

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ
КАФЕДРА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ ТА ІВЕНТ-ТЕХНОЛОГІЙ**

На правах рукопису

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему:

**Культуротворчий процес сучасної України
(на прикладі диригентського мистецтва)**

Виконав:

студент II курсу

група МКД-11-22з

спеціальності 028 «Менеджмент
соціокультурної діяльності»

Харитонюк Тарас Васильович

Науковий керівник:

доктор культурології, професор

Дичковський Степан Іванович

Рецензент:

проректор Національної музичної академії

України ім. П. І. Чайковського, професор,

доктор мистецтвознавства

Бондарчук Віктор Олексійович

Допущено до захисту:

протокол засідання кафедри

№5 від 22 листопада 2023 р.

в.о. завідувача кафедри арт-менеджменту

та івент-технологій

_____ **Вікторія ДОБРОВОЛЬСЬКА**

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Харитонюк Т. В. Культуротворчий процес сучасної України (на прикладі диригентського мистецтва). – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Об'єкт дослідження: магістерської роботи є визначення культуротворчого процесу диригентського мистецтва. .

Предмет дослідження: є культуротворча компонента диригування.

Мета дослідження: дослідити культуротворчий процес сучасної України, осмислити її перспективність і вдосконалення.

У магістерській кваліфікаційній роботі було розкрито теоретичні та методологічні аспекти, історичний огляд на диригентське мистецтво, наведені сучасні проблеми та їх вирішення. Здійснено дослідження та аналізування диригентського мистецтва в Україні. В роботі досліджується роль на сучасний огляд культуротворчого процесу. Визначаються формування, функції та складові фактори під час гібридної війни.

В роботі наведене значення та творчий процес інтерпретації диригування, також наведений вплив у структурі диригентського мистецтва, та обрунтувано соціально-психологічний аспект.

Ключові слова: диригентське мистецтво, соціокультурна діяльність, диригування, оркестр.

Kharytonyuk T.V. Cultural process of modern Ukraine (on the example of conducting art). - Qualification work on manuscript rights.

Object of research: the master's thesis is the definition of the cultural process of conducting art.

Subject of research: there is a cultural component of conducting.

The purpose of the study: to study the cultural process of modern Ukraine, to consider its prospects and improvement.

Theoretical and methodological aspects, a historical overview of conducting art, contemporary problems and their solutions were presented in the master's qualification work. Research and analysis of conducting art in Ukraine was carried out. The work examines the role of a modern overview of the cultural process. Formation, functions and constituent factors during hybrid warfare are defined. In the work, the meaning and creative process of conducting interpretation is given, the influence in the structure of conducting art is also given, and the socio-psychological aspect is discussed.

Keywords: conducting art, socio-cultural activity, conducting, orchestra.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ В УКРАЇНІ	10
1.1. Розвиток теорії диригентського мистецтва.....	10
1.2. Теоретико-методологічні підходи дослідження.....	17
1.3. Сучасні проблеми диригентського мистецтва та їх вирішення.....	19
1.4. Творчість диригентів України як засіб формування диригентських умінь...	26
Висновки до розділу 1.....	30
РОЗДІЛ 2. РОЛЬ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА	32
2.1. Сучасний оркестр, розвиток і функція.....	32
2.2. Функція диригентської діяльності під час гібридної війни.....	35
2.3. Формування естетичної складової диригентського мистецтва.....	39
2.4. Значення та творчий процес інтерпретації диригування.....	41
Висновки до розділу 2.....	49
РОЗДІЛ 3. СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА	51
3.1. Вплив у соціокультурній діяльності диригентського мистецтва.....	51
3.2. Структура і її психологічна дія на диригентське мистецтво.....	59
Висновки до розділу 3.....	73
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	77
ДОДАТКИ	33

ВСТУП

Актуальність теми. Диригентське мистецтво – наймолодший, але в той же час найскладніший вид музичного виконавства. Досі його теоретична технологія відстає від художньої практики. Музикознавство накопичило досить багатий та конкретний матеріал як про диригентсько-оркестрове, так і про диригентсько-хорове виконавство, проте його освоєння і узагальнення потребують ретельно розробленої методології. У диригентській професії необхідно ще багато в чому розібратися, перш за все - визначити справжню природу мистецтва диригування, зрозуміти його сутність, вивести загальні та специфічні закономірності, розкрити особливості творчої взаємодії диригента та оркестру, а також з'ясувати соціально-психологічні передумови та соціокультурні умови ефективного функціонування такого феномену.

Історія світового диригентського мистецтва засвідчує величезну кількість видатних диригентів. Нам відомі імена майстрів симфонічного виконавства та хорового співу, геніальність яких визнали ще й за життя. Їх діяльність називають епохальною в музичному світі та пов'язують з визначними здобутками духовної культури людства.

У роботі представленні дослідження завдань, велика увага приділяється мистецтву диригуванню в його соціально-психологічному осмисленню, тенденції розвитку в сучасній Україні і соціально-психологічний аспект диригентського мистецтва загалом. Тому тема роботи є актуальною.

Методи дослідження. Мають комплексний характер. Вони спираю ться на такі дослідні принципи і підходи, як діалектичність, системність, історизм, а також художньо-естетичний і соціально-психологічний аналіз, що дозволяють розкрити цілісність і поліструктурність досліджуваної проблеми, її внутрішню єдність та протиріччя, найважливіші детермінації, середовищні впливи та етапність розвитку.

Джерельна база та стан наукової розробленості теми.

У теорії диригування зроблено спробу розглянути як феномен диригентського мистецтва як рухливу функціонально-художню і соціокультурну систему в сукупності її унікальних сторін і зв'язків, у взаємодії трьох суб'єктів, що беруть участь у ній, - диригента, оркестру і публіки. Розроблено по суті три взаємопов'язані концепції, які визначають наступні нестандартні висновки. Перша - пов'язана з обґрунтуванням історичних та методологічних аспектів, художньо-ужиткового статусу мануального мистецтва диригування, що обумовлює інтерпретаційний початок в оркестровому виконавстві. Ця теза впливає із соціально-художньої природи техніки диригування, яка набуває сутнісних рис службового пластичного мистецтва. Аналіз діалектики мануального та музичного почав у диригентсько-симфонічному мистецтві виявив найскладніші соціально-психологічні особливості творчої взаємодії диригента та оркестру. Друга концепція, прямо пов'язана з першою, вибудовується на специфіці соціального функціонування роль диригентсько-виконавського мистецтва, його основної суспільної форми, концепції як музичного явища та художнього видовища, також в умовах гібридної війни . Останнє визначається соціально-психологічний аспект диригентського мистецтва.

Формування естетичної складової диригентського мистецтва.

Диригентська культура майбутнього вчителя музичного мистецтва неможлива без особистісно-гідного ставлення до мистецтва, а це в свою чергу, була б основа для подальшого естетичного розвитку. Нижче ми розглянемо основні категорії, які формують концепцію "Естетичний розвиток" в контексті проблеми розвитку провідності.

Естетичний смак - це здатність сприймати, класифікувати і запам'ятовувати. Засвідчувати критерії естетичної інформації та її оцінки у

професійній діяльності з учителів. Це служить показником професіоналізму естетичного рефлексу

професійна якість, що дозволяє поєднувати музичні та естетичні знання і досвід. Здатність вибірково оцінювати діяльність, яка дозволяє вчителям вибирати навчально-методичні матеріали, що відповідають естетичним стандартам, створюють ситуацію естетичного спілкування і стимулюють художньо-естетичну діяльність. Послідовність обраних умов забезпечує функціональну єдність мети, роботи, змісту і методів роботи викладачів і студентів на кожному етапі.

