УДК 781.68+78.07+785.1
DOI https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-14

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

ДО ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ХРОНОТОПУ В ДИРИГЕНТСЬКОМУ ВИКОНАВСТВІ

Мета роботи. *У статті досліджуються хронотопічні 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 одного з найважливіших параметрів диригентського жесту як виконавське втілення музичного хронотопу, що створює семантичне наповнення диригентського мистецтва у його передачі оркестру.* ***Висновки***. *Структура диригентської мануальної техніки, адекватний пластичний образ якої наполегливо створювався майстрами протягом XIX і XX століть, являє собою реалізацію експресії, безперервності, пульсаційності і агогічності часового потоку, вираженого завдяки тактовій системі нотації. 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 музики. 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).*

© Мурза С. А., 2023

Ключові слова: *музично-виконавське мистецтво, музичний хронотоп, музичний час, темпометроритм, виконавська процесуальність, часопростір, музична виразовість, музична мова, виконавська інтерпретація, звуковедення.*

Murza Svetlana Anatolyevna, *Candidate of Art, Associate Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

Before the appearance of the musical chronotope in dirigency vyconauty

Aim of the work. *The article examines the chronotopic aspects of the Diregent Viconate are explored in the system of artistic Diregent 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 one of the most important parameters of the dirigent gesture is the Viconavian infusion of the musical chronotope, which creates a semantically superior dirigent mystique in its transfer to the orchestra.* ***Conclusions.*** *The structure of dirigent manual technique, an adequate plastic image that was effortlessly created by masters throughout the 19th and 20th centuries, is the realization of expressiveness, continuity, pulsation and agogicity of the hourly flow, expressed according to the clock notation system. The system of dirigent gestures, being (like the music itself) completely procedural at the determined hourly duration of the "flowing experience," creates a special chronotopic emotional density of moments of the psychological process, through which it forces (as Vikonavska language) to the world of objective processes, intermediate, "attractive" » And their place, then it becomes semantic. In the Vikonavian situation, the "flowing experience" – the hour allows one to mark the experience (in order to signify its mode), and the experience allows one to mark the hour as a living semantic flow, as its living; Such an artistic hour, instead of the physical, becomes expressive. All this dirigent, gestural meanings of the chronotope are distinguished in emotional-volitional, value-stressed gestures, which correspond to value-stressed tones, motives, phrases of music. The incorporation of a musical chronotope (the space of time as a dual integrity) in the Dirigentian Wiconan appears as a "transfer" of the hour to the language of spatial characteristics, which is objectified by the space (which appears fundamentally in the internal sense in everyday life).*

Key words: *musical performing art, musical chronotope, musical time, tempometric rhythm, performing processuality, space-time, musical expressiveness, musical language, performance interpretation, sound science.*

Актуальність теми роботи. 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 звучно-незвучної природи музики. Диригентська професія сформувалася в історії розвитку музичного виконавства як втілення двоїстої (текстової, письмової та звучно-комунікативної) природи щодо втілення ускладнюваної музичної матерії у її живому темпометроритмічному і просторовому (часопросторовому – хронотопічному розгортанні). Виявлення та аналіз вказаних процесів складає актуальний зміст сучасного дослідження диригентського мистецтва.

Отже, **мета статті** – дослідити хронотопічні аспекти диригентського виконавства в системі художньої диригентської техніки.

Виклад основного матеріалу. Для диригентського мистецтва, яке конструює музичний час за допомогою візуально-просторової 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 та єдності) в живій виконавській процесуальності. І якщо вступ до сфери смислів, згідно відомому афоризму М. Бахтіна, відбувається через «браму 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. З фізичної теорії відносності термін «хронотоп» потрапив до психології

