираження. Її практичне застосування все ще знайдеться у площині індивідуально-виконавських показників, слухової та вольово-психологічної визначеності, а у композиторській мові сягає певних абсолютизованих абсурдистських показників показників (С. Губайдуліна).

РОЗДІЛ 3

ІНДИВІДУАЛЬНІ І ТИПОВІ ВЛАСТИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ ДИРИГЕНТІВ: ВИДОВІ І ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВПЛИВИ

Ще М. Римський-Корсаков у статті «Епідемія диригування» захоплено констатував: «Скільки типів диригента ми спостерігаємо в наш час! (рубіж ХІХ-ХХ ст. – С.М.)» Композитор (і сам диригент) вивів вісім таких типів: диригент військового оркестру; диригент італійської опери; диригент приватної опери; диригент великої опери; диригент концертної установи; диригент-антрепренер; диригент – закордонна знаменитість (гастролуючий); диригент випадковий, тобто композитор, який диригує своїм твором (останнє в устах композитора-диригента звучить дещо дивно). Очевидно, що його типологія будується за формальним принципом співвіднесеності диригента з організацією, в якій він працює. Але все ж має під собою підстави (до того Римський-Корсаков не відрізнявся поверхневим підходом і мав великий досвід викладення своїх професійно-теоретичних думок, окрім музичних). Усвідомлюючи надвелике значення індивідуальних властивостей системи диригентських жестів, диригентського «почерку», виконавського індивідуального стилю; залежність переважання тих чи інших елементів системи диригентських жестів, а також диригентської манери у виконанні залежить великою мірою від виконуваної музики (стильових настанов композитора, особливостей тієї чи іншої композиторської та національної школи, епохи, виконавської диригентської школи тощо) – нам здається доречним виділення певних умовно-типових рис при диригуванні музичними колективами різних видів, що пов'язане з умовами виконання, якісним складом колективів, стилістичними перевагами виконуваної у них музики, історичними традиціями управління. У зв'язку з чим ми виділяємо в нашій роботі мовно-жестові особливості диригентів хору, симфонічного, духового і оркестру народних інструментів.

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.

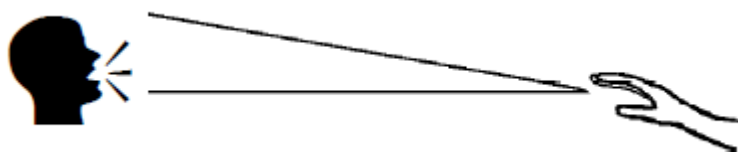
Багатовікова історія європейського і слов'янського хорового храмового співу з її становленням музичного професіоналізму на основі духовних, але прикладних з точки зору власне музики начал; формуванням музично-мисленнєвих парадигм (григоріанський хорал і поліфонічне багатоголосся), стильових та музично-мовних засад (проникнення симетричних метрів і навіть моторики до алілуйних номерів меси, нові ладово-гармонічні та мелодійно-інтонаційні засоби) наклали свій відбиток на технологію виконання і управління хором (зокрема, й мануально-жестову систему останнього).

Підсвідома реакція півчих на великий або різкий, підкреслений жест могла б спровокувати «вибух» хорового мовлення, несумісний з молитовним предстоянням, да і не сприймалася б віруючими півцями і парафіянами. Натомість психологія духовно-психологічного виховання і акустичні властивості храмових будов викликали спеціальну увагу до (непростих у виконанні і сьогодні) пом'якшених і красивих – «ангельських» (не з естетичної точки зору, а у присвяті

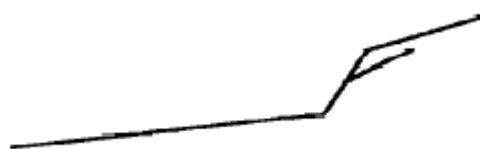
Богу) звуковидобування і поєднання звуків (з відповідністю і підкоренням слову) між собою, ланцюгового дихання, вирівненості-монолітності соборного хорového звучання, з поступовим формуванням музично-словесно спрямованої енергії молитовного вознесіння (що, ймовірно, мало спрямовувати й розповсюджені хейрономічні знаки у цілісності вказаної духовної семантики – зокрема пензлеподібний рух у різних напрямках, який став в нагоді у диригентських схемах). За умов заперечення у виконанні енергії чуттєвої експресії такі знакові мануально-жестові форми мали набути якогось іншого шляху впорядкування цілого, краси логіки, співвідносної з об'єктом звернення. «Те, що обіходний спів не потребує кваліфікованого диригування (управління руками), є одним з найбільш сталих упереджень сучасного кліросу» [111, с. 5]. З ускладненням поліфонічної фактури виникала потреба у ясному, делікатному (у земному жестовому прояві, зазвичай безпосередньому і тому малокерованому) і інформативно насиченому жестовому керуванні (бажано, беззвучному, щоб не заважати слову Божому, хоча шумний батутний спосіб спромігся проникнути і в деякі храми) для створення організації співу, яка б відповідала ситуації. Формування комунікативно-жестової системи регента і півчих також реагувало на специфіку вокального дихання (в ауфтакті) і розташування хору (компактне, стоячи, у сформованому відповідно до кількості і якості голосів просторовому порядку), а також на музично-теоретичні розвідки авторів-церковників (як і в інших галузях науки і мистецтва аж середньовіччя і Відродження) – наприклад, виникнення нотної писемності, опис перших схем диригування тощо.

Так, Є. Кустовський (вслід за В. Ковіним і П. Чесноковим) вказує на наступні кліросні особливості диригентських постави і жестів, ситуативно і «семантично» обумовлених завданнями храмового співу. Постава корпусу з опущеними плечима (семантика спокою і уваги, у церковному «перекладі» – «Премудрість, прости») і його фіксація на короткий час перед початком співу. Спираючись на важливість зорового контакту комунікантів (у цілому), Кустовський виводить логіку «погляду руки» просто убік «співрозмовника» (хористів): «руки диригента зігнуті в ліктях і злегка витягнуті у напрямі хору»,

погляд руки з-під долоні з-під пальців, простягнутих до облич півчих [111, с. 9] (адже хористи також стоять, а не сидять нижче диригента, як в оркестрі):



Пальці не зігнуті і не перекривають долоню; великий палець не має стирчати ані під долонею, ані зверху; співвідношення кутів передпліччя, зап'ястя і пальців за наступною схемою:



Кисть потребує формування – для природного тактильного відчуття звуку (подушечками пальців, пальці ніби «лежать на звуку» [111, с. 14]) – саме так формується кисть при грі на клавішних або багатострунних інструментах (тільки «дивиться» вона не вперед, а вниз, на клавіатуру, з якою має «спілкуватися») і в оркестровому (зі струнними) диригуванні. Всі описані прийоми використовуються й у світському (концертному) хоровому диригуванні, а деякі їх принципи успішно «переселилися» до оркестрово-диригентської жестової системи (найважливішими з них є кистьові і пальцьові рухи, необхідні при виразових диригентських жестах, а також увага до етапів ауфтакту).

У XIX столітті панівною формою існування хорової музики стає її концертне виконання (при залишанні впливу храмової традиції). 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 (у тому числі, почали сприйматися деякі риси оркестрового диригування, а до храмової музики почав проникати концертний стиль Бортнянського, пісенний – Кастальського та ін.). 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 хорového звуку (прямо уперед). Більш виражена в ауфтакті за допомогою амплітуди і сили жесту й співоча фізіологічність дихання. Проте за умов ланцюгового (специфічно хорového) 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 хорového 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.

Аналіз технічного аспекту взаємодії диригента й хорového колективу передбачає характеристику мануальної техніки диригента в цілому. Тут можна відзначити такі якості, як економність (скупість) або надмірність жесту, пріоритет лівої або правої руки в жестикуляції, міру участі корпусу, обличчя в диригуванні тощо. Такий аналіз обов'язково виявляє й складові індивідуального виконавського стилю.

Знаменита одеська хорова «школа Пігрова» формувалася у храмовому просторі та у регентському класі Петербурзької співочої капели¹², а також

¹² Придворна капела була в той час одним з центрів підготовки професійних хорových диригентів. Іншим таким навчальним закладом було Синодальне училище в Москві при Московському Синодальному хорі. У числі вчителів Костянтина Пігрова були: О. Лядов, М. Соколов, І. Вишневський, М. Щигло та інші високоосвічені музиканти

української пісенної традиції. Традиції технічної досконалості і високості музичного втілення капели Пігров проніс через все життя. В той час «розгорілася боротьба старих аскетичних співочих підвалин з новими віяннями, пов'язаними з проникненням в церковну музику народно-пісенних елементів, в першу чергу творчість Кастальського... Провідниками цього нового напрямку, новаторами, виконавське обдарування яких не вміщувалося в рамках встановлених церквою догм, стали кращі хормейстери ... на Півдні – К. Пігров» [169а, с. 7]. Виконавський стиль Пігрова поєднував два одеських напрями того часу – обіходної традиції в дусі давньоруської співочої практики та концертний стилю Бортнянського [224, с. 80, 82]. Такий стильовий синтез концертного, афектованого і молитовно-строого, стриманого начал викликав і поєднання семантики виконавських прийомів, тенденцій диригентської техніки, репертуарної політики, виконавського стилю К. Пігрова – він був регентом-універсалом. «Заспівав пігровський хор... заворожуючий спів, якість дивно юний, дихаючий чистотою і ніжністю, ... оживали картини і образи, повні якогось підкорюючого натхнення... За моїми численними спостереженнями, кожен хоровик з маркою «учень Пігрова» володіє важкозбагненою таємницею втілення краси і виразності в хоровому співі», – писав К. Птиця [цит. за 224, с. 86]. В. Луговенко згадує: «Жести Пігрова були гранично скупими, але вольовими і пластично виразними; ніби якась внутрішня титанічна сила самої Музики вводила виконавців, слухачів – і самого Маестро, який зводив її у відчутно звучний простір з найвищого, тільки йому доступного взірця» [122, с. 146]. Він вів хор гранично переконливо і в своїй, нехай «кілька важкуватій і своєрідній диригентській манері, був яким і зрозумілим хору» [шатова, с. 90]. Жест був графічно чітким – ауфтаки, метричні схеми і т.д. (попри те, що у Петербурзькій капелі тоді не приділяли уваги диригентській техніці, а тільки самому співу). К. Пігров (високо оцінюючи техніку) виділяє три основні моменти жестової пластики диригента: 1) «жест на увагу» – як знак зосередження уваги для співаючих; 2) «жест на дихання» – як рух, що служить сигналом для взяття дихання і готовності до співу – в темпі виконуваного твору і без зупинки йти в

жест на вступ; 3) «жест на вступ» – рішучий, вольовий рух рук вниз або убік, як сигнал початку хорового твору [там само]. Диригентські жести, на думку Пігрова повинні бути зрозумілі хору і з боку метричної пульсації, вміння виконувати різноманітні ритмічні малюнки, здійснювати різні зміни темпу, розміру, динаміки, і з боку зовнішньої краси, і з боку внутрішніх переживань диригента і змісту інтерпретованого твору. Підкреслював їх лаконізм: «Чим вища кваліфікація хору, тим простіше і бідніше диригентські жести. Вони можуть дійти до ледь помітних рухів рукою, і вся майстерність керівництва хором тоді зосереджується в управлінні диригента очима, поглядом» [там само, с. 148]. Скупий, не афектований, стриманий жест пояснюється і церковним регентським досвідом Пігрова (що притаманне й концертному хоровому диригуванню у цілому). Диригент наводить приклади способів рахунку, які допомогли б сприймати ритміку свідомо, а не механічно (наприклад, рахувати вголос з підкресленням сильного часу та ін.).

О. Свешніков любив і розумів народну пісню і школу академічного хорового співу, а фонетичний метод в навчанні співу (вправи на склади) він запозичив у Петербурзькій співочій капелі Д. Бортнянського, який в свою чергу взяв його з французької вокальної школи (метод Паризької консерваторії). Кантилена і віртуозність співу, що застосовуються Свешніковим, були пріоритетними в італійській вокальній школі, а ось органне звучання властиве російській хоровій школі, і в цьому плані хор Свешнікова (Державний академічний хор СРСР) не мав аналогів. Увібравши все краще, що було створено в академічних вокальних школах світу, але перш за все в російській школі хорового співу, Олександр Васильович створив свою методику навчання. Велика увага до фонетичного методу і вербального компоненту співу, до ритмічного боку («жива пульсація», «дихання ритму», сфорцандо, синкопи, «ритм є складнішим за інтонування», прийоми ритмічного подрібнення у вправах для переводу у внутрішню пульсацію тощо [147, с. 114] позначилися певним чином на жестовій манері Свешнікова: по-перше, чіткий малюнок і висока енергійна наповненість диригентського жесту, сконцентрована в різко окресленому русі передпліччя

правої руки; при прихильності до хорової лірики – стриманість кисті, навіть деяка сухість і навіть жорсткість, легато вертикального типу, пальцьове «торкання» звуку (мабуть, через організаційно-психологічну вимогу від хористів внутрішньої зібраності і дисципліни).

Диригентський стиль П. Муравського (художнього керівника і головного диригента Державної заслуженої академічної хорової капели «Думка» з 1964 по 1969 рр.) Ю. Ткач визначає як емоціональний, з переважанням невербального компоненту впливу на колектив (засуджував «диригентів-розмовників») [197]. Подібна установка позначилася на технології роботи з колективом («менше слів») та власній виконавській жестовій мові – індивідуально-специфічній, унікальній, обумовленій хоровою специфікою, передусім, кантилени (як ототожнюється з голосовим співом). «Для П. Муравського вокальний (тобто кантилений) звук – це звук протяжний, без акцентів, з перетягуванням кожної довшої ноти після коротшої, він нагадує, за висловом диригента, «намотування звукової нитки на клубок» [цит. 197, с. 107]. Так образно можна визначити й мануальну техніку П. Муравського (як і коріння його жестової виразовості). Візуально здається, що рухах диригента майже відсутні «тактові риси», градація сильних й слабких долей (такі пластичні його зв'язуючі рухи). Тобто він «викреслює» з мануальних жестів усе, що «ослаблює рівність звучання» [24, с. 535], перериває континуальність улюбленої кантилени. Але така плинність звучання (кисть і пальці), фактурно-хорова злитність досягаються лаконічно-зосередженими, ледь помітними жестами (традиційно «хорової» стилістики). Недаремно центральним елементом роботи з хором у П. Муравського (як компоненту методики) став спів а *capella* (з прагненням переходу від темперованого ладу до натурального, з опануванням єдиного академічного *тембру* хору). Лаконізм мануальної техніки П. Муравського апелює до диригентської манери диригування Н. Рахліна (якого хормейстер вважає своїм вчителем) – обидва ставляться до технічної складової виконавського стилю як до похідного чинника, який підкорюється філософії та безпосередності виконання.