Про формування естетичного смаку майбутнього диригента: широта художнього світогляду, що розкривається за допомогою знань і ідей, забезпечує позитивний настрій і індивідуальна мотивація до розширення спектру естетичних взаємодій за допомогою накопичення, поглиблення і систематизації знань естетичного враження.

Основні форми освітнього процесу по формуванню естетики саме смак майбутнього диригента - це питання естетичної ситуації, її призначення. За допомогою цього реорганізувати існуючий естетичний досвід, щоб сприяло набуттю професійних та естетичних роздумів та нових знань.

Сенс проблеми - естетична ситуація полягає у вибірковій оцінці діяльності диригента; зміст самої ситуації і методи її організації, досвід (їхні здібності, уявлення про потреби; (створення ситуації та прогнозування її виникнення розвитку, використання можливості ситуацій, що виникають спонтанно); Інтеграція досвіду при виборі контенту та багато іншого, оцінка музичних матеріалів, досвід мистецтвознавців в оцінці творів.

Таким чином, відбувається розвиток диригентської культури в Україні, як музичне мистецтво також базується на розширенні музики та естетики знання та навички, засновані на поступовому формуванні психічної поведінки: все це визнання роботи, розуміння її форми і змісту в існуючому контексті,

переживання, відображення емоцій, досвід, мислення, формування особистості значення. Емоційна і чуттєва "насиченість" музики і естетичного досвіду забезпечує розвиток у майбутніх диригентів в процесі художнього спілкування естетичного сприйняття і чуйності, естетичної чутливості до звуку, тембру, інтонації, вирішення проблем естетичної ситуації і також формування естетичного досвіду на основі сприйняття музичних творів. Формування естетичного смаку майбутнього диригента - відбувається діалектичним процесом, що включає етапи визначення мети мотивації, оперативного наповнення та оцінки ефективності.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у науково-практичному осмисленні диригентського мистецтва, що дозволило систематизувати та експериментально розглянути, визначити стратегічні напрямки подальшого культуроворення, а також функції, принципи і дії у сьогоденні.

Практичне значення отриманих результатів зводиться до можливості використання отриманих результатів зацікавлених в сучасному культуроворенні.

Апробацію результатів дослідження було здійснено шляхом оприлюднення досягнутих результатів:

- на X Міжнародній науково-практичній конференції «Modern problems of science, education and society» (м. Київ, Україна).
- на V Міжнародній науково-практичній конференції «Current challenges of science and education» (Берлін, Німеччина).
- на IV Міжнародній науково-практичній конференції «Innovative development of science technology and education» (Ванкувер, Канада).

Структура та обсяг магістерської роботи. Структура та обсяг магістерського дослідження обумовлені метою та його завданнями. Робота

складається зі вступу, трьох розділів, що включають у себе 10 підрозділів, висновків, списку використаних джерел (66 од.), додатки. Загальний обсяг магістерського дослідження становить 83 сторінок.

РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ В УКРАЇНІ

1.1. Розвиток історії диригентського мистецтва

Диригування - це спосіб управління музичними колективами такими як: ансамблі, хори, оркестри, оперні та балетні трупи, у процесі розучування та публічних виконань музичних творів та музично-сценічних постановок. Даний процес здійснюється диригентом. Диригент – це музикант, виконавець, який управляє і дія керівництва полягає в тому, щоб донести творчі задуми композитора до музикантів ансамблю через особисту інтерпретацію, забезпечивши при цьому злагодженість ансамблю та технічну досконалість виконання. Природність диригентської мови слід знаходити у взаєминах музики та руху. Вони взаємопов'язані з процесами кроку, жесту (особливо у процесі праці людини), дихання, танцю. Рух музиканта у дії виконання твору визначає ті чи інші музичні елементи через свою пластичну виразність. Цей тісний зв'язок музичності руху з кінетичністю музики, має взаємозв'язок рухів (жесту) та музики, що виникає в процесі набуття людиною певного музичного та творчого досвіду, ставши однією з головних причин розробки технічних принципів диригування. Іншою онтологічною основою процесу безпосереднього впливу одного виконавця на цілий колектив музикантів є загальнозрозумілість та значущість виразних людських жестів.

У Стародавній Греції круглий (а пізніше напівкруглий) поміст, на якому хор виконував свої партії і ритмічно рухався під час трагедій та комедій, називався оркестром. У цьому значенні слово вживалося до XVIII ст., як у середині цього століття музикознавці, зокрема Й. Маттезон, почали трактувати його як " союз " виконавців, отримавши нове значення, паралельне античному. Сучасне розуміння оркестру як групи виконавців на різних інструментах, метою яких є об'єднання

для виконання музичного твору, утвердилося лише наприкінці XVIII ст.. Він проводить чітке розмежування між культурними процесами східної та західної частин європейського континенту, зазначаючи, що у Західній Європі цей період характеризувався боротьбою двох стилів ("антико" та "модерн"), а ренесанс та бароко визначаються як два етапи історичного становлення Нової Епохи, сходження до класицизму.

З загальнотеоретичного становища М. Черкашиної-Губаренко: "Історія опери наочно показує єдність культурно-історичних процесів, із якими пов'язані розвиток різних видів мистецтва". Виходячи з цього положення, є достатні підстави стверджувати, що поява перших оркестрів була з розвитком оперного жанру. Перші оркестри виникли у Європі, саме в Італії, а потім у Франції, Німеччині, Англії, Австрії та Нідерландах. Цей період (кінець XVI – початок XVII століття) характеризується появою у західноєвропейській музичній культурі нового жанру гомофонної музики: опери, балету, ораторії, а пізніше вокальних концертів та симфоній. Виникла гостра потреба у створенні інструментальних груп для супроводу вокальної музики та танців, що призвело до появи перших оркестрів. Інструментальні колективи існували і в більш ранні періоди: в античному, епоху Відродження та Середньовіччя. Музикантів було менше, але, як і ансамблі, вони вимагали нехай найпростішого, але все ж таки певного контролю (хоча б для одночасного початку гри). Показано, що з розвитком мелодійних елементів у музиці та появою сумісних форм виконання різних піснеспівів серед музикантів стали виділятися співаки (співаки-лідери, які найгучніше виконували піснеспіви), які насамперед намагалися організувати весь процес ритмічно. Однак зі збільшенням числа виконавців голос основного вокаліста почав губитися в загальному звучанні, що змусило його виділяти ритмічні елементи

іншими способами, використовуючи рухи тіла: стукання в долонях, тупотіння ногами або

навіть присідання. Потім музикант-лідер мав продемонструвати учасникам ансамблю - ритм, динаміку та характер піснеспівів, а також його орнаментальність, нагадуючи про складні мелодійні звороти тощо. Ця система умовних жестів рук, що підкріплюються відповідними рухами голови та тіла диригента, відома у грецькій мові як "хейрономія".

