

УДК 784.(477)

DOI <https://doi.org/10.32689/maup.ped.2023.2.3>**Тетяна ПОТАПЧУК**

доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії та методики дошкільної і спеціальної освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, 76000, Україна

ORCID: 0000-0003-1680-6976**Ярослав СВЕРЛЮК**

доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Степана Бандери 12, Рівне, 33017, Україна

ORCID: 0000-0003-3182-6924**Лілія СВЕРЛЮК**

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Степана Бандери 12, Рівне, 33017, Україна

ORCID: 0000-0002-9211-7884**Tetyana POTARCHUK**

Doctor Of Pedagogical Sciences, Professor, Professor at Theory and Methods Preschool and Special Education Department, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Shevchenko str., 57, Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine

ORCID: 0000-0003-1680-6976**Yaroslav SVERLIUK**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Director of the Institute of Arts of Rivne State University for the Humanities, Stepan Bandera str., 12, Rivne, 33017, Ukraine

ORCID: 0000-0003-3182-6924**Liliya SVERLIUK**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor Department of Singing and Choral Practice and Voice Production, Stepan Bandera str., 12, Rivne, 33017, Ukraine

ORCID: 0000-0002-9211-7884

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ДИРИГЕНТСЬКО-ОРКЕСТРОВОГО МИСТЕЦТВА

HISTORICAL ORIGIN OF CONDUCTING AND ORCHESTRAL ARTS

У пропонованій статті розкрито культурно-історичні передумови розвитку диригентсько-оркестрового мистецтва, яке є однією з найдавніших форм музичного втілення. На основі наукових праць здійснено спробу довести, що оркестрове диригування в країнах Західної Європи, на той час мало стихійний характер, передусім воно розвивалося завдяки національним музичним традиціям. У великих містах, де діяли музичні товариства, за сприяння яких було організовано різноманітні оркестри, диригентське мистецтво наблизалося до професійного.

Спираючись на історичні джерела та аналіз музичного виконавства того часу, актуалізовано думку що кінець XVIII і початок XIX століття – це епоха емансипації і реабілітації диригентського мистецтва. Воно відділилося від інших видів музичної діяльності і стало особливим мистецтвом, що потребувало спеціальних знань та природної обдарованості. В цей час вперше в музичному житті появилися професійні диригенти в сучасному розумінні їх. Проте слід зазначити, що перехід до нової системи диригування здійснювався під тиском передових музикантів того часу, але з великими потугами.

З'ясовано, що тільки з епохи Відродження почалося поступове оновлення хейрономічного принципу завдяки новим течіям музичного мистецтва. Виникає вчення про відтінки виконання, залежність модифікації темпу від змісту виконуваної музики. Ритмічні контури н'еси пожвавішали, а зміни темпу зустрічаються дедалі частіше. Відповідно елементарне відбиття такту за допомогою замаху руки стало недостатнім. Тому в Італії на початку XVII ст. це призвело до зародження подібних рухів, що використовувались у сучасній системі диригування. Першими італійськими теоретиками, котрі вперше показали нові схеми складних диригентських рухів, були Лоренцо Пена, Цаккарія Тево.

Доведено, що основними етапами еволюції диригентського мистецтва були стихійні і примітивні рухи тіла первісних людей, хейрономія давнього періоду і епоха середньовіччя, пошуки засобів керування ритмічним ансамблем і поява батуту з «відбиванням такту» в XVI столітті, генерал-бас і диригування за клавесином в XVII–XVIII століттях і, нарешті, виникнення нового стилю з його дуже розвинутою мовою жестів, які успішно використовуються й сьогодні.

Ключові слова: диригентсько-оркестрове мистецтво, еволюція диригування, мова жестів.

The proposed article reveals the cultural and historical prerequisites for the development of conducting and orchestral art, which is one of the oldest forms of musical embodiment. On the basis of scientific works, an attempt was made to prove that orchestral conducting in the countries of Western Europe at that time had a spontaneous character, primarily it developed thanks to national musical traditions. In large cities, where musical societies operated, with the help of which various orchestras were organized, the art of conducting approached the professional one.

