

УДК 7.071.2:78.036.0

ID ORCID 0000-0003-4255-5971

**Филипчук М.***Рівненський державний  
гуманітарний університет*

## МОВА ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ У ТВОРЧОСТІ КЕРІВНИКА ДЖАЗОВОГО ОРКЕСТРУ ПЕРІОДУ СВІНГУ

*Филипчук М. Мова диригентського жесту як засіб художньої виразності у творчості керівника джазового оркестру періоду свінгу. У запропонованій статті розкрито поняття «диригування» як процесу художнього спілкування диригента з виконавцями. Проаналізовано невербальну поведінку керівника джазового оркестру в процесі виконання музичного твору, яка виражає внутрішній емоційно-психічний стан керівника, його ставлення до змісту музичного твору. Проаналізовано значну кількість літератури, яка присвячена проблемам становлення джазових оркестрів у контексті розвитку джазової музики (К. Альбертсона, Дж. Колліер, М. Уільямс, А. Ходер та інші). Також визначено поняття «свінг» та його основні властивості (А. Одер, В. Праг та Я. Славе, М. Свенчицький). У роботі розкрито поняття «бенд-лідер» (керівник джазового оркестру) — лідер, який професійно володіє грою на музичному інструменті, здійснює вплив на музикантів у плані репетиційної роботи, досягаючи ансамблевої злагодженості та виконавської майстерності в колективі. Розкрито основні властивості диригентських жестів, міміки, поглядів, рухів корпусу, за допомогою яких керівник доносить до оркестрантів виконавську інтерпретацію твору.*

**Ключові слова:** диригування, джазовий оркестр, свінг, біг-бенд, керівник, бенд-лідер, інтуїція, репетиційна робота.

*Филипчук М. Язык дирижерского жеста как средство художественной выразительности в творчестве руководителя джазового оркестра периода свинга. В предлагаемой статье раскрыто понятие «дирижирование» как процесс художественного общения дирижера с исполнителями. Проанализировано невербальное поведение руководителя джазового оркестра в процессе исполнения музыкального произведения, выражающее внутреннее эмоционально-психическое состояние руководителя, его отношение к содержанию музыкального произведения. Проанализировано значительное количество литературы, посвященной*

*проблемам становления джазовых оркестров в контексте развития джазовой музыки (К. Альбертсона, Дж. Коллиер, М. Уильямс, А. Ходер и другие). Также определены понятие «свинг» и его основные свойства (А. Одер, В. Праг и Я. Славе, М. Свенчицкий). В работе раскрыто понятие «бенд-лидер» (руководитель джазового оркестра) — лидер, который профессионально владеет игрой на музыкальном инструменте, оказывает влияние на музыкантов в плане репетиционной работы, достигая ансамблевой слаженности и исполнительского мастерства в коллективе. Раскрыты основные свойства дирижерских жестов, мимики, взглядов, движений корпуса, с помощью которых руководитель доносит до оркестрантов исполнительскую интерпретацию произведения.*

**Ключевые слова:** дирижирование, джазовый оркестр, свинг, биг-бенд, руководитель, бенд-лидер, интуиция, репетиционная работа.

*Fylypchuk M. The language of the conductor's motion as a means of artistic expression in the work of the jazz orchestra leader in the swing period. This article reveals the concept of "conducting" as a process of an artistic communication between the conductor and the performers. The concept of conducting technique is interpreted differently in the scientific literature. Some musicians see the technique of conducting as a means of embodiment of a musical image in motions, a means of expressing the content of a musical work. The non-verbal behavior of the jazz orchestra leader during the performance of a musical composition, which expresses the internal emotional and psychological state of the leader, his attitude to the content of the musical work is highlighted as well. Analyzing the work of well-known modern conductors F. Weingartner, H. Karajan, G. Mahler, A. Nikisch, A. Toscanini, we see that they have created their own approaches and methods for the development of conducting art and possess a special language of conductor motions in the context of the orchestra groups creativity. A considerable amount of literature (K. Albertson, J. Collier, M. Williams, A. Hoder and others) has been studied, which is devoted to the problems of the development of the jazz orchestras during the swing period. The traditional consist of the jazz orchestra participants was finally defined at that period, which was divided into three instrumental groups: a group of saxophones (with clarinets), a group of brass instruments (trumpets, trombones) and a rhythm group (piano, guitar, double bass, percussion instruments). Many changes were made in the orchestral performance: the structure of the orchestra groups and the functional responsibilities of each musician in the ensemble performance were determined, complex arrangements were performed in a jazz manner, the elements of orchestral technique were assimilated, such as respondant technique (question-answer), orchestral reefs, which brought some sharpness and tension in the sound of rhythmic pattern. The concept of "swing" and its main attributes, such as creating rhythmic conflicts in the main rhythm of a melody (V. Praag and Ya. Slava); swing is defined as a phenomenon that includes some kind of an action that is based on the emotional sphere of a person who perceives the effect of this action (A. Oder); in the process of music, a sense of swing occurs between the performers during a sponta-*

