

УДК 378.978

СУТНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ТЕХНІКИ ДИРИГУВАННЯ

Коржавих І. М. , Юришева Л. В. ,

*Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської
обласної ради*

Кафедра вокально-хорової підготовки вчителя

У статті авторки розкрили сутність поняття «диригування» як процесу художнього спілкування диригента з виконавцями.

Автори проаналізували невербальну поведінку диригента у процесі виконання музичного твору, яка виражає внутрішній емоційно-психічний стан диригента, його ставлення до змісту музичного твору і якості актуального звучання; передає цю інформацію виконавцям і слухачам за допомогою рук, міміки, поглядів, рухів корпусу; має здатність відображати особливості інтерпретаційної моделі даного виконавця і його особистісні якості.

Ключові слова: диригування, техніка диригування, невербальна поведінка, емоції, мистецтво диригування.

СУЩНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕХНИКИ ДИРИЖИРОВАНИЯ

Коржавых И. М. , Юрьшева Л. В.

В статье автора раскрыли сущность понятия «дирижирование» как процесса художественного общения дирижера с исполнителями.

Авторы проанализировали невербальное поведение дирижера в процессе исполнения музыкального произведения, выраженность внутреннего эмоционально-психического состояния дирижера, его отношение к содержанию музыкального произведения и качеству актуального звучания; передачу данной информации исполнителям и слушателям с помощью рук, мимики, взглядов, движений корпуса; овладеть способностью отражать особенности интерпретационной модели данного исполнителя и его личностные качества.

Ключевые слова: дирижирование, техника дирижирования, невербальное поведение, эмоции, искусство дирижирования.

THE ESSENCE OF ART TECHNOLOGY OF CONDUCTING

Korzhavich I., Yurischeva L.

In the article the author revealed the essence of the concept of "directed" as a process of artistic communication conductor with performers.

The authors analyzed the nonverbal behavior conductor in the performance of a musical work, which expresses the inner emotional and mental state of a conductor, its relation to the content of the musical work and the quality of the actual sound; transmit that information to performers and listeners with hands, facial expressions, attitudes, movements of the case; has the ability to reflect the characteristics interpretative model of the artist and his personal qualities.

Keywords: conducting, conducting technology, non-verbal behavior, emotions, the art of conducting.

Постановка проблеми. Актуальність теми дослідження зумовлена значним інтересом сьогодення, який виник у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. до мистецтва диригування.

Мета статті – визначити роль техніки диригування як необхідної складової диригентського мистецтва.

Методологічною основою статті є праці Л. Безбородової, О. Іванова-Радкевича, І. Мусіна, Ш. Мюнша, К. Ольхова, Н. Померанцевої.

Диригентське мистецтво в сучасному його розумінні, як самостійний вид музичного виконавства, сформувалося відносно недавно, однак ще в Давньому Єгипті була поширена хейрономія, що в буквальному перекладі з грецької означає «рухати руками» – у сучасному уявленні це співвідноситься з диригуванням.

Поняття про техніку диригування по-різному трактується в науковій літературі. Одні музиканти розглядають техніку диригування як засіб утілення музичного образу в жестах, засіб вираження змісту музичного твору. Таку думку поділяють С. Казачков, О. Іванов-Радкевич. Інші під технікою диригування розуміють прийоми керування хором або оркестром у процесі виконання музичного твору (М. Канерштейн, І. Разумний). Деякі в понятті «техніка диригування» побідають і виразну, і керуючу її функції (В. Ражніков, Ж. Дебелая).

У теорії диригування головним засобом управління традиційно прийнято вважати руху рук – жестикуляцію (Л. М. Андрєєва, М. М. Багриновський, Л. А. Безбородова, Ю. П. Борисов, Е. Кан, М. Ф. Колесса, Н. А. Малько, І. А. Мусін, К. А. Ольхов), більше того, існує думка, що «диригентське керівництво виконанням здійснюється виключно за допомогою» мануальної техніки» [7, 5].