і далі – до мистецтвознавства, куди його запроторив М. Бахтін. Адже види мистецтва розрізняються не не тільки матеріалом, скільки типом хронотопу. 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 багатошаровим 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. Інтонаційний часопростір є асиметричним і нерівномірним (що свого часу виявив Ф. Ліст у власній диригентській практиці, коли зрозумів, що диригувати на основі рівномірної акцентуації неможливо – власне, це і призвело до революції у диригентському виконавстві), зі свого роду «викривленнями» звукопросторових і часових параметрів на кордонах інтонаційного поля. У різних метрах і темпах, типах пульсації диригент має не тільки чуттєво уловлювати, а й передавати оркестру процесуальне відчуття хронотопу через ясність жестової подачі. А це і складає основу *інтепретативного переживання*, яке утворюється через контуальність/дискретність інтонаційного часопростору. 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» [1]. Присутність такого незвучного потоку і пульсу все диригенти мають відчувати інтуїтивно, неусвідомлено, так як їм жестово-технічно доводиться працювати з обома пластами.

Г. Рождественський 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» [4, 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 – наприклад, у І. 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 І симфонії Брамса вказаний розмір s 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.

Таким чином, фіксується «континуально-алогічна природа метричної пульсації, виражена в нотах тактовими рисами, а у диригентській техніці тактовою сіткою» [2, с. 88]. 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.

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.

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 ауфтактних 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» [3, с. 20]. 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. 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.

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» [3, с. 10]. Далі виявилося, 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*, 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 диригент*а. 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. 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-смислового боку музики*. Точніше, ці специфічні жести перетворилися на мовні семантичні знаки, а їх система стала диригентською виконавською мовою.

У диригуванні «один рух пов'язаний з іншим, що створює нерозривну лінію, яка, образно кажучи, товщає і стончується, ускладнюється і спрощується, підсилюється і слабшає, але

ніде не уривається». Так виявляються функціонально зв'язаними «три удари, які становлять одиничний диригентський жест, – замах (ауфтакт), сам удар (точка) і відбиток (рефлекс), які відповідають арсису та тезису у танці, а у музиці – моторно-інтонаційному осередку, який уявляє собою послідовність декількох моторно-інтонаційних елементів (предікт-ікт-постікт), з певним розподілом енергії між ними» [5, с. 107]. Ці зв'язуючі рухи – ауфтакти – дозволили управляти внутрішньодолевим і міждолевим рухом звучного потоку, його темпом і ритмом, агогічними «диханнями» (найважливішим виразним елементом виконавської 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». Диригентські жести, змінюючи «характер інтенціональних актів», характеризуються потенційною схильністю (як би «згорнутою» в інтенції, як «згусток можливостей») до явлення у відповідному фізичному просторі. 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 ауфтакти 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 ауфтактного «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.

Крім сумарно-інформативної функції (зокрема, хронотопічного толку) випереджаюча інформаційна властивість ауфтакту 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. «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. Присутність ауфтактів в кожному диригентським 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 знять; надає безперервність процесу виконання. Інформаційний зміст ауфтакти 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.

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. 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 організовувати 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 внутрішньодольового 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 внутрішньодольовим 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 предйом-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. Напруга, 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 ауфтакти, відбиття).

Висновки. Таким чином, структура диригентської мануальної техніки, структура виконавської диригентської «сітки» (схем), адекватний пластичний образ якої наполегливо створювався майстрами протягом XIX століття, являє собою реалізацію експресії, безперервності, пульсаційності і агогічності часового потоку, вираженого завдяки тактовій системі нотації.

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.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Эскиз философии дирижерского ремесла. *Статьи о музыке – Погружение в классику*. URL: http://intoclassics.net/publ/4-1-0-118 (дата звернення 14.06.2023 р).

2. 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.

3. Мусин И.А. Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2006. 232 с.

4. Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. Л. : Музыка, 1974. 103 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.

REFERENCES

1. Arkadyev, M. (2010). A sketch of the philosophy of conducting. Articles about music – Immersion in the classics. URL: http://intoclassics.net/publ/4-1-0-118 [in Russian].

2. 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].

3. Musyn, I.A. (2006). The language of the conductor's gesture. M.: Music [in Russian].

4. Rozhdestvensky, G. (1974). Conductor's fingering. L.: Music [in Russian].

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