

**ВОЛОДИМИР ДЕЙНЕГА**

ORCID iD: 0009-0001-9000-40-50

кандидат мистецтвознавства, доцент,

в.о. професора кафедри оркестрового диригування та інструментознавства

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

v\_deinega@ukr.net

## **ВПЛИВ ТЕМБРАЛЬНОГО ЗАБАРВЛЕННЯ ЗВУКУ НА ЕВОЛЮЦІЮ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ**

Здійснено огляд професійних аспектів диригування, як процесу керування виконавським колективом. Розкрито основні напрями розвитку виконавської майстерності диригента від шумового виду — до безшумового. Простежено динаміку зміни форм та способів диригування зі збереженням пріоритету жестикуляції як основного виду впливу на колектив під час виконання музичного твору. З'ясовано, що диригент управляє не тільки логікою розвитку музичного матеріалу, а реалізує її застосуванням специфічного комплексу організованих в часі реальних фізичних рухів (жестів). Проаналізовано сутність оркестрового мислення диригента, яке являє собою синтез його логічного й процесуального мислення, що забезпечує розвиток тембрової драматургії музичного твору. Обґрунтовано залежність тембрального забарвлення звуку від задіяності різновидів оркестрових інструментів у відтворенні музичного матеріалу. Встановлено, що оркестровка виступає основою тембрального мислення диригента. Розмежовано (умовно) композиторів на два основних типи тембрального мислення, де до першого віднесено тих, для яких оркестровка є засобом викладення музичної думки (Л. Бетховен, Р. Вагнер, П. Чайковський, Д. Шостакович й інші), а до другого — тих, для яких оркестровка є засобом вираження витонченої образності створенням оркестрового колориту та багатобарвності звучання (Г. Берліоз, М. Римський-Корсаков, К. Дебюсі й інші). Доведено, що: тембральне забарвлення та мануальна техніка диригента мають взаємо-зворотний зв'язок; Елементи диригентського жесту відображають не тільки метро-ритмічну структуру, штрихову реалізацію, динамічні відтінки, емоційно-образний зміст музичного твору, а й відображають якість нового тембру, його видозміну та розвиток; темброва слухова уява диригента розвивається на заняттях з оркестровки (інструментовки) та в процесі диригування безпосередньо оркестровим колективом; диригентський жест, не підкріплений тембровим відчуттям, призводить до формальної жестикуляції, яка не відображає емоційно-образний зміст музичного твору.

**Ключові слова:** диригент, оркестровка, тембр, колорит, емоційний стан, еволюція, диригентська жестикуляція.

**Постановка проблеми...** Диригування, як процес керування виконавським колективом, пройшло тривалий шлях розвитку. Основним його напрямком є еволюція від шумового виду (батута, харта) до безшумового

(диригентська паличка). Постійно змінювались його форми та способи: за інструментом (клавесин, скрипка) чи без нього, лицем до оркестру чи спиною, відбиванням долі такту чи безшумною жестикуляцією. Натомість, диригування зберігає пріоритет жестикуляції як основного виду впливу на колектив під час прилюдного виконання музичних творів і в процесі репетиційної роботи над ними. Саме тому простежується необхідність у розгляді еволюції диригентського жесту в контексті впливу на нього реальних та уявних різних засобів музичної виразності.