З цією точкою зору важко погодитися, адже у багатьох авторів можна знайти окремі висловлювання, зі змісту яких стає зрозуміло, що управління виконанням у дійсності не обмежується тільки мануальними засобами.

Так, Л. С. Сидельников вважає, що для управління оркестром, крім рухів рук, необхідні виразна міміка і пов'язані з музикою рухи корпусу. С. А. Козачков частинами диригентського апарату називає руки, обличчя, корпус (голову, торс, ноги); А. П. Когадєєв – корпус, голову, руки, ноги, міміку, очі, артикуляційний апарат; Л. М. Андрєєва та Л. А. Безбородова – руки, голову (обличчя, очі), корпус (груди, плечі), ноги. І. А. Мусін, думку якого про керівництво виконанням як «виключно мануальне» ми навели вище, проте вважає, що «мануальна техніка – не єдиний засіб, за допомогою якого диригент утілює зміст музичного твору», що «для диригента аж ніяк не байдужі міміка, положення корпусу, голови і навіть ніг» [6, 22].

У теорії невербальної комунікації і невербальної семіотики сукупність засобів, про які йдеться мова в даних висловлюваннях, визначається як «невербальна поведінка»: «Жести, міміка, пози, інтонація – це цілісна підструктура невербальної поведінки, наділеного

динамічністю, мінливістю і в той же час константністю, багатозначністю і одночасно ємною однозначністю» [11, 434].

Якщо розглядати з цієї точки зору історію розвитку диригування, то легко можна помітити, що управління колективним виконанням ніколи не здійснювалося тільки за допомогою рук, тобто лише мануальними засобами: прообразом диригування були ритмічні рухи тіла первісної людини під час танців; у Давньому Єгипті, у Древній Греції, в епоху Середньовіччя управління хором здійснювалося за допомогою хейрономії – системи умовних знаків, що показують відносну висоту звуку, його протяжність, напрямок мелодії рухами рук, пальців, тіла; з утвердженням у XVII-XVIII ст. системи генерал-басу музикант, який виконував цю партію на клавесині або органі, став здійснювати диригування самим своїм виконанням, а також роблячи вказівки очима, головою, пальцем або відстукуючи ритм ногою.

Таким чином, слід визнати, що арсенал диригентських засобів не обмежується тільки мануальними засобами: значна частина інформації передається за допомогою рухів очей, голови, корпусу, ніг.

На підставі цього ми пропонуємо диригентською технікою вважати не тільки мануальну техніку, а й усю сукупність рухів диригента – його невербальну поведінку в процесі виконання музичного твору В. А. Лабунська, що розробляє теорію невербальної комунікації, визначає невербальну поведінку як індивідуальну форму дій і вчинків, як засіб виразів емоцій і регулювання процесу спілкування.

На відміну від вербального тексту, який лине, дискретний, довільний і розгортається послідовно, більшість невербальних повідомлень мимоволі здійснюється одночасно по декількох комунікативних каналах, що надає їм безпосередність і просторово-часову цілісність, тобто, з погляду теорії невербальної комунікації, невербальна поведінка – це цілісна багатофункціональна система, яка в міжособистісній взаємодії виступає засобом вираження смислових і психофізичних якостей особистості й регулює процес спілкування. Цими ж властивостями володіє поведінка диригента в процесі управління музичним колективом.

На думку А. М. Пазвоського, значення невербальних засобів у диригуванні: «У гарного диригента весь організм насичений музикою, яку виконують кожен його рух, жест, вираз очей немов випромінюють її з себе» [9, 352]. У даному випадку це не метафора: у процесі спілкування дійсно відбувається підлаштування знакової системи мови тіла під конкретну мову, усвідомлене прагнення вибудувати на рівні корпусу, обличчя, рук ті знаки, які підтверджують істинність мови, при цьому «найбільша сила впливу буває там, ... де розум і неусвідомлено-кероване тіло взаємодіють і однаково впливають один на одного» [2].