У творчій роботі Є. Савчука (чинного генерального директора і художнього керівника капели «Думка») активний вербально-свідомий чинник (образно-асоціативні порівняння, філософська об'ємність думки, емоційність вислову і шляхетно-логічна виваженість) тісно взаємодіє з позавербальним, кінетично-просторовим. Останній сформований на психофізіологічних підставах творчої індивідуальності диригента, таких як непересічна воля, харизматичність, внутрішній стрижень, сполучення авторитаризму та демократичності, що вплинуло й на мануальну техніку диригента, яка відрізняється широкою (монументальною) амплітудою рухів; масштабною монолітністю і свободою диригентської постави; позбавленням дрібних рухів на користь крупного жесту всією рукою (без залучення кисті, яка теж масштабована); провідною роллю правої руки з чітко визначеною метричною схемою (ліва, допоміжна «оформлює» звук, корегує інтонацію, динаміку, тощо); чітким ауфтактом; актуалізацією горизонталі диригентського малюнку; в'язкістю, вагою в руці з об'ємним її наповненням; максимальною концентрацією жесту з ледь помітними пальцьовими рухами в тихих звучностях. Виконавський стиль Савчука Ю. Ткач визначає як інтелектуальний (ми б додали – інтелектуально-вольовий), що не тільки впливає, а й підкорює собі і техніку з точки зору панування над нею вказаного комплексу психологічних особистісних якостей, про що свідчить методика репетиційного процесу, де мануально-технічний аспект може взагалі бути відсутнім (там активізується слово). І все ж, не дивлячись на свідомо допоміжну роль мануально-жестової техніки, вона залишається суттєвим показником індивідуального виконавського стилю Є. Савчука, відтворюючи його особистісний характер.

Кожен жест народного артиста України та СРСР, художнього керівника і головного диригента Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Верьовки (протягом 50 років) Анатолія Авдієвського перед хором відзначений надзвичайною красномовністю, значущістю, звуковою наповненістю (слід вказати, що його «жестова мова» у житті відрізнялася не меншою знаковістю, ніж художньо виконавська диригентська). Арсенал його

жестів надзвичайно широкий, усі вони індивідуальні і вельми органічні (відносно психофізіологічних особливостей диригента, його темперамента та мовно-стилістичних характеристик виконуваної музики): від амплітудно найширших, скоріше оркестрових, ніж хорових, жестів його крупної чоловічої статури (висока-широка «хорова» постановка, горизонтальні «пензлі» передпліч і кистей, виразові «звучні затримання» останніх тощо) – до найтонших і найніжніших ліричних одкровенень, втілюваних у мінімалістичній жестикуляції кисті і пальців аж до її переходу у «внутрішній рух» (без видимого руху як такого), але з максимальним драматургічним, семантичним наповненням жестового «стоп-кадру» (це був його справжній «коники», неймовірно «пробираючий по усій спині» хористів і всю глядацьку-слухацьку залу, особливо на контрасті з великими «чоловічими» жестами). Особливої уваги заслуговує кисть маестро, то округла (найчастіше), насичена тембром (незалежно від гучнісної динаміки, але завжди відповідна характеру музики), то перегорнута долонею вниз, убік, то «кордоцентрично» пригорнута до себе, то згорнута у кулак, застигла (у внутрішньому найсокровеннішому звучанні) або пластично-звучно рухома – вона точнісінькою пантомімою передає образ, не втрачаючи потрібної пульсації та дихання. Не менш «красномовні» пальці великих рук, які можуть натуралістично показувати характер вокально-голосового звуковидобування з «глибини» низької форманти, ступінь вібрації тощо, а також ювелірніші емоційні «зсуви», наповненість стаціонарної частини звуку. Здається, якщо «вимкнути звук», то почувеш, що зараз співає хор (щось подібне сучасники казали про А. Нікіша [113]). На відміну від великого симфоніста Анатолій Тимофійович активно «диригував обличчям» (спільною рисою тут може виступати погляд – опиратися диригентському посилю обох майстрів даремно, причому як у вольовому, так і в смиренно-страждальному або сокровенному форматах), його міміка завжди ніби знаходиться на «спільній лінії» з пальцями і кистю. Це було, на наш погляд, пов'язане з українською народно-пісенною музикальністю, яку диригент впитав з дитинства і плідно й оригінально – відома його система по художньо органічному сполученню академічного і фольклорного начал (манер) для їх взаємного збагачення і

гармонійного співіснування, розпочата ще засновником хору Г. Верьовкою – розвивав усе своє життя. Під орудою Авдієвського блискуче звучав моцартівський «Реквієм», хорові твори Г. Генделя, Й. Гайдна, М. Ревуцького, Б. Лятошинського, Є. Станковича, В. Зубицького, Л. Дичко, церковна музика (важлива з духовних і виконавських позицій в одеській хоровій школі, звідки вийшов майстер), пісні різних народів світу і, звичайно, – українські (особливої уваги він надавав співу а капелла). З мінімалістською лінією жестової мови Авдієвського пов'язані, на наш погляд, і методи його роботи з хором та виконавського мислення. Мова йде про надзвичайну детальну увагу до ладово-інтонаційної, фразувальної, артикуляційно-динамічної технології співу. Артисти хору згадують, що Анатолій Тимофійович міг три години працювати над однією фразою, досягнувши наразі того результату, який він хотів почути. Причому будувалася така репетиція, присвячена, здавалося б, чистій технології, на пріоритеті художніх чинників, на емоційно-драматургічних засадах (зокрема, у фразуванні «простої» народної пісні) – але ж який результат потім отримували й самі артисти, і слухачі у концертному залі. Ця увага до деталей тексту при неухильному «триманні» цілого, головного (музичної ідеї) відкарбувалася у точних й одночасно надзвичайно пластичних і різноманітних (завжди живих, з повним враженням народження на наших очах – так і було, у тому числі) диригентських жестах. У жестовій мові Авдієвського виявлялася вповні уся амплітуда лірико-титанічної диригентської і людської стихії великого Майстра, а також, при спиранні на академічну хормейстерську жестову манеру, її тонке поєднання з рисами симфонічної.

Таким чином, витоки «ангельського співу» позначилися не тільки на чистоті ладового строю світської хорової (концертної) культури: 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; уваги до ауфтакту з відчуттям живого справжнього дихання; техніки роботи кисті й пальців, потрібних для виразового диригентського жесту.

3.2. Диригування духовим оркестром

Генезис музичних колективів з використанням потужних, яскравих духових інструментів, прекрасно чутних на відкритих просторах, сягає найдавніших часів з акцентним (шумним і безшумним) ритмічним керуванням. Можливо, такий вид колективного музикування має не менш давню історію, ніж хорове (не виключається і їх синкретичне або синтетичне виконання у найдавніші часи, навіть з урахуванням недосконалості інструментарію; в усякому разі духові та ударні вважаються більш давніми, ніж струнні інструменти). Формування таких колективів відбувалося в умовах трудових процесів, в релігійних, магічних і побутових, мисливських і військових обрядах. А як тільки накреслилася розважально-досугова лінія, інструменти (духові тут вельми доречні – гучні, яскраві, з можливістю рухатися під час гри) були визначені у своїй необхідності, й чим більше й голосніше (за установками давніх часів), тим краще. З формуванням музичної професіоналізації такі колективи починали працювати на постійній («професійній») основі, ними потрібно було керувати й організовувати. Це, передусім, військові колективи усіх народів, 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). Безпосередньо стикаючись на різних етапах свого розвитку з різноманітним жанром масових уявлень і видовищ, військова музика протягом багатьох століть супроводжувала найрізноманітніші події державного, громадського, політичного, військового та світського життя суспільства. Разом з тим, як і будь-яке явище культури, військово-музичне мистецтво пройшло свій шлях розвитку, в процесі якого відбувалося його жанрове збагачення, змінювалися і варіювалися форми діяльності, оновлювалися мети і завдання, які відповідали історичному стану і

розвитку суспільства (його формування навіть у наближеному до сучасного вигляді стримувалося недосконалістю інструментарію). Свій шлях отримали й способи керування такими колективами.

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 в подальшому перші міські оркестри, які в подальшому злилися з військовими оркестрами. Жестова культура їх керівників підкорялася чисто технічним, ритмічним завданням і мала відрізнитися великою (помітною здалека та під час ходи, в умовах розташування керівника та виконавців в одній і тій самій площині, адже грали на духових зазвичай стоячи або навіть рухаючись) амплітудою, різкістю атаки. Звідси у військовій оркестровій культурі запроваджено тамбурмажор – як посаду і як спеціальний жезл для керування. Французька революція і наполеонівські війни викликали до життя великі духові оркестри для обслуговування народних свят на відкритому повітрі і масових демонстрацій.

Окрему галузь військової духової музики утворюють специфічні форми концертної діяльності – марш-паради вулицями міста, концерти окремих колективів (у приміщеннях і на відкритому повітрі), дефіле (концертно-маршовий виступ церемоніального типу на відкритому ландшафті, з визначеною концепцією рухів і гри, в якому виконання маршової музики чергується або накладається на демонстрацію вишколено-гарних стройових прийомів, їх монтажів та маніпуляцій інструментами), т.з. «плац-концерти» у місцях масового відпочинку людей (парки, садиби, площі), музичне забезпечення суспільно-масових заходів (урочистостей, міських і державних офіціозів, свят, вистав тощо). Видовищна, урочисто-святкова, розважальна спрямованість вказаних заходів, а також внутрішньо-зовнішні, військового толку, дисциплінарні традиції накладали свій відбиток на жестову систему управління духовими оркестрами. Причому шумні «диригентські» засоби тут були малоефективними, адже звукова природа мідних і дерев'яних інструментів сама по собі голосно-різка (керівника просто не буде чути). Диригент має використовувати спеціальні знаки – рукою або

тамбурмажором (чи стоїть на спеціальній високій підставці). Цікаво, що посада тамбурмажора і нині зберігається у деяких європейських військових оркестрах (вперше запроваджена у 1615 році у французькій армії, на території царської Росії вона існувала кілька десятиріч, немає її і зараз і в українській армії – підпорядкованість військових диригентів завжди військова, з відповідними званнями, дисциплінарними заходами, формою одягу тощо). А ось тамбурмажорський жезл (або просто тамбурмажор) – це атрибут визначеної системи рухів і положень – наказів оркестрантам: основне (спокійне, «незвучне» і «нерухоме») положення, «увага», «піднімання інструментів» до амбушуру та їх «опускання», початок і закінчення музичного виконання, тактування на місці в русі, знаки для поворотів на місці і в русі тощо (теж своя мовна знакова система). Тримається тамбурмажор (в основному положенні) в правій руці, суворо у вертикальному розташуванні, верхня частина притиснута до плеча, нижня – до стегна (довжина жезла сягає 110-120 см, на звуженій верхівці кріпиться символ – сьогодні у нашій країні це тризуб або ліра, звичайно жезл прикрашається тасьмою та кистями), символ зверху має бути розвернений строго фронтально, усі умовні сигнальні рухи строго визначені за положенням плеча, передпліччя, ліктя, висоти тощо [67]. У рухах тамбурмажора-диригента споглядається гармонійна краса і пропорційність, артистизм, співвідносні з жанровим характером звучної (маршоподібної) музики.

Також спеціальну галузь військово-оркестрової духової музики складають публічні концерти (у місцях масового відпочинку або на запрошення до святкового заходу). В такому випадку відбувається функціональна взаємодія художніх прийомів військової музики і видовищних видів мистецтв. Порівняння форм художньо-творчої діяльності військово-музичних колективів з жанрами масових музичних вистав підтверджує їх певну тотожність [57]. Коріння цього явища слід шукати в тріумфальних парадах і виставах.

XIX століття сприяло новим жанрово-стилістичним напрямам 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, на жаль, яскравим виконавцям-диригентам не вистачало спеціальної освіти). Оскільки мідні та дерев'яні духові стали повноправними учасниками груп симфонічних і оперних оркестрів, виконавці-духовики грали свої партії у шедеврах світової симфонічної музики (і відчували еволюцію диригентської техніки на собі, деякі з них вчилися в консерваторських класах), духові оркестри почали досить активно поповнювати свій репертуар перекладеннями спочатку програмних п'єс різного масштабу, а далі й більш серйозного репертуару. Парково-садова (розважальна) культура неминуче поповнювалася найпопулярнішими танцями, перекладеннями арій, увертюр, інтермецо та попури і фантазіями на теми з опер і балетів, оригінальними п'єсами програмно-образотворчого (часто батального) характеру, перекладаннями симфонічних творів. Таким чином, у специфіку диригентських рухів керівників духових колективів потрапляли прийоми симфонічного диригування (виразовий комплекс, диференціація функцій рук, увага до ауфтактної структури тощо), адже усі фактурні, артикуляційні, динамічні показники музичного тексту необхідно було виконувати у «гарному вигляді» (публіка мала можливість порівняння виконань різних оркестрів). Можна відзначити й зворотній зв'язок. Наприклад, фанфари мідних інструментів часто передаються симфонічними диригентами особливим диригентсько-«духовим» способом (високо піднятою рукою, у верхній площині тактування, з мінімальною амплітудою жесту, де фактором впливу виступає не величина руху, а його величність).