Рецензент статті: Сверлюк Я. В., доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв, Рівненський державний гуманітарний університет

Стаття надійшла до редакції 26.10.2017

neous performing (M. Svenchytsky). The phenomenon of swing in jazz music is not sufficiently explored and is interpreted from the diametrically opposite sides. When L. Armstrong was asked: "What is a swing?" He replied: "If you ask about it, then you will never understand it." Speaking with musical terminology, swing is not just a jazz style, it's a way to play, something more than you can hear, you have to feel it. The article reveals the meaning of "band leader" (jazz orchestra leader), it is a leader who professionally plays a musical instrument also influences on musicians in rehearsal work and achieves ensemble harmony and performing skills in a group. The examples of well-known jazz orchestras in the swing period were studied by K. Beyssi, B. Goodman, D. Ellington, Ch. Webb and others. They have made a significant contribution to the development of the orchestral performance, using their own approaches to the team leadership and implementing non-verbal communication techniques for achievement the artistic and performance result. Band leaders usually did not stand in front of an orchestra (as modern conductors), but mostly stood in the foreground to be seen by the bandsmen. For example, D. Ellington and K. Beyssi have always been in the foreground at the piano. B. Goodman, playing the clarinet, sat in the front row with a group of saxophones. Ch. Webb was stationed in the center of the orchestra with his drums, and his musicians were sitting at both sides, following his gaze and facial expressions. The main features of the conductor's motions, facial expressions, gazes and body movements are revealed, thus the leader informs the orchestra performer's about the interpretation of the work. Leaders mostly had a visual contact with the bandsmen using their facial expressions. Most likely, the musicians intuitively felt the process of the performance. It is believed that people who have vivid intuition belong to the avant-garde of culture and embrace the art in its entirety. After all, intuition is a way of our understanding the world, our perception of the surrounding reality. Intuition as a psychological quality is especially important in the jazz band. The band leaders, who have a high level of intuition, create a special microclimate in the orchestra and consciously or not adjust the bandsmen to the creative wave, which, in the process of joint music, achieve the reproduction of the artistic image of the work. It has been proved that the leaders of jazz orchestras in their professional activities have different approaches in using of conductive motions, mainly applying them at the beginning and end of the composition. It is important to understand that the repertoire of jazz groups of the swing period was mainly formed from easy works with elements of improvisation, full of orchestral texture: reffs and different rhythmic combinations, etc.

**The purpose** of the article is to reveal the important aspects of the conductor's motions as a means of artistic expressiveness with the jazz band of the swing period.

**The methods** are analysis, observation and generalization.

**The result.** The instrument of realization of the jazz band leader's creative ideas is the language of the his motions, thus he communicates with the performers, passing the artistic and creative ideas of the composer.

**Conclusions.** The language of conductor's motions in the work of the jazz band leader is an important tool, and as creative and informative content reveals to the performers the semantic subtext of the interpretation

of the work. So, the development of jazz bands has led to the transformations in the sphere of orchestral performance, which have been especially reflected in the sphere of the conducting art. In the process of creative work, the jazz orchestra leader plays the role of a leading musician, who is responsible for the artistic and performing aspects, using non-verbal means of communication. The appropriate internal impulses between the musicians and the leader during the performance provide the necessary psychological microclimate in the group.

**Keywords:** conducting, jazz-band, swing, big-band, leader, band-leader, intuition, rehearsal work.

**Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Здійснення будь-якої професійної діяльності потребує від фахівця сформованості комплексу необхідних для даної професії знань, умінь і навичок. Інструментом реалізації творчих задумів керівника оркестрового колективу є мова диригентських жестів, за допомогою яких він спілкується з музикантами-виконавцями, забезпечує ансамблеву злагодженість й технічну досконалість виконання, передаючи художні та творчі задуми композитора. Основним завданням керівника є уважне, максимально точне відтворення авторського задуму, уміння його реалізувати. Як слушно зауважував І. Мусін, «керування виконавством здійснюється виключно за допомогою мануальної техніки, жест диригента замінив йому мову, перетворившись на своєрідну "мову", за допомогою якої керівник "спілкується" з оркестром і слухачами про зміст виконаної музики» [8, с. 135].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Проблеми розвитку диригентських жестів вивчали Ф. Вейнгартнер, О. Іванов-Радкевич, Г. Коган, К. Кондрашин, Ш. Мюнш, А. Пазовський та інші. У своїх роботах зазначені автори розглядали диригентські жести сукупно з мімікою та іншими зовнішніми факторами, які збагачують мову диригента та надають йому більше можливостей для розкриття художніх образів музичних творів.