Пояснення цьому феномену ми знайшли в теорії Н. А. Бернштейна, який пише: «кажучи... про програму рухового акту в цілому, ми не знаходимо для неї іншого визначального фактора,

ніж образ або уявлення того результату дії (кінцевого або поетапного), на який ця дія націлюється осмисленням виниклої рухової задачі» [1, 385], тобто можна стверджувати, що для досягнення необхідного якості звучання хору або оркестру у свідомості диригента-виконавця має бути присутній образ-уявлення дії, необхідної для досягнення даного звучання. Він виникає у свідомості диригента в результаті розуміння сенсу й емоційного переживання змісту музичного твору й визначає якісний склад диригентських жестів – їх амплітуду, динаміку, виразність тощо.

Розглядаючи надалі диригування як процес художнього спілкування диригента з виконавцями, ми вважаємо за необхідне визначити засоби, за допомогою яких у диригуванні здійснюється передача художньої інформації.

У наш час в теорії диригування для відображення художнього виконання застосовуються терміни «виразна жестикуляція», «виразні рухи», «виразна техніка», «образно-виразні прийоми», «образно-виразна техніка», «виразні жести», зміст яких не розкривається і не конкретизується, але, як правило, під ними мається на увазі також мануальна техніка. Разом із тим «Усі утруднення, питання, проблеми і розбіжності пов'язані саме з іншою стороною диригентського мистецтва – з мануальними засобами керівництва виразного виконання. Саме це і є каменем спотикання не тільки для бажаючих займатися диригуванням, але й для розуміння природи, структури та змісту мануальних засобів» [7, 13].

На наш погляд, проблеми з повноцінним визначенням художньої диригентської техніки пов'язані з абсолютизацією провідної ролі мануальної техніки і зі зменшенням ролі інших коштів, наявних у розпорядженні диригента, і застосовуються ним у процесі управління колективним виконанням. Для вирішення даного протиріччя ми пропонуємо ввести в теорію диригування поняття «художня техніка диригування», опочеред розглянемо прийняте в теорії диригування поняття «виразні рухи» з точки зору психології.

С. Л. Рубінштейн виразними рухами називає «широко розлиті периферичні зміни, що охоплюють при емоціях весь організм», які захоплюють систему м'язів обличчя й усього тіла й проявляються в міміці (виразні рухи обличчя), в пантоміміці (виразні рухи всього тіла) і в «вокальній міміці» (вираз емоцій в інтонації і тембрі голосу)» [10, 566-567], при цьому «вираз» – це зміна, динаміка, перехід від одного емоційного стану до іншого, тобто виразні рухи – це, насамперед, несвідоме прояв внутрішніх почуттів, форма прояву емоцій, що робить їх інструментом пізнання внутрішнього світу особистості.

У теорії диригування про значення виразної міміки, корпусу, пози диригента в процесі керівництва виконанням пишуть Г. Берліоз, М. М. Багриновський, І. А. Мусін, С. А. Козачков, Р. Кан-Шпейр, А. Лазер, які вважають, що ці засоби надають диригентові серйозну підтримку, доповнюючи жести, допомагаючи донести до виконавців найменші деталі і зміни нюансів і передаючи інформацію, не піддається відображенню допомогою рук; про значення погляду

диригента в процесі виконання писали Ю. П. Борисов, К. К. Іванов, М. М. Канерштейн, І. А. Мусін, Ш. Мюнш, К. А. Ольхов, П. Г. Чесноков, підкреслюючи, наприклад, що виконавці «... не тільки стежать за рухом палички, але багато чого вгадують по очах керівника, уловлюючи в них те, чого не може бути написано в нотах» [3, 47]. Виразне значення корпусу полягає не стільки в його рухах, скільки в характерності пози, яка полягає в її відповідності тому чи іншому емоційному стану; рухи голови не тільки сприяють збільшенню діапазону зору, але й підсилюють пантомімічну виразність всього корпусу – його скульптурність [4, 29], у якій фіксується характер музичного образу, його художня ідея, стилістичні та жанрові особливості. Різне ставлення ніг також впливає на виразність корпусу і додає зовнішності диригента той чи інший характер.