В умовах виникнення статичного положення під час гри (на концертах та репетиціях) та під впливом хорового і симфонічного диригування формується свій жест на увагу (начальний ауфтакт) та зв'язуючі ауфтаки. З урахуванням «генетично» установленної гри стоячи, звернення керівника до оркестрантів-духовиків набуває вказаної у попередньому підрозділі тенденції до «погляду руки» (пальці і паличка, коли вона з'явилася, спрямовані уперед, а не вниз, як у симфоністів; втім останні практикують такий «духовий» жест у зверненні до міді й, рідше, дерева). Отже така споріднена з хоровою, але на відміну від хорового

максимально пом'якшеного звуковидобування специфіка атаки духових, переважно відкритий ландшафт і жанрово-стильова специфіка виконуваної музики (інструментальні регулярно-акцентні або навіть підкреслено акцентні у строевому русі, танцювальні і маршоподібні, твори) спонукали до підкреслено-чітких керувальних жестів, з переважанням нонлегатної природи, розмежуванням-протиставленням вертикального (переважно, для чіткості замаху і точки) і горизонтального (як ознаки виразовості, часто у танцювально-фразувальних квадратах, наприклад, вальсових). Урочистість-святковість самих описаних заходів логічно викликали до життя своєрідний «військовий артистизм» (стримано-нарядний), «парадність» жесту як додаткового атмосферного стимулу, адресованого не тільки оркестру, а й публіці, з певним «запрошенням»-залучанням її до музичного святкового акту (наприклад, поворот або напівповорот обличчям до слухачів, адресно-«запрошуючі» ауфтаки), експресивно збільшеними жестами (які не особливо стимулюють інструментальне звучання як таке), підкресленням регулярно-танцювальної акцентуації як асоційованого тілесно-емоційного тону тощо. Тобто, вироблялися *специфічні риси жестової мовної системи* диригентів військових духових оркестрів. Розвиваючись, як і будь-яке явище культури, в тісному зв'язку з розвитком сучасного суспільства, в відповідно до його потреб, смаками і рівнем художнього сприйняття, чуйно реагуючи на появу нового, військово-музичне мистецтво у своїй основі не уникнуло і глобального впливу ідей синтезу. Сьогодні музика, в тому числі, і в діяльності військових колективів стала зримою. Понад необхідних форм прояву в грі музикантів і співі, вона втілилася в просторові, колірні, світлові і пластичні образи. Їх органічне поєднання всіляко сприяло утворенню нових форм і нових смислів. Для сучасного рівня художнього сприйняття нинішнього глядача вже зовсім недостатньо простого виконання музичних творів. Сценічну дію необхідно сьогодні подати в цікавій формі, наповненою динамічним змістом і вибудованою відповідно до вироблених практикою законів сприйняття музичного матеріалу, що обов'язково враховують драматургію, як його окремих номерів, так і драматургію усієї вистави в цілому. Глядач має потребу в такому впливі, при

якому створюються на сцені образи будуть максимально достовірні та емоційно переконливі. У зв'язку з цим виникла нагальна потреба в театралізації музично-сценічної дії.

Формування вказаних рис жестової диригентської мови протікало у двох паралельних напрямках. З одного боку такі риси виникали спонтанно, винаходилися під час виступів і репетицій, гри оркестрів, з іншого – актуалізація колективів подібного типу у суспільства і держави, збільшення їх складів, розширення виконавських та інструментально-органологічних можливостей, збагачення репертуару від початку ХІХ століття оголяли комплекс проблем (хоча організаційно й матеріально вже були вбудовані до військової системи, їх учасниками і керівниками могли бути офіцери-дворяни, з певним рівнем музичного навчання), зокрема, питання комплектації військових оркестрів грамотними музикантами і капельмейстерами (в умовах зростаючих завдань). Російське музичне товариство на чолі з А.Г. Рубінштейном наприкінці 1860-х років запропонувало Військовому Міністерству організувати підготовку військових музикантів при музичних школах, а також при Петербурзькій і Московській консерваторіях. Це було справжнім «проривом» в оркестрово-духовому мистецтві та у його диригентській «надбудові» (звичайно, відбилося й на жестовій культурі диригентів; до речі, симфонічна диригентська освіта теж тільки прокладала собі шлях). У 1861 році відбулося відкриття класу військових капельмейстерів при Варшавському музичному інституті, що мало велике значення для музичної культури Російської імперії. Дещо пізніше, на початку 1870-х років, з ініціативи композитора і офіцера М.А. Римського-Корсакова¹³, який обіймав з 1873 по 1884 рр. посаду інспектора військових оркестрів флоту, був відкритий клас військового інструментування при Петербурзькій консерваторії (до мануальної техніки це мало невелике відношення, але з точки зору поширення репертуарної політики, а значить, і для управління під час гри – крок був дуже цінним). Службово-стройова і концертна діяльність військових

¹³ Микола Андрійович зробив чимало перекладень для духових оркестрів, написав кілька п'єс для духових інструментів з оркестром, зокрема, концерт для кларнета, концерт для тромбона і варіації для гобоя на тему романсу М.Глінки «Що, красуня молода».

оркестрів у 2-й половині XIX століття отримує свій природний подальший розвиток (це і музика при пересуванні військ – в поході, на марші, і участь в бойових діях для надихання військових, і поширення концертних виступів перед цивільними слухачами – в парках, літніх садах, на святкових гуляннях, що жваво барвисто описують у свої літературних творах І. Бунін і І. Шмельов, і в театральних постановках). Артисти таких оркестрів стають військовою елітою (що було, на жаль, втрачене, у період політичних і військових катаклізмів початку XX століття). Маршова музика (основа репертуару) виявляла ускладнення музичної мови, підвищення виконавських вимог, збагачення мелодійного начала, кристалізації композиційної форми. Усе це потребувало диригентської жестової та інтерпретативної «відповіді».

З 1928 року Московська консерваторія знову починає підготовку військових капельмейстерів (радянська влада швидко зрозуміла ідеологічну важливість музики). У 1930 році це вже військово-капельмейстерське відділення виконавського (!) факультету; в 1932 – військово-капельмейстерська кафедра на чолі з В. Блажевичем і О. Александровим, за участю провідних викладачів консерваторії і талановитих виконавців-духовиків; в 1935 – військовий факультет для підготовки військових капельмейстерів з вищою музичною освітою, методичними розробками, ад'юнктурою і навчально-методичною радою (для обговорення навчальних планів, програм, наукових праць); з 1938 року кафедру диригування очолив диригент і композитор М. Багриновський. Програми музичних дисциплін військового факультету майже повністю збігалися з відповідними курсами консерваторії. У 1939/40 навчальному році на факультеті було створено п'ять спеціальних кафедр: диригування, інструментування, інструментів військового оркестру, фортепіано, теорії та історії музики; працювали два оркестри слухачів факультету. У 1944 році він був перетворений на Вище училище військових капельмейстерів (з 1947 – військових диригентів); у 1950 – на Інститут військових диригентів і в 1960 був знову створений військово-диригентський факультет Московської консерваторії, із залученням до занять викладачів інших її факультетів, зокрема, композиторсько-теоретичного та

диригентського. Це створило неабияку творчу платформу для збагачення, у тому числі, жестової диригентської мови і репертуару (при дотриманні військово-духової специфіки проходився і симфонічний репертуар). Випускники факультету керували військовими оркестрами і викладали (викладають) у навчальних закладах по всій країні (зокрема, в Одеській музичній академії).

Вказані тенденції жестової мови диригентів духових оркестрів певною мірою зберігаються й з появою художньо-виразових завдань у диригента (більш складного та художньо значущого репертуару, до чого спонукають концертні завдання, у свою чергу). У ХХ столітті виявилася ціла плеяда диригентів духових оркестрів, персоналії якої відзначені яскравими музично-артистичними і спеціальними (знання специфіки духових інструментів, духової партитури традицій, репертуару) якостями.

Так, Семен Олександрович Чернецький (1881, Одеса, у бідній родині музикантів – 1850, Москва) навчався в Одеському музичному училищі по класу тромбона Г. Лоецо, а в 1917 закінчив Петербурзьку консерваторію по класу диригування М.М. Черепніна, по класу композиції І.І. Вітола, по класу інструментовки М.О. Штейнберга. у 1903-1910 капельмейстер військових оркестрів у Кишиневі та Одесі. Далі очолював секцію військових оркестрів Петроградського комісаріату, керував зведеним духовим оркестром Ленінградського гарнізону, (з 1932) – зведеним військовим оркестром Московського гарнізону, за зразком якого пізніше були створені зведені оркестри інших гарнізонів. Під його керівництвом оркестр Московського гарнізону почав брати участь не тільки у військових, але і в суспільно-політичних і культурно-масових заходах (таких, наприклад, як святкові концерти у Великому театрі СРСР). Організатор і керівник перших радянських військових оркестрів, в числі яких Перший окремий показовий оркестр Міністерства оборони СРСР (створений в 1935). У 1928 сформував і очолив Великий симфонічний оркестр ЦДКА. Для діяльності Чернецького-диригента характерні творчі пошуки у виконанні військово-маршового репертуару, де він намагався виявити (в тому числі, у диригентському жесті – випускник М. Черепніна) виразовий шар; сам автор

більше 200 маршів. З 1925 і сам викладав в капельмейстерському класі при Московській піхотній школі ім. М.Ю. Ашенбреннер, з 1926 – начальник капельмейстерського класу на вокально-музичних курсах ім. І.Ф. Стравінського. У 1935 разом з директором Московської консерваторії Г.Г. Нейгаузом брав участь у формуванні Військового факультету Московської консерваторії, де викладав диригування і службово-стройовий репертуар. Порушивши принизливу традицію диригування парадними маршами перед Сталіним спиною до оркестру, повернувся до останнього обличчям для зручності музикантів. Диригентська постава Чернецького, як і більшості диригентів-офіцерів відрізнялася зовнішньою охайністю, зібраністю і військовою виправкою; в жестах не було нічого зайвого – стриманість і чіткість. Він володів блискучою ерудицією. Найважливішим ланкою професійного навчання Семен Олександрович вважав техніку диригування. Особливу увагу він приділяв постановці диригентського апарату. Перш ніж вивчати диригентські схеми, він досить тривалий час зупинявся на русі рук поза всякою тактовою схемою, на вмінні виражати два головних штриха – легато і стакато, на виробленні вільної кистьової техніки, необхідної для виразного руху. Після засвоєння рухових вправ приступав до відпрацювання диригентських тактових схем. Часто на уроці, під час відшліфовування будь-якої диригентської схеми, Чернецький спеціально починав розмовляти з учнями, відволікаючи їхню увагу. При цьому вони повинні були, продовжуючи тактування, відповідати йому на поставлені питання. Це сприяло розвитку навичок координації, досягненню повної незалежності рухів рук, здатності переключати частину уваги на інший об'єкт. «Семен Олександрович завжди був коротким і зрозумілим в своїх вимогах, – згадує Х.М. Хаханян. – Його мова відрізнялася багатством мовної інтонації, образністю, різними порівняннями і зіставленнями, умінням фіксувати найдрібніші виконавські прорахунки... Одним з найбільш улюблених ним прийомів роботи з оркестром був метод сольфеджування ... на склади «та», «так», «ту», «ду», «тра», «тру», «там», «чик» і т. д. За допомогою цих складів Чернецький міг позначити будь-які тонкощі звуковидобування» [212].

Віктор Васильович Афанасьєв (1947 – 2020) – випускник і професор (у тому числі, кафедри оперно-симфонічного диригування) військово-диригентського факультету Московської консерваторії. Мав досить високу диригентську поставу (кисті вище за лікті), по-військовому прямий корпус, жваву міміку. Гастролював у Європі з прекрасними відгуками преси.

Олександр Якович Салік (1936 – 1998) – український військовий диригент, професор Одеської консерваторії ім. А. В. Нежданової, народний артист Української РСР (1990) – народився в сім'ї військового диригента. У 1960 році Салік закінчив військово-диригентський факультет при Московській державній консерваторії (клас Бориса Дікова). З оркестром Одеського військового округу обіймав перші місця на окружних конкурсах, на Всесоюзному огляді-конкурсі військових духових оркестрів Армії і Військово-Морського флоту (Москва, 1988). Він став засновником Одеського муніципального духового оркестру (1992), нині – Одеський муніципальний театр духової музики імені народного артиста України О. Саліка (аналогів колективу немає). Диригентська постава Саліка більш наближалася до симфонічної (більш низька кисть), ніж то поширене у духовиків – у концертних умовах останніх десятиріч ХХ століття духові оркестри частіше грали сидячи. Права рука з незмінною паличкою строго тримає метричну пульсацію, навіть у довгих нотах («військова дисципліна»). У рішучих, фортевих епізодах (наприклад, у швидкій частині «Половецьких плясок» О. Бородіна) не вагаючись виходить у високу фанфарно-«духову» позицію (кисть вище ліктя, «дивиться на оркестр, закликаючи). Ліва кисть, більш призначена «адресним» показам, тримає ясну точку (1-2 пальцями) аби стикається у кулак (за відповідним характером). Загальна рухово-жестова манера демонструє виявлене мускулінне начало «стриманої сили».

Духові оркестри від кінця ХІХ століття почали потроху виникати й незалежно від військового середовищі (муніципальні, дитячі, навчальні і освітніх закладах, єдиний Театр духової музики – в Одесі), але керівниками і артистами їх стають, передусім. музиканти з досвідом саме військового оркестрового

музикування або керівництва, що підтримує зв'язок з описаною у підрозділі «генетикою» гри та управління.