Питання про пластичний бік диригентського висловлення, позицію у встановленні непохитного зв'язку диригентської пластики з художнім образом твору та взаєморозуміння диригента й оркестрантів розглядають Е. Ансерме, Ю. Домаркасі, М. Канерштейн, Дж. Кахідзе, М. Колеса, С. Кондрашев, Ф. Коробов, А. Пазовський, Б. Смірнов, Г. Макаренко.

У теорії диригування про значення виразної міміки, корпусу, пози диригента в процесі керування музичним колективом пишуть М. Багриновський, І. Мусін, С. Козачков, Р. Кан-Шпейр, А. Лазер, які вважають, що ці засоби надають

диригентові серйозну підтримку, допомагаючи донести до виконавців найменші деталі та зміни динамічних нюансів.

Особливий підхід до мануальної техніки пропонує О. Поляков, що розглядає її як мову диригента.

Однак у науковій та методичній літературі відсутні праці, які б висвітлювали проблеми диригентського жесту та його специфіки у творчості керівника джазового оркестру періоду свінгу.

**Мета статті** — розкрити важливі аспекти диригентського жесту як засобу художньої виразності з джазовим оркестром періоду свінгу.

**Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.** Диригентське мистецтво пройшло складний і тривалий період в історичному розвитку. Першими, хто утвердив диригування як самостійний вид музичного мистецтва, були Г. Берліоз, Х. Бюлов, Р. Вагнер та їхні послідовники: Б. Вальтер, Ф. Вейнгартнер, С. Кусевицький, Ф. Ліст, Г. Малер, А. Нікіш, С. Рахманінов, А. Рубінштейн, А. Тосканіні, В. Фуртвенглер, Р. Штраус та інші. Кожен із них створював власні принципи, методи, володів особливою мовою диригентських жестів, залишивши помітний слід в історії диригентського мистецтва як керівники оркестрових колективів. «Якщо ваш жест не є наслідком вашого виконавського наміру, він не знайде відгуку в оркестрі, а на слухачів справить враження незграбного, не природного руху», — писав Е. Ансерме [1, с. 27].

Жест професійного диригента завжди індивідуальний, неповторний. Не можна не згадати про Герберта фон Караяна — австрійського диригента, піаніста, який володів магичною силою, впливаючи на оркестр. Диригуючи, він заплющував очі, майже непомітними жестами змушувачи оркестр досягати неймовірного звучання. Як слушно зауважував Р. Канн-Шпеєр, «те, що відкривається для очей слухачів, у жодному разі не можна вважати критерієм досягнення диригента. Навпаки, що впевненіше диригент володіє технікою своєї справи, то з меншою «витратою» жестів він досягає потрібного результату» [4, с. 302]. Яскравий тому приклад — діяльність відомих диригентів сучасності, А. Тосканіні, Г. Малера, Р. Штрауса та інших. Як відомо, усі вони тією або іншою мірою в процесі вдосконалення своєї майстерності значно спрощували зовнішній бік диригування. Так, А. Тосканіні з роками застосовував малопомітні рухи. Г. Малер, за свідченням П. Стефана, у період розквіту «використовував лише погляд, легкий поворот голови» [4, с. 303]. У схожій ситуації перебував і Р. Штраус. Якщо раніше Р. Роллан писав про нього як про молодого

артиста, «який диригує оркестром, виконуючи бравурний танець», то в зрілому віці характерними рисами цього майстра стали простота і скупість рухів. Його «обличчя і фігура нагадували скульптуру. Тільки поблизу відчувалися нервові клітини та випромінювання могутньої сили, яка притягувала, як магніт...» [7, с. 153].

Аналізуючи праці з проблем диригентського виконавства, ми виокремили, що здебільшого вони стосуються диригентів, які займаються симфонічними чи камерними оркестрами. На жаль, у музичній практиці відсутні праці, які б висвітлювали проблеми використання диригентських жестів у творчості керівника естрадного чи джазового оркестру.

