ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ

Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State Humanitarian University
Department of wind and percussion instruments of RSHU

THE HISTORY OF FORMATION AND DEVELOPMENT PROSPECTS OF WIND MUSIC IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURE OF UKRAINE AND ABROAD COUNTRIES

The collection of scientific works

Vol. 10

Rivne
2018

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ

Збірник наукових праць

Випуск 10

м. Рівне
2018

УДК 788 : 008(063)
І-90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія КВ № 19865-9665 Р*

Збірник наукових праць видається з 2006 року.

Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 26 квітня 2018 р.)

Редакційна колегія:

Цюлюпа С.Д., кандидат педагогічних наук, доцент, м. Рівне;
Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ**;**
Посвалюк В.Т., доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;
Рада Славінська, доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдів, Болгарія;
Пьотр Лято, доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;
Криштоф Камінський, доктор мистецтвознавства, професор, м. Лодзь, Польща;
Нічков Б.В., доктор мистецтвознавства, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;
Скороходов В.П., доктор культурології, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;
Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;
Карпяк А.Я., доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;
Качмарчик В.П., доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;
Лєонов В.А., доктор мистецтвознавства, професор, м. Ростов-на-Дону, РФ;
Сверлюк Я.В., доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;
Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;
Буркацький З.П. кандидат мистецтвознавства, професор, м. Одеса;
Громченко В.В., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Дніпро;
Гишка І.С., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;
Прокопович Т.Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Рівне.

Рецензенти:

Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.

Яремко Н.О., доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка.

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 10 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2018. – 220 с.

ISSN 2522-1590 (Online)
ISSN 2522-1582 (Print)

У збірнику містяться результати наукових досліджень у жанрі духової музики, поєднані різні підходи дослідників до розкриття питань з історії виконавства на духових інструментах, створення духових оркестрів та перспективи їх розвитку, а також з методики викладання гри на музичних інструментах.

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів і широкого кола шанувальників жанру духової музики.

The collection contains the results of research in the genre of wind music, combines different approaches of researchers to disclose the issues of history performance on wind instruments, creation of brass bands and prospects for their development, as well as teaching the methodic of performance on musical instruments. Submitted problematics and scientific articles contain useful information for teachers, students, undergraduates, graduate students and doctoral students of art universities, as well as for a wide range of fans of the brass music genre.

УДК 788 : 008 (063)

За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.
Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.

ISSN 2522-1590 (Online)
ISSN 2522-1582 (Print)

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2018
© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2018
© Видавництво "Волинські обереги", 2018

З М І С Т

Круль П.Ф. Музична освіта в університеті 7

Карпяк А.Я. Невідомі сторінки з історії концертної діяльності братів Допплерів та музичне життя Львова 19 століття 9

Вовк Р.А. Як грати Моцарта? (музично-технологічні аспекти) 14

Славинска Рада. Явление «Пловдивская валторновая школа» 20

Сверлюк Я.В. Диригентсько-оркестрове виконавство в контексті суспільно-історичних традицій 25

Скороходов В.П. Специфика культурных процессов в XXI веке 28

Ничков Б.В. Методические принципы профессора И. Ф. Пушечникова 33

Фартушный В.П. Владимир Михайлович Курлин – методические принципы и педагогические наставления 42

Леонов В.А. Болонский процесс: планы и реалии (на примере России) 50

Громченко В.В. До питання жанрово-стильової систематики творів духового соло (виконавський аспект) 53

Буркацький З.П. Інструментальна віртуозність віку «діамантового» стилю у фундації фахівської майстерності сучасного кларнетиста 58

Łukasz Wójcicki. The development of the saxophone in Poland in context of the progress of Polish saxophone literature with a particular emphasis on work of Lodz musicians 63

Krzysztof Kamiński. Inspiracje muzyczne powodujące rozwój fagotu 66

Цюлюпа С.Д., Омельченко С.В. Постать Леоніда Трачука в культурно-мистецькому житті Поділля 71

Поля Паунова-Тошева. Формирование, развитие и утверждение инструментальной и педагогической валторновой школы в Болгарии 76

Марценюк Г.П. Пам’яті видатного вченого, музикознавця В.О. Богданова 85

Janusz Kopczyński. Muzyka na instrumenty dęte w drugiej połowie XVIII wieku 87

Гишка І.С. Ї у виконавській практиці трубача 98

Sławomir Cichor. Ewolucja techniki gry na trąbce w epoce baroku 103

Piotr Lato. Nowe spojrzenie na angielską muzykę klarnetową na przykładzie Koncertu klarnetowego op. 31 Geralda Finziego 108