Доцільність ствердження цієї тези підтверджується результатами **аналізу останніх досліджень і публікацій**, у яких започатковано розв'язання означеної проблеми. Зокрема, французький диригент та скрипаль Ш. Мюнш (1975) вказував, що диригентський жест має мати стільки ж різноманітних відтінків руху, скільки їх є у звуці. Аналогічні позиції простежуються і в працях Г. Єржемського (1993), Р. Кофмана (1986), Н. Рахліна (1990), Ю. Симеонової (2020), Ю. Ткач (2018) й інших визначних диригентів та науковців. Натомість, Г. Єржемський розглядав диригентський жест ще й крізь призму психофізіологічних особливостей виконавського апарату митця, а саме крізь призму відчуття внутрішніх процесів, завдяки яким «... диригент мимоволі формує і зовнішнє (рухове) вираження своєї творчої потреби, і особисте відношення до твору, що виступає у вигляді звернення до виконавців» (1993, с. 108). За переконанням Ю. Симеонової, джерелом прояву диригентських жестів її дідуся (К. Симеонова) також були внутрішні відчуття виконавського процесу, адже «Диригентська техніка самого майстра була універсальною: від філігранного кистьового жесту до замаху всієї руки надзвичайної сили; від гострого уколу кінчиками пальців в *pizzicato* до тягучості ліктя, плеча та всієї руки в оркестровому *legato*» (2020, с.189). Технічний аспект відтворення диригентського жесту Р. Кофман та Н. Рахлін також пов'язували з психологічним. З цього приводу Н. Рахлін зазначав, що «Здатність передавати думки шляхом жестів і гіпнотичного навіювання і є головною рисою, без якої немає диригента» (1990, с. 92). За дослідженням Ю. Ткач, саме в таких жестах

проявляється індивідуальний виконавський стиль диригента, який «... є формально-змістовною категорією, тобто засобом виявлення художнього змісту за допомогою комплексу виконавських прийомів» (2018, с. 364).

Отже, у науковій та методичній літературі вказується на залежності диригентського жесту від впливу на нього реальних та уявних різних засобів музичної виразності, натомість, відсутня інформація щодо впливу тембрального забарвлення звуку на еволюцію диригентського жесту митця.

**Мета дослідження** полягає у висвітленні специфіки впливу уявного та реального тембрального забарвлення звуку на еволюцію диригентського жесту митця. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) розглянути оркестрове мислення диригента в контексті розвитку тембрової драматургії музичного твору;
- 2) описати типи тембрального мислення композиторів;
- 3) з'ясувати специфіку впливу уявного та реального тембрального забарвлення звуку на еволюцію диригентського жесту митця.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Диригент завдяки жестикуляції передає оркестрантам/хористам виражальні суть музичного образу. Саме тому в сучасному диригентському виконавстві оркестровка посідає домінуюче значення. Починаючи з підготовчого етапу в роботі над партитурою, проходячи репетиційний етап і закінчуючи прилюдним виконанням музичного твору, головна увага диригента спрямована на розвиток музичного матеріалу та засобів оркестрового мислення композитора. Це стосується в першу чергу тих творів, де формотворчий фактор виявляється не досить чітко або суперечливо, а головна роль відводиться образному змісту (програмності) та оркестровим засобам її реалізації.

Точне відображення в жесті елементів фразування, певних штрихових ліній, динамічних відтінків не в змозі повністю розкрити характер художнього образу. У творчому пошуку «жестової моделі» диригент закріплює і темброві асоціації, які відповідають образно-емоційному характеру звучання.

Диригентський жест, не підкріплений тембровим відчуттям, призводить до формальної жестикуляції, що не відповідає дійсному образному стану.

Осмилюючи партитуру, диригент вивчає і оркестровку цієї партитури, адже оркестрове мислення композитора і є головним фактором розвитку музичного матеріалу. Образний зміст (характер) виконуваного твору (частини, фрагменту) неможливо відтворити, не усвідомивши, якими засобами оркестровки досягається його реалізація. Особливо важливим є «оркестрове мислення» диригента в момент концертного виконання твору, що являє собою акт колективної гри музикантів оркестру. Диригент відтворює музику через посередництво інших людей. Управління оркестром вимагає глибокого та досконалого знання партитури на рівні як окремого музичного інструмента, з урахуванням його специфіки, так і різного виду ансамблів, оркестрових груп та їх взаємодії між собою під час виконання. Керуючи виконанням музичного твору, диригент сприймає слухом не тільки логіку поєднання та розвитку музичного матеріалу і його побудови, а й реалізує її в конкретному специфічному комплексі організованих в часі реальних фізичних рухів (жестів). Виникає логічне запитання: чи змінюється система диригентських жестів у залежності від тембру звучання того чи іншого інструмента?