Переваги хейрономічного підходу до диригування музичним ансамблем полягають, по-перше, у розширенні можливостей диригента щодо позначення музичних елементів (таких як мелодійні нюанси, ритмічні та тимчасові сигнатури) за рахунок умовних жестів. По-друге, пластика рухів диригента мала відповідати загальному характеру виконуваної музики. Це поставило перед диригентським процесом нові завдання, пов'язані з розкриттям початкових елементів художнього образу. У далекому минулому інструментальні колективи, незалежно від кількості учасників, збиралися разом лише для участі у спеціальних заходах-релігійних святах, світських церемоніях та військових урочистостях. Принциповою відмінністю нового оркестру від його попередника-інструментального ансамблю стало його функціональне призначення. Спеціалізована діяльність оркестру стала вже не епізодичною, а регулярною. Принциповими відмінностями оркестрів від інструментальних груп і ансамблів більш ранніх періодів є їх функціональна спрямованість, регулярність діяльності та поступове формування стабільного складу музикантів, а потім і постійного складу часників. З цих позицій оркестром можна називати інструментальний музичний колектив кінця XVI-початку XVII століть. Історичний розвиток оркестру визначався художніми і матеріальними чинниками як еволюція інструментів і оркестрове мислення композиторів.

У перших оркестрах музиканти зі спеціальними тактами в руках ініціювали виконання (що залишається не простим завданням для сучасних диригентів) і організовували ритми та темпи, що задавали загальний ритм твору. Диригування

перших оркестрів у такий спосіб визначило появу у розвитку цього мистецтва методу батута. Батут - це палиця, що використовується для створення сильної долі ритму. Вона прийшла на зміну паличці і спочатку була ознакою релігійного статусу в церковній ієрархії. Появу "бассо-континуо" слід розглядати як за знак переходу до нового-гомофонно-поліфонічного-стилю. В оркестровому виконавстві "бассо континуо" допомагало об'єднати навколо себе певну групу. Поступовий перехід до гомофонно-поліфонічного стилю ознаменував появу барочного оркестру, інструментарій якого зазнав радикальних змін, значно наблизив його до сучасного оркестру. Керівник музичного колективу згодом почав називатися "капельмейстером".

Головною особливістю "барочного" оркестру було формування оркестрових груп з позицій сучасного розуміння, де основним був принцип поєднання інструментів з їх тональними та динамічними характеристиками. Нова структурна організація класичного оркестру призвела до принципових змін в інструментарії, що вплинули на подальшу організацію таких оркестрових груп, як струнні, дерев'яні та мідні, а також на активну організацію груп саме ударних інструментів. Основною відмінністю класичного оркестру від його історичних попередників стала стабілізація складу музикантів перед формуванням парного оркестру. З появою класичного оркестру диригент утвердився як єдиний творчий керівник, відповідальний за весь процес оркестрового виконання. Різні типи оркестрів мали різні форми управління. Так, наприклад, управління концертними оркестрами практично не змінилося порівняно з епохою бароко, функції капельмейстера зазвичай виконував

концертмейстер - перша скрипка оркестру. У цей період оперне виконання характеризувалося ускладненням музичної мови, що вимагало появи подвійної, а потім і потрійної системи диригування. Нові музичні форми мислення композиторів ХІХ століття визначалися естетичними і художніми завданнями епохи романтизму і розвиток романтичного оркестру йшов у двох

напрямах. Одна вимога насиченості оркестрової фактури (найбільшої резонансності для досягнення певних художніх завдань) призвела до зростання оркестрового складу (Р. Вагнер, Г. Малер, А. Брукнер). Іншим напрямком стала колористична спрямованість творчості (Дебюссі, Равель). У цей період в оркестровій практиці починають використовуватися такий інструмент, як фортепіано, формується нова група клавішних інструментів, до яких традиційно відноситься арфа.

Історичний період з кінця ХVІІ до початку ХІХ століття, характеризується розвитком оркестру та відповідних йому форм управління, де з одного боку узагальнив досягнення попередніх епох в оркестрі, а з іншого-пред'явив нові вимоги до процесу спільного виконання насамперед художньої якості, що закономірно призвело до появи професії диригента в сучасному розумінні цього терміна.

Характерними рисами нетрадиційного типу виконавця є нові форми управління оркестром, наявність та переважання художньої інтерпретації. Друга характеристика принципово відрізняє диригента як творчу особистість керівника оркестру та історичних лідерів оркестрових інструментальних груп. Зазначено, що застосування наприкінці ХVІІІ ст – першій чверті ХІХ ст. диригентської палички було важливим кроком на шляху розвитку професії та давало чимало професійних і творчих переваг. До професійних слід віднести максимальну концентрацію уваги музикантів оркестру на інструменті диригента, рефлекторність реакції на безумовний, загально-значущий жест,

точніший і зрозуміліший показ темпу і вступів. У художньому плані завдяки диригентській паличці - безшумно-повітряний спосіб керування творчим колективом забезпечував необмежені можливості щодо вирішення художньо-творчих завдань у реалізації композиторського задуму, а також обумовлював повноцінне, позбавлене штучних перешкод сприйняття твору.

Удосконалюються сучасні оркестри новими тембровими палітрами і робляться вони різними способами, саме модифікаціями традиційних інструментів і створенням нових звукових забарвлень (альт-флейта, бас-флейта, малий і бас-гобой, бас-кларнет тощо). Особливо джаз розширення тональної колористики за рахунок запозичення і використання інструментів різних типів таких як: саксофон, банджо, ударні установки і т. д.. До оркестрів з етнічними інструментами, (де насамперед є акордеон, бандура, домра тощо) з'явилися також в партитурах композиторів ХХ століття і такі як: гобой-д'амур, бассет-валторна і альт д'амур та зуміли позначити тенденцію відродження забутих інструментів барокового оркестру. Високий рівень науково-технічного прогресу минулого століття виплекав до життя нові типи оркестрів - особливо студійних. Їх функціональне призначення вимагало запису музичних та музично-сценічних творів для трансляції по радіо і телевізійними мережами.

Питання розміщення учасників оркестру на концертній естраді, або в оркестровій ямі музичного театру займає також важливе місце, оскільки спрямоване на вирішення цілого комплексу художніх, організаційних, акустичних, психологічних та інших завдань. Принципи логіки взаємозв'язку відпрацьовувалися та відшліфовувалися практикою виконавства протягом усього шляху історичного розвитку оркестру. Серед них найбільш важливими слід визначити: зовнішню організацію; функціональне об'єднання інструментів; тембральне поєднання; збалансованість звучання. На сьогодні поруч з

"європейським" та "американським" типами розміщення, які стали вже традиційними, існує третій – індивідуалізований вид, що є найдавнішим і широко використовується сучасними концертними й оперними колективами.

Батьківщиною нового способу диригування справедливо вважають Німеччину. І якщо народження нового способу керування музичним колективом пов'язується з великими культурними осередками (Дрезден, Франкфурт-на-Майні,

Берлін), то його становлення та розвиток відбувалися саме у містах і містечках Німеччини. Найкращими представниками зазначеного етапу розвитку диригентського мистецтва вважають: Х. Ріхтера, А. Нікіша, Ф. Мотля, К. Мука, Г. Малера, Ф. фон Вейнгартнера та Р. Штрауса, які своєю практичною діяльністю вдосконалювали технічно-професійні засоби диригування, розвивали його художню сторону. Зазначені процеси відбувались і в інших країнах – Франції, Англії, Австрії, США. На особливу увагу в цьому контексті заслуговує виконавська диригентська творчість Ш. Ламурьо та Е. Колонна.