Палаженко О.П. Методологічні основи формування компонентної структури виконавських умінь музиканта-духовика 111

Палкина И.Д. Зарождение и формирование военно-оркестровой службы в Донском козачьем войске XIX века 116

Терлецький М.М. Навчально-методична література, як шлях до вдосконалення майстерності фахівців жанру духової музики кінця XIX початку XXI століття..... 121

Столярчук Б.Й. Деякі штрихи до творчого портрета піаніста, диригента, аранжувальника, джазового музиканта Олександра Гайдабури 125

Сіончук О.В. Читання партитури, як важливий чинник навчального процесу в підготовці студентів до роботи з духовим оркестром..... 129

Турчинский Б.Р. Первая труба Иерусалима..... 133

Старко В.Г. Фагот у камерно-інструментальній музиці XX-XI ст.: питання репертуару..... 143

Пастушок Т.В. Диригент, як основа оркестрового виконання сучасних творчих колективів 147

Димченко С.С., Димченко С.С. Концепція взаємозв'язку диригентського жесту, міміки, пантоміміки та виразності обличчя у відображенні образно-емоційної характеристики музичного твору 151

Мельник О.Ю., Косенко С.В., Музиченко Н.І., Гайошко О.Б. Застосування гігієнічно-профілактичного комплексу в учнів, що навчаються гри на духових інструментах для нормалізації фізіологічних процесів порожнини рота 156

Павленко О.Ф. Завершення розвитку доби пізнього бароко у флейтовому мистецтві..... 162

Білас В.І. Традиції мультиінструменталізму у духовому мистецтві Німеччини та Франції XVIII ст. 166

Ходан З.А. До питання еволюції флейти PICCOLO 171

Панькевич О.В. Формування духової культури студентів Львівського коледжу культури і мистецтв 174

Пилипчук П.С. Специфіка формування морально-естетичних якостей у студентів 176

Жалоба К.В. Формування музично-творчих умінь учнів-духовиків в умовах навчання у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені Соломії Крушельницької 179

Бала М.В. Формування та особливості розвитку духового виконавства: ретроспективний огляд 182

Мулярчук Н.Д. Розвиток духової інструментальної музичної культури Тернополя XIX-XX ст. 186

Гавришків С.В. Творча та педагогічна діяльність Богдана Заяця..... 194

Прокопович Т.Ю. Духова музика в музеї: ексклюзив для знавців і любителів 196

Вовк Р.А. Напередодні ювілею..... 201

Відомості про авторів 208

Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань (2008 – 2018 роки) 211

Література:

1. Гинзбург Л. Избранное : Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л. Гинзбург. – М. : Сов. композитор, 1981. – 304 с.
2. Померанцева Н. Эстетические основы искусства Древнего Египта / Н. Помаранцева. – М. : Искусство, 1985. – 256 с.
3. Теплов Б. М. Психологія музичних здібностей / Б. М. Теплов. – М – л., Изд-во АПН, 1947.
4. Стецюк І. Історія електронних синтезаторів // "Музика" 2006, № 4
5. Нюрнберг М. Симфонический оркестр и его инструменты / М. Нюрнберг. – Москва: Госмузиздат, 1950. – 152 с.
6. Коробецька С. Ю. Оркестр як фактор стилеутворення / С. Ю.Коробецька // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. – Київ: НМАУ, 2002. – Вип. 31. – С. 259-268.
7. Макаренко Г. Типологія творчого процесу диригента // Культура і сучасність: Альманах державної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 2. – Київ, 2004.

УДК 78.087.6

Димченко С.С.,
Димченко С.С.
м. Рівне

КОНЦЕПЦІЯ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ, МІМІКИ, ПАНТОМІМІКИ ТА ВИРАЗНОСТІ ОБЛИЧЧЯ У ВІДОБРАЖЕННІ ОБРАЗНО-ЕМОЦІЙНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

У статті розглянуто важливість взаємозв'язку диригентського жесту, міміки, пантоміміки та виразності обличчя, що є необхідним для розкриття художнього змісту музичного твору. Проаналізовано праці українських та зарубіжних авторів в яких розглядаються загальні проблеми диригентського виконавського мистецтва; праці, які вплинули на визначення змісту освіти оркестрового диригування і його вдосконалення; праці, які внесли вагомий вклад у вирішення проблем теорії і практики викладання і навчання диригування.

