

УДК 781.68+78.07+785.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-2>**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

## ЯКІСНО-ЗВУКОВІ ЗАСАДИ У СИСТЕМІ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТОВОГО ВТІЛЕННЯ

**Мета роботи.** У статті досліджуються звучні жесто-пластичні аспекти диригентського виконавства в системі художньої диригентської техніки. **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 специфічних ознак такого важливого параметру диригентського жесту як виконавське втілення якості звуку, його тембральності, процесуальності, стильової визначеності, що уособлюється у понятті «звучної руки». **Висновки.** Диригентський жест, як кінетичний знак спрямованої функціональної подієвості, є закінченим і синтаксично найменшим смисловим утворенням диригентської мануальної техніки, а також найважливішим компонентом диригентсько-жестової мови у її якісно-виконавських показниках. При певній метафоричності поняття «звучної руки», «звукоруки» диригента (обумовлені конкретною 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, 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.

**Ключові слова:** диригентський жест, диригентське мистецтво, художня диригентська техніка, виконавська інтерпретація, жесто-пластичні аспекти диригентського виконавства.

*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*

**Sound quality principles in the system of conductor gesture implementation**

**Aim of the work.** The article examines the sonorous gestural-plastic aspects of conducting performance in the system of artistic conducting technique. **The research methodology** consists in the application of comparative, aesthetic-cultural, historical, musicological methods, as well as the performing 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 specific signs of such an important parameter of the conductor's gesture as the executive embodiment of sound quality, its timbre, procedurality, stylistic certainty, which is embodied in the concept of "sonorous hand". **Conclusions.** A conductor's gesture, as a kinetic sign of a directed functional event, is the finished and syntactically smallest semantic formation of a conductor's manual technique, as well as the most important component of a conductor's sign language in its quality-performance indicators. With a certain metaphorical nature of the concept of "sound hand", "sound movements" of the conductor (determined by the specifics of auditory-motor connections, the accuracy of muscle sensation, taking into account the specific conditions of the appearance, existence and disappearance or transition of sound, knowledge of the physical nature and artistic possibilities of voices and instruments) are coordinated with the psychophysical instrumental-performance principle of the embodiment of "sound-creating will". The system of conducting "carcass" and "sound management", intra-muscular and psychological-volitional feeling of continuous melodic, timbre-textural, articulatory-dynamic and thought-sensual performance fluidity in this case models the energy content of all types and scales of musical intonation, which testifies to the integration of sonorous-stylistic characteristics in the field of executive conducting technique and in the manual sign language of the conductor.

**Key words:** conducting gesture, conducting art, artistic conducting technique, performance interpretation, gestural and plastic aspects of conducting performance.

**Актуальність теми роботи.** Здатність відчувати партитуру як специфічне звучне ціле і передати це відчуття оркестру (і слухачу) є основною суттю диригентської інтерпретації. Оскільки диригенти використовують специфічну диригентську (жестову) мову в її універсально-виразових і технічних та індивідуальних проявах, 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 в оркестровому виконавстві залежать від диригентського показу. На їх безпосередній зв'язок буквально вказують самі диригенти і музичні критики. Наріжним каменем цієї здатності є складові диригентського жесту, зокрема, володіння системою ауфтактів (передусім) – замаху, стремління, точки і віддачі. Усе це дозволяє говорити про диригентське «звуковидобування» і «звуковедення», а також про «диригентське туше» (від франц. Toucher – 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, і, навіть, «звучання» руки диригента, «відчуття звуку» у руці. Тому визначення вказаних параметрів художньої диригентської техніки є актуальною сферою музикознавчого та виконавсько-диригентського досліджень.

Отже, **мета статті** – дослідити звучні жесто-пластичні аспекти диригентського виконавства в системі художньої диригентської техніки.