Based on historical sources and the analysis of musical performances of that time, the opinion that the end of the 18th and the beginning of the 19th century is an era of emancipation and rehabilitation of conducting art has been updated. It separated from other types of musical activity and became a special art that required special knowledge and natural talent. At this time, professional conductors in the modern sense of the term appeared for the first time in musical life. However, it should be noted that the transition to the new conducting system was carried out under the pressure of the leading musicians of that time, but with great effort.

It was found out that only from the Renaissance era the gradual renewal of the heironomic principle began due to new trends in musical art. There is a doctrine about the nuances of performance, the dependence of tempo modification on the content of the performed music. The rhythmic contours of the piece became more lively, and tempo changes are more frequent. Accordingly, the elementary reflection of the beat with the help of a swing of the hand became insufficient. Therefore, in Italy at the beginning of the 17th century, this led to the birth of similar movements used in the modern conducting system. The first Italian theoreticians, who for the first time showed new schemes of complex conducting movements, were Lorenzo Pena and Zaccaria Tevo.

It is proved that the main stages of the evolution of conducting art were the spontaneous and primitive movements of the body of primitive people, the heironomy of the ancient period and the Middle Ages, the search for means of controlling a rhythmic ensemble and the appearance of the trampoline with "beating the beat" in the 16th century, the general bass and conducting on the harpsichord in the 17th–XVIII centuries and, finally, the emergence of a new style with its highly developed sign language, which is successfully used even today.

Key words: conducting and orchestral art, evolution of conducting, sign language.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Діяльності диригента, її якісних характеристик, яка у нашому дослідженні розглядається крізь призму дефініції суспільного розвитку, значно еволюціонувала під впливом соціально-економічних, культурно-історичних, моральних і психологічних чинників. Це зумовлює проведення історичного аналізу з метою виявлення генезису диригентського мистецтва, діяльності диригента як педагога, музиканта, керівника, вихователя та його професійної підготовки.

У цьому зв'язку формування диригентського мистецтва ми розглядали в аспекті тих суспільних явищ та культурно-історичних процесів, які відбувалися на певній стадії розвитку людської цивілізації, зокрема, в єдності музичного мистецтва – від найпримітивнішого (вистукування простих мелодій первісними людьми) до створення класичних творів сучасної музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Автори наукових досліджень (К. Єременко, Г. Макаренко, Л. Кияновська, М. Колесса, Н. Матусевич, О. Поляков, В. Рожок, В. Толба, David Kenneth Smith) зробили ретроспективний аналіз диригентсько-оркестрового мистецтва, що є неоціненним внеском для культурно-історичних умов розкриття сучасного способу диригування музичним колективом. Аналіз наукових досліджень змусив концеп-

туалізувати проблеми культурно-історичного розвитку, відтворення спадщини музикознавства колишніх представників естетичної думки.

Мета статті – дослідити етапи розвитку диригентсько-оркестрового мистецтва в контексті культурно-історичних подій. Обґрунтувати тісний взаємозв'язок удосконалення композиторської творчості з переходом до нових форм диригування, які проходили відповідні трансформаційні етапи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оскільки диригування сформувалося як самостійний вид виконавської діяльності лише у другій половині XIX століття, можна стверджувати, що воно є однією з наймолодших музично-виконавських спеціальностей. Хоч, разом з тим, диригування, як мистецтво керування музично-виконавським колективом сягає глибокої давнини. Зокрема, в часи Давнього Єгипту та Давньої Греції музичний колектив очолювали особи, які за допомогою жестів рук передавали характер виконання твору. Про це свідчать старовинні зображення, що збереглися до нашого часу.

М. Глинський [1] зазначає, що саме диригентське мистецтво є одним з найдавніших видів музичного втілення, оскільки започатковується трансформацією звуків у рухи тіла, що вкорінені у психофізіологічних особливостях людської природи. Він вважав, що усвідомлені враження, зумовлені звуками, розряджаються у вигляді реакцій м'язів. Отже,

музичне мистецтво первісних людей ґрунтувалося на вільному виявленні рефлекторних реакцій, а сприйняття звуків могло бути природним перевтіленням у танець. Це дає підстави припускати, що ритмічний елемент на той час заслоняв мелодію.