Ключові слова: *диригентський жест, міміка, пантоміміка, обличчя, погляд, оркестр, мануальна техніка.*

The article considers the importance of the relationship of the conductor's gesture, facial expressions, pantomime and expressiveness of the person, which is necessary for the disclosure of the artistic content of the musical work. The author analyzes the works of Ukrainian and foreign authors in which the general problems of conducting performing art are considered; works that influenced the definition of the content of orchestral conducting education and its improvement; works that have made a significant contribution to solving the problems of theory and practice of teaching and conducting learning. Characterized by the specifics of the art of the conductor, who needs a special, distinct from other musical-performing specialties of technology, which should be not only a means of revealing his creative intentions, but also a means of influencing the performing team. The significance of facial expressions, pantomime, maximal expressiveness of hands, face, eyes, body, which should become the mirror of his thoughts, feelings, will and the basic tools of his artistic, emotional and volitional floating is revealed. It was found that the conductor does not need external beauty, but musical expression and persuasiveness of the gesture. He should not strive to engage his musical composition in the content of a musical work, but is obliged to achieve the transfer of his artistic intentions solely by the accuracy of the figure of the stick, the expressiveness of the hand gestures, facial expressions, eyes, which is the result of a clear and vivid imagery of the conductor.

Keywords: *conductor's gestures, facial expressions, pantomime, face, look, orchestra, manual technique.*

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток нових ідей в музиці, кількісний і якісний ріст музичних колективів, а разом з цим і музичне вдосконалення слухача – все це ставить перед диригентом нові завдання, як чисто технічні, так і художні.

Специфіка мистецтва диригента полягає в тому, що його інструментом є оркестр. Природно, що для того, щоб ясно, виразно та емоційно передавати виконавцям свої творчі наміри, диригент повинен навчитися володіти своїм обличчям, руками, тілом.

Якщо на репетиції він може впливати на оркестрантів за допомогою словесних пояснень і виконавським показом (голосом або на інструменті), то на концерті єдиними засобами спілкування диригента з виконавцями є жест, міміка й пантомімічні рухи. Адже на концерті диригент

сприймається тільки зором. Зрозуміло, як важливо диригенту досягнути максимальної виразності рук, обличчя, очей, корпусу, які повинні стати дзеркалом його думки, почуттів, волі й основним знаряддям його художнього, емоційного і вольового впливу.

Специфіка мистецтва диригента потребує особливої, відмінної від інших музично-виконавських спеціальностей техніки, яка повинна бути не тільки засобом виявлення його творчих намірів, але одночасно і засобом впливу на виконавський колектив. А.Пазовський, в роботі "Записки диригента" з цього приводу підкреслює: "І міміка, і жести, і інтонаційне забарвлення слів, що промовляє диригент, служать не тільки для передачі його емоційного стану і відношення до того, що виконується, а є, по-суті, уміння передавати колективу виконавців "відомими зовнішніми знаками" свої наміри і викликати в них почуття, аналогічні своїм власним" [16, с.84].

Багаторічні спостереження і педагогічний досвід підказують, що назріла необхідність у висвітленні тих питань методики, які в значній мірі сприяли б покращенню викладання диригування, допомогли в самостійній роботі студента, давали більш конкретні знання, навички і уміння з дисципліни "Методика викладання диригування".

Для досягнення поставленої **мети** необхідно вирішити наступні завдання:

– визначити особливість правильного застосування жестів;

– розкрити значення міміки, пантоміміки та виразності обличчя в диригуванні;

– обґрунтувати необхідність взаємодії диригентських жестів, міміки, пантоміміки та виразності обличчя.

Аналіз останніх досліджень. В працях українських та зарубіжних авторів, як М.Бахтадзе, Б.Вальтер, Ф.Вейнгартнер, Г.Вуд,О.Ереміаш,Ш.Мюнш,А.Пазовсь-кий, В.Ражніков, Б.Хайкін та ін., розглядаються загальні проблеми диригентського виконавського мистецтва.

Питання диригентської техніки висвітлені в працях М.Багриновського, Є.Кана, М.Канерштейна, М.Колесси, М.Малька, К.Ольхова та ін. Праці цих авторів вплинули на визначення змісту освіти оркестрового диригування і його вдосконалення.