Для того щоб розкрити особливість диригентського жесту в творчості керівника джазового оркестру періоду свінгу, важливо окреслити поняття «джазовий оркестр» та охарактеризувати природу свінгу. Розквіт творчості джазових оркестрів епохи свінгу припадає на період 1935–1945 рр. Цей період в історії джазової музики називають зародженням біг-бендів (великих джазових оркестрів). Біг-бенд — джазовий оркестр, який характеризується різноманітними складами учасників і поділяється на три інструментальних групи: група саксофонів (з кларнетами), група мідних духових інструментів (труби, тромбони) і ритм-група (фортепіано, гітара, контрабас, ударні інструменти). Кількість інструментів може бути збільшена за рахунок струнної групи та додаткових музичних інструментів: флейти, гобоя, бас-кларнета, латиноамериканських ударних інструментів (бонги, конги, тамбурин, маракаси).

З появою джазових оркестрів було здійснено чимало перетворень у сфері оркестрового виконавства: визначено структуру оркестрових груп і функціональні обов'язки кожного музиканта в ансамблевій грі, виконувались складні аранжування у джазовій манері, тобто зі свінгом, засвоювались елементи оркестрової техніки: респонсорна техніка (запитання — відповідь), оркестрові рифи, які вносили у звучання певну загостреність і напруженість ритмічного малюнка, бекграунд (оркестровий супровід). За словами М. Уільямса, сформувався не лише інструментальний склад джазового оркестру: визначились функції соло й ансамблю, підвищилась роль імпровізації, різноманітною стала ритмічна пульсація (регулярне акцентування кожної долі такту змінилося парним чергуванням сильних і слабких акцентів, спочатку — з сильними акцентами на 1-й і 3-й долях чотиридольного розміру, пізніше на 2-й і 4-й), що створило певну метроритмічну конфліктність між інструментами мелодичної і ритмічної груп [17, с. 76].

Музика джазових оркестрів була призначена для широкої публіки й стала явищем масової культури. Вона звучала в танцювальних клубах, на стадіонах, на шкільних майданчиках, у кіно та на радіо. Необхідно було лише зайти в танцзал, кинути монету в музичний автомат, який стояв у кафе, або ввімкнути радіо — і ви могли відразу почути свінг, який виконує джаз-оркестр. Щовечір протягом двох-трьох годин радіо транслювало виступи різноманітних джазових оркестрів і ансамблів. Це було безкоштовною рекламою для колективів. І якщо який-небудь оркестр, котрий сподобався публіці, приїжджав на гастролі, зал був переповнений. 1938 року на стадіоні в Чикаго був влаштований концерт за участю джазових оркестрів Т. Дорсі та Е. Хайнса, де зібралося понад 100 тис. слухачів. Газета «Chicago Daily Times» назвала цей концерт «найбільшою істеричною оргією переповнених емоцій, яка будь-коли була в Америці» [13, с. 3]. Поціновувачі з нетерпінням чекали кожного нового номера журналів «Downbeat» і «Metronome», щоби довідатись, яке місце посідає їхній улюблений оркестр або який оркестр переманив до себе відомого соліста. Основу репертуару біг-бендів складала джазові твори, які виконувались зі свінгом.

Природа свінгу складна і майже не досліджена. Більшість музикознавців, науковців, які намагаються дослідити природу свінгу, трактують її по-різному. Одними з перших, хто досліджував природу свінгу, були музикознавці В. Прааг і Я. Славе. Так, В. Прааг зазначав, що «свінг — це психічне напруження, яке виникає внаслідок чергування сильних і слабких долей, які використовуються в такті» [12, с. 96]. У свою чергу, Я. Славе стверджував, що «сутність свінгу полягає у співвідношенні музичного твору з ритмом... головна властивість свінгу — створення ритмічних конфліктів між основним ритмом мелодії, цей конфлікт є музично-технічною основою джазу» [12, с. 200].

Дещо інакше підходить до розв'язання проблеми свінгу в джазовій музиці французький дослідник А. Одер. Він, на відміну від своїх попередників, не шукав розв'язки свінгу лише в ритмічних особливостях джазу, але вперше заговорив про психофізичний аспект цієї проблеми. «Ми знаємо, що поняття "свінгувати" включає в себе якусь дію, яка не зовсім глибоко визначає це явище, оскільки не захоплює емоційну сферу людини, котра сприймає ефект цієї дії», — зазначав А. Одер [15, с. 87]. Але він не визначив поняття «свінг», а лише «визначив умови, за яких виникає це явище».

Варто зазначити, що деякі музикознавці та джазові музиканти вбачали за причини виник-

нення свінгової музики саме наявність психічного стану виконавців, який не піддається розумовому поясненню. Недаремно польський джазолог М. Свенчицький зазначав, що свінг у широкому розумінні цього слова «неможливий у процесі розсудливої, правильної гри, а виникає лише під час спонтанної гри, яка спирається на відчуття» [16, с. 5]. Коли відомого в минулому джазового музиканта Б. Картера запитали, що таке свінг, він відповів: «Для мене свінг — це відчуття, яке завжди присутнє в моїй грі» [17, с. 123].