Таким чином, незамкнений, незалежний від закритих приміщень, але залежний від погодних даних і потребує 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

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.). Такий зсув диригентської виконавської парадигми від другої чверті ХХ століття пов'язаний з кількома факторами: з народженням нового романтичного оркестру (нові інструменти, остаточне формування основних груп, розвиток сольної гри на оркестрових інструментах); «спалахом» сольного концертного інструментального виконавства нового типу (автономізація виконавської спеціалізації, зокрема сольної, звернення до «всесвітньої аудиторії», вимога ексклюзивного репертуару, віртуозність, що «переросла себе» [201, с. 18], «відкриття» фортепіанної ери «людини-оркестру», безапеляційного виконавця-героя); зміною музично-мисленнєвого показника (актуалізація лірики поруч з глобалізовано-узагальненим космізмом, нова мелодійність і гармонічні засоби, тембральність, розгортання симфонічної жанровості і образності) у сфері музично-мовних та композиційних засобів (що так чуйно відчув Ф. Ліст, відмовившись від регулярно-акцентного тактування), філософсько-психологічними і світоглядними чинниками (Геній-одинак з абсолютизацією власних переживань, рефлексуюча свідомість і гранична індивідуалізація), комерційною складовою (спеціальні концертні зали, платні концерти, принцип «один-соліст – один концерт»). Диригентська професія, яка, здавалося б, мала підстави визначитися у своїй автономізації раніше протягом тисячоліть різного управління колективним музикуванням, тепер ніби природно абсолютизує чистий виконавський принцип у протиставленні однієї постаті (яка не видобуває жодного звуку) цілій масі звучних віртуозів. З захопленням споглядати, як останні беззаперечно підкорюються найменшому руху маленької палички, пальця або навіть погляду однієї людини (яка не здійснює нічого музичного – не грає, не співає), а тільки чарівним способом скеровує увесь потік звучної енергії, за якою, хоче не хоче, крокує і оркестр, і зал, – це така суто романтична казковість інобуття, що протиставлене у своїй досконалості і красі буттю реальному, значно менш привабливому. Можливо, диригентська паличка, крім загальноприйнятого розуміння її функції уточнення й збільшення

диригентського жесту, певним чином заміщує відсутність речовості інструменту в руках «абсолютного гіпер-соліста», а також асоціюється з казковою чарівною паличкою.

Але магічна казка з'являється на практиці (скільки невдалих спроб вийти за пульт зазнала музична історія з прекрасними виконавцями-солістами!) не такою простою справою. Одного магнетизму тут явно не вистачає, а досконалої мовної системи комунікації з оркестром за тисячоліття функціонування (принаймні, у новій симфонічній музиці), як виявилось, не виробили. Тому диригентська професія (можна сказати, у стретній формі, у порівнянні з усіма попередніми періодами своєї історії) опрацьовує свої засоби і прийоми паралельно і у взаємодії з інструментальним виконавством (сольним і оркестровим, бо має відношення й до того, й до іншого), композиторською мовою та слухацьким «замовленням» (і сама музика все більш стає такою, що вимагає наочності виконавства, і магія диригентства приваблює шанувальників чи не більше, ніж композиторські знахідки).

Разом з тим, до другої чверті XIX століття, звідки рахується професійне диригентське виконавство (якщо композиторсько-диригентське, то на нових засадах – з усвідомленням окремого, додаткового виконавського статусу) управління колективним музикуванням накопичило чималий досвід і прийоми. Вже зрозуміло, що шумній спосіб не підходить, що формальна хейрономія або акцентне тактування (навіть безшумне) йдуть у розріз з розгортанням звучної енергії переживання, а фактурні й метричні складнощі потребують точного й органічного диференційованого показу. Найбільш чутливі й володіючі внутрішнім звучанням диригенти (передусім, Ліст, Берліоз, Вагнер, Бюлов) починають відчувати, що диригувати тим, що вже звучить – марно (схоже на ілюстрацію, а не на виконання і керування); все багатший власний концертно-виконавський досвід підказує певні мануальні форми рухів, а розвиток театрального життя й «вітюча у повітрі» ідея синтезу мистецтва – нові форми спілкування з оркестром. Вже винайдені необхідні для спільного розуміння універсальні метричні схеми-сітки. Головне ж – остаточно опрацьовується

ауфтактовий принцип диригування з його можливостями передумання, індивідуально забарвленого звуковедення і фразування, гнучкого моделювання відповідно до текстових «сюрпризів».

Симфонічно-оркестрова постанова (на відміну від оперної, де диригент виконує надсинтетичне завдання, «тримаючи у руках» і оркестрову яму, і сцену (с солістами, ансамблями, хором), і, якщо треба, закулісне виконання і у порівнянні з аналізованими у попередніх підрозділах хоровою і «духовою» відрізняється більшим використанням низької позиції і більшим спрямуванням пальців вниз (це логічно, враховуючи, що найчисленніша група – струнна – сидить навколо диригента, який стоїть на підставці), але органічно застосовуються усі позиції, різні амплітуди, напрями руху тощо. Ліва (та й права, з паличкою) часто (а то й постійно) гнучко перевертаються долонею вниз-вверх-убік, «виліплюючи» різні фактурні рельєфи, утримуючи при цьому необхідну пульсацію; незалежність рук – важлива риса. Коротко можна сформулювати симфонічно-оркестрову диригентську жестову парадигму як найбільш різноманітно-контрастну, з глибокою внутрішньою пульсацією (у співвідношенні звучне/незвучне) та головне – принципово індивідуальну, виконавськи-стильово визначену. Обумовлено це, на наш погляд, найбільшим речовим арсеналом темброво-динамічного і фактурного виразового потенціалу гнучкого оркестрового «організму» та можливостями поєднання у специфічну музичну цілісність лірико-особистісних інтенцій з соціально-філософською масштабністю звучної думки, коли ледь помітний рух пальця диригента здатний (подібно до «ефекту метелика») призвести до музично-оркестрових подій всесвітньої значущості (у всьому залі). Така концептуалізація природно передбачає подібність системи виразових засобів-знаків та їх значень (диригентської виконавської жестової мови). Цим же пояснюється і універсалізм симфонічно-оркестрової манери (вплив на інші види)Ю а також – відкритість до вільного вбирання будь яких інших засобів-знаків.

XX століття продовжило тенденцію індивідуалізації диригентського «почерку»; жестова мовна система, поглиблюючи виконавський показник,

рухалась убік подальшої свободи від тактувальної «сітки» (з відчуттям внутрішньо звучного «незвучного»), зберігаючи хронотопічну ясність показу; незалежність і функціональні свобода правої і лівої рук дійшли стадії виконавської майстерності «технічної незалежності» – будь-яке художнє завдання може бути здійсненим на базі гарної «матчастини».

Таким чином, вже у середині ХІХ століття укладені більш ніж вагомими об'єктивні чинники функціонування диригентської виконавської жестової мови. Але, у відповідності до протирічних настанов епохи, переважає фактор індивідуалізації, стильової впізнаваності, несхожості на інших, що відбивається в чисельно необмежених індивідуальних виконавських жестово-диригентських втіленнях. Починаючи від Ліста, Берліоза, Мендельсона, Вагнера і вільного від композиторства Бюлова диригенти являють світові, собі і оркестрам неповторні (у прямому сенсі) способи невербальної комунікації і впливу, про які складають легенди.

Цікаві зауваження щодо диригентських рухів неймовірного (за спільним висновком сучасників) А. Нікіша здійснив лікар С. Консторум, виходячи, відповідно до власної професії, «від плоті, фізичного втілення» [106]. Консторум вказує (як і багато сучасників) на надзвичайну скупість рук і всього корпусу (що аж дерев'яні оркестру Великого театру в Москві двчі не вступили на репетиції, звикши до більш помітної жестикуляції; тоді Нікіш, продемонструвавши найбільший жест уперед, який ніяк не підходив музичній ситуації, запитав: «Чи мені потрібно робити так?», після чого оркестр уловлював найменші рухові «подихи» диригента). Вільна, але практично нерухома поза голови, корпусу і ніг справляли враження, що він міг би так само впливово диригувати на площі в 20-30 кв. сантиметрів. При цьому вкрай лаконічні рухи були «одухотворені та експресивні... Він тримав диригентську паличку так, що вже це одне заворожувало... брав її в руку якимось настільки легким жестом, що, здавалося, паличка, притягнута магнітом, сама виявлялася у нього в руці і відокремитися від його руки вже не може. Він тримав її іноді таким чином, що кінець її був видний, і в цьому було щось невловимо недбале і чарівне: паличка, притягнута магнітом,

могла як завгодно пристати до руки. Пальці охоплювали паличку так, що вказівний палець був кілька відділений від інших. У цьому положенні руки було щось експресивне і владне, позбавлене будь-якої зовнішньої напруги... Ця природність і монолітність всієї моторики Нікіша породжували його диригентську чарівність, якої не було ні у кого іншого» [там само]. Саме Нікіш актуалізував рухи кисті і пальців (подібно до грамотного «ювелірного» інструменталізму), хоча, за його словами, не свідомо. Про його виконавську владність ходили легенди, а й вербальному репетиційному або побутовому спілкуванні він був найделікатнішим – така амбівалентність внутрішнього світу буквально втілювалась у диригентській жестовій мові.

Про Є. Светланова А. Хачатурян писав, що той «піаністичною майстерністю управляв оркестром» [78, с. 8]. Дійсно, руки піаніста-диригента-композитора «звучать», як ні в нікого іншого. Наслідувати цьому сильному і ясному жесту (як і його інтерпретаціям у цілому) марно, вони яскраво індивідуальні. Дивовижне звучання оркестру (особливо в Чайковському і Рахманінові) під руками (хочеться сказати – «у руках») Светланова таке, що японські артисти у свій час теж звучали по-слов'янськи: глибоко, ємко, наповнено і в той же час щиро і просто. Міждольні ауфтакти володіють якоюсь чарівною наповненістю (у 1980-ті роки, під час гастролів в Одесі, в консерваторії відбулася зустріч з Маестро; на запитання когось з студентів, як він працює над технікою, Светланов дещо обурено відповів, що ніколи над нею не працює, а просто відчуває музику під час виконання і показує саме її – практично так само відповів колись шанувальникам А. Нікіш). Дійсно, усім відомо, яке значення техніці, точності задуму і ясності виконання надавав його консерваторський вчитель О. Гаук, який сказав учню: «Технікою з вами займатися не потрібно, вона у вас від природи». За свідченням Светланова, професор дуже сердився, якщо якийсь жест здавався йому невизначеним, неоднозначним. В такому випадку він негайно реагував: «Це я не зрозумів, не зрозумів ...» (подібно до «Не вірю» Станіславського). Гаук оберігав чистоту схеми, не давав її засмічувати випадковими рухами, які лише плутають оркестрантів – це і у Светланова відчувається, не дивлячись на перманентну

мінливість і імпровізаційність (за враженням) жесту. Народжений в родині артистів Великого театру, дитиною Євген Федорович співав в його дитячому хорі, попрацював рік в мімансі, виходив у всіх спектаклях – балетних і оперних (лісовиком в «Снігуроньці», крокував в полонезі «Євгенія Онегіна»). Пізнав роботу театрального механізму зсередини. На одній з репетицій захоплений музикою шестирічний хлопчик став на стілець і став в такт розмахувати руками (в присутності самого М. С. Голованова, який тоді проголосив батькам майбутнє сина). Розвиток музиканта (фортепіано, композиція, диригування) йшов настільки стрімко, що викликало у декого викликало навіть почуття занепокоєння. Вперше диригуючи власною симфонічною поемою «Даугава», він не впорався з оркестром, валторністи несподівано заграли свої партії в два рази швидше, частина музикантів за інерцією приєдналася до них. Все стало розпадатися на очах. Довелося диригенту зупинити оркестр і почати епізод знову. Урок був серйозний і на все життя: диригенту не можна випускати віжки з рук. Він повинен постійно контролювати виконавський процес у всіх його деталях. Незважаючи на виконавський казус, «Даугава» була відзначена А. Хачатуряном як «свідчення чималої майстерності і таланту її автора». У 1954 році студент 4-го курсу консерваторії став асистентом свого професора О. В. Гаука у Великому симфонічному оркестрі Всесоюзного радіо (дивовижний «інструмент» для захисту диплома). Для отримання диплому й оперного диригента Светланов за порадою Гаука і Свешнікова за конкурсом поступитв стажистом у Великій театр, де провів більш ніж успішну кар'єру, але у 1965 році стає художнім керівником і головним диригентом Державного симфонічного оркестру Союзу РСР, який згодом називали «оркестр Светланова». Перехід для багатьох несподіваний, хоча Светланов роботу в театрі завжди прагнув чергувати з виступами на концертній естраді. Скупе сказане на репетиціях слово Светланова негайно як би підхоплювалося оркестром, оберталося найтоншими музичними деталями. Згодом на публіці втручання Светланова в музикування зовні стало ще більш стриманим, економним (що іноді трактувалось як надання великої свободи в сольних епізодах). Насправді ж Светланов спонукав соліста тільки одному йому відомими

засобами до таких творчих сплесків, які сприймаються нами як самостійний внесок оркестранти, однак строго вписаним в диригентську концепцію твору в цілому. Хоча він міг би дозволити собі певні картинність поз, вишуканість пластики рук.

Диригентська мова Світланова вирізняється специфічною пластичною дихальною плинністю звукової інстанції; ліва кисть і пальці постійно змінюють конфігурацію, додаючи дрібних «мазків» (кисть обертається, «застигає», притискається до корпусу на долю секунди, стискається у кулак, знову пластично вигинається, «хапає», «гладить», «вимагає», практично не зупиняючи руху – при цьому не виникає враження якоїсь метушні або нав'язливості, все природно-органічно; рука рухається-живе, дихає на різних масштабних рівнях, як плинна музика); м'які, природні, красиві лінії малюнків; подушечки пальців (перегорнуті або «обличчям вниз» і убік) надзвичайно чутливі, ніби «оголені». Права рука, з паличкою, теж пластична, але завжди точнісінька; вказує то кінець, то площина палички; кисть обертається дуже органічно. Позичії рук також урізноманітнені: від наднизької до надвисокої, вище голови; з вираженою асиметрією рук. Зустрічаються як мінімалістичні жести (їх все більше з часом, як у багатьох маестро), так і характерні розмашисті рухи (з ясною точкою), патетичні здійснення рук. Усе робило світланівський звук насичено впізнаваним.

