

УДК 781.68+78.07+785.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-14>**Світлана Анатоліївна Мурза**

ORCID: 0000-0001-5034-8652

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[лана.64.odessa@gmail.com](mailto:лана.64.odessa@gmail.com)

## ДО ПИТАННЯ ВПЛИВУ ФОРМ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ІГРОВИХ РУХІВ НА РОЗВИТОК ДИРИГЕНТСЬКОЇ ТЕХНІКИ

**Мета роботи.** У статті досліджуються аспекти співвіднесення форм ігрових рухів музикантів-інструменталістів та диригентської жестової системи. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні порівняльного, естетико-культурологічного, історичного, музикознавчих методів, а також виконавського підходу, які утворюють єдину методологічну основу. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити і піддати аналізу специфіку впливу форм інструментально-ігрових рухів на диригентський жест. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні позицій, які доводять, що диригентський жест постає в своїх формах руху близьким не тільки музичному вислову як такому, а й різним формам виконавських музично-інструментальних рухів. **Висновки.** Спорідненість музично-інструментальних і оркестрово-диригентських жестів визначається не тільки історико-виконавськими аспектами розвитку диригентського мистецтва (зокрема, капельмейстерським керуванням за інструментом – «зсередики» 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. Практика використання диригентами інструментально-виконавського досвіду представляється логічною, адже звертаються диригенти до граючих інструменталістів, які безпосередньо втілюють художні наміри, диригентські і свої особисті, в звуковій реалізації даного музичного твору. 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 заміником оригіналу – самозростаючого логосу диригентської виконавської жестової мови – неповторної, специфічної, художньо спрямованої.

**Ключові слова:** диригентський жест, диригентське мистецтво, диригентська техніка, виконавська інтерпретація, форми інструментально-ігрових рухів.

*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*

**On the question of the influence of the forms of instrumental and performing movements on the development of conducting techniques**

**The goal of the work.** The article examines the aspects of the correlation between the forms of playing movements of instrumental musicians and the conductor's gesture system. **The research methodology** consists in the application of comparative, aesthetic-cultural, historical, musicological methods, as well as the performer's approach, which form a single methodological basis. The specified methodological approach allows us to reveal and analyze the specifics of the influence of the forms of instrumental and playing movements on the conductor's gesture. **The scientific novelty** of the work consists in identifying positions that prove that the conductor's gesture appears in its forms of movement close not only to the musical expression as such, but also to various forms of performing musical-instrumental movements. **Conclusions.** The kinship of musical-instrumental and orchestral-conducting gestures is determined not only by the historical and performing aspects of the development of conducting art (in particular, the Kapellmeister's control over the instrument – "from within" the collective-performing process), but also by the common necessity (in the complexity of the task): high mental tension, mental and physical capacity, perfect psychomotor self-regulation at the mental, sensory, motor levels, anticipatory sound production and sound management of specific forms of movements; effectiveness of conducting and musical-instrumental "gymnastics". And of course – by directing all of the above to the embodiment of artistic and stylistic quality in an individual interpretive form. The practice of conductors using instrumental-performance experience seems logical, because conductors address playing instrumentalists, who directly embody artistic intentions, both conductor's and their own, in the sound realization of a given piece of music. Given the enormous importance of the "imitational" conductor's gesture, its influence on the feeling of the dynamic movement of the musical fabric and its development, it should be recognized that it is not identical to the conductor's gesture. After all, imitation cannot become a full-fledged substitute for the original – the self-growing logos of the conductor's performer sign language – unique, specific, artistically directed.

**Key words:** gesture, conducting gesture, conducting art, conducting technique, performing interpretation, forms of instrumental and playing movements.

**Актуальність теми роботи.** Творчі здібності музиканта можуть удосконалюватися тільки безпосередньо в процесі

виконавського (інструментального, вокального, диригентського) осягнення композиторського задуму. Адже «в тривалих, наполегливих спробах якнайповнішого і досконалого розкриття змісту музики музикант-виконавець орієнтується на слухове сприйняття звукового результату своїх дій і на моторні відчуття» [2, с. 5], отже «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. У диригентському виконавстві передслишання (ідеомоторика) виконує таку ж функцію, як і в інструментальному, даючи можливість відчутти динамічність і образність виконуваного, утворюючи 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 кодї» оркестрових диригентів (усі вони спочатку грали на якомусь інструменті, зокрема, в оркестрі; досить тривалий і продуктивний період в історії диригентського і оркестрового мистецтв 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. Таким чином, дослідження впливу форм інструментально-ігрових рухів на диригентську техніку представляє актуальне завдання теорії диригентського виконавства.

**Мета статті** – виявити аспекти співвіднесення форм ігрових рухів музикантів-інструменталістів та диригентської жестової системи.

**Виклад основного матеріалу.** 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 чиеїсь 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 позначаються 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 вгору, 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», «шипок» 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» [4].

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 виявляється, що емоційність диригента в зв'язку з проявами на сцені характеризується більшою зримістю, ніж у інструменталістів. 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 століть: 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 [3].

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. Диригент може відчувати зв'язок 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 клавіатури 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. 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). В цьому питанні має місце виняткова імітація 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, замахи, гра зі струни і т.д.). Без сумніві ця практика (серед інших чинників) позначилася згодом в техніці диригентського мистецтва, тим більше, що в період формування сучасного диригування багато з диригентів були скрипачами-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. 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 вібрато). 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 кантילени в *piano* 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 напряму 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 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» [1, 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 інтенсивність напруги і фізичне життя ігрового апарату. Прагнення ... досягти «красивого туше» особливим видом фізіологічної установки є вищою художньою істиною» [1, 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). 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 квітки»). 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.

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 [3].

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. 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.

**Висновки.** 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.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
2. Мусин И.А. Техника дирижирования. М., 1967. 352 с.
3. Мурза С.А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 175 с.
4. Черноіваненко А.Д. До проблеми музичного мислення: від мислення на інструменті до мислення інструментом. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 1(28). С. 162–176.

### **REFERENCES**

1. Martinsen, K.A. (1966). Individual piano technique based on sound-creating will. M.: Music [in Russian].
2. Musyn, I.A. (1967). Conducting technique. Moscow [in Russian].
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].
4. Chernoiivanenko, A.D. (2019). To the problem of musical thinking: from thinking on an instrument to thinking with an instrument. *Musical art and culture*. Odesa: Astroprint. Vol. 1(28). Pp. 162–176 [in Ukraine].