Хоча диригентське мистецтво в сучасному його розумінні як самостійний вид музичного виконавства сформувалося відносно недавно (друга чверть XIX ст.), його витoki простежуються з давніх часів. У музикознавчих історичних джерелах про такий спосіб керування колективом йдеться як про ударно-шумовий. Таке диригування здійснювалося за допомогою ведучого, який для вирівнювання ансамблю визначав ритм голосним постукуванням. Проте зазначимо, такий прийом не завжди був зручним у практичній діяльності: при більшому складі виконавців, їхні голоси глушили диригента, через що його керування втрачало будь який сенс. Тому ще на ранній стадії музичного розвитку почали застосовувати складніші засоби диригування, які розвивалися завдяки переходу на інший рівень музикування, коли мелодія стає домінуючим засобом музичної мови.

На той час вже існували диригентські засоби для вираження нюансу виконуваної мелодії. Так, нюанс *piano* виражали за допомогою вказівного пальця правої руки, яким диригент проводив по пальцях лівої. Для того щоб вказати на нюанс *forte*, він притискав праву руку до долоні лівої [1].

Отже, з розвитком та ускладненням мелодичної мови, зростанням труднощів відтворення незафіксованих письмово пісень та різноманітних мелодій призводить до того, що мистецтво диригування за допомогою умовних рухів тіла трансформується у складну науку хейрономію (від *χείρ* – рука, *νόμος* – закон, правило). В її основі була система умовних символічних рухів рук і пальців диригента, які підтримувались відповідно рухами голови та корпусу. Таке диригування було дуже поширеним у давньому Єгипті та Греції у разі спільного керування музикантами та хором.

Якщо спочатку хейрономічний принцип диригування був пов'язаний з музикою, то пізніше він став самодостатнім мистецтвом, незалежним від музики та театру. З таким змістом термін «хейрономія» можна знайти у Ксенофана: «Коли я повернувся додому, – пише він, – я не танцював, тому що я цьому ніколи не вчився, але я хейрономував, тому що я вмів це робити». Таким чином, відділившись від музичного мистецтва, хейрономія лягла в основу мистецтва міміки.

Разом з тим є підстави вважати, що поряд із хейрономією, існували й інші види дири-

гування, більш близькі до нашого часу. Царський жезл поступово перетворювався із символу духовного звання в ознаку диригентської посади і став прообразом диригентської палички (батути). Тепер важко точно визначити коли ж було започатковано диригування диригентською паличкою. До недавнього часу вважали, що диригентську паличку почали застосовувати у XIX столітті. Її застосування пов'язують з іменами композиторів Г. Спонтіні, К. Вебера, Л. Шпора [2]. Хоча в історичній літературі є свідчення про перший випадок диригування батutoю концертів Палестріни (1564 р.), коли він відбивав такт тонкою і довгою золотою паличкою [2].

Зокрема, у латино-польських літургійних нотних книгах (Градуалях) 1406 року знаходимо зображення польської музичної школи, що діяла на території України. Співають 12 підлітків під керуванням двох наставників. Учитель диригує диригентською паличкою, а його помічник співає і рукою відбиває такт. Це дає підстави стверджувати, що диригенти ще на початку XV століття застосовували диригентську паличку, а для керування музично-виконавським процесом колективу використовували подвійне диригування.

Ускладнення багатоголосся, поява мензуральної системи і розвиток оркестрової гри вимагали чіткішої ритмічної організованості ансамблю. Можливо, це було причиною того, що поряд з хейрономією застосовувався спосіб диригування за допомогою «батути» (палички, від італійського *battere* – бити, вдари́ти), яка слугувала для досить голосного відбивання такту. Згаданий спосіб ще називають «шумовим диригуванням». Про застосування батути свідчать художні зображення циркового ансамблю, зроблені до 1432 року. Таке диригування застосовували і в давній Греції. Оскільки воно справляло багато шуму, тому в XVII столітті використовували згорнутий в трубку нотний папір. Такий спосіб диригування проіснував тривалий час. Наприклад, Ж. Люлі до 1687 року користувався великою очеретяною тростиною, якою стукав по підлозі. Б.Вебер застосовував «шумове диригування» навіть на початку XIX століття, вдарюючи по партитурі трубкою зі шкіри, набитою вовною.

