

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

---

УДК 781.68+78.07+785.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-25>

*Світлана Анатоліївна Мурза*

*ORCID: 0000-0001-5034-8652*

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри народних інструментів*

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

*lana.64.odessa@gmail.com*

*Алла Дмитрівна Черноіваненко*

*ORCID: 0000-0001-8413-6172*

*доктор мистецтвознавства,*

*професор кафедри народних інструментів*

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

*alla\_ch-ko@ukr.net*

### ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТЕХНІКИ

**Мета роботи** – дослідити етапи та риси становлення диригентської художньої диригентської техніки. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного та музикознавчих методів. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні специфічних ознак історичних етапів розвитку диригентської мануальної техніки на її шляху до семантичної художньої якості. **Висновки.** Незважаючи на молодість автономного (спеціального) статусу музичного виконавства, витоки диригентської техніки сягають глибокої давнини. Перший етап (стихійно-акцентний) керування колективним виконанням втілює шумно-акцентний тип, але вже тут зароджувалась певна технологія жестів рук лідера-керівника. Другий (хейрономічний) – найдовший етап, будучи далеким 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 (від епохи найдавніших цивілізацій до середньовіччя). Третій етап (батурний), знову нелогічно «шумний» – управління за допомогою постійного відбивання такту спеціальним знаряддям і диригентським символом свого часу – *battuta* (XV – перша половина XVIII століття). Четвертий (концертмейстерський) – керування виконанням за допомогою гри на інструменті – клавирі, скрипці (друга половина XVIII – початок XIX століття). П'ятий етап (композиторський, перехідний) – управління оркестром композиторами при виконанні власних творів: безшумність, нова умовність спеціальних жестів, які безперечно мали передати романтичного героя, нова виконавська виразовість особистості-генія, романтичного героя, професіоналізація (друга чверть XIX століття). Шостий етап (інтерпретативно-виконавський) – концертний/оперний спосіб диригування: автономізована професія отримує теоретичні узагальнення, новий чуттєво-інтерпретативний і концертний стиль (сучасний). Перші чотири етапи – ще не диригування у сучасному розумінні, два останніх – професійно-виконавські, власне диригентські.

**Ключові слова:** диригування, художня диригентська техніка, мануальна техніка диригування, музична виразовість, виконавська інтерпретація.

*Murza Svetlana Anatolyevna*, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; *Chernoivanenko Alla Dmitrievna*, Doctor of Arts, Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**To the issue of formation and development of direct artistic technique**

**Aim of the work** – to explore the stages and features of the formation of a conductor's artistic conducting technique. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological methods. **The scientific novelty** of the work consists in identifying specific features of the historical stages of development of conductor's manual technique on its way to semantic artistic quality. **Conclusions.** Despite the youth of the autonomous (special) status of musical performance, the origins of conducting technique go back to ancient times. The first stage (spontaneous-accent) of collective performance management embodies the noisy-accent type, but already here a certain technology of hand gestures of the leader-manager was emerging. The second (cheironomic) – the longest stage, being essentially far from modern conducting and interpreting art, nevertheless reveals some of its manual-gestural origins, some affinity of this type of musical management with modern sign language and the possibility of using elements of the latter in the conducting craft (from the era of the most ancient civilizations to the Middle Ages). The third stage (*battutath*), again illogically "noisy" – management by means of constant beating of the beat with a special tool and

*a conductor's symbol of its time – a battuta (15th – first half of the 18th century). The fourth (concertmaster) – control of the performance by playing an instrument – the piano, the violin (second half of the 18th – beginning of the 19th century). The fifth stage (composer, transitional) – control of the orchestra by composers when performing their own works: silence, a new convention of special gestures, which were undoubtedly supposed to convey romantic expression, a new performing expressiveness of the genius personality, the romantic hero, professionalization (second quarter of the 19th century). The sixth stage (interpretative-performing) – concert/opera method of conducting: the autonomous profession receives theoretical generalizations, a new sensual-interpretative and concert style (modern). The first four stages – not yet conducting in the modern sense, the last two – professional-performing, actually conducting.*

**Key words:** *conducting, artistic conducting technique, manual conducting technique, musical expressiveness, performing interpretation.*

**Актуальність теми роботи.** У професійній музично-виконавській діяльності диригентська професія представляє один з наймолодших і найспецифічніших видів, що обумовлюється системою специфічних завдань, вмінь, особистісних якостей і навіть невлavimoї, міфічної «магії», яка забезпечує одним диригентам заслужений успіх, малопояснювану з логічно-аналітичної точки зору бездоганну якість звучання оркестру, «гіпноотичний» 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 аффтаткових показів і т.п. – усієї композиторської і виконавської текстової інфор-

мації першорядної (для оркестру і композиторського задуму) важливості, що уособлюється, передусім, в жестовій системі диригентської техніки. Дослідження питань її становлення та розвитку складають науковий інтерес теоретиків та практиків диригентського мистецтва майже від початку його формування. Втім, сучасні наукові розвідки влучно враховують потреби часу, тому дана тематика завжди залишається актуальною, відкритою для оновлення та подальшого розвитку традицій.