Є. Мравинський над оркестром і залом справді панував – при враженні абсолютної усунутості. Він міг взагалі опустити руки... а оркестр продовжував звучати, і як! Його мануальна техніка феноменальна і загадкова, вкрай лаконічними рухами палички, кисті, пальців диригент отримує від оркестру все, що хоче, від грізного форте до ніжного піано. Партитура ніби дихає в ритмі, заданому маестро (взагалі незрозуміло, як він утримує пульсацію при такій скупості жесту, в даному випадку аркадьєвське «незвучне» – дійсно незвучне і навіть невидиме, але точно існуюче). При цьому є враження чіткості, ясності, точності жесту. Маестро здатний відправити оркестр до кульмінації, парадоксально витягнувши «відсутні» руки вздовж корпусу, а музика здійснює шалений порив, без будь-якої видимої участі Мравинського. Через паузу (у руках)

він знову вручну управляє оркестром (за відеозаписом Четвертої симфонії Брамса, де є й репетиція: чутно лаконічні і прості – як його жести – зауваження диригента) У 2007 році був виданий щоденник музиканта, який він вів майже 70 років – з 1918 року по 1987. «Записки на пам'ять» написані такою самою акуратною мовою, вивіреними фразами. «Є одна дивна особливість в його дарування: здатність переконливо і потужно вкласти свій настрій, свій душевний лад у виконуваний твір і цим дати музиці зовсім нову інтерпретацію. Тому Мравинський завжди новий, Мравинський завжди на висоті. В молодості він був дуже гарний і відпрацьовував свої жести перед дзеркалом. Може бути, це навіть заважало. Пізніше, навчений досвідом, він, диригуючи сидячи, повністю занурювався в себе, і це було ще цікавіше! Він був весь у собі, в музиці. Його довгі руки здавалися ще довшими, він охоплював ними всю сферу, весь світ гармоні» [62]. Народившись у 1903 році, він був одним з найбільших сучасних майстрів диригентського мистецтва, сміливо інтерпретуючи твори сучасників. Мравинський був диригентом авторитарного і в той же час кілька академічного типу, який прагнув до максимально повного опрацювання інтерпретації, аж до найдрібніших деталей (що теж дивно сполучалось з надлаконічною манерою). Його манері були притаманні скупий жест, жорстка воля, стриманість емоцій, прекрасне почуття форми, і в той же час вона втілювала духовну зосередженість і особливу експресію майстра. Глибоке проникнення в авторський задум, переконлива логіка і стрункність виконавської плану, масштабність мислення, художній інтелект поєднуються в його трактуваннях з емоційною схвильованістю, темпераментом, філігранною відточеністю деталей. З Євгеном Мравинським оркестр Ленінградської філармонії є ніби послухним інструментом в руках віртуоза, майже продовженням його тіла, його скупих рук – без натяку на зовнішню помпу, без єдиної напруги. Без диригентської палички, сидячи на табуреті, часом торкаючись лівою рукою партитури, в останні свої десятиріччя маестро поглядом, ледве помітним рухом руки або навіть зап'ястя керує оркестром, і музика ніби ллється сама, досконала, глибока, насичена.

Феномен Ярослава Воцака залишається однією із загадок диригентської культури другої половини ХХ століття. Виняткову вроджену обдарованість його відзначали всі, хто з ним працював: надзвичайна музикальність, блискуча пам'ять (низку творів маестро диригував напам'ять), вміння працювати як з оркестром, так і з вокалістами, безкомпромісність у професійних питаннях, висока музична й загальна ерудиція. Навіть зовнішньо Вошак завжди відрізнявся своїм оригінальним стилем: ліва рука в незмінній рукавичці і тримає іншу рукавичку, у правій руці трость – так поставав диригент перед публікою у місті, одягнений у довгий чорний плащ, під ним метелик або акуратний галстук, а часом українська герасівка. Коли Я. Воцака бачили вперше, уявляли себе не в другій половині ХХ століття, а десь у половині ХІХ. «Його хода була ніби трохи нахилена вперед. Складалося враження, що диригент просто летить в театр, мчить туди на повних крилах» [76, с. 126]. «Львівський Тосканіні» – так називали маестро на Батьківщині. Ірина Архіпова після виконання партії Кармен у Воронежі також побачила зовнішню подібність Воцака зі знаменитим диригентом, більше того – знайшла спільність у манері диригування. «За пультом Вошак був гарним, величним, органічним. Оскільки вся технологія втілювалася на репетиціях, на концерті Маестро мінімумом рухів досягав максимуму впливу... Вошак покоряв відразу і назавжди. Вражали велич його постаті, скульптурна виразність статної фігури, горда посадка голови, благородство, артистизм. І дивовижні, ніби проникаючі всередину тебе – очі» [там само, с. 131]. Роберт Крайнович стверджував, що коли в репертуар Воронежського театру тільки включили «Трубадур» Дж. Верді, оркестранти просто зненавиділи цей твір: Вошак вимагав від струнних величезний номер грати весь час вгору на *spicatto*, причому тільки кінчиком смичка, щоб отримати той свистячий звук, який він собі уявляв. Скрипалі не витримували, сперечалися з диригентом, концертмейстер доводив, що цей прийом грається переважно серединою смичка, але наполегливий Вошак відповідав, що це не звичайне *spicatto*, у цьому місці воно повинно бути страшне, свистяче, ніби змальовує танець смерті. І таки добився свого. Особливою рисою

Вощака було вміння курувати часом, особливо «повільним часом», який «витягували» його руки.

Творчість Стефана Турчака, як і Вощака, невід'ємно належить національній школі (у Львівській консерваторії навчався у М. Ф. Колеси, асистентську практику проходив у Н. Рахліна, випускника Київського музично-драматичного інституту ім. Лисенка, диригента з феноменальною мануальною технікою «ширяючих рук»). Турчаку були властиві надзвичайні майстерність, темперамент, глибина інтерпретації, здатність володіти увагою і оркестрантів, і публіки, що виражалося і в мануальній техніці. Відверта емоційність втілювалась зримо в експресивній пластичній інтонації, багатогранному використанні виразових можливостей виконавської техніки. В. Рожок зазначає, що ауфтакт Турчака – «це було не тільки переміщення рук у просторі і якась притаманна тільки йому пульсація енергетичної напруги, а цілий набір яскравих, зрозумілих тільки музикантам-ансамблістам рухів пальців, зап'ясть рук, поворотів голови і корпусу, міміки, виразу обличчя і одухотворених очей. Він направляв внутрішню енергію оркестру, виділяв завдяки ауфтактам найбільш значущі кульмінаційні моменти. Це був ланцюг емоційно-експресивних послідовностей, які динамізували виконавську палітру твору, рівень оркестру» [175, 164]. З плином часу диригентська техніка Турчака зазнала певної трансформації: все більше була помітна тенденція до вивіреного точного жесту, емоційний зміст якого абсолютно розуміли і музиканти, і слухачі. Лаконізм техніки диригування йшов від внутрішнього змісту виконуваних партитур, від природи таланту диригента, який скрупульозно відбирав найвартісніші барви і відтінки. Самі по собі жести Турчака без слухового сприйняття трактованої ним музики не відзначалися якоюсь унікальністю чи особливою пластикою, що характерна, наприклад, творчій манері Караяна або ж Мравінського. Рухи правої руки диригента цілеспрямовано відтворювали темпо-ритмічну структуру твору, лівої – відповідні нюанси. Права рука для нього – це точний механізм передачі темпоритму, ліва – з притаманною Турчаку одухотвореністю – емоційно відображала складний образ твору. На відміну від чітко пунктированого жесту Мравінського, котрий якнайточніше

фіксував складні, психологічно обумовлені елементи внутрішнього конфлікту, у Турчака переважала емоційність, відтворення почуттів, згладжування жорстких переходів, що призводило до безперервного потоку музики. Характерна для його пластики зображальність, іноді надзвичайно картинна, з часом набула більш економного вигляду. Так само відверто емоційними, іноді із застосуванням метафоричної лексики, була його вербальні пояснення оркестрантам в процесі репетиції, що можна почути в фільмі про творчість Стефана Турчака.

Останнім часом все частіше за диригентським пультом з'являються жінки. Справжнім відкриттям для Європи (співпрацюючи з кращими оркестрами світу, останніми роками – вперше жінка – головний диригент Оперного театру та Філармонійного оркестру австрійського міста Грац). Оксана Линів, як і Стефан Турчак, народилась і виросла в українській провінції. Є лауреатом найскладніших диригентських конкурсів. Після навчання у Дрездені Линів працювала диригенткою Одеського національного академічного театру опери та балету (понад 15 вистав). За всю 145-літню історію Байройтського оперного фестивалю вперше за диригентський пульт в 2021 році стане жінка – Оксана. Її перфекціонізм проявляється в безумовній відточеності всіх деталей виступу, починаючи від ретельного опрацювання всіх елементів партитури закінчуючи так само ретельного вибору сценічного костюму відповідно програмі, що буде виконана і локації, в якій це має відбутися. Скажімо, в концерті з оркестром INSO, що відбувався на території Львівського бронетанкового заводу в межах акції «Україна – Європейський щит» з досить популярною програмою, призначеною для широкої публіки, диригентка була одягнена в червоно-чорний костюм, що кольорами відповідав і прапорам і червоній доріжці, призначеній для гостей. Партитури, над якими працює диригентка, мають безліч позначок. Вони стосуються виконання, стилю, цезур, звуку, темпу. Оксана Линів є універсальним диригентом. Тобто, вона в рівній мірі працює і з театральними, і з симфонічними оркестрами. Техніка Линів віртуозна. Дуже багатий спектр мануальних прийомів. І перш за все, основа її майстерності — це неперевершене відчуття ритму і так само неперевершена здібність його тримати. Її колосальна енергія і відчуття

пульсації дає можливість оркестрантам бути абсолютно впевненими в своєму ансамблевому виконанні. Щодо суто мануальної техніки, то вона максимально пластично виразна. Один з німецьких критиків описав манеру українки як «прусьську точність і майже хореографічну елегантність», що органічно найкраще відповідає і зовнішності, і диригентській манері музикантки. Надекспресивну напругу тримає права, з паличкою (вона «не відпочиває», постійно знаходиться «на прямому зв'язку»), частою є низька (підсилена) позиція. Іноді ліва підключається у паралельному русі-сплеску, збільшуючи силу загального впливу (використовують і «кулачки»). Корпус так само насичений енергією і зібраністю. Така ж зібраність, надзвичайна внутрішня зосередженість (аж до заплющених очей) споглядається в пінних епізодах, тоді жест зосереджено-скупий. Феноменальна витонченість і чіткість кожного жесту, їх зображальна майже картинна образність, «вибуховість» (не дивлячись на хрупку дівочу статуру), багатство диригентської лексики – такі наочні якості жестової мови Оксани Линів дають можливість і оркестрантам, і публіці мати перед очима яскраву пластичну модель (пластичний текст) музичного твору. У цьому можна відзначити органічне поєднання німецької і української диригентських шкіл. Ґрунтовний професіоналізм в особі Оксани Линів поєднаний з українською романтичністю, вибуховим темпераментом і універсальністю. Коментуючи свою техніку, диригентка погоджується, що займається нею активно. Можливо, навіть більше, аніж усі її колеги, частина із яких існування такої техніки взагалі не визнає [47]. Виразність рук, причому задіяними стають всі їх частини, різноманітність жестів, максимально наближених до образного світу твору, що інтерпретується, багатство диригентського “словника” — всі ці якості складають основу техніки Оксани Линів. Вкупі з успішною комунікацією з оркестром, багатством репертуару, активною мистецькою діяльністю, направленою на просування української культури в художній світ Європи, ерудицією, чесним відданим відношенням до своєї справи і, безумовно, нестримним художнім і людським темпераментом її безмежні технічні можливості роблять Оксану Линів окрасою сучасного українського і європейського мистецтва.

Наталія Пономарчук, головний диригент оркестру Дніпропетровської філармонії, випускниця НМАУ імені Чайковського (кл. А. Власенка, входить до числа затребуваних оркестрових диригентів України, часто гастролює. Протягом багатьох років вона успішно співпрацює з такими колективами, як Національний Одеський філармонічний оркестр і Академічний симфонічний оркестр INSO-Львів Львівської філармонії. Самою владною манерою відразу заявляє про себе як особистість, «господиня оркестру» (статура ж тендітно-хлопчакова). Це – диригент-лідер, імпульсивно-емоційний, здатний на «різке слово» (вербально й жестово). Вона завжди домагається свого, через жорсткість і безкомпромісність, виражений чоловічий характер оркестру не завжди з нею легко працювати, але завжди захопить (у тому числі, у жестовому сенсі) і поведе за собою оркестр. Пономарчук про себе каже: «Диригент повинен бути лідером, і в якійсь мірі диктатором ... У мене є дуже велике прагнення до ідеального. Ідеальний характер, ідеальне звучання, ідеальна емоція. Ніколи не можу задовільнитися тим результатом, якого досягаю ... Я з чисто духовим оркестром не можу працювати. Я його не чую. Я його не кохаю. Для мене рідна мова – звучання симфонічного оркестру. Воно для мене неймовірно родинно, зрозуміло і глибоко інтимно» [74]. Жестова диригентська мова Пономарчук повністю відповідає її «чоловічому» характеру (одяг найчастіше відповідний – брюки, відсутність підборів, великі білі манжети, які підкреслюють кисті рук): жест чіткий, сильний, виразний, безкомпромісно вольовий («чоловіче диригування»), схема ясна. Ліва рука виконує образотворчу функцію, володіє динамічною і тембральною насиченістю (згадаємо – духових їй замало), покази точні й однозначні. Погляд повністю висловлює емоційний стан виконуваного твору. Дуже добре володіє диригентською технікою у цілому, тому користується вільно й впевнено.

Усі описані жестові манери представляють яскраво індивідуальні якості при загальній тенденції до лаконізації зовнішнього мануального вираження з роками диригентського досвіду.

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).

Так, у симфонії С. Губайдуліної «Чую... Умовкло» (1982 г.) смисловим центром стає унікальне соло диригента (перший виконавець Г. Рождественський): комплекс виключно диригентських жестів, при мовчанні оркестру («звучать» тільки руки диригента). В одній з дванадцяти частин симфонії диригент керує не оркестром, але самою музикою, потоками по різному пофарбованої енергії в повній тиші, тобто власне емоціями, почуттями і – музичним «незвучним». Таким чином, диригентські жести еманують звук як енергію, емоції, образ, концентруючи в собі концепцію цього самого звуку як звуку-тиші. До речі, у Губайдуліної у вокальному циклі «Пісні у шибениці» (15 пісень) на абсурдистські вірші К. Моргенштерна для голосу і ансамблю інструментів (контрабас, ударні та ін., 1996) кульмінацію (абсурдистську) становить чисто жестова, беззвучна «Нічна пісня риби». Тут вже жести виконавця-вокаліста представляють голосовий еквівалент музики. Співачка не співає, а жестикулює (майже диригує) в строго встановленому ритмі.