Починаючи десь із 20-х років минулого століття й до сьогодні, сучасний спосіб диригування не лише проникає, а й міцно утверджується як домінуючий в усіх країнах європейського, азіатського, американського, австралійського й африканського континентів, де існує оперно-балетне та симфонічне виконавство. Про це свідчить розвиток національних диригентських шкіл, які у ХХ ст. подарували світові цілу плеяду видатних диригентів: А. Боулт, Г. Вуд, А. Коутс (Англія); Д. Мітропулос (Греція); А. Тосканіні, В. Ферреро (Італія); В. Менгельберг (Нідерланди); Г. Фітельберг (Польща); Дж. Джорджеску, Дж. Енеску (Румунія); Л. Бернстайн, Дж. Селл, Ю. Орманді, Л. Маазель (США); Я. Ференчик (Угорщина); В. Таліх (Чехія); Е. Ансерме (Швейцарія); Л. Матачич (Югославія); Я. Косаку, С. Озава (Японія) та ін. Країни-"засновниці" сучасного способу диригування протягом останнього століття справедливо можуть

пишатися іменами Б. Вальтера, В. Фуртвенглера, О. Клемперера, О. Фріда, Л. Блеха (Німеччина); А. Цемлінські, Ф. Штідрі, Е. Клейбера, Г. Караяна (Австрія); П. Монтьо, Ш. Мюнша, А. Клюїтенса (Франція); та ін.

На окрему увагу заслуговує українська школа оперно-симфонічного диригування, формування та народження якої відбувалося у 70-х роках ХІХ ст.. Важливе місце вітчизняна школа диригування посіла завдяки високопрофесійній і яскравій діяльності як видатних українських маестро, так і всесвітньо знаних

митців, виконавська творчість яких була тісно пов'язана з Україною. Зазначимо такі імена: В. Сука, Л. Штейнберга, А. Пазовського, В. Бердяєва, В. Дранишнікова, М. Малька, М. Колесси, Н. Рахліна, В. Пірадова, К. Сімеонова, В. Тольби, І. Зака, Я. Карасика, С. Турчака, О. Рябова, І. Лацанича та ін.. Славетні традиції старшого покоління українських маестро приблизно з другої половини минулого століття й дотепер продовжує та примножує плеяда видатних вітчизняних диригентів, серед яких Є. Дущенко, І. Блажков, Ф. Глущенко, В. Кожухар, В. Гнедаш, Р. Кофман, В. Здоренко та інші.

1.2 Теоретико-методологічні підходи дослідження

В історії музичної культури України відомі випадки, коли відомі та видатні виконавці намагалися опанувати професію диригента. Як показує практика, недостатньо бути хорошим музикантом, вільно володіти музичним матеріалом, мати багатий творчий досвід, авторитет, знання, щоб займатися диригуванням, думаючи, що решта прийде само собою. Особливо зараз спостерігається тенденція "загальної моди на диригування".

При цьому всі принципи та особливості диригентського мистецтва спотворюються та порушуються, а це дає занижену оцінку загалом значення школи у диригуванні та розуміння специфіки професії цього мистецтва.

Диригування (з французької – *diriger* – спрямовувати, керувати) – один із видів музично-виконавського мистецтва, управління колективом музикантів (оркестром, хором, ансамблем, оперною, трупною та т.п.) у процесі підготовки та під час публічного виконання музичного твору. Диригування здійснюється диригентом, який прагне передати колективу свої художні наміри, своє тлумачення задуму композитора, забезпечує ансамблеву стрункість та технічна досконалість виконання.

Мистецтво диригування засноване на системі рухів рук. Воно вимагає від диригента всебічної освіченості, охоплює величезне коло завдань, функцій, включає ґрунтовну музично-теоретичну підготовку, тонкий слух, хорошу пам'ять, активну волю, синтез взаємодії психологічного та інформаційного аспекту. Саме тому при навчанні професійного диригування все має бути спрямоване на тренування мануальної техніки, прийомів та навичок, а отже на оволодіння всіма тонкощами спільної дії та спілкування з виконавцями, а також на виявлення їх визначальних психологічних факторів та механізмів. Без цього союзу немає мистецтва диригування.

Багато видатних диригентів багаторазово висловлювалися про диригування.

За час існування професії диригента виникло багато різноманітних легенд, задумів, одкровень. Через свою винятковість, складність, багатогранність - це досі викликає великий інтерес не лише професіоналів, а й відвідувачів усіх публічних концертних виступів, чи то театр чи концертний зал. Кожен диригент у своїх міркуваннях демонструє свій індивідуальний підхід до диригування: хтось просто цікаво подає біографічні відомості, де про диригування і слова

немає, але яскравість, незвичайне переконання, висловлене автором, привертають колосальну увагу.

Окремі висловлювання диригентів впливають на теоретичну сферу, цей матеріал у вигляді цитат органічно доповнює тему мистецтва. У кожному висловлюванні виразний погляд того чи іншого видатного майстра, видатного диригента. Ці міркування розширюють межі розуміння багатогранності самої професії, її талановитих представників, наприклад цікаві міркування про форму та зміст диригентських дій, тобто, про диригентські знаки та їх значення, про сенс професії, про висуванні митця як особистості на подіум концертного музиканта виконавця.

1.3. Сучасні проблеми диригентського мистецтва та їх вирішення

Проблематика вокально-хорового інтонування в процесі роботи диригента з до прикладу з капелю бандуристів пов'язана з особливостями репертуару, так і форми його опрацювання. Зокрема у вокально-хорових ансамблях, де інтонаційна структура твору не є чітко визначеною і свідомо засвоюється кожним.

Зокрема, у вокально-хорових ансамблях неможливо досягти переконливого і художньо осмисленого звучання, якщо інтонаційна структура твору не є чітко визначеною і свідомо не засвоєна кожним учасником колективу. Без інтонації можна відтворювати лише комбінації звуків, визначені інтервалами. Тому у командній роботі важливе місце займає не тільки буквальне розучування партії, але й розпізнавання та її розуміння.

Це полягає в тому, щоб розпізнати і зрозуміти внутрішню різноманітність звукового матеріалу. Визначає особливу роль диригента. Зосереджено і цілеспрямовано диригент домагається не тільки чистоти звучання, а й глибокого відтворення інтонаційного колориту твору в цілому.

Фарби інтонаційності мають бути відтворені глибоко. Відповідно до цього вибудовується формат командної роботи і визначаються основні пріоритети, особливо щодо роботи зі студентськими групами. Особливо це стосується роботи зі студентськими колективами. Важливо розвивати слухове та вокальне відчуття гармонії, у всіх її ступенях, у кожному виконуваному творі. Це базується на теоретичних знаннях студента. Теоретичні основи ладів та інтервалів. Це основа чистоти інтонування в кожному творі. Основа, але з певними нюансами, вокальний і технічний рівень учасників різний, тому ідентичність різна. Звукоутворення студентів, які займаються вокалом у різних викладачів, вимагають особливої уваги і толерантності з боку викладача у виявленні вокально-технічних навичок студентів. У процесі роботи також дуже важливо отримати точне уявлення про характер голосу кожного учасника, його здібності та потенціал. Також дуже важливо з'ясувати спроможність і потенціал. Останнє базується на активній вокалізації та хорових репетиціях.

Репетиції забезпечують чіткий і природний запис музичних і технічних здібностей в учнів. Це дає можливість досягти переконливих результатів у майбутньому, навіть якщо вокальні дані учня скромні. Досягти цього можна наступним чином. Однак без систематичного і теоретичного аналізу твору та його свідомого інтонування практичне виконання втрачає гостроту інтонаційної досконалості.