Це питання тісно пов'язане з впливом фізичних рухів на процес спілкування між людьми. Жестикуляцію в мовному процесі психологи розрізняють на конструктивну та емоційну. Конструктивні жести підкріплюють комунікативну інформацію, емоційні — існують як засіб передачі певного стану. Сучасна психологія не виявила єдиної концепції про зв'язок між жестами і мовою, але жестикуляція в мовному процесі спілкування є одним із засобів підсилення емоційного стану, не виключаючи суто інформативної функції фізичних рухів. Розглядаючи процес диригування з психологічної точки зору, можна зауважити, що він має природні та еволюційні передумови, в ньому виникає багато специфічних відхилень від звичайних рухів, адже саме диригування — явище унікальне за своєю історичною новизною та відсутністю прямих аналогів у побутовій діяльності людини. Диригент повинен розвивати

здібність перевтілювати свою музичну уяву в виразні жести, не втрачаючи при цьому комунікативного та емоційного впливу на виконавців і слухачів. Також диригентам притаманна різна ступінь емоційності. У виконавській манері вона виявляється в одних випадках в безпосередній «яскравості» жесту, в інших — його стриманості та сконцентрованості.

Музичний твір, існуючи в трьох фонічних категоріях (вертикаль, горизонталь, зміст), на різних етапах освоєння партитури має головну мету, що полягає у відтворенні (озвученні) нотного тексту. Освоєння диригентом партитури є вивченням основних принципів та навичок оркестровки композитора як показника його стилю. Цей процес знаходиться в прямому зв'язку з практичними знаннями оркестровки.

Роботу диригента над партитурою можна умовно розмежувати на три основні етапи: вивчення партитури, репетиційний процес, прилюдне виконання. Проходячи всі етапи «становлення» музичного твору, диригентське мислення спрямовується на різні аспекти партитури. Так, при вивченні партитури, головна увага спрямовується на інтонаційності, ладово-гармонічному мисленні композитора, побудові музичного твору від мінімальної до максимальної структурної одиниці. Під час репетиційного процесу найважливіше значення надається засобам музичної реалізації (темпоритм, штрихи, динаміка), а також і засобам оркестровки, від яких залежить розвиток тембрової драматургії музичного твору. На цьому етапі формується виконавське мислення диригента, яке являє собою синтез логічного мислення з процесуальною динамікою розвитку емоцій, де емоційна сторона сценічної дії та музичної драматургії адекватні. Як цілком слушно наголошував Г. Єржемський, «... рельєфне відображення музичних уявлень зовнішньою рухомою сферою диригента проходить тільки при виконавському переосмисленні всіх можливих деталей і факторів, що складають зміст авторської партитури» (1988, с. 65).

Концертне виконання музичного твору в диригентській практиці являє собою кінцевий результат всього творчого циклу, що синтезує результати роботи попередніх етапів та дає змогу диригенту виявити риси власної творчої

особистості, враховуючи інтерпретацію музичного твору та концепцію мислення. «Проникнення» емоцій в інтонаційно-темброву систему музичного твору можна вважати нормою психологічного стану диригента в процесі його виконання (диригування). Без емоційного «проникнення» у звучання оркестру стає неможливим емоційно-інтелектуальний контакт як диригента з оркестром, так і виконавця зі слухачем. Саме тут однією з найважливіших умов емоційності в процесі диригування (виконання) музичного твору є яскрава оркестровка тематичного матеріалу, що сприяє єдності творчого характеру всіх видів музичної діяльності: творчої, аналітичної, інтерпретаційної. Велика кількість темброво-тематичного змісту оркестрової музики не вміщується тільки в коло суб'єктивних уявлень про тембри та їх взаємодію, вона значно ширша. За твердженням М. Римського-Корсакова, тембр інструмента є індивідуалізованим носієм музичної думки. Виходячи з цього, тембри та їх взаємодія впливають не тільки на інтонаційно-образний зміст, а й вимагають особливого психологічного та технічного підходу диригента до їх сприйняття.