Як відомо, у період розквіту свінгу склалася традиція поділяти джазові оркестри на два основні напрями: «sweet» (комерційні танцювальні оркестри, що виконували «легку» естрадну музику) — це були оркестри Я. Гарбара, К. Кайзера, Ф. Мартіна, Р. Моргана; «jump» (свінг) — колективи К. Бейсі, В. Германа, Б. Гудмена, Т. Дорсі, Д. Еллінгтона, Г. Міллера, Ч. Уеба, А. Шоу. Ці та інші оркестри створювали своє специфічне звучання. Так, Б. Гудмен був відомий своїм «жорстким» свінгом, Г. Міллер — «комерційним» свінгом, К. Бейсі — «запальним» свінгом, а Д. Еллінгтон — «інтелектуальним» свінгом.

Керівниками таких джазових оркестрів були «бенд-лідери». Бенд-лідер (англ. bandleader) — лідер групи музикантів або оркестру. Даний термін найчастіше використовується, коли говорять про лідерів невеликих комбо або оркестрів, що грають у стилі джаз, блюз [14, с. 18]. Більшість бенд-лідерів були музикантами, які майстерно володіли грою на інструменті, мали авторитет серед учасників колективу, відповідали за організацію репетиційної роботи та художній результат колективу. Найчастіше колективи називають на честь своїх бенд-лідерів. І навіть після смерті самого бенд-лідера, на честь якого був названий колектив, музиканти продовжують працювати під тією ж назвою.

Бенд-лідери зазвичай не стояли перед оркестром (як сучасні диригенти), а переважно розміщувалися на передньому плані, щоб їх могли бачити оркестранти. Наприклад, Д. Еллінгтон та К. Бейсі завжди розміщувалися на передньому плані з роялем. Б. Гудмен, граючи на кларнеті, сидів у перших рядах біля групи саксофонів. Ч. Уеб зі своїми барабанами розміщувався в центрі оркестру, а його музиканти сиділи праворуч та ліворуч, стежачи за поглядом і мімікою керівника.

Практика бенд-лідерів бере початок від появи джаз-бендів (невеличких ансамблів із п'яти-семи учасників), які грали гарячу джазову музику в дансингах та нічних клубах. У таких колективах завжди був лідер, здебільшого це були музиканти з відповідною виконавською підготовкою, які вели за собою увесь колектив у сенсі музич-

ного виконання. Поступово такі колективи збільшувалися за рахунок введення у склад нових інструментів, змінювалися керівники, музиканти намагалися експериментувати в різних стилях тощо. Музиканти переважно грали на слух і колективно брали участь у трактуванні творів, манері виконання та ін. Працюючи в одному з таких колективів, Л. Армстронг згадував: «У процесі репетиційних занять лідери (керівники) джазових колективів давали певні знаки музикантам, як почати і коли закінчити музичний твір. Наприклад, працюючи над твором, К. Олівер часто вистукував ногою об підлогу, подаючи музикантам сигнал про його закінчення» [11, с. 58]. Своєю чергою, контрабасист П. Фостер особливо акцентував на тому, що під час репетицій виконавці словесно могли домовлятися про будь-які зміни, які стосувались тих або інших ритмічних малюнків, характерних прийомів, звуковидобування, а також відпрацьовували певні заготовки та повторювали їх на кожній репетиції [11, с. 33].

У період розвитку джазових оркестрів підхід до репетиційної роботи змінювався, відповідно роль керівника ускладнювалась, оскільки потрібно було виконувати аранжування, які спеціально писалися для джазових оркестрів зі складною фактурою в плані ритмічної, гармонічної і тембрової забарвленості.

Важливо розуміти, що бенд-лідери не мали відповідної диригентської підготовки, вони володіли музично-виконавською майстерністю, передавали музикантам джазову манеру гри, працювали над злагодженістю ансамблевого звучання, згуртовували навколо себе музикантів, котрі часто копіювали у своїх керівників манеру виконання, поведінку, одяг тощо. Під час розучування творів керівники часто брали інструмент і показували виконавцям, як потрібно зіграти ту чи іншу фразу, окремих квадрат теми, нестандартні прийоми.