Розробці методики викладення диригування у вищих і середніх навчальних закладах присвятили свої дослідження Л.Андрєєва, Л.Безбородова, О.Поляков, А.Егоров, А.Іванов-Радкевич, Я.Мединь, І.Мусін та ін. Своїми працями вони внесли вагомий вклад у вирішення проблем теорії і практики викладання і навчання диригування.

У підготовці даної статті ми опиралися на власні виконавські пошуки та на дослідження видатних диригентів.

Виклад основного матеріалу. Диригент займає особливе місце серед музичних виконавців, так як його інструментом є музичний колектив, який, на відміну від інших інструментів, є "живим".

Диригент повинен вміти досконало передавати своїми жестами все, що вказано композитором. В цьому і є значення техніки диригування, яка має бути не самоціллю, а засобом для досягнення кінцевого результату.

За переконаннями Лео Гінзбурга: "Емоційна основа техніки диригування визначається розкриттям художнього образу музичного твору диригентом через особисте ставлення диригента до засобів музичної виразності, передачею їх через жести, міміку, поведінку, почуття" [4, с.81].

Головним у роботі над технікою диригування є вироблення навичок "ведення" звуку за допомогою характерних жестів. Наукове визначення жесту характеризується як наслідок відображення зовнішньою моторикою диригента наперед визначеного ним певного художнього результату. За словами М.Малька "… жест – означає будь-який рух, що служить показником внутрішнього переживання людини" [10, с.48]. Диригуючи, не потрібно максимально зосереджувати свою увагу на жестах, вони повинні бути такими ж легкими та природними, як і будь-який прояв людських дій, почуттів, емоцій. Тобто, необхідно, щоб рухи були витонченими, красивими, а для виконавців – виразними і зрозумілими. Особливо важливо, щоб жести були економними, завжди повинен залишатися деякий запас і в просторі, і в характері, і в емоціях.

Ці питання не залишаються поза увагою дослідників диригентського мистецтва. Так, наприклад, С.Казачков у посібнику "Диригентський апарат і його постановка" стверджує, що подібно тому, як композитор переважно користується тільки йому властивими інтонаціями, ритмічними, ладовими і гармонічними зворотами, творчо переробляючи інтонаційний матеріал загальнолюдської музичної мови, так і диригент, переймаючи матеріал із загальнолюдської і загально диригентської мови жестів, створює свій "словник жестів", який йому служить для передачі свого розуміння музики [7, с.17-18]. А відомий педагог-диригент К.Ольхов визначив, що диригентський жест склався далеко не випадково, не як наслідок чийогось винаходу, а як використання одного із перевірених багатовіковою практикою засобів людського спілкування [14, с.20]. При допомозі диригентського жесту диригент беззвучно передає своє розуміння музичного твору виконавцям, а ті, в свою чергу,

слухачеві. Мову жесту розуміє навіть мало підготовлений оркестр, якщо жест взаємозв'язаний з музикою. Наприклад, темп визначається швидкістю замахів, зміст твору можна прочитати з виразу обличчя, очей, міміки диригента, динаміку – по активності жесту.

Отже, диригентський жест – це цілеспрямований і ритмічний рух рук диригента, який продиктований художнім образом і служить для управління колективним виконавством, для підпорядкування його задуму диригента в інтерпретації музичного твору.

Викликаючи у диригента почуття, музика розкриває перед ним багатий душевний стан: переживання, пориви, настрої – і через них розповідає про навколишній світ. Аналізуючи сутність цієї проблеми В.Остроменський зауважує, що "… сприйняти музику можна тільки на основі почуттів, які не будучи її метою, є показником її впливу" [15, с.59].

Диригент свої почуття розкриває через вираз обличчя, характер жесту, фізичну напругу, поведінку, звуковедення, підпорядковуючи ці важливі компоненти музики, ведучи її. В усі елементи техніки диригування необхідно вкладати почуття, інакше ми можемо одержати механічне тактування. Тому всі відомі диригенти, дослідники диригентського мистецтва, композитори, педагоги, виконавці надавали виключно великого значення емоційній основі диригентського виконавства. Так, наприклад, Б.Асаф'єв відзначав: "Музика у диригента звучить тільки тоді, коли він її пропускає крізь себе, крізь свої почуття. Диригент, який глибоко відчуває музичний твір, проаналізував його, зможе свідомо, переконливо і художньо повноцінно розкрити задум композитора" [1, с.162].