Досить часто зустрічається таке явище, коли диригент, досконало знаючи партитуру, може відповісти на будь-які питання, що стосуються структурної побудови, гармонічного аналізу, способів звуковидобування (штрихів), і не в змозі пояснити, чому певний тематичний матеріал виконується саме таким конкретним музичним інструментом (групою), а не іншим (іншими). Відкладаючи логіку взаємодії тембрів «на потім», розраховуючи тільки на свою художню інтуїцію, диригент не просто збіднює виконання, а ігнорує розвиток тембрової драматургії та її законів, що часто є основним компонентом авторського задуму.

Працюючи над партитурою музичного твору, диригент постійно розширює розуміння його змісту, розкриваючи в ньому нові риси, якості, відтінки. Використовуючи темброве багатство і наповненість оркестрового звучання, розуміючи художній зміст музичного твору, можна надати йому особливої виразності, виявити такі якості, які можливо, й не осмислені самим автором, але не суперечать його задуму. Таким чином, творче втілення засобів

оркестровки сприяє диригенту-виконавцю в інтерпретації музичних творів різних епох, стилів та жанрів.

Художнє виконання музичного твору в диригентському мистецтві являє собою складний комплекс аналітичного, артистичного, психологічного, емоційного та фізичного прояву індивідуальності. Розглядаючи диригування як керування виконанням, як психологічний процес, можна з впевненістю «говорити» про можливість модифікації його елементів (жестів) в залежності від тембрального забарвлення, тобто оркестровки.

Особливого значення набувають питання оркестровки в умовах навчального процесу, пов'язаного з підготовкою майбутніх диригентів. Специфіка методики викладання диригування суттєво відрізняється від процесу реального диригування. Диригуючи в класі «під фортепіано», можна вирішувати багато суто технічних завдань. Саме тут раціонально вирішуються проблеми постановки рук, основні принципи роботи над партитурою, питання структури музичних творів, взаємодії темпу і ритмічної пульсації, стилістики, концептуальності мислення тощо. У класних умовах диригент-початківець, головним чином, показує «жестову модель» диригування вивченим твором. Диригування в класі ще не показує кінцевого результату роботи студента. Тільки компетентність педагога може виявити в «жестовій моделі» майбутнього диригента його задуми, перевірити процес його мислення. За даних обставин студент повинен диригувати не реальним виконанням, а «уявним» оркестром. Такий метод диригування дає можливість передавати лише окремі його наміри, але він допомагає перевірити результат домашньої роботи. Завдання педагога полягає в максимальному наближенні обстановки класних занять до реального диригування оркестром, орієнтуючи застосування пластичної сторони мануальної техніки до особливостей тембрового звучання партитури.

Якщо «говорити» про процес диригування, враховуючи весь комплекс рухів, де слід викликати «передчуте» звучання, то фортепіано як музичний інструмент, має свою темброву специфіку, що відрізняється від тембрових характеристик інструментів оркестру. В умовах оркестру музичний звук

принципово відрізняється від фортепіанного за такими показниками, як протяжність, темброве забарвлення, атака. Тут постає чергова проблема між умовами навчального процесу і реальністю. Виникає запитання: чи сприяє фортепіанне викладення музичного матеріалу розвитку відчуття звукових барв, уявленню про тембри та їх взаємодію? Ясно, що для вдосконалення диригування як високоінтелектуального процесу, цього явно недостатньо. Саме основним фактором розвитку уявного оркестрового мислення в підготовці диригентів є курс інструментовки та інструментознавства, що дозволяє пізнавати оркестр від його основи, починаючи з одного музичного інструмента (групи) і закінчуючи співвідношенням тембрів в їх взаємодії. Отже, без опанування навиків оркестровки неможливо визначити міру композиторських виражальних засобів, що відповідають логіці динамічного розвитку цілісної тембрової драматургії виконуваного твору.