3.4. Основні характеристики диригентської техніки у сфері народно-інструментального оркестрового жанру

«Народникам» надзвичайно пощастило: у порівнянні з навчально-освітніми програми інших інструменталістів у них (і середній і вищій професійній освіті) є обов'язковий диригентський комплекс (диригування, читання оркестрових партитур, інструментовка, аранжування) – з виходом до «живого» оркестру. Після другого курсу у музичних академіях відбувається професійний відбір, де вирішується, хто зі студентів буде продовжувати диригентську освіту на поглибленому рівні і отримає в дипломі кваліфікацію диригента професійного

оркестру народних інструментів. Тому (а також завдяки загальній комунікабельності в силу «демократичного» походження інструментів і долі відповідного репертуару) народники часто продовжують освіту на факультетах оперно-симфонічного диригування і досягають там не аби яких успіхів (достатньо назвати імена (В. Федосєєва, В. Сіренка, Д. Васильєва та ін.). Така ситуація була закладена від самого початку формування професійної освіти баяністів, домристів і балалаєчників у 1920-ті роки – одночасно з грою на інструменті (а спочатку і поза неї) навчальні заклади готували керівників нових, створених з модернізованих щипкових слов'янських інструментів, оркестрів, які поширювалися країною з фантастичною швидкістю, виконуючи мету залучення широких народних мас до взірців класичної музичної літератури, перекладених для звучання у звичних ілюбимих тембрах (що, звичайно, було активно підтримано радянською владою, але галузь поступово оформилася в окреме, своєрідне, унікальне художньо-тембральне явище¹⁴, все більш оцінене сучасними композиторами).

Оркестр удосконалених народних інструментів (академізований) від самого свого народження у 1888 році, за фундаторства у цілому і першого диригентського втілення В.В. Андрєєва, спирався, зокрема, на досвід оркестрово-симфонічного виконавства (яке досягло до того часу свого розквіту і професіоналізму), 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

¹⁴ Ще 1904 року симфонічний диригент О. Л. Горєлов, перейнявшись звучанням оркестру Андрєєва, запропонував замінити піццікато скрипок в третій частині Четвертої симонії Чайковського на піццікато балалайок.

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. Ми не маємо у своєму розпорядженні описів (тим більш, аналізів) мануально-жестової манери перших диригентів андрєєвського оркестру (М. Фоміна, В. Привалова, Ф. Німана, О. Ленеця) та їх численних сучасників – диригентів сотен оркестрів народних інструментів, але можна припустити (виходячи з репертуару переважно танцювально-мініатюрного або пісенного напрямку), що загальна, пульсаційна чіткість рухів сполучалася з естрадного типу артистизмом, можливо, трохи збільшеним у жестовому просторі (це вже відповідно до індивідуального темпераменту)

Наступна оркестрова і диригентська реформа (1920-ті роки в Україні та 1930-ті – у Росії) напряму 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 «Wagum» 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 ауфтакті 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).

Майбутнє Миколи Миколайовича Некрасова (1932-2012), балалаєчника і незамінного багаторічного диригента Академічного оркестру російських народних інструментів Всеросійської Державної телерадіокомпанії¹⁵, професора і у свій час завідуючого кафедрою оркестрового диригування РАМ ім. Гнесіних, було йому визначено, оскільки він народився в сім'ї музикантів (віолончелістки та диригента оркестру Російського народного хору на Всесоюзному радіо). Ним записано в Фонд радіо більше 500 творів різних форм і жанрів, зроблено більше 100 нових програм, постійно (з абонементом) відбувалися виступи оркестру на сцені залу Чайковського, де кожен концерт ставав визначною подією музичного життя Москви. Для диригента характерна дуже академічна, стримана манера жестів; переважаюча (так само стримана) низька позиція (асоціативно відповідна щипковій матовості, певній сухості звучання – у порівнянні зі смичковою масою, хоча звучання оркестру дуже однорідне, без відчуття дискретності тремолювання). У високу позицію руки не виходять одночасно, тим помітнішою сприймається така звукова «хвиля». Функції рук розподілені: права тактувальна (причому подекуди переходить на практично непомітну, внутрішню пульсацію); ліва – клерувальна. На широких фортевих кульмінаціях руки здатні «застигати» у поглибленій звучності, символізуючи масштабність безбережного дихання (що виконавськи завжди потребує насичення звуком довгих тривалостей – у міждолевих ауфтактах Некрасова, при всій його академічності, це відчувається). Кисть і пальці максимально точні, лаконічні, в міру пластичні. Часто на мить «відпускає» оркестр, без зовнішньої ефектності, з внутрішньою пульсацією, яка продовжує життя у здавалось би зупиненій руці. Паличка частіше використовується у повному, площинному способі.

¹⁵ У березні 2013 року АОРН ВГТРК Було присвоєно імя Миколи Миколайовича Некрасова

«Наш Микола Калінін» – так називали маестро Миколу Миколайовича Калініна (1944–2004) і артисти Національного академічного оркестру народних інструментів імені М.П. Осіпова, і керівники усіх інших народних оркестрів, і солісти, досвідчені і молоді, яким довелося з ним виступати, і його постійні слухачі (він таких набув, зумівши відкрити їм неповторність і яскравість образів, багату звукову палітру і незвичайний щирий мелодизм народного оркестру). Калінін співав і грав на ударних (!) в знаменитому ансамблі пісні і танцю Московського палацу піонерів під керуванням В.С. Локтева. «В ударних інструментах я відкрив для себе ритмічний стрижень музичного твору, який дозволяв мені глибше зрозуміти композиторський задум і відчувати структуру всього музичного полотна. Уміння створювати свій ритмічний малюнок згодом дуже знадобилося в моїй диригентській практиці», – згадував М.М. Калінін. Дійсно, під його рукою оркестр завжди ненав'язливо, але точно відчував необхідну пульсацію (це один з небагатьох «генетичних», за освітою, ударників, за диригентським пультом такого високого рівня). Психологічний вектор диригентського стилю Калініна – батьківська турбота і дисциплінована точність виконання композиторського задуму. Саме в його руках оркестр набув дійсної симфонічності звучання, зокрема у пластичній, м'якій кантілені струнних (що не так легко на щипкових), повній внутрішньої експресії і дивного різноманіття. Жестова мова диригента чітко розрізняє вертикально-горизонтальну структуру малюнку. Права рука не тільки чітко й лаконічно втілює пульс, але й миттєво переключається (за вимогами музичного матеріалу) до інтимно-ліричних, найтонших промов, які ніби містяться на кінчику палички, що притягає до себе у такому випадку усю увагу (тоді ліва може додатково виражати смислова точки мелодії або підсилювати семантику правої). В моменти кульмінаційної напруги зовнішня стриманість може змінюватися потужними рухами корпусу, ніг, голови, включаючи «повний резерв» диригентської тілесності (хоча маестро цим не зловживає, його виконання завжди відмічено внутрішньою інтелігентністю, ледь поміченою лиском – чого тільки варта ефектна біла фрачна пара). Іноді (в танцювальних. Рівномірно-акцентних епізодах) паличка трохи «підколупує»

точку знизу, з легким відскоком, підкреслюючи накопичення ритмічної сили. Дуже ефектними є точні, без буд-чого зайвого у жесті, сфорцандо (з імітуючим «інструментальним» жестом у відчутті м'яко-миттєвого переходу динаміки. Переважаюча позиція – низька, з рідким виходом на високу у ріано або міцних кульмінаціях.

Володимир Васильович Касьянов (1929-1992) – консерваторський професор по класу домри і диригування, заслужений артист України, блискучий домрист, який досконало, «зсередини» знав, відчував і вмів різноманітно подати на інструменті сам непросту струнно-щипкову природу, і не менш блискучий диригент. З 1975 по 1982 роки керував одночасно учбовим оркестром Одеської консерваторії і єдиним (до сих пір) в Україні філармонічним оркестром народних інструментів, заклавши основу урізноманітненого репертуару (зокрема, оригінальних – ним же ініційованих – великих концертних форм українських композиторів, по теперішній час збережених у репертуарі). У 1981 році оркестр був учасником 3-го Національного конкурсу виконавців на народних інструментах, який проходив в Одесі, де акомпанував всім конкурсантам на третьому заключному турі. Під диригентською рукою свого професора (з класу домри) авторка дисертації не раз виконувала самий різноманітний, у тому числі, симфонічний, репертуар. Володимир Васильович володів велично-ефектною, статно-«княжою», крупною, чоловічою статурою (чимось спорідненою з А. Авдієвським), привілеями якої користувався бездоганно: грандіозні туттійні форте, здавалося, охоплювали весь всесвіт без залишку, у середній або високій (та й у низькій) позиціях – напружено-драматичні або широко-розливані, максимально насичені у диригентському відбитті після точки або «насичено»-прозорі, невагомі; поруч – мінімалістські, у низькій («струнній») позиції, ювелірні, ледь помітні піано самими пальцями (що за контрастом з великою кистю виглядало просто дивовижно переконливим), кожен з яких «знав своє місце», трохи відокремлюючись або «зливаючись» з іншими (хоча і різноманітно-індивідуалізованими рухами паличкою володів також ювелірно), подекуди маестро покладав паличку на пульт, користуючись своїми бездоганними

пальцьовими рухами у обох руках, але автономізовано-несиметрично (кожен оркестрант безпомилково розумів, де «його» жест або навіть палець). Актуально-виразовими були кисті рук – хореографічно знакові, у постійному «підкуванні» про найтонші грані звучної якості, тембральності, «інструментально» зібрані у подушечках пальців (як на інструменті; до речі, імітаційними жестами користувався охоче. Наприклад, «ведіння смичка» – визначено-коротке або «за усією довжиною», з фізичним відчуттям спротиву струни), на диво пластичні (ніби долаючи дискретно-щипкову природу інструментів оркестру) – саме вони формували речово відчутну звучну матерію, точно відтворюючи відповідне стилю звучання. Фіксовано-повторюваних рухів не існувало, руки ніби кожного разу створювали нову звучну «істоту» – неповторну, самобутню. Точність ауфтактових замаху і точки поруч з емоційною, вибухоподібною характерністю й живописною образністю відбиття завжди сполучались з неймовірним відчуттям цілісної драматургії (при відчутній найдрібнішій деталізації мовних і образних компонентів – ціле завжди панувало. Ліричні епізоди виглядали надзвичайно насиченими, «непростими» – за рахунок описаної, виключно індивідуалізованої, пластики. У тяжінні до кульмінацій різномасштабних структур, у енергетичній наповненості усіх рухів в їх стремлінні до ключових драматургічних точок твору). Усі мануальні рухи точнісінько відтворювалися на міміці обличчя (слова не були потрібні). Так само різноманітною була вербальна, репетиційна мова (образна, гостроумна, точна, яскрава, емоційна). У цілому жестово-мануальна (і не тільки) манера диригента (за драматичним масштабом і витонченою контрастністю) кваліфікується як симфонічна (часто диригував і симфонічним оркестром), виражено індивідуально інтерпретативна.

Висновки до Розділу 3

Усі описані у даному розділі тенденції диригентських жестів мають умовний характер, але все ж залежать від історичних і чинних умов виконання, тембро-інтонаційних звучних можливостей колективів, репертуарних (жанрово-

стилістичних) переваг і повністю підкорюються індивідуальним властивостям диригента-інтерпретатора.

Історично найдавніше хорове диригування спирається на специфіку жесту-«погляду» (вперед-вниз), що пов'язане зі співом стоячи та, певним чином, вокальним типом звуковидобування, та на фізіологічний принцип ауфтакту як справжнього, «живого» дихання. Жест відзначений мінімалізмом (від храмового співу), точністю роботи кисті і пальців. Спорідненим щодо напрямку точки (вперед-вниз), але з іншим сприйняттям метроритму, як правило, виступає диригентський жест духовиків, який заснований на маршоподібній і танцювальній репертуарній генетиці з вертикально-горизонтальним малюнком та точністю пульсації.

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 у бік 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 – справляючи вплив на усі жанрово-видові типи диригентської професії.

Диригентська манера «народників» позначена найбільшим впливом симфонічного диригування, але репертуарні напрями поки що не дають можливості розгортання симфонічного типу (за деякими виключеннями). Втім, саме це середовище «поставляє» симфоністам їх чи не найкращі «кадри», а у внутрішній жанрово-видовій системі демонструє тенденцію сучасної симфонічної свободи та індивідуалізації.

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 корпуса 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 напряду голосового звукоподання), до специфічної плинності «підсилених», але неконтрастних 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) горизонталлями 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Абакшонок А.В. Азбука студента-дирижера (Краткий словарь дирижерских терминов). Труды СПбГИК, 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/azbuka-studenta-dirizhera-kratkiy-slovar-dirizherskih-terminov>
2. Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура. М.М.Бахтин как философ. М.: Наука, 1992. С.7–19.
3. Альтшулер В. А. Функции оркестра и место дирижера в сценической интерпретации оперы: дисс... канд.. искусствоведения: 17.00.01. Санкт-Петербург, 2005. 194 с.
4. Анисимов А. И. Дирижер-хормейстер: творческо-методические записки. Л.: Музыка, 1976. 160 с.
5. Аносов Н. П. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников; сост. В. П. Варунц. М. : Советский композитор, 1978. 215 с.
6. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
7. Андрианов, М. С. Невербальная коммуникация : психология и право. М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2007. 256 с. 7а. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). М.: Библос, 1993. 170 с.
8. Аркадьев, М. Эскиз философии дирижерского ремесла. *Статьи о музыке – Погружение в классику*. URL: <http://intoclassics.net/publ/4-1-0-118> (дата звернення 13.05.2019 р).
9. Арто А. Манифесты театра «Альфред Жарри». *Театр и его Двойник*. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 48–77.
10. Архипова М.В. Музыкальный жест как проблема современного музыкознания. Вестник МГУКИ. 2015. 3 (65). С. 80–85.
11. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
12. Багриновский, М. М. Дирижерская техника рук: Практическое руководство к изучению основ мануальной техники дирижирования. М.: Высшее училище военных дирижеров Советской армии, 1947. 295 с.
13. Барсова И. А. Книга об оркестре. 2-е изд. М. : Музыка, 1978. 206 с.
14. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика; пер. с фр. С.Н. Зенкина ; сост., ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
15. Басин Е. Я. Психология художественного творчества. М.: Знание, 1985. 64 с.
16. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
17. Бахтин М. Проблема речевых жанров. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. С. 250–298.
18. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 364 с.
19. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527с.

20. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
21. Безбородова, Л. А. Дирижирование. М. : Просвещение, 2000. 159 с.
22. Берг Р. Л. Элементарные средства выражения разных видов искусства/ РАН: Наука. 2001. № 6. С. 156-177/
23. Бериашвили Г. Теория интонации и исследования о музыкальном жесте: перспективы взаимодействия и синтеза. Искусство музыки: теория и история. М., 2018. № 18. С. 131–178.
24. Бенч-Шокало О.Г. Павло Муравський: Феномен одного життя. Київ: Дніпро, 2002. 664 с/
25. Берлиоз Г. Дирижер оркестра. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика*; ред.-сост., автор вступ, ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. М., 1975. С. 68-82.
26. Бернштейн Н.А. О построении движений. М., 1947. 253 с.
27. Биркенбил В. Сигналы тела; пер. с нем. М. АСТ: АСТРЕЛЬ, 2006. 255 с.
28. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста. Москва: Музыка, 1973. 142 с.
29. Бодалев А. А. Психология общения. М.: Институт практической психологии; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1996. 256 с.
30. Боева Е.Д. Кинесика в художественном тексте: герменевтический, когнитивный, прагматический, лингвокультурологический аспекты: дисс... доктора филолог. наук: 10.02.19 / Кубанс. гос. ун-т. Краснодар, 2006. 427 с.
31. Большой психологический словарь. Под ред. Б.Г. Мещерякова, акад. В.П. Зинченко. М.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2003.
32. Бонфельд, М. Ш. Музыка : Язык. Речь. Мышление. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. 648 с.
33. Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1988. 496 с.
34. Боров Ю. Б. Художественное общение и его языки: Теоретико-коммуникативные и семиотические проблемы художественной культуры. *Теории, школы, концепции (критические анализы): художественная коммуникация и семиотика*. М., 1986. С. 5-43.
35. Борисов Ю. П. Основы техники дирижирования; ред. Г. С. Фролов. Владимир, 1980. 87 с.
36. Боровик Л. П., Папаян Э. В., Фролкин В. А. Из истории дирижирования. Краснодар: Эоловы струны, 2001. 59 с.
37. Бочкарёв Л. Психология музыкальной деятельности. М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 1997 г. 352 с., ил
38. Брайант Дж., Томпсон С. Основы воздействия СМИ; пер. с англ. В. В. Кулебы и Я. А. Лебеденка; под ред. Э. В. Крайникова. М.-СПб.: Изд. Вильяме, 2004. 432 с.
39. Бразговская Е.Е. Семиотика. Языки и коды культуры: учебник и практикум для академического бакалавриата. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2019. 187 с.
40. Бредихина Н.В. Жест как модель образной трансформации знака в «Мифология» Р. Барта. URL: <https://www.asu.ru/files/documents/00003299.pdf> (дата звернения 15.10.2019)

41. Бычков Ю. Н. Проблема смысла в музыке URL: <http://yuri317.narod.ru/smysl.html> (дата звернення 15.10.2019)
42. Вагнер Р. О дирижировании / пер. с нем. Коптяева. СПб.: изд-во П.И. Юргенсона, 1900. 97 с.
43. Вальтер Б. Оркестр и дирижёр. *Советская музыка*. 1957. № 9. С. 105–106.
44. Вальтер Б. О музыке и музицировании. Дирижерское исполнительство. М., 1975. С. 324–332.
45. Варламов Д.И. Артикуляция в дирижировании. *Оркестр*. № 1-2, 2013. С. 14-16.
46. Варламов Д.И. Онтология искусства: избранные статьи 2000-2010 гг. М.: Композитор, 2011. 316 с.
47. Василенко С. Н. Искусство дирижирования. *Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика*. М.: Музыка, 1975. С. 203–207.
48. Вейнгартнер, Ф. О дирижировании; под ред. Н.А. Малько. Ленинград: Тритон, 1927. 52 с.
49. Вилсон, Г. , Макклафлин К. Язык жестов – путь к успеху. СПб. : Питер, 2000. 224 с.
50. Винер, Н. Кибернетика, или управление и связь в животном и машине. 2-е изд. ; пер. с англ. И. В. Соловьева и Г. Н. Поварова ; под ред. Г. Н.Поварова. М.: Наука : Главная редакция изданий для зарубежных стран, 1983. -344 с.
51. Волконский С.М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). М.: Либроком, 2012. 248 с.
52. Вороновська О.В. Музичний жест у науково-поняттєвій системі музики: історія та сучасність. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 30. Кн. 1. С. 57–63.
53. Вуд Г. О дирижировании; пер. с англ. Н. Аносова. М.: Музгиз, 1958. 104 с.
54. Вульф К. К генезису социального. Мимезис, перформативность, ритуал. СПб, 2009. 164 с.
55. Выготский Л.С. Психология искусства. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. 573 с
56. Гадамер Х.- Г. Текст и интерпретация. Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. СПб., 1999. 298 с.
57. Гарбазей, И.Н. Военно-музыкальное искусство в жанровой системе массовых представлений: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2005. 278 с.
58. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
59. Гегель Г.В.Ф. Система наук. Часть 1. Феноменология духа. СПб: Наука, 1999. 448 с.
60. Гинзбург Лео. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. М.: Сов. композитор, 1981. 303 с.
61. Гинзбург Л. Н. На пути к теории (Дирижерское исполнительство). М., 1976. 78 с.
62. Гликман Г. «Маэстро Мравинский». Воспоминания Гавриила Гликмана Г. Д. Гликман, Боденское озеро, 1985. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2003/5/maestro-mravinskij.html>

63. Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства. *Музыкальный современник*. М., 1916. Кн. 3. С. 26–62.
64. Горелов, И. Н. Невербальные компоненты коммуникации. 3-е изд. ; отв. ред. В. Н. Ярцева. М.: Изд. ЛКИ, 2007. 112 с.
65. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология. М.: NV Магистр, 1993. 190 с.
66. Гофф Ле Ж. Цивилизация средневекового Запада. М.: Прогресс-Академия, 1992. 376 с.
67. Григорьев Г.М. Форми концертної діяльності духового оркестру. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_24327141_86500222.pdf
68. Григорьев Л., Платек Я. Современные дирижеры (справочник). М.: Советский композитор, 1969. 347 с.
69. Громов И.Ю., Щербакова А.И. Внутреннее и внешнее в формировании исполнительской воли музыканта: к проблеме совершенствования профессиональной подготовки в современной системе музыкального образования. *Культура. Духовность. Общество*. 2016. № 25. С. 107-115.
70. Громов И.Ю., Щербакова А.И. На пути к универсуму: проблемы профессиональной подготовки музыканта-универсала в современной системе образования. *Успехи современной науки и образования*. 2016. Т. 1. № 9. С. 81-85.
- 70а. Давыдов Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста). К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 308.
71. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления. *Письмо и различие*. СПб: Академический проект, 2000. 430 с.
72. Дехант Г. Дирижирование: Теория и практика музыкальной интерпретации. Нижний Новгород: Деком, 2000. 468 с.
73. «Дирижер и оркестр общаются между собой системой потрясающих символов»: Интервью с главным дирижером театра «Геликон-опера» Владимиром Понькиным. URL: <http://vladimir-ponkin.ru/html/interview.html>
74. Дирижер странная профессия тем, что ей нельзя научить: інтерв'ю с Натальей Пономарчук, главным дирижером оркестра Днепропетровской филармонии <https://hromadske.ua/ru/posts/dirizher-strannaya-professiya-tem-chto-ej-nelzya-nauchit>
75. Дирижирование. Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия, 1975. Т. 2. С. 251–253.
76. Драган О.В. Постать Ярослава Воцака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття: дис... канд. мист.: 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2010. 175 с.
77. Д'Удин Ж. Искусство и жест. С.-Петербург, 1911. 248 с.
78. Евгений Светланов: дирижёр, композитор, пианист / сост. Лукьяненко П.В. М.: Музыка, 1987. 158 с.
79. Еремин Н.С. Оркестры духовых музыкальных инструментов в истории России. Ученые записки. *Электронный научный журнал Курского государственного университета*. 2016. № 4 (40)
80. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб.: Деан; Ферт, 1993. 263 с.

81. Ержемский Г.Л. Этюды к обретению дирижерского мастерства. Психомоторика внутреннего исполнительства. СПб.: Издательство ДЕАН, 2014. 132 с.
82. Жест. *Словари и энциклопедии на Академике*. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/799974> (дата звернення 20.11.2019)
83. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 95 с. URL: <https://hor.by/2010/12/zhivov-performing-analysis/>
84. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 272 с.
85. Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи. *Язык. Речь. Творчество*: Избранные труды; сост. науч. ред. С. И. Гиндина. М.: Лабиринт, 1998. С. 146-162.
86. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., 1983. 77 с.
87. Зачем дирижеру палочка? О тонкостях одной из самых сложных творческих профессий в монологе мастера: интервью с художественным руководителем Государственного академического русского хора имени А. В. Свешникова. URL: <https://moslenta.ru/kultura/dirizher.htm>
88. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера. М.: Музыка, 1973. 78 с
89. Казачков, С.А. Дирижёрский аппарат и его постановка. М.: Музыка, 1967. 111 с.
90. Кан Э. Элементы дирижирования. Л. : Музыка, 1980. 240 с.
91. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. М.: Музыка, 1965. 221 с.
92. Кан-Шпейер, Р. Руководство по дирижированию. *Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика*; ред.-сост., автор вступ. ст., дополнений и комментариев Л. Гинсбург. М., 1975. С. 280-304
93. Касьянова Н.Б. Прагматика авторского метатекста в музыкальном произведении: дисс... канд. филол. наук: 10.02.19 / Моск. Гор. Пед. ун-т. Москва, 2018. 131 с.
94. Каюков В.А. Дирижер и дирижирование / вступ. ст. П.С. Гуревич, А.Р. Кашаев. М.: ДПК Пресс, 2014. 200 с., илл.
95. Каюков В.А. Эволюция дирижирования: формы и типы музыкального управления. *Музыкальная академия*. 2013. №4. С. 156–160.
96. Когадеев, А. П. Техника хорового дирижирования. Минск: Вышэйш. школа, 1968. 252 с.
97. Колесса Н. Основы техники дирижирования. Київ : Музична Україна,
98. 1981. 208 с.
99. Коляденко Н. Синестетический аспект постижения музыкального смысла. *Музыка и время* № 12, 2005. С. 12–17.
100. Кондаков И.М.. Психологический словарь. М., 2000. 538 с.
101. Корсакова И.А. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: дис ... докт. культурологии: 24.00.01 / Московский государственный университет культуры и искусств. М., 2015. 359 с
102. Клейн Э.Г. Военные оркестры как феномен провинциальной культуры России: дис. ... канд. культуролог. Наук: 24.00.01.Кострома, 2005. 192 с.

103. Клименко А.Е. Духовые инструменты в русской музыкальной культуре XVII - начала XIX века: дисс... канд. искусств.: 17.00.02 / Красноярский государственный институт искусств. Красноярск, 2017. 178 с.
104. Ковин Н. Управление церковним хором. М., 2000. 66 с.
105. Колесникова Н.А. Основы теории и методики обучения дирижированию. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2012. 351 с.
106. Консторум С.И. Властитель Гевандхауза. Из Воспоминаний об Артуре Никише. *Музыкальная жизнь*. URL: <https://muzlifemagazine.ru/vlastitel-gevandkhauza-2/>
107. Корсакова И.А. Формирование индивидуальности как основа воспитания музыканта-исполнителя. *Современная наука: актуальные проблемы теории и практики*. Серия: Познание. 2013. № 7-8 (22-23). С. 45-47.
108. Кох И. Основы сценического движения. 3-е изд. М.: Лань, 2013. 512 с. URL: <https://www.libfox.ru/207497-i-koh-osnovy-stsenicheskogo-dvizheniya.html>
109. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика и её соотношение с вербальной: дисс... докт. филолог. наук: 10.02.19 / Рос. гос. гуманитар. ун-т. М., 2007. 352 с.
110. Кристева Ю. Жест: практика или коммуникация? Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С.114–135. URL: <http://ec-dejavu.ru/g/Gesture.html> (дата звернения 01.10.2017)
111. Кустовский Е. Дирижерская техника на клиросе. М., 2003. 96 с.
112. Лабунская, В. А. Экспрессия человека: общение и межличностное познание. Ростов н/Д.: Феникс, 1999. 608 с.
113. Лебрехт Н. Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть / пер. с англ. С. Ильина. М.: Издательский дом Классика-XXI, 2007. 448 с. URL: <http://maxima-library.org/knigi/knigi/b/276481?format=readhtml> (дата звернения 05.10.2018)
114. Лем С. Языки и коды. Лем С. Молох / пер. с пол. В. Язневич. М.: Транзиткнига, 2005. С. 155–166.
115. Леонтьев, А. А. Основы психолингвистики. М., 1997. 287 с.
116. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. I: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> (дата звернения 01.10.2018)
117. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Том IV. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 776 с. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose004/> (дата звернения 01.10.2018)
118. Лотман Ю. М. К проблеме пространственной семиотики. *Об искусстве*. СПб.: Искусство, 1998. С. 442–445.
119. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПб, 2010. 704 с.
120. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве* / вступ. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля; послесл. М. Ю. Лотмана. СПб.: Искусство–СПб., 1998. С. 14-285.
121. Лотман Ю. М. О семиосфере // Лотман Ю. М. *Чему учатся люди. Статьи и заметки*. М.: Центр книги Рудомино, 2010. С. 82–109.