Отже, **мета статті** – дослідити етапи та риси становлення диригентської художньої техніки.

**Виклад основного матеріалу.** Серед усіх музично-виконавських спеціальностей, диригентське мистецтво 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 – з спрямованим рухом до створення художньої диригентської техніки. При цьому «жестова творчість диригента жодним чином не пов'язана з вигадуванням рухів. Потрібний зрозумілий, виразний, чіткий, рельєфний рух, що не придумується, а виникає, народжений музичною думкою, інтонацією, мелодією, ритмічним малюнком, динамічною лінією, тембровим забарвленням, артикуляцією, фактурою, гармонією, стилем, літературним текстом тощо» [1, с. 8].

Технічна специфіка у різні епохи музичного управління внутрішньо обумовлювалась своїм часом – соціально-культурними, філософсько-естетичними і навіть економічними факторами (як

і виокремлення власне професійного виконавського мистецтва диригування у XIX столітті), а також художніми та практичними завданнями.

Незважаючи на вказану молодість автономного (спеціального) статусу музичного виконавства витоки диригентства (і майбутньої диригентської жестової мови) сягають глибокої давнини. Це пов'язано з тим, що сама суть диригування – вираження музики та її скерування у впливі на граючих (співаючих) музикантів через жести уходить корінням до психофізіологічних особливостей людської природи. Адже музичні звуки у цілому (тим паче, ритмізована музична матерія) викликають в людині мимовільні (підсвідомі) рухові м'язові реакції, 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), плескань 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 вело, зокрема, до розуміння необхідності створення якоїсь подібності ансамблевої спільності, що не могло не привести до появи лідера, який би забезпечив цей ансамбль певною якістю сумісного звучання. Управління таким виконавським колективом, скоріше за все, 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 прадавнім прообра-

зом сучасного диригента (звичайно, умовним, не володіючим нинішнім спектром мови диригентських жестів – 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 все, головна роль у них відводилась рухам рук як найбільш виразним і пристосованим частинам тіла у творенні й передачі сигналів (про що свідчать найдавніші жестові мови – мукомоли Британської Колумбії, монахи-трапісти й францисканці тощо. Цей (**перший**) етап тривалого диригентського становлення (поки що – керування колективним виконанням) можна назвати стихійним управлінням «акцентного типу в умовах колективного музикування доцивілізаційної епохи» [3, с. 39], але вже тут зароджувалась певна технологія жестів рук лідера-керівника, який подавав сигнали для виконавців будь-яким способом – стуком, хлопанням в долоні, притоптуванням або умовним знаком – один з числа учасників колективу.

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 жестів, екстатичні крупні первинні танцювальні тілорухи тут вже не допомагали спільному виконанню. Знадобилась нова система управління – з якостями точності, спокійності і дидактичності – які могли бути здійсненими, передусім, за допомогою рук як найбільш пристосованих до деталізації, до передачі умовних знаків, мнемонічних рухів. Такі рухи передавали інформацію про різні параметри звучання – висоту звуків, їх тривалість і силу, темп, 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» (від грецького *χειρ* – рука і *νόμος* – закон). 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). У Стародавньому Єгипті перші відомості про подібну систему – систему ручного керування («письма у повітрі») – сягають 2723-2563 рр. до н.е. В античні часи хейрономія набула нових смислів, вийшовши за межі практики навчання музиці, до сфер публічного музичного управління та ораторської риторики. 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 (а метод ручного беззвучного показу ідеально підходив для молитовного характеру григоріанського хоралу, хоча про виразовість і тим більш експресивність показу не було і мови). В результаті жести регента могли передаватися надзвичайно витонченою графікою, моделюючи інтонаційну висоту, тривалість звуків, певну штрихову культуру, темпи та ін. 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. 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. Надзвичайно 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) – *батутотою* (італ., від *battere* – бити, ударяти). Ключовою характеристикою цього етапу розвитку диригентської техніки (через «шумливість» і постійне акцентування сильних долей) можна вважати тактування (відбивання такту), а не диригування (інтерпретативно-жестове мистецтво). Але «паличка»-батута насправді частіше представляла собою масивний вертикально встановлений (для руху вниз на сильній долі) посох з металу або дерева (згадаємо сумний випадок з Ж.Б.Люллі). З точки зору ансамблевої вертикалі усе збільшованої маси виконавців і ускладнення метро-ритмічних і фактурних завдань, відбивання сильних долей батутотою, мабуть, було на той час і ефективним рішенням, однак настільки примітивне управління завдавало великої шкоди художній та естетичній цінності музики, стримувало її розвиток. Практика ударного, «шумного» диригування стала повсюдною у добу Відродження. Негативні сторони антихудожнього відбиття такту батутотою, 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 постійного – для тої епохи – і чіткого ритм, який зберігає свою значущість і у всіх наступних формах диригентського виконавства).