Відомо, що основних тембрів існує стільки, скільки існує різновидів музичних інструментів. Що до їхньої трактовки можна умовно розмежувати композиторів на два основних типи тембрового мислення. Для перших оркестровка — це засіб викладення музичної думки (Л. Бетховен, Р. Вагнер, П. Чайковський, Д. Шостакович й інші), для других оркестровка — це засіб вираження витонченої образності, де головною метою є створення оркестрового колориту, багатобарвності звучання (Г. Берліоз, К. Дебюсі, М. Римський-Корсаков та інші). Від урахування оркестрового стилю музичного твору, характеру його образного змісту в повній мірі залежить застосування засобів оркестровки.

У диригуванні слід розподіляти реалізацію художнього образу в двох його аспектах. По-перше, образ є зовнішнім станом внутрішнього прояву — психофізична організація. По-друге, образ постає в якості цілісної характеристики творчого змісту особистості. Бувають випадки, коли диригент-початківець, маючи хороші музичні дані (слух, пам'ять, виконавсько-диригентську техніку, відчуття ритму тощо) не володіє художньою уявою та творчою організацією. Тому важливим фактором навчального процесу



диригування є навик сприйняття своїх жестів у відображенні їх через сприйняття оркестровими тембрами (вміння уявити собі тембровий розвиток музичного твору, перевіряючи при цьому ефективність своїх жестів).

Для розвитку тембрового мислення диригента корисним буде і зворотний метод — аналіз вже вивченої партитури. При цьому увага може бути спрямована на різних завданнях. У залежності від них можна виділити такі види аналізу: загальний, історичний, пошуковий, аналітичний. Загальний аналіз — це спостереження за мисленням композитора, при якому враховується доцільність використання тих чи інших засобів оркестровки. Історичний аналіз робиться для виявлення певних передумов створення музичного твору з точки зору загального розвитку оркестровки та еволюції композиторського стилю. Пошуковий аналіз — це виявлення в партитурі окремих елементів, серед яких можливе «цікаве» розташування акорду, особливий колористичний ефект, нетрадиційне використання музичних інструментів або оркестрових груп. Аналітичний метод характеризується спрямованістю думки на певний результат з порівняльною характеристикою та виявленням логічних закономірностей.

Студент у класі по диригуванню знаходиться під впливом свого педагога і, в більшості випадків, особливо на початковому етапі навчання відбувається копіювання манери диригування, жестикуляційних навичок свого педагога. Диригент-педагог не повинен нав'язувати студенту свій стиль диригування. Важливіше виховувати особисте відношення до виконавського процесу, що допомагає створити свій індивідуальний стиль диригування та дозволяє студенту сприймати свої жести через відображення їх оркестровими тембрами. Такий спосіб роботи розвиває всі види слухової уяви диригента, але при цьому відсутня можливість реально відчувати результат «віддачі» своїх жестів. З цієї точки зору, заняття «під фортепіано» в класних умовах допомагають у відпрацюванні ефективної відповідності «жестової моделі» з характером звучання, адже головна роль у виражальному аспекті диригента належить жесту, а робота над ним — спільний творчий пошук студента і педагога.

У деяких випадках можна спостерігати в диригуванні студента «набір» для показу різного виду вступів для інструментів та оркестрових груп. У професійному оркестрі таке явище взагалі недоцільне тому, що музиканти самі в змозі порахувати паузи і точно вступити в потрібний час. Зовні таке диригування нагадує механічне тактування, що вказує на певний рівень знань партитури, але без розуміння образного змісту та емоційного підтексту музичного твору. Розглядаючи диригування як «імпровізацію» мовою жестів, можна «говорити», що досконале знання партитури зобов'язує диригента вміти показати вступ будь-якому музичному інструменту або оркестровій групі в залежності від конкретних обставин, які виникають в певний момент виконання. Натомість, якщо виконання не координується творчим задумом і не направляється єдиним емоційно-вольовим імпульсом — повна художня реалізація в такому разі неможлива. Серед цілого комплексу навиків необхідних диригентові, особливе місце відводиться слуховій уяві. Психологи наголошують, що «... уява являється обов'язковою умовою в розвитку всіх можливостей людини, умовою без якої неможливий успіх ні в якій сфері діяльності» (Теплов, 2003, с. 81). Слухову уяву необхідно мати кожному музиканту-виконавцю, але в процесі диригування саме цей фактор може забезпечити успішну діяльність диригента. У праці І. Мусіна (1987) виділяються ще й три основні види слухової уваги: коректорська, педагогічна, виконавська. Всі вони існують в загальному комплексі і можна «говорити» тільки про домінуюче значення того чи іншого виду на різних етапах роботи диригента над музичним твором. Слід відмітити ще й темброву слухову уяву. Бувають випадки коли студент, маючи хороший слух, може записати «з фортепіано» музичний диктант підвищеної складності, а ставши за диригентський пульт — не в змозі відрізнити звучання різних за тембром інструментів, однієї тембральної лінії від іншої. На уроках сольфеджіо та диригування в класних умовах, темброва уява не отримує належного розвитку. Цей вид слухового контролю не є вродженою якістю. Темброва уява розвивається під час занять по оркестровці (інструментовці) та в процесі диригування оркестром.