Керівники здебільшого підтримували з оркестрантами зоровий контакт за допомогою міміки та певного виразу обличчя. Швидше за все, музиканти інтуїтивно відчували процес колективного виконавства. За словами відомого американського психолога Т. Шібутані, «міміки й жестикуляції не навчаються, як правильній вимові слів», це інтуїтивний процес, котрий виражає індивідуальність психіки кожної людини [10, с. 215]. Як слушно зауважує саксофоніст Б. Бігард, який тривалий час працював в оркестрі Д. Еллінгтона, «група саксофонів сиділа на передньому плані, й ми завжди спостерігали за поглядом Д. Еллінгтона, як він реагував на кожну зіграну фразу музикантами, на кожний риф чи квадрат. Ми відчували інтуїтивно його погляд і намагалися не

втрачати зоровий контакт із Дюком, оскільки це давало нам свіжий потік творчої енергії і відчуття єдності в колективі» [17, с. 111].

Термін «інтуїція» походить від латинського «*ituito rapido e pronto*», тобто «швидко побачений», а також від латинського дієслова «*intueri*», що означає «бачити всередині», «прискіпливо, уважно дивитися».

Проблема інтуїції здавна цікавила філософів і вчених. Адже інтуїція — це спосіб, який виходить із нашого розуміння світу, з нашого сприйняття навколишньої дійсності. Згідно з Б. Тепловим, інтуїція — це процес, який не підпорядковується правилам логіки в її звичайному сенсі [9, с. 56]. Б. Кедров розуміє інтуїцію як випадкову асоціацію, як ефект перетину раніше не пов'язаних подій [5, с. 88].

Вважається, що люди, які володіють активною інтуїцією, належать до авангарду культури та охоплюють мистецтво в цілісності. За словами французького філософа А. Бергсона, художник належить до тих «досконалих істот», які все пізнають інтуїтивно, охоплюючи світ широкою уявою, — тобто універсально. Художник змушує нас бачити те, що ми зазвичай не помічаємо, — проникаючи у світ глибше, ніж звичайна людина, яка обмежується «читанням наклеєних на предмети ярликів».

Відтак можна вважати, що інтуїція є творчим компонентом і проявляється, головним чином, у стані натхнення. Натхнення — це творчий підйом, приплив творчих сил, стан напруги, творчого хвилювання. Воно характеризується підвищеною загальною активністю людини, усвідомленням легкості творчості, переживанням «одержимості», емоційного підйому. Натхнення сприяє творчій уяві, фантазії, тому, що у свідомості легко виникають численні яскраві образи, думки, асоціації [3, с. 126–127]. Натхнення може переходити в екстаз у мить кульмінації творчого процесу — осяяння (інсайт), відкриття. Успішне закінчення творчого процесу супроводжується виникненням позитивних емоцій: задоволенням, захопленням, радістю.

Інтуїція як психологічна якість є особливо важливою в джазовому оркестрі, бенд-лідери, які володіють підвищеним рівнем інтуїції, створюють в оркестрі особливий творчий мікроклімат та свідомо або несвідомо налаштовують оркестрантів на творчу хвилю у процесі спільного музикування досягають разом із ним відтворення художнього образу твору. «Виконуючи соло, я надавав можливість музикантам у відповідь підтримати мою ідею, думку за допомогою окремих фраз. На репетиціях ми з оркестром відпрацьовували спеціальні заготовки, а бувало так, що на концерті

це все виходило саме собою. Ми навіть не могли уявити собі, як в один момент ми зливаємося в одне ціле, завчасно не домовляючись про такий план дії», — говорив Б. Гудмен [14, с. 35].

Як уже зазначалося, керівники джазових оркестрів в основному були виконавцями і брали участь у колективі як оркестранти, відповідно, рідко використовували диригентські жести. Але для цього й не було потреби, оскільки метроритмічну основу оркестру забезпечувала ритм-група, яка створювала основний ритмічний каркас. Зазвичай це робили на початку та в кінці музичного твору. Так, переглядаючи відеозаписи джазових оркестрів під керівництвом Д. Еллінгтона, К. Бейсі, Б. Гудмена, Д. Дорсі та інших, можна побачити, що бенд-лідери могли на початку твору показувати короткий аффтакт до сильної долі, а далі оркестр продовжував виконувати твір. Така ж сама дія відбувалася під час закінчення твору. Хоча не завжди керівник показував жестами початок та закінчення твору. Музиканти самі починали твір та закінчували його. Траплялося, що керівники могли показувати оркестрантам вступ кивком голови або мімікою. Проте в кожному жесті керівника були закладені особливі внутрішні імпульси, які вказували на відповідний характер твору, вважав джазовий музикант, який тривалий час грав в оркестрі під керівництвом Д. Еллінгтона, Б. Бігард. «Жест означає будь-який рух, який є індикатором внутрішнього переживання людини, саме він має найбільший творчо-інформативний зміст, розкриваючи виконавцям смисловий підтекст трактування твору диригентом» [10, с. 132].