Новий (**четвертий**) етап диригентського управління пов'язаний з системою генерал-басу (манера управління колективною грою знову прямує поруч з музично-мовними, музично-мисленевими засадами), а також з інструментальною грою безпосередньо (що важливо для оркестрового диригування). Система генерал-басу призвела до кардинальних змін в диригентській практиці: управління (логічно) переходить спочатку до клавесиніста (виконавця генерал-басу), а з другої половини XVIII століття – до скрипаля зі смичком в руках. Виконавець партії гене-

рал-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. Саме капельмейстери-інструменталісти винайшли характерний помах руки зверху вниз, що означає акцент, і помах від низу до верху – для слабкої долі. Тоді ж замість батуги і випереджаючи диригентську паличку став використовуватися паперовий згорток (тоді концертмейстер переставав грати і тільки диригував), який виявився, однак же, непридатним для віддачі точних вказівок. 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, 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. 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 XIX 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.

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 невлвовимого компоненту диригентської «магії», необхідністю і розвитком освітньої сфери, найвищим щабелем складності в охопленні і вираженні концепційно-концептуальних, духовно-катартичних та лірико-психологізованих засад за умов відсутності (і неможливості) власного реального звуковидобування. Від середини XIX століття, коли оформилися вказані параметри диригентської професії, і до сьогоднішня 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. 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.

Таким чином, за останні два сторіччя диригент пройшов шлях від скромного прислужника композитора до господаря музичної інтерпретації. А на шляху до вершини піраміди виконавської майстерності диригент «піднімається через удосконалення виконавської техніки, створення яскравих музичних образів, засвоєння жанрово-стильових закономірностей композиторської і виконавської творчості» [2, с. 22].

**Висновки.** Незважаючи на молодість автономного (спеціального) статусу музичного виконавства, витoki диригентської техніки сягають глибокої давнини. *Перший етап* (стихийно-акцентний) керування колективним виконанням втілює шумно-акцентний тип, але вже тут зароджувалась певна технологія жестів рук лідера-керівника. *Другий* (хейрономічний) – найдовший етап, будучи далеким по суті від сучасного диригентсько-інтерпретаторського мистецтва, все ж виявляє певні його мануально-жестові витoki, деяку спорідненість цього типу музичного управління з сучасною мовою жестів і можливості використання елементів останньої в диригентському ремеслі (від епохи найдавніших цивілізацій до середньовіччя). *Третій етап* (батутний), знову нелогічно «шумний» – управління за допомогою постійного відбивання такту спеціальним знаряддям і диригентським символом свого часу – батutoю (XV – перша половина XVIII століття). *Четвертий* (концертмейстерський) – керування виконанням за допомогою гри на інструменті – клавiрі, скрипці (друга половина XVIII – початок XIX століття). *П'ятий етап* (композиторський, перехідний) – управління оркестром композиторами при виконанні власних творів: безшумність, нова умовність спеціальних жестів, які безперечно мали передати романтичну експресію, нова виконавська виразовість особистості-генія, романтичного героя, професіоналізація (друга чверть XIX століття). *Шостий етап* (інтерпретативно-виконавський) –

концертний/оперний спосіб диригування: автономізована професія отримує теоретичні узагальнення, новий чуттєво-інтерпретативний і концертний стиль (сучасний).

Першічотириетапи–щенедиригуванняусучасномурозумінні, два останніх – професійно-виконавські, власне диригентські.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Кириленко Я.О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки. К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
2. Костенко Л. В., Шумська Л. Ю. Методика викладання хорового диригування. 2-ге вид., доп. та перероб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 145 с.
3. Мурза С.А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 175 с.

### **REFERENCES**

1. Kirilenko, Ya. O. (2020). Theoretical and practical aspects of conducting training. Kyiv : Kyiv University of B. Hrynchenko. [in Ukraine].
2. Kostenko, L. V., Shumska, L. Yu. (2019). Methods of Choral Conducting. Nizhyn : M. Gogol National University of Music. [in Ukraine].
3. Murza, S.A. (2021). The conductor's gesture as an instrumental-performance phenomenon: a comparative-technological approach. Candidate's thesis. Odesa : ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].

Дата першого надходження статті до видання: 21.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025