## **Висновки.**

1. Оркестрове мислення диригента являє собою синтез його логічного й процесуального мислення, який забезпечує розвиток тембрової драматургії музичного твору. Тембральне забарвлення звуку залежить від задіяності різновидів оркестрових інструментів у відтворенні музичного матеріалу.

2. Оркестровка виступає основою тембрального мислення диригента. Усіх композиторів можна умовно розмежувати на два основних типи тембрального мислення, де до першого слід віднести тих, для яких оркестровка є засобом викладення музичної думки (Л. Бетховен, Р. Вагнер, П. Чайковський, Д. Шостакович й інші), а до другого — тих, для яких оркестровка є засобом вираження витонченої образності створенням оркестрового колориту та багатобарвності звучання (Г. Берліоз, М. Римський-Корсаков, К. Дебюсі й інші).

3. Тембральне забарвлення та мануальна техніка диригента мають взаємозворотний зв'язок. Елементи диригентського жесту відображають не тільки метро-ритмічну структуру, штрихову реалізацію, динамічні відтінки, емоційно-образний зміст музичного твору, а й відображають якість нового тембру, його видозміну та розвиток. Диригентський жест, не підкріплений тембровим відчуттям, призводить до формальної жестикуляції, яка не відображає емоційно-образний зміст музичного твору. Темброва слухова уява диригента розвивається на заняттях з оркестровки (інструментовки) та в процесі диригування безпосередньо оркестровим колективом.

**Перспективи подальших розвідок...** Проведений аналіз специфіки диригентського мистецтва не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми. Подальші дослідження доцільно спрямувати на ретельний аналіз засобів оркестровки, що допоможе повніше усвідомити не тільки інтонаційно-образний зміст музичного твору, а й специфіку впливу тембрального забарвлення звуку на мануальну техніку диригента.

### **Список використаної літератури і джерел**

1. Ержемский, Г. Л., 1988. *Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом.* Москва: Музыка.

2. Ержемский, Г. Л., 1993. *Закономерности и парадоксы дирижирования*. Санкт-Петербург: Форт.
3. Кофман, Р. І., 1986. *Виховання диригента: психологічні особливості*. Київ: Музична Україна.
4. Мусин, И. А., 1987. *О воспитании дирижёра: очерки*. Москва: Музыка.
5. Мюнш, Ш., 1975. Я – дирижёр. *Дирижёрское исполнительство: практика, история, эстетика*, сс.441–451.
6. Рахлин, Н. Г., 1990. *Статьи. Интервью. Воспоминания*. Москва: Советский композитор.
7. Симеонова, Ю., 2020. Костянтин Симеонов і Лев Венедиктов: співтворчість диригента і хормейстера в музичному мистецтві другої половини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(49), сс.180–193 .
8. Теплов, Б. М., 2003. *Психология музыкальных способностей*. Москва: Наука.
9. Ткач, Ю., 2018. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, сс.359–366.