Звучання ступенів, особливо в модуляційних структурах, повністю залежить від підготовки та внутрішнього відчуття виконавця. Це збігається з думкою геніального Пабло Казальса, який стверджував, що вірність інтонації повинна відображатися у виразності. Таким чином, чітко розроблені метафори та художнє розпізнавання кожного епізоду в цілісній формі твору дозволяє студентам-виконавцям щоразу поглиблювати свої вміння його відтворювати. Це не тільки сприяє розвитку професійних навичок, а й активізації творчого темпераменту виконавця.

Темперамент виконавця - вміння розраховувати свої зусилля для досягнення результату і має особливе значення для студентських колективів.

Необхідність штучного ансамблювання для досягнення художньої цілісності. Природна нерівномірність вокального матеріалу, притаманна різним ансамблям, цей аспект особливо актуальний для студентських колективів і вимагає певних навичок та спеціальної підготовки. Студенти-бандуристи зокрема вивчають самостійний предмет хороведення, де опановують нюанси трьох стовпів виконавства: строю, ансамблю та інтонування. Знання, набуті на 3-5 курсах ВНЗ,

студенти використовують під час роботи в капелі. Водночас важливо зазначити, що наявна література на цю тему значно відстає від творчо-композиторського процесу.

Сучасна музична термінологія має бути досконало засвоєна з урахуванням особливостей кожного учня. Традиційна чотиричастинна гармонія часто подвоюється або потроюється, навіть в однорідних хорах і ансамблях.

У партитурі твору більше голосів, ніж є співаків в ансамблі. Тому кожен виконавець повинен бути вільним у вирішенні художніх завдань, що їх ставить перед ним твір. У цьому допоможе постійне заохочення ансамблю з боку диригента/менеджера. Важливою є також особиста домашня підготовка учасників, оскільки це покращує слух кожного на гармонію та мелодію. Принцип: бачу-чую-відтворюю. Що бачу в якій системі взаємозв'язку, що чую-відтворюю в інтонації. У цьому контексті інтонація стає основою виконання і засобом вправного артиста. Саме засобом вправного виконавця є відтворення найменш перформативних аспектів виконуваного твору.

Мистецтво інтонування слугує розкриттю найтонших аспектів художньої виразності виконавця, а диригенту зробити цей неповторний, барвистий і енергійний пензель, який перетворює на художника з багатою палітрою

музичних відтінків. Особливістю ансамблів є те, що диригент позбавлений вибору і змушений працювати з наявним матеріалом. Таким чином, він може слугувати переконливим прикладом для студентів - майбутніх артистів. Це є переконливим прикладом для студентів, які є митцями майбутнього. Тому певний цикл існує.

Отже, існує певний цикл. Цей процес піднімає деякі специфічні питання, які вимагають від диригента терпіння і часу для розвитку. Школа є навчальною для всіх учасників, що робити диригенту, коли природний баланс голосів повністю порушений. Цей досвід особливо цінний для майбутніх починань учнів, оскільки досягнуто певного балансу та забезпечення художнього рівня виконання.

Особливу роль у процесі підготовки диригентів відіграє вміння відчувати і відтворювати авторський задум, що стоїть за твором. Ці відчуття поступово відтворюються під час репетиційної роботи над твором, що є джерелом мистецького союзу композитора і виконавця. Таким чином створюється певні відчуття єдності зі слухачем, що уможливорює високий рівень емпатії до авторського задуму. На цьому етапі важливу роль відіграє не тільки чистота і виразність інтонування, а й суб'єктивна цінність в емоційному відтворенні кожної висоти звуку, інтонації, мотиву фрази тощо. Ця емоційність частково залежить від вміння дозувати властивості звуку - висоту, тривалість і агогіку.

Збалансувавши ці властивості, можна досягти досконалого рівня виконання, заснованого на тональній виразності.

Гнучкість у цій системі взаємозв'язків, де кожна висота звуку постає як засіб розуміння нових думок і почуттів, як складова образно-художньої палітри, які охоплюють кожну частину і створюють цілісність кожного твору. В цьому випадку важливим штрихом є чистота інтонації, завдяки якій кожна деталь створеного твору здається довершеною. Отже, підсумовуючи все те, що я дослідив і чого навчився за час навчання музиці у різних спеціалізацій, скажу

наступне - потрібно враховувати основні фактори, які формують мислення диригента.

Професія диригента, хоч і є творчою за своєю природою, але все ж таки базується на досвіді, накопиченому нашими попередниками. Диригент незважаючи на особистий підхід до відтворення твору мистецтва, спирається на певні практичні інструменти, такі як досвід виконавців, тобто досвід малої групи, залученої до музичної спільноти або колективу.

З огляду на характер виконуваної музики, диригенти є досить умовним поняттям, але навіть при цьому у них можна розділити на певні диригентські профілі.

Це передбачає набуття певних спеціалізованих знань і навичок, які майбутній диригент здобуває у вищому навчальному закладі, а перед тим у середньому професійному навчальному закладі і це цілком природно, що акцент робиться на тренуванні мануальних навичок. Адже мова диригента і диригентський апарат - це руки. Кожен жест диригента має на меті відтворення певного звукового образу, який характерно посилюється мімікою.

За мімікою диригента ретельно спостерігають і контролюють на кожному занятті з диригування. Припустимо, що майбутній диригент має природний талант чудового мануального імітатора. Чи буде такий копіювальник справжнім артистом? Звичайно, якщо диригент-художник, він повинен бути відмінним майстром. Це тому, що мистецтво диригування, або диригентська техніка, має досягти певного професійного рівня. В очах досвідченого диригента різниця між талановитим музикантом, який керує ансамблем і талановитим музикантом, який диригує оркестром, відразу очевидна. Тим не менше, іноді не є великим гріхом залучати не досвідчених молодих диригентів до диригування професійними колективами. Це пов'язано з тим, що вони можуть отримати практичний досвід під час репетицій та концертної діяльності. Таке залучення може бути дуже корисним для молодих диригентів, які тільки починають свій

шлях. Цікаво це тим, що певні форми братерства виникають безпосередньо у творчому середовищі та формують професіоналів майбутнього української культури. Вплив наставників на цьому шляху важко переоцінити, адже він виховує не лише практичні навички, а й почуття прекрасного та радість творення музики. Таким чином, творення музики - це особлива молитва і вираз вдячності Творцеві за дар таланту, яким є музикант.

Я переконаний, що диригент не просто відтворювач, а творець суті музики. Проникаючи в серця і душі як виконавців, так і слухачів. При цьому створюється ідеальний ансамбль між усіма складовими-творець-виконавець-слухач, що є основою мистецтва і творчості.

Важливим кроком для диригента у відтворенні композиторського задуму є вирішення питання про співвідношення авторського задуму і власного усвідомлення. Тобто вирішити проблему співвідношення зі сприйняттям власного внеску у відтворення художнього твору. Чи повинен диригент грати в точності все, що написав композитор, чи що він повинен додати щось своє, щоб твір зазвучав свіжо? У процесів вдосконалення власного виконавського стилю це питання неодмінно виникає.

Тому що завжди є прагнення до самовдосконалення. Одних знань недостатньо, потрібні досвід та інтуїція. Саме ці ірраціональні характеристики дозволяють диригенту точно відчуті і відтворити глибинну суть твору.

