

4. Касіян В. І. Альбом репродукцій. К., 1962.
5. Касіян В. Про мистецтво. К., 1970. 285 с.
6. Кардашов В. М. Теорія і методика викладання образотворчого мистецтва: *навч. посіб. для студентів вищих навч. закладів*. Київ : Видавн. дім «Слово», 2007. 296 с.
7. Котляр В. П. Основи образотворчого мистецтва і методика художнього виховання дітей: *навч. посіб.* Київ : Кондор, 2006. 200 с.
8. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво : *слов.-довід.* Тернопіль : Навч. кн.-Богдан, 2003. 216 с.
9. Яців Р. М. Львівська графіка 1945-1990. Традиції та новаторство. К., 1992.

Мурза Світлана,
викладач-методист ДМШ № 5 (м. Одеса)

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

***Анотація.** У статті розкрито аспекти співвіднесення форм ігрових рухів музикантів-інструменталістів та диригентської жестової системи, виявлено, що диригентський жест постає в своїх формах руху близьким не тільки музичному вислову як такому, а й різним формам виконавських музично-інструментальних рухів.*

***Ключові слова:** диригентський жест, диригентська техніка, виконавська інтерпретація, форми, інструментально-ігрові рухи.*

***Постановка проблеми.** 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 інтерпретаційній формі. Застосування порівняльного, естетико-культурологічного, історичного, музикознавчих методів дослідження, а також урахування принципів виконавства дозволяють розкрити і проаналізувати специфіку впливу форм інструментально-ігрових рухів на диригентський жест.

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

Виклад основного матеріалу. Рухові виконавські дії інструменталістів і диригента розрізняються (як і інструментальні форми рухів, що пов'язані із способом звуковидобування – смичкових, щипкових, духових, клавішних). У виконавця-інструменталіста формування музичних уявлень і їх реалізація в рухах протікає в єдності, у прямій залежності й координації зі слуховим контролем. У своїх рухах виконавець-інструменталіст передає не тільки звуковий матеріал твору в конкретиці його музично-мовних прийомів, а й відчуття динамічності його розвитку, емоційне ставлення до твору і до самого процесу виконання. В момент гри на інструменті виконавець відчуває не тільки самі технічні рухи, способи звуковидобування і швидкість пальців, силу удару або легкість торкання, подих руки або легенів та інші моторні відчуття, а й, на основі так званих виразних рухів, безпосередню координацію технічних засобів зі своїми музичними уявленнями та їх втіленнями, відразу чує звучний результат поза залежності від чиєїсь сторонньої гри у сольному музикуванні. Виконавець може гнучко й миттєво відреагувати на звучання з різних його боків, має можливість нескінченного числа спроб-експериментів, моделювання у звуковидобуванні та

звуковеденні, 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.

Серед інструменталістів існують цілком визначені поняття – «взяти звук», «спертися на звук», «перелити», «перевести», «перекинути», «зліт», «удар», «торкання», «ковзання», «щипок» тощо. Усі ці «виробничі» виконавські поняття вказують не стільки на різний характер звуковидобування, скільки на різні відчуття музичного руху, розгортання музичної тканини, різне розуміння образності музичного руху, але у просторі конкретного інструмента. Виконавець-інструменталіст природно володіє відчуттям безпосередності виконання. На цих засадах він починає мислити на інструменті, з інструментом та «мислити інструментом» [4].

Інструменталісту доводиться стикатися з першочерговою проблемою озвучування твору, із застосовуванням складних технічних і фактурних прийомів, піклуватися про точність руху рук, ретельне виконання усіх тонкощів композиторського тексту. Артистично-просторовій виразності 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 музикальності в представників різних виконавських спеціальностей виявляється, що емоційність диригента у зв'язку з проявами на сцені характеризується більшою наочністю, 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 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 у 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. Часо-просторове осягнення, «видимість» його рухів (зрозуміло, за умови художньої доцільності) багато в чому визначаються відчуттям звука в руці, художньо-функціональною взаємодією правої та лівої рук диригента.

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. Підсвідоме використання диригентом жестової мови в момент вербального спілкування з оркестром на репетиції можна уподібнити просторово-інструментальним відчуттям виконавця-інструменталіста – орієнтації на клавіатурі або грифі, позиційних формулах, формах руху в різних артикуляційно-динамічних або фактурних ситуаціях і т.д., тим більше, що форми руху оркестрового диригента й 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. 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).

Без сумнівів ця практика 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 в зоні живої пам'яті музикантів. Змінивши смичок на паличку і звільнившись від гри на інструменті, «колишній концертмейстер» змушений був задовольнятися тільки чуттєвими засобами. Тому логічно припустити, що звичні для себе прийоми смичкової техніки він залишив в арсеналі диригентських технічних і виразних засобів. Вже прагнення скрипача грати першу долю такту смичком вниз, обумовлено прагненням до опори, можна спостерігати в диригентських схемах тактування.

У диригентській практиці використання імітаційного жесту не відразу набуло широкого використання в порівнянні з сьогоденням. Скоріше за все, спочатку імітаційний жест беззвучно пояснював необхідні штрихові вказівки. Але з розвитком і ускладненням диригентського мистецтва інструментальні форми рухів придбали художні функції, ставши засобом розкриття виразних елементів музики.

Не заперечуючи універсальності та певної пріоритетності смичкових форм руху в диригентських жестах, вкажемо на істотну роль в диригентській мануальній техніці інструментальних форм руху піаністів. До того ігрові форми клавішників оркестранти спостерігали у тому ж періоді концертмейстерського диригування поруч зі скрипково-смичковим.

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 та 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 в 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 в диригентській техніці й рупороподібний жест при показі духовим, специфічне щипкове звуковидобування в *ricciato* (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).

Спільним моментом в інструментальному та диригентському жестоуправлінні виступає й загальний рух «дихання». 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

звуквидобування 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. При цьому відчутні уявлення, асоціюючись зі звуковими, допомагають висловити різні темброві і штрихові особливості звучання.

Висновки. 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 та свої особисті, в звуковій реалізації даного музичного твору. Сама ж ця реалізація здійснюється в процесі гри на інструменті (інструментах) за допомогою жестової диригентсько-виконавської мовної системи, до якої органічно входять форми ігрових рухів інструменталістів.

Список використаних джерел

1. Мурза С. А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одеськ. нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021.
2. Черноіваненко А. Д. До проблеми музичного мислення: від мислення на інструменті до мислення інструментом. Музичне мистецтво і культура. Вип. 1(28). Одеса: Астропринт, 2019. С. 162-176.

Муха Ярина,

викладачка Полтавської дитячої музичної школи № 2 ім. В. П. Шаповаленка,

Кудінова Оксана,

викладачка Полтавської дитячої музичної