122. Луговенко В. Н. Главный регент Одесского Кафедрального Собора. *Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы*. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 146-153.
123. Лукиан. О пляске URL: http://krotov.info/acts/02/03/lukian_43.htm (дата звернення 03.06.2019)
124. Мазель Л.А. О двух важных принципах художественного воздействия. *Советская музыка*. 1964. № 3. С. 8– 11.
125. Мазель Л.А.; Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 750 с.
126. Мазель Л.А. Стрoение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986. 536 с.
127. Маковский Э.С. О формировании мануальных навыков в дирижировании. *Человеческий капитал*. М., 2017. № 3 (99). С. 29-32.
128. Малер Густав. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1964. 634 с.
129. Малько Н. А. Основы дирижерской техники. М., 1965. 219 с.
130. Мамардашвили М. Метафизика Арто. Арто А. Театр и его Двойник. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 329–346.
131. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966.
132. Маталаев Л.Н. Основы дирижерской техники; Общ. ред. С. Скрипки. М. : Сов. композитор, 1986. 206 с.
133. Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки*. М.: Музыка, 1980. С. 178-194.
134. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 362 с.
135. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки М.: Музыка, 1976. 385 с.
136. Мид Дж. Г. От жеста к символу. URL: <http://www.fidel-kastro.ru/sociologia/mead.htm> (дата звернення 07.12.19.)
137. Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыша. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
138. Мусин И.А. Техника дирижирования. М., 1967. 352 с.
139. Мусин И. А. О воспитании дирижера. Л., 1986. 247 с.
140. Мусин И.А. Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2006. 232 с.
141. Мюнш Ш. Я – дирижёр / пер. с фр. Н. Савинова. 3-е изд. М.: Музыка, 1982. 63 с.
142. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319
143. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
144. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
145. Нелсон О., Голанд С. Язык мимики и жестов: Что это такое ; пер. с англ. А. П. Исаевой. М.: АСТ, 2007. 350 с.
146. Назаров И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод её совершенствования. Л.: Музыка, 1969. 134 с.
147. Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа IX-XX веков. М.: Языки русской культуры, 1998. 192 с.

148. Общая психология / Под ред. проф. А. В. Петровского. М., 1977. 479 с.
149. Озерова М. Владимир Спиваков: «Карьера дает золото знания». *Карьера*. 2000. С. 1–15.
150. Оксана Линів. Інтерв'ю. [Електронний ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=TJhXt3zjG18&t=377s> (дата звернення 05.03.2020)
151. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. Л. : Музыка, 1990. 199 с.
152. Опарик Л.М. Комунікативні аспекти музично-виконавського висловлювання: дис... канд. мист. : 17.00.03 / Львів.нац.муз.акад.імені М.В. Лисенка. Львів, 2006. 164 с.
153. Основы теории коммуникации / Под ред. проф. М. А. Василика. М.: Гардарики, 2003. 615 с.
154. Основы теории коммуникации / Сост. Ж. В. Николаева. Улан-Удэ: ВСГТУ, 2004. 274 с.
155. Орлов Г.А. Древо музыки. 2-е изд., испр.. СПб.: Композитор, 2005. 440 с.
156. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М., 1991
URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5600>
157. От баяна к палочке. Дмитрий Васильев о работе дирижера: интервью с главным дирижером Омского академического симфонического оркестра. URL: <https://omskzdes.ru/culture/70001.html>
158. Павлов, И. П. О художественном и мыслительном типе людей. *Рефлекс свободы*. СПб.: Питер, 2001 г. С. 395-398.
159. Пазовский, А. М. Записки дирижера; общая ред. В. Кухарского. М.: Советский композитор, 1968. 558 с.
160. Парыгин, Б. Д. Социальная психология : Проблемы методологии, истории и теории. СПб. : ИГУП, 1999. 592 с.
161. Петрова, Е. А. Визуальная психосемиотика общения : дис. ... доктора психолог, наук : 19.00.01 / Петрова Елена Алексеевна. М., 2000. 326 с.
162. Паралингвистический аспект культуры общения. Вербицкий А.А. Энциклопедический словарь по психологии и педагогике. 2013. URL: https://psychology_pedagogy.academic.ru/12286 .
163. Петрова, Е. А. Визуальная психосемиотика общения : дис. ... доктора психолог, наук : 19.00.01. М., 2000. 326 с.
164. Пирс, Ч. С. Избранные философские произведения; пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. М.: Логос, 2000. 448 с
165. Плужников В.Н. Профессия дирижера и пути ее формирования в западноевропейской театрально-концертной практике XIX века
166. Поздняков А.Б. Дирижёр-аккомпаниатор. Некоторые вопросы оркестрового аккомпанемента. М.: Институт им. Гнесиных, 1975. 68 с.
167. Поляков О.И. Язык дирижирования. Киев: Музык. Україна, 1987. 95 с.
168. Понькин В. Интервью порталу Belcanto.ru URL: <https://www.belcanto.ru/13061301.html>

169. Прокофьев С.С. Статьи и материалы М.: Музыка, 1965. 80 с.
- 169а. Птица К. Очерки по технике дирижирования хором. Москва: Московская консерватория, 2010. 186 с.
170. Римский-Корсаков Н.А. Эпидемия дирижерства. *Музыкальные статьи и заметки*. СПб.: Типография М. Стасюлевича, 1910. С. 121–140.
171. Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. Л.: Музыка, 1974. 103 с.
172. Рождественский Г. Н. Мысли о музыке. М., 1976. 200 с.
173. Рождественский Г. Треугольники. М.: Музыка, 2001. 460 с.
174. Рождественский Г.Н. Прембулы М.: Совет. композитор, 1989. 303 с.
175. Рожок В. Сонячий маестро. Київ: Автограф. 2006. 246 с.
176. Ротбаум Л. Д. Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. М.: Совет ский композитор, 1980. 262 с.
177. Рыбкина Т.В. Музыкальное восприятие: пластические образы ритмоинтонации в свете учения Б. Асафьев: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: РГБ, 2005. 165 с.
178. Савадерева А.В. История развития дирижирования как вида музыкального исполнительства. Символ науки. 2015. №7. С. 163–167.
179. Садохин, А. П. Введение в теорию межкультурной коммуникации. М.: Высшая школа, 2005. 312 с.
180. Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. Дис... докт.мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 2005. 46 с.
181. Самойленко Новый словарь. 52 с. Рукопис.
182. Самойленко А.И. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М.М. Бахтина. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*: Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І Чайковського. к., 2004. вип. 37. С. 3–12.
183. Свечков Д. В. Духовой оркестр. М.: Музыка, 1977. 272 с.
184. Свитов В.И. Искусство дирижирования. Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2011. 229 с.
185. Сивизьянов А. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. Шадринск, 1997. 57 с.
186. Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: Эстетика и теория. Исторический очерк. М.: Советский композитор, 1991. 286 с.
187. Синцов Е.В. Мысле-жестовая природа бессознательного. *Mixtura verborum`2003: возникновение, исчезновение, игра* / Под общ.ред. С.А. Лишаева. Самара: Самар. гуманит. акад., 2003. С. 19–42.
188. Смирнов Б.Ф. Дирижерский жест как художественный феномен: полемические заметки (о новой диссертации по теории дирижерского искусства). *Вестник КемГУКИ*. 31/2015. С. 90–97.
189. Смирнов Б.Ф. Теоретические основы художественной техники дирижера. *Вестник культуры и искусств*. 2018. № 3 (55). С. 165–171.
190. Смирнов Б. Ф. Теория дирижерского искусства в системе подготовки руководителей оркестров народных инструментов. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2009 / 2 (18). С. 78–87.

191. 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. 200 с.
192. Старчеус М.С. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования: автореф. дисс ... доктора педагогических наук: 13.00.08, 19.00.01. Москва, 2005. 59 с.
193. Стасов В. В. Европейский концерт *Избранные сочинения*. М.: Искусство, 1952. Т. 1. С. 174–187.
194. Суханцева, В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной - к философии музыки. Киев: Факт, 2000. 176 с. URL: <http://www.countries.m/library>
195. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей. М.-Л. : Изд. АПН, 1947. 336 с.
196. Тинякова, Е.А. Язык в системе культуры как предмет междисциплинарных исследований. 2-е изд., испр. и доп. Москва; Берлин : Директ-Медиа, 2015. 179 с.
197. Ткач Ю.С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»): дис... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2012. 174 с.
198. Ткачук В.В. Методи Анатолія Авдієвського в роботі з хоровим колективом. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти, 2018. Вип. 25 (30). С. 103–106.
199. Тихомиров С.А. Знак-жест, гипербола и символический обмен: практика и коммуникация. *Педагогика искусства*. № 4, 2014 URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine>
200. Тремзина О.С. Дирижерский жест как художественный феномен: дисс... канд. искусств.: 17.00.02 / Саратов. гос. конс. имени Л.В. Собинова. Саратов, 2014. 156 с.
201. Усенко Н.М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростов-на-Д, 2006. 148 с.
202. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духових инструментах. 2-е изд. М.: Музыка, 1989. 207 с.
203. Файер Ю.Ф. О себе, о музыке, о балете». М.:Советский композитор, , 1970. 572 с.
204. Фарбштейн, А.А. Музыкальная эстетика и семиотика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 75-89.
205. Фёдоров М.В.. Дирижерская интерпретация музыкального произведения: генезис и эволюция: дисс ... канд.. искусствоведения: 17.00.02 / Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Москва, 2011. 250 с.
206. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство. 2-е изд. М.: Музыка, 1969. 599 с.
207. Фомин В. Евгений Александрович Мравинский. М.: Музыка, 1983. 191 с.
208. Фомин В. Оркестром дирижирует Мравинский. Л.: Музыка, 1976. 167 с.
209. Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек / Предисловие Э. Реблинга. Пер. с нем. Н. Милициной. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Вып. 2. М.: Музыка, 1966. С. 146-191.

210. Фуртвенглер В. Проблема дирижирования. *Дирижерское исполнительство* / под. ред. Л.М. Гинзбурга. М., 1975. У колесниковой
211. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле / Ред.-сост. Е. Грошева. М.: Сов. композитор, 1984. 240 с.
212. Хананян М. Воспоминания о Семене Александровиче Чернецком. URL: <http://marsches.zbord.ru/viewtopic.php?t=21&postdays=0&postorder=asc&start=15>
213. Хараш А.У. Смысловая структура публичного выступления (об объекте смыслового восприятия). *Социальная психология*. М.: АспектПресс, 2000. С. 71–84.
214. Харвест. С. Ю. Головин. Словарь практического психолога. М.: АСТ, 1998. 976 с.
215. Харлап М. Г., Холопова В. Н. Ритм. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 657–665.
216. Хохловкина А. Берлиоз. М.: Гос. муз. издат., 1960. 548 с.
217. Цагарелли, Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Спб. Композитор. Санкт-Петербург, 2008. 368 с.
218. Цареградская Т.В. К проблеме «телесности» в современной музыкальной культуре: о концепции музыкального жеста. *Художественная культура*. 2016 № 2 (18). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2016-2-18/yazyki/5042.html>
219. Черноіваненко А.Д. До проблеми музичного мислення: від мислення на інструменті до мислення інструментом. *Музичне мистецтво і культура*, 1(28). С. 162-176.
220. Чеснов, Я. В. Лекции по исторической этнологии. М.: Гардарики, 1998. 397 с.
221. Чесноков, П. Г. Хор и управление им. М.: Музгиз, 1961. 240 с.
222. Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. М. : Планета музыки, 2018. 336 с.
223. Шаляпин Ф. И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. Спб., 2010. 352 с.
224. Шатова И.А. Стилиевые основы Одесской хоровой школы: дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Одесская гос. музыкальная академия им. А.В.Неждановой. О., 2005. 219 с.
225. Шеметов П. Школа концертно-дирижерского искусства. Харків: Лівий берег, 2004. 302 с.
226. Шемякина Е.В.. Социальный смысл жеста: философский анализ: дисс... кандю филосою наук: 09.00.11 / С.-Пб. гос. ун-т. Санкт-Петербург, 2014. 155 с.
227. Шерхен Г. Учебник дирижирования. Пер. с нем. И. Шрайбера. *Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика* / Ред.-сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 165-182.
228. Шеринг А. История музыки в таблицах / пер. с нем. С. Гинзбурга. Ленинград, 1924. 156 с.
229. Шиндер Л.Н. Штрихи струнной группы симфонического оркестра. В помощь молодым дирижерам и композиторам. СП: Композитор, 2000. 64 с.
230. Шоу Б. О Вагнере и Рихтере – дирижерах (8 февраля 1885 года) // О му-зыке и музыкантах: Сб. статей. – М.: Музыка, 1965. – С. 214-220.

231. Шпингель Г. Интервью с Гербертом Караяном (опубл. в журнале «Opernwelt», 1968, № 5). Пер. с нем. Б. Геннадиева // Сов. музыка, 1969, № 12. – С. 116-120.
232. Шпор Л. Автобиография URL: https://repositorium.uni-muenster.de/document/miami/8c8097de-483d-42a9-967d-792c9ea38418/wagner-egelhaaf_2015_komposition-und-auffuehrung.pdf
233. Штраус Р. Размышления и воспоминания. Пер. с нем. А. Афониной // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 7. – М.: Музыка, 1975. – С. 24-95.
234. Шюнеман Г. [О Листе]. Пер. с нем. Н. Кравец // Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – С. 151-154.
235. Якобсон, П. Я. Психология художественного восприятия / П. Я. Якобсон. М., 1964. 85 с.
236. Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация: История, теория, практика. Диссертация... доктора искусствоведения. М., 1995. 292 с.
237. Ямпольский М.Б. Жест умершего и спящего, или жест до жеста и после жеста. *От слов к телу*: сб. статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М.: НЛЮ, 2010. С. 429–445.
238. Bernstein, Leonard. *The Joy of Music* / Leonard Bernstein. New York: Simon and Schuster, 1962. 305 p.
239. Birdwhistell, R. L. *Introduction to kinesics: An annotation system for analysis of body motion and gesture*. Louisville, KY: Univ. of Louisville Press, 1952.
240. Schmitt J.-C. *The rationale of gestures in the West: third to thirteen centuries. A cultural history of gesture. From Antiquity to the present day*. Polity press, Oxford, 1991. 270 p.

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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.

СПИСОК КОНФЕРЕНЦІЙ:

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).