Майстерність володіння твором частково залежить від уміння читати партитуру, вловлювати і відображати інтонаційні лінії окремих партій, відчувати нюанси гармонійних співвідношень і метро-ритмічних величин, орієнтуватися в несподіваних відхиленнях і модуляціях. Буквально вибудовувати цілісний гармонічний і тональний каскад між інструментальними партіями та виразними елементами хору. Загальновідомо, що досконале володіння нотною грамотою свідчить про високий рівень підготовки та характеризує перспективного студента майбутнього концертного диригента.

Варто зазначити, що Олександр Кошиць користувався подібними критеріями. Музика була його сутністю. Саме тому хор під керівництвом Олександра Кошиця мав такий успіх у багатьох куточках світу. І ця виразність була в певному сенсі цією мовою, так само, як музичним змістом та метафоричним значенням. Як про надійну основу для сюжету, так і про метафоричне значення поетичних текстів. Йдеться проте, щоб донести до виконавця образно-художній зміст твору для цього розроблено різні форми роботи та методичні підходи. Також можуть бути використані форми романтичні та піднесені, або такі, що сприяють позитивному творчому настрою музиканта з певним почуттям гумору. Це підвищує творчий настрій музиканта і також сприяє

кращому взаєморозумінню між учасниками ансамблю та відповідно, досягненню високих музичних результатів. Таким чином, до диригента ставляться не просто як до висококваліфікованого фахівця, а як до творця сакральної краси, відображеної в музиці. Подібного ставлення дотримується і відомий диригент Стефан Турчак, інтерпретуючи і це привело маестро до неабияких успіхів.

Важливу роль у досягненні професіоналізму відіграє особистий контакт. Саме творчий контакт між учителем і учнем визначає умови для побудови етапів зростання професіоналізму. Особливо перспективним це є в процесі роботи зі старшокласниками в педагогічних колективах, де під керівництвом досвідчених викладачів.. До такої форми навчання студентів готують з третього року навчання у вищих навчальних закладах. Вона спирається на відповідні навички, набуті в спеціальних музичних навчальних закладах. Тому більшість студентів володіють диригентськими прийомами, а іноді навіть мають власний диригентський стиль, що не характерно для викладача класу по предмету. Таким чином, учень постає як самобутня індивідуальність, позначена спеціалізованими рисами певної диригентської школи. І на цьому шляху,

запорукою успіху є лише багатогранна, продумана і цілеспрямована праця, яка робить митця-інтелектуала, а не просто професійного ремісника.

Особлива увага в проведенні уроків приділяється розвитку професійної компетентності диригента в передачі характерних образів, в утворенні звуків, в звуковидобуванні, у взятті звуків, у використанні всіх засобів диригування. Професійна здатність відтворювати все це. У цьому випадку роль майбутнього диригента полягає не в тому, щоб просто наслідувати диригентську манеру вчителя, а в тому, щоб зрозуміти всі особливості твору в плані самопідготовки, відчуті і зрозуміти деталі розуміти деталі. Практика показує, що без ретельної самопідготовки практично не можливо досягти навіть посередніх результатів.

Тому хороший провідник повинен бути багатогранним музикантом та інтелектуалом, який вміє порівнювати власні здібності з аналітичними спостереженнями.

Тож дуже важливо, щоб викладачі оркестрового, оперного, симфонічного та хорового диригування разом зі своїми студентами часто зустрічалися, щоб детально проаналізувати методика найвідоміших диригентів. Крім того саме від диригента залежить художня якість духовного співу та десятків людей, які не мають спеціальної музичної освіти.

1.4 Творчість диригентів України як засіб формування диригентських умінь

Музична культура першої половини ХХ століття являє собою надзвичайно цікаву, різноманітну і колоритну картину українського мистецького життя.

На сучасному етапі розвитку диригування є конкретним процесом створення і трансляції музичної інформації. До конкретних процесів

відноситься композитор - твір - виконавець - слухач. Це Одна з головних ланок цього ланцюга.

Формування диригентської майстерності викладача - складний процес, він передбачає аналіз і вивчення характеру диригентської діяльності зокрема видатних митців. З цих позицій у роботі окреслено роль і значення диригентської діяльності сучасних українських диригентів: Ярослава Вощика, Стефана Турчака та Оксани Линів. Феномен Ярослава Вощика - один із загадок диригентського мистецтва другої половини ХХ століття. Його надзвичайний природний талант визнавали всі, хто з ним працював. Надзвичайна музикальність, чудова пам'ять. Він диригував багатьма творами напам'ять, вміння працювати як з оркестром, так і зі співаками, безкомпромісний професіоналізм, висока музична і загальна ерудиція. З точки зору зовнішнього вигляду, Вошак завжди мав оригінальний стиль. Його ліва рука завжди була в рукавичці, а права рука носила іншу рукавичку з тростиною. Макінтош, метелик або акуратна краватка, іноді українська герасівка.

"Тосканіні" - так називали маестро на батьківщині. Згодом після виконання ролі Кармен, Ірина Архипова також відзначила схожість зовнішності між Я. Вошка і Тосканіні. Він був красивий, статний, імпозантний за пультом, органічний. На репетиціях застосовувалися всі техніки, а на концертах маестро диригував мінімально. Митець використовував мінімум рухів для досягнення максимального ефекту.

Роберт Крайнович стверджував, що коли "Трубадур" Верді вперше увійшов до репертуару театру, оркестру він просто не сподобався: Вошак вимагав, щоб струнні грали великий шматок аж до спіккато. Скрипалі не витримали і почали сперечатися з диригентом. Концертмейстер наполягав, на тому, що цю техніку грають переважно серединою смичка, але наполегливий диригент наголошував, що це не є нормальною технікою. Це не звичайне 'spiccato', підкреслював він, це місце має бути страшним, так, ніби він описував

танець смерті. Зрештою, він досяг своєї мети. Візитною карткою Вошака є його здатність керувати часом, зокрема, його рука, "протягнута" до "повільного часу". Це час, який "протягнули" його руки.

Творчість Стефана Турчака, як і Вошака, тісно пов'язана з Національною музичною школою (Львівською музичною академією), там він навчався.

Турчак вирізнявся надзвичайною технікою, темпераментом, глибиною інтерпретації, вмінням утримувати увагу слухачів та його інтерпретації, вміння утримувати увагу оркестрантів і слухачів була очевидною в його творчості. Це також було помітно в його техніці, почуття відкритості було втілене. Виразне пластичне інтонування та багатогранне використання. Це проявилось у багатогранному використанні виконавства. В. Рожок описує афтакт Турчака як "серію яскравих рухів пальців рук, голови, зап'ястя, рухів зап'ястя, голови і тулуба, переміщення рук у просторі, а також своєрідну пульсацію енергетичної напруги. Він керував внутрішньою енергією оркестру і контролював внутрішню енергію оркестру і підкреслював найважливіші кульмінаційні моменти. Це був ланцюг емоційно-виразних рухів, які оживляли палітру твору і оркестровий рівень" З часом диригентська техніка С. Турчака зазнала певних змін. Більш вираженою стала тенденція до використання скоординованих і точних жестів, емоційне наповнення надзвичайно чітким.

Техніка диригентського красномовства впливає з внутрішнього змісту виконуваної партитури і природи диригентського таланту. Талант диригента полягає в ретельному відборі найцінніших фарб і відтінків. Сама по собі партитура С. Турчака, без слухового сприйняття музики, яку він інтерпретує не вирізнялася неповторністю та особливою пластикою.