Обличчя диригента – це дзеркало його внутрішнього стану. Воно відображає волю, почуття, думки, музичну уяву про художній образ.

Спокійний, врівноважений вираз обличчя є відправною точкою, з якої диригент розпочинає засвоювати першу азбуку диригентської техніки. Основою такого виразу обличчя служить звільнення лицевих м'язів. С.Казачков наголошує на тому, що "звільнення м'язів робить наше обличчя "tabula rasa" – "чистою дошкою", на якій пишуть природно і ясно виражені думки і почуття" [7, с.104].

Обличчя диригента у процесі виконання відіграє значну роль. Оркестрантам необхідно бачити обличчя диригента, тому положення голови при диригуванні повинно бути природнім. Аналогічно важлива роль відведена погляду диригента, тобто його зоровому контакту з виконавцями. Цей контакт носить характер відповідного художнього зв'язку та засобу певного психологічного впливу на виконавців. І.Мусін робить, насамперед, акцент на тому, що "ні один навіть найбільш експресивний рух рук не досягає своєї дії, якщо міміка і погляд диригента не будуть відповідати осмисленому значенню жеста. Від'ємну дію створює нейтральний, нічого не значущий вираз обличчя. Диригент з недбалим, "кам'яним" обличчям ніколи не досягне бажаних результатів" [12, с.23].

Не випадково А.Пазовський говорив: "Не бачучи очей диригента, виконавцям завжди здається, що він про них забув, не шукає з ними зв'язку…" [16, с.94].

На нашу думку положення голови визначає функцію всього диригентського апарату. Голова диригента повинна знаходитися в такій позиції, щоб обличчя бачили всі виконавці, а сам диригент міг зором контролювати дії оркестрантів. Значимість положення голови підсилюється виразністю міміки диригента. Рухи голови повинні відповідати змісту музики, що має виключно велике значення для досягнення диригентської виразності. І.Мусін в роботі "Техніка диригування" з цього приводу підкреслює: "Міміка диригента не повинна відтворювати нічого, що не відповідало б змісту виконуваного" [12, с.23]. З цією метою положення голови ще більше повинно підсилювати виразність обличчя. Наприклад, голова, нахилена вперед, засвідчує горе, біль, скорботу і викликає такі ж переживання у виконавців, і навпаки – підняте підборіддя, усмішка – передає радість, веселість. Підкресленість цих положень відповідним жестом сплітається в комплекс диригентської виразності.

Таким чином, положення голови, як частина диригентського апарату, визначається логічним поєднанням мімічної виразності обличчя, жесту, емоційного стану диригента, захопленістю музикою, глибиною проникнення в зміст твору, розуміння музичного образу.

Погляд диригента може бути спрямований на весь оркестр, на одну якусь групу чи партію, на окремого музиканта. Особливо важливий дружелюбно-заспокійливий чи підбадьорюючий погляд диригента під час відповідальних вступів чи соло.

Зокрема, на це вказує Бруно Вальтер: "Нервовому музиканту я кидаю погляд за такт чи за два до вступу, а потім відвертаюсь, щоб його не хвилювати, якщо вступ вдався, я посилаю йому погляд задоволення, визнання, і у багатьох очах я бачив потім подяку за такий засіб звертання" [3, с.38].

І це зрозуміло, оскільки саме за допомогою погляду диригент здійснює вольовий вплив на виконавців і контролює процес виконання. За полем зору диригента не повинен залишатися жоден момент виконання. Тому його погляд повинен бути енергійним, швидким, відкритим і прямим. Енергійний, вольовий погляд допомагає зібрати увагу оркестрантів, він повинен неодмінно

супроводжувати кожен відповідальний виступ, початок і закінчення музичної побудови. Виразний погляд може підказати оркестру, в якому характері, нюансі він повинен вступити; може підбадьорити і заспокоїти оркестрантів перед відповідальним виступом, виразити вдячність за професійно виконаний фрагмент твору. У всіх цих випадках зазначає Шарль Мюнш: "вираз очей значить набагато більше, ніж рух палички або положення руки" [13, с.46].

П.Лесгафт у своїй роботі " Про генетичний зв'язок між виразом обличчя і діяльністю м'язів, що оточують органи вищих почуттів" пише: "Всяке вираження і відчуття неодмінно переходить в рух, який повинен виразитися або розумовою діяльністю або м'язовим скороченням…" [9,с.214]. Дійсно, обличчя людини, часто навіть в супереч його волі, відображає ті почуття й переживання, які виникають у його душі.