**Виклад основного матеріалу.** Усім досвідченим оркестрантам відома дія мало пояснюваної та загадкової диригентської «магії», коли одні диригенти отримують 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 інші, котрі здійснюють ніби ті ж жести (а ті самі оркестранти грають на тих самих інструментах), домагаються лише тьмяного, нічим не примітного (і тим не визначеного у семантично-стильовій якості) звучання.

Р. Муті так описує свій 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 відрепетиувати 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 1]. Філадельфійський оркестр під рукою Муті став відрізнитись від будь-якого іншого, 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. Подібних прикладі можна навести багато. Кожен такий «звучний» маестро володів індивідуальною манерою жестового і артистичного впливу.

Диференціюється сім рівнів диригентської техніки, які використовуються одночасно або у різних сполученнях [4, с. 102]: 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 (сміслові 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, кружання, 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-сміслового 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 шипкових 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 архітектоники 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 методику оволодіння, наприклад, різного роду зіставлення), але художньо безрезультатні.

Особлива складність оволодіння виразовими засобами від третього до шостого рівнів пов'язана з їх творчим характером. Складність полягає в тому, щоб самостійно знайти відповідний прийом, який має стати «твоїм», власним, невіддільним від природи твого тіла – тоді він широко відтворює образ і спонукає оркестрантів-виконавців. Виразові прийоми на відміну від прийомів тактування не мають будь-якої жорсткої встановленої форми, спираються на принципову інтерпретативність виконавського мистецтва. 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). Крім того, одну і ту ж задачу можна до певної міри здійснити різними виразними засобами.

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 і, звичайно, диригента.

Важливим індикатором емоційної виразовості інтонації є моторність, природна для диригентського жесту (докладно про це – у дисертації О. Субботи [5]). 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. 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. У диригентському мистецтві виконавець «витягує» необхідну достатню інформацію про інтонаційно-образний зміст музики з кінетичних рухів (одночасно кодуючи 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 стереотипів. Диригентське інтонування включає 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). Таким чином, як і всі музично-виконавські мистецтва, диригування має на меті звукотворчість, інтерпретацію музичного тексту за допомогою інтонації.

Диригентські мануальні рухи, утворюючи специфічний музичний виконавський хронотоп, природно набувають рис експресивності у процесуальному виконавському розгортанні. Можливість диригента моделювати внутрішній зміст лічильної долі, передавати ритм, насиченість, характер руху звуків сприяє виникненню своєрідного, чисто диригентського відчуття «звуку в руці»: «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 “формувати” відповідно до завдань виконання. (Відчуття це аналогічно відчуттю людини, що стоїть у воді і виробляє в ній рухи рукою)» [3, с. 80] – саме про це казав О. Муті у наведеній нами на початку статті 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» [3].

Про відчуття «звукового потоку в руці» як «складний моторно-звуковий рефлекс» пише професор Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, багаторічний 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 кість 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



звучу 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.

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.

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 звукоруку 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) [2, с. 324–332].

**Висновки.** 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, 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.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лебрехт Н. Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть / пер. с англ. С. Ильина. М.: Классика-XXI, 2007. 448 с.
2. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
3. Мусин И.А. Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2006. 232 с.
4. 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.
5. Суббота О.В. Музична моторність як категорія музикознавства: дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Одесь. держ. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2005. 197 с.
6. Фуртвенглер В. Проблема дирижирования. *Дирижерское исполнительство* / под. ред. Л.М. Гинсбурга. М., 1975. С. 398–401.

### REFERENCES

1. Lebrecht, N. (2007). *Maestro Myth. Great conductors in the struggle for power*. М.: Classics-XXI. [in Russian].
2. Martinsen, K. A. (1966). *Individual piano technique based on sound-creating will*. М.: Music [in Russian].
3. Musyn, I.A. (2006). *The language of the conductor's gesture*. М.: Music [in Russian].

4. 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].

5. Сиббора, О.В. (2005). Musical motor skills as a category of musicology. Candidate's thesis. Odesa: ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].

6. Furtwangler, W. (1975). The problem of conducting. Conducting performance. M. S. 398–401 [in Russian].