### Referenses

1. Erzhemskii, G. L., 1988. *Psikhologiya dirizhirovaniya: nekotorye voprosy ispolnitel'stva i tvorcheskogo vzaimodeistviya dirizhera s muzykal'nym kollektivom* [Psychology of conducting: some issues of performance and creative interaction between the conductor and the musical ensemble]. Moskva: Muzyka.
2. Erzhemskii, G. L., 1993. *Zakonomernosti i paradoksy dirizhirovaniya* [Patterns and paradoxes of conducting]. Sankt-Peterburg: Fort.
3. Kofman, R. I., 1986. *Vykhovannia dyryhenta: psykhologichni osoblyvosti* [Education of a conductor: psychological features]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
4. Musin, I. A., 1987. *O vospitanii dirizhera: ocherki* [On the education of a conductor: essays]. Moskva: Muzyka.
5. Myunsh, Sh., 1975. Ya – dirizher [I am the conductor]. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo: praktika, istoriya, estetika*, pp.441–451.
6. Rakhlin, N. G., 1990. *Stat'i. Interv'yu. Vospominaniya* [Articles. Interview. Memories]. Moskva: Sovetskii kompozitor.
7. Symeonova, Yu., 2020. Kostyantyn Symeonov i Lev Venedyktov: spivtvorchist dyryhenta i khormeistera v muzychnomu mystetstvi druhoi polovyny XX stolittia [Kostyantyn Simeonov and Lev Venediktov: the collaboration of the conductor and the choirmaster in the musical art of the second half of the 20th century]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(49), pp.180–193 .
8. Teplov, B. M., 2003. *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostei* [Psychology of musical abilities]. Moskva: Nauka.
9. Tkach, Yu., 2018. Indyvidualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-khormeistera yak predmet teoretychnoho doslidzhennia [Individual performance style of the conductor-choirmaster as a subject of theoretical research]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, pp.359–366.

**VOLODYMYR DEINEGA**

ORCID iD: 0009-0001-9000-40-50

*candidate in Art History, associate professor, acting professor  
of the Department of Orchestral Conducting and Instrumental Science  
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine)  
v\_deinega@ukr.net*

## INFLUENCE OF TIMBRAL SOUND COLORING ON THE EVOLUTION OF THE CONDUCTOR'S GESTURE

*An overview of the professional aspects of conducting as a process of managing a performing team was carried out. The main directions of the development of the conductor's performance skills from the noisy type to the silent type are revealed. The dynamics of changes in the forms and methods of conducting have been traced while preserving the priority of gesturing as the main type of influence on the collective during the performance of a musical piece. It was found that the conductor controls not only the logic of the development of the musical material, but implements it by using a specific complex of real physical movements (gestures) organized in time. The essence of the conductor's orchestral thinking is analyzed, which is a synthesis of his logical and procedural thinking, which ensures the development of the timbre dramaturgy of the musical work. The dependence of the timbral coloring of sound on the involvement of various types of orchestral instruments in the reproduction of musical material is substantiated. It has been established that orchestration is the basis of the conductor's timbral thinking. Composers are divided (conditionally) into two main types of timbral thinking, where the first includes those for whom orchestration is a means of expressing musical thought (L. Beethoven, R. Wagner, P. Tchaikovsky, D. Shostakovich, and others), and the second includes those for whom orchestration is a means of expressing sophisticated imagery by creating an orchestral color and multi-colored sound (H. Berlioz, M. Rimsky Korsakov, K. Debussy and others). It has been proven that: timbral coloring and the conductor's manual technique have a reciprocal relationship; The elements of the conductor's gesture reflect not only the metro-rhythmic structure, stroke realization, dynamic shades, emotional and figurative content of the musical work, but also reflect the quality of the new timbre, its modification and development; the timbre auditory imagination of the conductor develops in classes on orchestration (instrumentation) and in the process of conducting directly with the orchestra; the conductor's gesture, which is not supported by timbral feeling, leads to a formal gesticulation that does not reflect the emotional and figurative content of the musical work.*

**Key words:** conductor, orchestration, timbre, color, emotional state, evolution, conductor's gesticulation.

*Стаття надійшла до редакції 19.05.2023 р.*