К.Ольхов, говорячи про мову жесту і міміки, відзначав, що "її властивості визначаються головним чином тим, що вона здатна викликати у спостерігаючого багаті асоціації" [14,с. 20-21].

Аналогічну думку ми знаходимо у М.Багриновського: "Диригент, який володіє широким мімічним арсеналом допомагає собі в роботі, виразно використовуючи обличчя та очі. Різнохарактерна музика спонукає до різних мімічних виразів обличчя в процесі диригування. Переконлива, зрозуміла міміка у багатьох випадках допомагають диригенту чітко окреслити виконавцям (оркестрантам) найменші деталі та темпові зміни, які не завжди піддаються мові жесту" [2,с.12]. Тому диригенту необхідно володіти своєю мімікою, постаратися зробити її знаряддям виконавської виразності.

При цьому потрібно пам'ятати про те, що міміка диригента не повинна бути завченою. Вона повинна виникати як природнє виявлення його емоційності, його відчуття музики, як відгук на його внутрішні переживання.

І. Мусін, наприклад, говорить: "Природна виразність обличчя залежить від натхнення диригента, захоплення музикою, від глибини проникнення в зміст твору… " [12,с.23].

Цікавим і незаперечним є вислів Л.Маталаєва: "Виразність погляду і міміки диригента сприяють правильному розумінню виконавцями диригентського жесту і музики, що ними виконується, зміцнюють їх впевненість, допомагають запобігти і, навіть, іноді виправити помилки. Це – живе спілкування між диригентом і виконавцями" [11, с.13].

І, безумовно, правий І.Разумний, коли говорить: "Сильним засобом виразності внутрішнього душевного стану диригента є міміка. За допомогою міміки диригент підкреслює епізоди героїчного і трагічного характеру, почуття радості, смутку, туги і печалі. Внутрішнє сприйняття диригентом музичного твору у поєднанні з його жестом впливає на виконавців, допомагає створенню певного образу, настрою. Щоправда, не кожен диригент володіє мімічними засобами: це властивість індивідуальна" [17, с.9].

М.Канерштейн, в роботі "Питання диригування" з цього приводу підкреслює: "Виразність обличчя, міміка, погляд диригента у єдності з жестом рук – це той важливий арсенал диригентської виразності, при допомозі якого передаються виконавські наміри. На цю сторону технічних засобів диригування необхідно звернути увагу диригенту. Виразом обличчя, поглядом, диригент передає своє відношення, свої почуття, свої переживання, що допомагає виконавцям і слухачам більш повно усвідомити музичні образи. Передача почуттів у розкритті музичного образу є важливим моментом для пізнання навколишньої дійсності через музичне мистецтво. Мова погляду, міміки загальновідомі зрозумілі кожній людині, тому що в диригентську практику вони прийшли з повсякденного спілкування між людьми, тому вони викликають безпосередню емоційну реакцію оркестрантів" [8, с.115].

Слушні думки щодо міміки висловлює М.Багриновський: "Міміка диригента, впливаючи на виконавців, повинна допомагати його рукам і очам у виявленні емоцій, доповнюючи його виконавську майстерність. Вона уточнює багато деталей виконання. За допомогою міміки можна іноді досягти чудових результатів. Але не слід перебільшувати роль міміки та доводити її до крайнощів. Інакше вона перетворюється в комічне видовище і шкодить як раз тому, чому призначена служити" [2, с.273].

Міміка обличчя залежить від вміння володіти мімічними м'язами, які розташовані біля органів відчуття: очей, рота, носа, вух. Регулюється діяльність мімічних м'язів навколишнім середовищем, тими враженнями і відчуттями, які ми виробили в наслідок діяльності, з досвіду, умінь, навичок, знань.

Як зазначив, С.Казачков: "найнезначніше скорочення м'язів обличчя надзвичайно помітно і викликає відповідну зміну мімічного виразу" [7,с.28].