Важлива роль жестів у передачі внутрішнього стану людини давно була підкреслена відомими художниками минулого. Так, Леонардо да Вінчі говорив: «Хороший живописець повинен писати дві головні речі: людину й уявлення її душі. Перше — легко, друге — складно, оскільки воно має бути відображено жестами і рухами органів тіла. Цього потрібно навчатися у німих, оскільки вони це роблять найкраще, ніж інші люди» [2, с. 188]. Він також рекомендував: «Відтворюй фігури з такими жестами, які достатньо показували б те, що відбувається у душі фігури, інакше твоє мистецтво не буде мати достойної похвали» [2, с. 189].

Таким чином, керівники джазових оркестрів у своїй професійній діяльності по-різному підходили до використання диригентських жестів, переважно застосовуючи їх на початку та в кінці музичного твору. Потрібно розуміти, що репертуар джазових колективів періоду свінгу в основному формувався з легких творів із елементами імпровізацій, насиченою оркестровою фактурою: рифами та різними ритмічними комбінаціями.

Такі колективи переважно грали в дансингах, нічних клубах, де відвідувачі не лише слухали оркестр, але й під їхню музику танцювали. Потрібно констатувати, що у провідних джазових оркестрах працювали багато музикантів, які не лише майстерно грали на музичних інструментах, а й володіли особливими характеристиками, які мали важливе значення для джазової музики, а саме фантазією, інтуїцією, темпераментом, відчуттям, манерою поведінки тощо. Усі ці важливі характеристики та високий рівень виконавської майстерності музикантів давали можливість керівникам джазових колективів досягати художнього результату в процесі колективного музкування.

**Висновки.** Мова диригентських жестів у творчості керівника джазового оркестру є важливим інструментом і як творчо-інформативний зміст розкриває перед виконавцями смисловий підтекст трактування твору; через це розвиток джазових колективів спричинив трансформації у галузі оркестрового виконавства, які особливим чином відобразилися у сфері диригентського мистецтва; у процесі творчої роботи керівник джазового оркестру виконує роль лідера-музиканта, який відповідає за художньо-виконавський аспект, відповідно застосовуючи невербальні засоби комунікації; під час колективної гри між музикантами та керівником створюються відповідні внутрішні імпульси, які забезпечують необхідний психологічний мікроклімат у колективі.

**Перспективи подальших розвідок у даному напрямку.** Зважаючи на змістовну широту досліджуваної проблеми й багатоаспектність її теоретичного та практичного розв'язання, потрібно констатувати її важливість для подальшої розробки концептуальних засад осмислення творчої діяльності керівника джазового колективу в контексті розвитку джазового виконавства.

#### Література:

1. Ансерме Э. Беседы о музыке [Текст] : пер. с франц. / Эрнест Ансерме ; пер. Е. Ф. Бронфин, В. Н. Александрова. — Л. : Музыка, 1985. — 104 с.
2. да Винчи Л. Избранные произведения [Текст] : в 2 т. / Леонардо да Винчи ; пер. А. А. Губера, [и др.] ; под ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. — [Репринт изд. 1935 г.]. — М. : Изд-во Студии Артема Лебедева, 2010. — Т. 2. — 480 с. — ISBN 978-5-98062-016-5.
3. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности [Текст] / Е. П. Ильин. — СПб. : Питер, 2009. — 448 с. : ил. — ISBN 978-5-459-01638-3. — (Мастера психологии).
4. Кан-Шпейер Р. Руководство по дирижированию [Текст] / Р. Кан-Шпейер ; пер. И. Шрайбера // Дирижерское исполнительство : практика, теория, эстетика / ред.-сост., авт. вступ. ст., коммент. Л. М. Гинзбург. — М. : Музыка, 1975. — С. 280–311.