Таке критичне ставлення до диригування батutoю призвело до того, що деякі теоретики XVII ст. рекомендували замінити диригентську паличку звернутим у трубку нотним папером. Цей сурогат батути Д. Спієр називає *хартою*. Г. Макаренко вважає, що «гамірний» спосіб керування батutoю був хоч і зручним для музикантів, але у той же час

заважав сприйняттю твору. Відомі випадки, коли ремісники диригентської справи з таким завзяттям користувалися своїм «інструментом», що він розлітався вщент! Зрозуміло, що такі прояви професійної активності керівника музичного колективу дуже заважали слухачам, тому згодом жорстку палицю почали замінювати рулоном нот, який називали «хартою» (charta) [3].

Є окремі свідчення про спроби замінити диригентську паличку носовою хустинкою (в окремих випадках її прикріплювали до батути). Ця різноманітність способів диригування призвела до того, що кожен вокальний чи інструментальний ансамбль вимагав особливого способу диригування.

Удосконалення виконавської техніки вокальних ансамблів та новий імпровізаційний стиль оркестрової музики сприяли народженню нових підходів до диригентської практики, оскільки змах рукою чи диригентською паличкою вже не може з чіткою визначеністю утримувати оркестранта, який імпровізує свою партію в межах гармонії та ритму, вказаних у партитурі. Потрібні були нові форми диригування, які б сприяли кращому контролю над оркестром [4].

Нові способи було взято з вокальної практики того часу. Серед різноманітних інструментів, що їх використовували для супроводу вокальних ансамблів, давно привертала увагу інструменти з клавіатурою. Музикант, який сидів за таким інструментом і читав генерал-бас, дуже швидко витіснив з диригентської практики батуту і сам став очолювати ансамбль. Граючи на інструменті, він одночасно читав партитуру, утримував музикантів і співаків в межах гармонії і ритму та стежив за загальним виконанням твору.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Уперше новий спосіб диригування зображено на титульній сторінці одного з творів Орландо Лассо (1589). На цій ілюстрації можна побачити оркестр, що складається з п'ятнадцяти музикантів під керування диригента, який грає на клавесині. Новий спосіб диригування починає швидко витісняти зі вжитку диригентську паличку, яка утверджувалась у той час в інструментальній музиці. Як більш притаманний особливостям музичного стилю того часу, цей спосіб поширюється протягом короткого часу, досягаючи відомих європейських оркестрів.

З удосконаленням клавесинної системи, яка на початку XVIII століття стає провідною в диригентській практиці, поступово виробляється ряд прийомів керування оркестром.

Наприклад, для того щоб таке керування було зрозумілішим, керівники колективу часто виконували не тільки генерал-бас партитури, а й мелодію, нерідко змінюючи розміщення середніх голосів. Для того щоб одержати можливість стежити лише за загальним виконанням, диригенти запрошували спеціальних клавесиністів для читання партитур. Одними з відомих диригентів того часу були Гассе та Граунь [6].

Природно, що такі незручності спричинили пошук нових, ефективніших форм диригування. У цих випадках обов'язки диригента брав на себе перший скрипаль, як це відбувалося в оркестрах раніше. Такого скрипаля в музичній літературі XVII ст. називали концертмейстером, а система диригування за допомогою смичка набула нової розробки [5].

Захисником цієї системи був один з тодішніх керівників оркестру Петрі, який вважав, що її потрібно не тільки використовувати в нечисленних ансамблях, а й у великих оркестрах. Він стверджував, що ніхто не може помилитися, якщо концертмейстер домовиться з виконавцями, у котрих «дрібні ноти», щоб він виконував такі партії на скрипці. Проте, Ем. Бах, як найбільш ревний захисник клавесинної системи, рекомендував на початку п'єси наслідувати гру першого скрипаля, а не диригента-клавесиніста [1]. Коли генерал-бас написано шістнадцятими, (через що клавесинний супровід диригента ставав не зовсім виразним), прийнято було наслідувати гру концертмейстера. Хоча ця система керування оркестровим колективом на той час була досить популярною в європейських оркестрах, однак з ускладненням музичного стилю почали виявлятися негативні аспекти клавесинної системи, в якій роль концертмейстера в оркестрі стає значимою. Це стало передумовою зародження нової системи диригування, яку впродовж наступних віків використовували на усіх оперних сценах і концертах Європи. Це була система *подвійного диригування*, побудована на постійній участі в оркестрі двох диригентів – диригента-клавесиніста і концертмейстера.