Жест С. Турчака точно вловлює складні, психологічно зумовлені елементи внутрішнього конфлікту. Вони відтворювали, згладжували напружені переходи і вели до безперервного музичного потоку. Образи, характерні для

його пластики, були іноді іноді дуже мальовничі, але згодом набули більш економного вигляду.

Останніми роками все більше жінок займають диригентське крісло. Оксана Линів стала справжньою силою, з якою співпрацюють як в Україні, так і в Європі. Вперше за останні роки вона була призначена головним диригентом Оперного театру та філармонійного оркестру у місті Грац (Австрія) та вперше за останні роки Оксана була головним диригентом одразу двох колективів. Як і Стефан Турчак, вона народилася і виросла в Україні. Після навчання в Дрездені, Оксана Линів була диригенткою - 'Одеського державного академічного театру опери та балету' (понад 15 постановок).

Вперше за 145-річну історію Байройтського оперного фестивалю диригентом оперного фестивалю було призначено жінку. Її перфекціонізм проявляється в безумовній досконалості кожної деталі виконання, починаючи від прискіпливої уваги до кожного елемента партитури. Вона приділяє ретельну увагу кожному елементу партитури і нарешті, з такою ж ретельністю підбирає свої сценічні костюми, підбираючи їх до програми.

Наприклад, концерт оркестру INSO-Львів в рамках заходу Україна-Європа був досить з популярною українською програмою для публіки, а червоно-чорний колір костюму диригента поєднувався з національним прапором та червоною доріжкою в залі. Партитура, над якою працює диригент, має багато позначок вони стосуються виконання, стилю, цезури, звучання, темпу тощо. Оксана Линів - універсальний диригент, адже добре працює і в театрі, і в симфонічному оркестрі. Техніка О. Линів віртуозна. Вона використовує дуже широкий спектр диригентських прийомів.

Насамперед, її техніка полягає в надзвичайному відчутті ритму і вмінні його тримати. А її величезна енергія і пульсація надають учасникам оркестру абсолютної впевненості. Оркестранти можуть мати абсолютну впевненість у своїй ансамблевій грі, не переслідуючи суто мануальні навички. Все це

органічно відповідає її зовнішності та диригентському стилю. У її правій руці відчувається надмірна напруга, а такт ("прямий контакт" і часто "прямий зв'язок"), повторювані. Зрідка ліву руку поєднується з паралельним рухом правої руки.

Тіло диригента сповнене енергії та спокою. Внутрішня зосередженість (аж до заплющення очей) спостерігається і в інших епізодах. Дивовижна грація і чіткість кожного жесту, живописність образів (незважаючи на тендітну дівочу образність, "вибуховість" (незважаючи на тендітну дівочу статуру), багатство лексики диригента.

Багатство диригентського словника - ці візуальні особливості жестової мови О. Линів надають як оркестрантам, так і диригентці знакової музичної виразності. Тут ми маємо українську та німецьку диригентські школи і можемо акцентувати увагу на органічному поєднанні. Грунтовність і професіоналізм Линів є прекрасним прикладом українського романтизму, вибухового темпераменту та багатогранності.

Техніка О. Линів — це багатогранне спілкування з оркестром, різноманітний український репертуар. Активна мистецька діяльність, спрямована на популяризацію української культури в європейському мистецькому світ. Її безмежна технічна компетентність є незмінною у сучасній українській соціокультурній діяльності.

Підсумовуючи, можна сказати, що підхід до інтерпретації музичних текстів наступний: диригентські методи С. Турчака, Я. Вошака та О. Линів співзвучні принципам українського мистецтва.

Висновки до розділу 1

Вивчаючи теоретичні аспекти та проблеми формування диригентського мистецтва можна підсумувати висновки висновки:

1. Диригування - один з найскладніших видів музичного та виконавського мистецтва. Основними завданнями диригента є: гармонія ансамблю, оркестру , що розкриває не тільки здібності виконавця, а й втілення творчих ідей композитора. Як самостійний вид музичного виконання, мистецтво диригування розвинулося відносно недавно і є наймолодшим видом (Перша половина ХІХ століття). Однак ми бачимо походження цієї професії у стародавніх артефактах. В історії розвитку диригування можна виділити наступні етапи:

- керування ритмічними аспектами виконання за допомогою (Руки, ноги, палиці і т. д.);

- хейрономія - мнемонічний спосіб показати відносну висоту звуку, його діапазон, використання рухів рук, пальців, голови, тіла;

- Управління виконанням за допомогою гри (або співу) на музичному інструменті.

2. Можна стверджувати, що диригентська культура складна інтегрована концепція, яка є показником як професійної компетентності, так і абсолютно усіх якостей диригента, а й від усього комплексу якостей: комунікативних (усних), мануальних, музично - естетичних (формування смаку), особистісних цінностей. Культура проведення має складну структуру. Це, як частина серед загальної культури особистість музиканта включає в себе комплекс індивідуальних якостей, характер, здібності і самобутність. У той же час це мистецтво включає в себе ряд професійних аспектів, таких як майстерність, виконання, технологія і виконавські навички, рівень їх сформованості визначає загальний рівень ігрової культури диригента.

РОЗДІЛ 2

РОЛЬ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Сучасний оркестр, розвиток і функція

Оркестрове виконання - одне з найбільш ефективних засобів відтворення музичних творів мистецтва. Його розвиток відображає історію людської культури, процес формування художнього мислення, форм і засобів музичного виконання.

Оркестри розрізняються за складом інструментів (однорідні і змішані) та за їх призначенням в музичній практиці (військові, естрадні і т.д.).



Зокрема оркестр народних інструментів - це колектив виконавців на народних інструментах, використовуваних в реальному або реконструйованому вигляді та історично присутніх в культурі певних етнічних груп. Основа організації оркестру народних інструментів пов'язана з національними

особливостями музичної культури цього народу і рівнем їх розвитку народні оркестри, на відміну від симфонічних або духових оркестрів, є в першу чергу національними.

Слід зазначити, що головною особливістю, що відрізняє оркестр від інструментального ансамблю, є група однорідних інструментів, або її також називають сімейством оркестрових інструментів. Сімейство інструментів - це об'єднання всіх видів специфічних інструментів (з урахуванням основних представників). Вони об'єднані за основними конструктивними принципами, інструменти мають характерне звучання, але розрізняються розміром діапазону і розташуванням регістрів. Інструменти, на яких формуються основні оркестрові групи, називаються основними, а ті інструменти, які не входять до цих груп, називаються тимчасовими.

Оркестр струнних інструментів етнічних інструментів називається українським.

Інструментальний склад оркестру етнічних інструментів відповідає принципу ефективного використання всіх інструментів, присутніх в Україні. Кожен з типів народних оркестрів - це ансамбль оригінальних інструментів і фарб, в якому народні інструменти відображають найглибші людські емоції, думки і є джерелом фольклору, який живить український оркестр та ігрову культуру. Основу оркестру українських народних інструментів складає група струнних інструментів. Його склад ідеально збігається зі складом аналогічної групи симфонічних оркестрів. Тут використовуються дерев'яні духові інструменти, струнні інструменти (кобза, бандура), ударні інструменти, тарілки і баяни. Основною групою академічних оркестрів народних інструментів є група струнних інструментів (домровий секстет). Він складається з 4-струнної домри (кобзи) 6 різновидів: 1-ша і 2-га домри, альт, тенор, бас, контрабас. Баянна група включає в себе 6 інструментів: Пікколо, 1-й, 2-й баяни, баритон, бас і контрабас. Це

розширює технічні можливості оркестру і використовується час від часу. Таким чином, оркестр сучасних народних інструментів - це розумно сформований колектив, що характеризується вдосконаленими музичними інструментами, жанрово-стильовим репертуаром, значним художнім і виразним потенціалом, а також національним смаком звучання.