К.Ольхов, наголошує на тому, що: "Слід зауважити, що мімічна передача того чи іншого емоційного стану в реальних умовах відрізняється від емоційного стану штучних умов, які

створюються в процесі художнього виконавства. Вони часто не співпадають і робота над мімічною виразністю полягає в тому, щоб правильно визначити їх критерії при розкритті художнього образу". І далі К.Ольхов продовжує свою думку: "… передаючи колективу виконавців те звучання, яке в думках уявляється диригенту в усіх його деталях, останній ніби "переводить" своє внутрішнє слухання, свою продуману модель на жест і міміку: слухова модель перетворюється в зриму. З цієї точки зору диригування можна визначити як своєрідний переклад музики на мову жестів і міміки, переклад звукового образу на зримий з метою управління колективним виконавством" [14, с.22].

К.Станіславський відзначав: "Міміка виникає сама собою, природно, через інтуїцію від внутрішнього переживання" [18, с. 38].

На нашу думку, погляд, міміка є наслідком чіткого і яскравого образного мислення диригента.

Досить цікавий аналіз зазначеної проблеми здійснено в роботі В.Доронюка "Курс техніки диригування". Автор вважає, що міміка говорить про образно-емоційний зміст музичної фрази, речення, періоду, літературного тексту, якими управляє диригент. Міміка обличчя допомагає диригентові більш виразно передавати виконавський задум, одухотворити диригентські жести, що, в свою чергу, дає змогу створити більш яскравий художній образ [6, с.19-24].

Отже, така властивість обличчя дає можливість поставити його, як складову частину диригентського апарату на один рівень з функцією рук. При цьому необхідно зауважити, що так само, як робота над жестом рук, так і робота над виразністю обличчя є важливим компонентом у вихованні диригента з оволодіння технікою диригування.

Все, що було сказано про міміку, однаковою мірою стосується і пантоміміки. Особливістю ж пантомімічних комплексів порівняно з мімічними є значно менша їх динамічність: "виражальне значення корпусу полягає не стільки в його рухах, скільки в характерності пози" [12,с.23].

Слід підкреслити, що, вказуючи на емоційне ставлення, міміка і пантоміміка нічого не повідомляють про самий об’єкт ставлення. Мімічна реакція відразу показує виконавцям ставлення диригента до реального звучання, отже і до їх дій, як причини реального звучання.

З цього питання І.Мусін в "Техніці диригування" висловлює таку думку: "Іноді міміка диригента виражає не стільки суть музики, скільки його ставлення до самого процесу виконання" [12,с.306].

І далі І.Мусін продовжує свою думку: "Міміка диригента передає найменші зміни його емоційного ставлення, залишаючи виконавців у невідані відносно того, чим саме він задоволений чи невдоволений. Кожна невідповідність реального звучання музичному уявленню диригента викличе його невдоволення, проте одне виявлення невдоволення ще не усуває вказаної невідповідності. Приведення реального звучання у повну відповідність з музичним уявленням диригента неможливе без знаків мануальної техніки – рухів рук" [12,с.305].

За переконаннями М.Колесси: "Емоційна насиченість диригентського жесту повинна оптимально співвідноситись з раціональним усвідомленням музичних образів, вона повинна відтворити емоції музичних образів, а не стану диригента. В цьому аспекті важливу роль відіграє міміка – виразні рухи м’язів обличчя, а також пантоміміки – виразні рухи корпусу диригента" [5, с.86-87].

Отже, показниками емоційного стану диригента є вміння проявляти свої пантомімічні і, особливо, мімічні рухи. М’язи обличчя є досконалим апаратом, завдяки якому найменші зміни емоційного становлення диригента можуть бути відразу ж передані виконавцям.

Висновки. На наше глибоке переконання диригент повинен володіти трьома засобами виразності: диригентським жестом, виразною мімікою, усним поясненням.

Якщо технікою жесту та усним поясненним в більшій або меншій мірі володіють всі професійні диригенти, то "виразна міміка" залишається доступною тільки для небагатьох. Можливо, причина тут криється саме в питанні диригентського артистизму.

Дуже часто музикантам достатньо побачити вираз очей диригента, міміку його обличчя, щоб вірно, з усією глибиною передати потрібний настрій, характер виконуваної музики.

Дуже вдало говорить про це у своїх "Записках диригента" А.Пазовський:

"...диригенту потрібна не зовнішня краса, а музична виразність і переконливість жесту. Він не повинен прагнути інсценізувати своєю фігурою зміст музичного твору, що безумовно стає ознакою поганого смаку, а зобов’язаний домогтися передачі своїх художніх намірів виключно точністю малюнка палички, виразністю жестів рук, мімікою обличчя, очей" [16,с.89].