Таким чином, ми бачимо, що роль окремих виразних рухів диригента відзначається багатьма авторами і трактується ними як спосіб передачі інформації, яка не може бути зафіксована в нотному тексті й передаватися за допомогою рук, тобто художньої інформації – відображення емоційного стану диригента-виконавця, його ставлення до змісту даного музичного твору, до його образу.

Подібним чином трактує сенс виразних рухів у процесі виконання ролі актор С. М. Ейзенштейн. Вирішальним фактором у створенні художнього образу він вважає взаємозв'язок жесту й інтонації, породжуваних єдиною емоцією – художню техніку, яка досягає результату, тобто захоплює глядача. Під художньою технікою С. М. Ейзенштейн розуміє охопило виконавця відчуте стан, відчуття, переживання, яке негайно «проступає» у вірних і емоційно правильних рухах, діях, учинках – «так перебувають відправні елементи правильної поведінки, правильної в тому сенсі, що вона відповідає справді пережитому відчуттю, почуттю» [12, 81]. Під художньою технікою виконавця С. М. Ейзенштейн називає поведінку відповідно до пережитого почуття, єдність внутрішнього емоційного стану та адекватних засобів його зовнішнього вираження.

Висновки. Отже, аналіз показав, що подібними можливостями володіє і невербальна поведінка диригента в процесі виконання музичного твору: вона виражає внутрішній емоційно-психічний стан диригента, його ставлення до змісту музичного твору і якості актуального звучання; передає цю інформацію виконавцям і слухачам за допомогою рук, міміки, поглядів, рухів корпусу; має здатність відображати особливості інтерпретаційної моделі даного виконавця і його особистісні якості.

У зв'язку з цим, спираючись на визначення сутності та функцій невербальної поведінки в теорії невербальної комунікації й невербальної семіотики за В. А. Лабунською, Л. Є. Туміною та Г. Є. Крейдлін, а також на визначення сутності художньої техніки в розумінні

З. М. Ейзенштейна, ми пропонуємо вважати невербальну поведінку диригента в процесі виконання музичного твору художньою технікою диригування.

Література

1. Бернштейн Н. А. Назрілі проблеми регуляції рухових актів // Фізіологія рухів і активність / Н. А. Бернштейн. – М. : Наука, 1990. – С. 373-392.
2. Зарецька Е. Н. Риторика. 4-е вид. – М. : Справа. 2002. – 480 с. [Електронний ресурс].
Режим доступу: http://www.koob.ru/zareckaja/zareckaja_ritorika
3. Іванов К. К. Чари музики / К. К. Іванов. – М. : Молода гвардія. 1983. – 160 с.
4. Казачков С. А. Диригентський апарат і його постановка. – М. : Музика, 1967, – 111 с.
5. Крейдлін Г. Є. Невербальна семіотика в її співвідношенні з вербальною: Автореф. дис. ...
Д-ра філол. наук. М., 2000. 68 с.
6. Мусін І. А. Техніка диригування / І. А. Мусін. – Л., 1967. – 352 с.
7. Мусін І. А. Мова диригентського жесту / І. А. Мусін. – М. : Музика, 2006. – 232 с.
8. Ольхов К. А. Питання теорії диригентської техніки і навчання хорових диригентів /
К. А. Ольхов. – Л. : Музика, 1979. – 200 с.
9. Пазовський А. Записки диригента // Диригентське виконання: Практика. Теорії. Естетика / Ред. – сост., Автор вступ. ст., доповнень і коментарів Л. Гінсбург // А. Пазовський. – М., 1975. – С. 347-361
10. Рубінштейн С. Л. Основи загальної психології. / С. Л. Рубінштейн. – СПб. : Пітер, 2007, – 713 с.
11. Туміна Л. Є. Невербальна поведінка // Ефективна комунікація: історія, теорія, практика: Словник-довідник // Л. Є. Туміна. – М. : ТОВ «Агентство КРПА Олімп», 2005. – С. 434-440.
12. Ейзенштейн С. М. Монтаж / С. М. Ейзенштейн. – М. : ВДК, 1998., – 193 с.