5. Кедров Б. М. О творчестве в науке и технике : (Научно-популярные очерки для молодежи) [Текст] / Б. М. Кедров. — М. : Мол. гвардия, 1987. — 192 с. : ил. — (Эврика).
  6. Коллиер Д. Становление джаза : популярный очерк [Текст] / Дж. Коллиер ; пер. с англ., предисл. и общ. ред. А. Медведева. — М. : Радуга, 1984. — 390 с.
  7. Краузе Э. Рихард Штраус [Текст] : Образ и творчество : [Пер. с нем.] / Э. Краузе ; [предисл. Б. В. Левика, с. 3–20]. — М. : Гос. муз. изд-во, 1961. — 625 с. : ил.
  8. Мусин И. О. О воспитании дирижера : очерки [Текст] / И. О. Мусин. — Л. : Музыка, 1987. — 247 с. : нот.
  9. Теплов Б. М. Ум полководца [Текст] / Б. М. Теплов // Проблемы индивидуальных различий : [Избр. работы]. — М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1961. — 536 с.
  10. Шибутани Т. Социальная психология [Текст] / Т. Шибутани ; пер. с англ. В. Б. Ольшанского. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1999. — 544 с. — ISBN 5-222-00212-8.
  11. Albertson C. Bessie [Текст] / Chris Albertson. — New York : Stein and Day, 1972. — 184 p. : ill. — ISBN 9780812814064.
  12. Apel W. The Harvard brief dictionary of music [Текст] / Willi Apel, Ralph T. Daniel. — A Washington Sdu Press, 1962. — 257 p.
  13. Armstrong L. Satchmo : My Life in New Orleans [Текст] / Louis Armstrong. — New York, 1955. — 210 p.
  14. Goldberg J. Jazz Masters of the Twenties [Текст] / J. Goldberg. — New York, 1965. — 85 p.
  15. Hodeir A. Jazz : its evolution and essence [Текст] / Andre Hodeir. — New York, 1958. — 200 p.
  16. Swecicki M. Kompleksywna realizacja rytmu w Jazzie [Текст] / Mateusz Swecicki // Poland. — 1961. — № 3. — S. 5.
  17. Williams M. The Art of Jazz [Текст] / M. Williams. — New York, 1960. — 296 p.
- References:**
1. Anserme, E. (1985). *Besedy o muzyke* [Conversations about music]. V. Aleksandrova & E. Bronfin (trans). Leningrad : Muzika. (In Russian).
  2. da Vinci, L. (2010). *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. A. K. Dzhivelegov & A. M. Efros, ed. A. A. Guber (trans). (In 2 vols, vol. 2). (Reprint ed. of 1935). Moscow : Izd-vo Studii Artema Lebedeva. (In Russian).
  3. Il'in, E. P. (2009). *Psikhologiya tvorchestva, kreativnosti, odarennosti* [Psychology of creativity, creativity, giftedness]. St. Petersburg : Piter. (In Russian).
  4. Kan-Shpeyyer, R. (1975). *Rukovodstvo po dirizhirovaniyu* [Guide to conducting]. In *Dirizherskoe ispolnitel'stvo — Conducting performance : practice, theory, aesthetics*. L. M. Ginzburg, ed., (pp. 280–311). Moscow : Muzyka. (In Russian).
  5. Kedrov, B. M. (1987). *O tvorchestve v nauke i tekhnike* [About creativity in science and technology]. Moscow : Mol. gvardiya. (In Russian).
  6. Kollier, D. (1984). *Stanovlenie dzhaza : populyarnyy ocherk* [The formation of jazz : a popular essay]. A. Medvedeva (ed. & trans). Moscow : Raduga. (In Russian).
  7. Krauze, E. (1961). *Rihard Shtraus : Obraz i tvorchestvo*. [Richard Schraus : Image and Creativity]. Moscow : Gos. muz. izd-vo. (In Russian).
  8. Musin, I. O. (1987). *O vospitanii dirizhera* [About the education of the conductor]. Leningrad : Muzyka. (In Russian).
  9. Teplov, B. M. (1961). *Um polkovodtsa* [The mind of the commander]. In *Problemy individual'nyh razlichiy — Problems of individual differences*. Moscow : Muzyka. (In Russian).
  10. Shibutani, T. (1999). *Sotsial'naya psikhologiya* [Social Psychology]. V. B. Ol'shanskiy (trans). Rostov-on-Don : Feniks. (In Russian).
  11. Albertson, C. (1972). *Bessie*. New York : Stein and Day. (In English).
  12. Apel, W. & Daniel, R. (1962). *The Harvard brief dictionary of music*. A Washington Sdu Press. (In English).
  13. Armstrong, L. (1955). *Satchmo : My Life in New Orleans*. New York. (In English).
  14. Goldberg, J. (1965). *Jazz Masters of the Twenties*. New York. (In English).
  15. Hodeir, A. (1958). *Jazz : its evolution and essence*. New York. (In English).
  16. Swecicki, M. (1961). *Kompleksywna realizacja tytmu w Jazzie* [Completing the rhythm in Jazz]. *Poland*, 3, 5. (In Polish).
  17. Williams, M. (1960). *The Art of Jazz*. New York. (In English).