Диригентські обов'язки було розподілено між ними так, що один із них відповідав за оркестр, його виконавський рівень, а інший диригент (роль якого виконував концертмейстер) диригував під час репетицій. При поєднанні окремих видів музичної діяльності, що характерно для тієї епохи, в контракти, укладені з диригентами, включено пункт, за яким диригент був зобов'язаний писати кожен рік певну кількість музичних творів. Він обирав репертуар, призначав репетиції, визначав художній напрям творчої діяльності

колективу. Після репетиційної підготовки, коли твір було розучено з оркестром, в концерті чи в опері диригували вже два диригенти. Один диригент читав за клавесином партитуру, одночасно користуючись деякими хейрономічними рухами (як було прийнято в клавесинному диригуванні), другий – диригент-концертмейстер, сидячи на підвищенні, диригував, граючи на скрипці, інколи стукаючи ногою та рухаючи тілом. В окремих місцях він переставав грати і диригував смичком, користуючись ним як батutoю [1].

Новий стиль виконання творів, відповідно, вимагав іншої диригентської системи, в якій роль інтерпретатора музики зосереджувався в руках одного диригента, а зміст твору трактувався крізь призму своєї художньої індивідуальності. Інакше кажучи, наступала епоха, коли диригент стає

самостійним «виконавцем» музичного твору за допомогою інструменту, яким є оркестр.

Таким чином, подальший розвиток інструментальної музики, становлення національних композиторських шкіл та поява складніших творів обумовлювали до розширення оркестру та удосконалення його виконавської виразності. Ці обставини були головною передумовою звільнення диригента від виконавської участі як скрипаля-концертмейстера та заміни смичка на диригентську паличку із зосередженням в одних руках цілого оркестру. *Перспективи подальших досліджень* вбачаємо у розкритті концепції становлення та розвитку професійного диригентсько-оркестрового мистецтва. Зокрема, детального розгляду потребує дослідження вітчизняного диригентсько-оркестрового мистецтва, його взаємообумовленість з країнами Європи.

Література:

1. Ільченко О., Сверлюк Я.В. *Методологічні проблеми професійної музичної освіти*. Рівне: Перспектива, 2004. 200 с.
2. Лошков Ю. *Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII–XIX ст.* : дис... д-ра наук: 26.00.01 / ХДАК., 2008. 379 с.
3. Макаренко Г. *Творчість диригента в контексті інтегративного підходу* : дис... д-ра наук: 17.00.01 К., 2006. 380 с.
4. Сверлюк Я., Сверлюк Л., Потапчук Т. *Історичні витоки Західноєвропейської музичної освіти. Освітні обрії*: науково-педагогічний журнал. № 2 (55), 2022. С. 12–16.
5. Schuneman G. *Geschichte des Dirigieren*. Leipzig Breitkopf-hartel. 1932. 56 s.
6. Quantz J. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1952. S. 68.

References:

1. Ilchenko O., Sverliuk Ya. *Metodolohichni problemy profesiinoi muzychnoi osvity* [Methodological problems of professional music education]. Rivne: Perspektyva, 2004. 200 s. [in Ukrainian].
2. Loshkov Yu.I. *Dyryhentske orkestrove vykonavstvo v konteksti ukrainskoi kultury XVIII–XIX st.* [Conductor-orchestral performance in the context of Ukrainian culture of the 18th-19th centuries]: dys... d-ra nauk: 26.00.01 / Yu.I.Loshkov; KhDAK., 2008. 379 s. [in Ukrainian].
3. Makarenko H. (2006) *Tvorchist dyryhenta v konteksti intehratyvnoho pidkhotu* [Conductor's creativity in the context of an integrative approach]: dys... d-ra nauk: 17.00.01 K. 380 s. [in Ukrainian].
4. Svrluk Ya., Sverliuk L., Potapchuk T. (2022). *Istorychni vytoky Zakhidnoievropeiskoi muzychnoi osvity* [Historical origins of Western European musical education]. *Osvitni obrii: naukovo-pedahohichniy zhurnal*. № 2 (55), S. 12–16 [in Ukrainian].
5. Schuneman G. (1932). *Geschichte des Dirigieren* / Leipzig Breitkopf-hartel. 56 s.
6. Quantz J. (1952). *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, S. 68.