Сьогодні в Україні існують професійні, аматорські та навчальні народні оркестри. Творча діяльність двох професійних колективів (Національного академічного оркестру українських народних інструментів та академічного оркестру народної та популярної музики Національної радіокомпанії України) відіграє важливу роль у розвитку української музичної культури. Ці оркестри активно пропагують виконання на національних народних інструментах в Україні та за кордоном. Колективи аматорських народних оркестрів відрізняються високим рівнем виконавської майстерності і значними творчими успіхами. Учасниками такого колективу є службовці, працівники, студенти, лікарі, вчителі, всі ті, хто любить музику і вважає її частиною життя. Освітній народний оркестр - це колектив, який функціонує в музичних академіях, університетах культури, музичних школах, училищах культури і т.д.. Освітні оркестри - це творчі лабораторії, які вдосконалюють ігрові навички учасників оркестру.

Оркестр етнічних інструментів використовує багато різних джерел для формування та поповнення репертуару. Його основна частина складається з оригінальних творів для оркестрів, аранжувань класичної музики (інструментування), обробки народних мелодій (транскрипції), творів для сучасного авангарду, різних типів ансамблів і т. д.. Твори сучасних професійних оркестрів народних інструментів органічно поєднують в собі традиції гри народних оркестрів другої половини ХХ століття. Новаторські тенденції, викликані творчістю сучасних композиторів, які пишуть для цих колективів: А.

Гайденко, В. Зубицький, В. Степурко, В. Шумейко, Ю. Шевченко, Я. Олексів, А. Сташевський та багато інших.

2.2. Функція диригентської діяльності під час гібридної війни

У складних умовах гібридної війни з Російською Федерацією відповідальність вищих військових навчальних закладів (ВВНЗ) за стан професійної підготовки майбутніх фахівців зростає з кожним днем. Сучасний військово-музичний диригент Збройних Сил України (ЗСУ) повинен виступати в ролі лідера, творчого керівника колективу, досвідченого музиканта, який чітко усвідомлює реалії та перспективи сучасної соціокультурної динаміки, здатний швидко реагувати на виклики часу та творчо вирішувати поставлені перед ним та його колективом військових музикантів завдання досконало володіти виконавськими можливостями всіх інструментів військового оркестру, вміти співпрацювати з людьми та постійно підвищувати власний музичний та професійний рівень.

Очевидно, що наведений вище перелік професійних вимог до військового диригента гарантує його комунікабельність як одну зі складових командирських якостей. Огляди героїчного досвіду військових командирів в умовах гібридної війни ми можемо бачити на телебаченні, в інтернеті та на сторінках газет. Військові операції включають все інформаційну війну, так і збройний конфлікт. Так, за останній рік в умовах бойових дій можна відзначити діяльність випускників кафедри музики та мистецтва Інституту морально-психологічного забезпечення Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного (НАВС), а саме молодих військових командирів. Павлів, Д.Савченко, Т.Ковут, Ю.Король, Д.Бондаренко та інші здійснюють патріотичне виховання підростаючого покоління через вплив музики, надають моральну підтримку місцевому населенню в зонах військових конфліктів та піднімають

бойовий дух воїнів, які захищають нашу державу. Військово-музичним диригентам Збройних Сил України в зоні зіткнення доводилося виступати в складних умовах: просто неба на передовій, в шахтах, у сільських клубах, на складах, шкільних майданчиках і в актових залах. У концертах часто брали участь місцеві жителі, наприклад, ті, хто мав гарний голос або мистецькі таланти. В умовах гібридної війни військові музичні диригенти Збройних Сил України мають бути морально та психологічно готовими до виконання своїх професійних обов'язків. Це залежить від таких факторів, як стан здоров'я, мотивація, ставлення, ціннісні орієнтації, професійна спрямованість, рівень музичної, військової, психологічної та методичної підготовки, педагогічні здібності та комунікативні навички. Важливість цього питання відображається у впровадженні європейських стандартів вищої освіти, необхідності підготовки висококваліфікованих військових фахівців для Збройних Сил України в сучасних умовах, нових вимогах до рівня їх професійної підготовки, нормативно-правових документах, зокрема в законах України "Про вищу освіту"(2014), "Про освіту" (2017), Проєкті національної комплексної програми "Освіта" (2017), державної комплексної програми реформування та розвитку ЗСУ на період до 2017 року, положення про Військово-музичне управління Генерального штабу Збройних Сил України (2010) та Положення про військово-музичну кафедру (2010). Аналіз останніх досліджень і публікацій дослідники розглядають комунікативну складову професійної підготовки як необхідну умову підвищення професійної компетентності майбутніх фахівців у різних аспектах (Н.Бикова), крізь призму функціонального підходу доосвітньої діяльності (Р. Ваврик), військово-педагогічної у структурі діяльності (М. Варій, В. Ягупов), як складову професійного спілкування (Л. Савенкова, М. Коваль) та через формування педагогічних умінь і навичок (В. Якунін). Комунікативні вміння розглядаються також у підручнику "Педагогічна майстерність". Серед

статей, посібників та методичних рекомендацій з музичного навчання є чимало праць, присвячених проблемі диригентської (мануальної) техніки (Г. Алявдін, О. Архангельський, М. Багриновський, Г. Вуд, О. Гаук, М. Канерштейн, С. Козачков, В. Ласота, М. Колесса, М. Малко, В. Лясота, Г. Макаренко, М. Малько, К. Вуд, К. Ольхов, Г. Шерхен та ін.), аналітична робота диригентів над музичними творами (Г. Вуд, Л. Дrajниця, С. Казачков, М. Колесса, Л. Маталхен, С. Казачков, М. Колесса, Л. Маталхента ін.), практичні аспекти управління (Л. Безбородова, О. Геринович, Л. Дrajниця, Г. Макаренко, Г. Вуд, С. Казачков, М. Колесса, Л. Маталхен та ін.), Макаренко та ін.), проблеми специфіки музично-виконавської діяльності українських військових диригентів (Р. Ваврик, Ю. Горбаль, В. Червоний та ін.), методичні рекомендації щодо практичного управління сучасним військовим оркестром (О. Горман, В. Дашковський, М. Хованець та ін.).

Питання розвитку комунікативної компетентності в контексті вдосконалення професійної майстерності майбутніх військових музичних керівників Збройних Сил України в сучасній науково-методичній літературі глибоко не досліджувалося, що унеможливило формування професійних знань щодо проведення продуктивних репетицій майбутніх військових музичних керівників з військовими оркестрами, спілкування з людьми. Мало написано робіт, які б допомагали їм розвивати вміння спілкуватися та впевнено диригувати військовими оркестрами у концертних постановках, тому дослідження саме цього аспекту було необхідним. У професійній педагогіці та сучасному музикознавстві останнім часом акцентується увага на вдосконаленні професійної майстерності.

У музичному мистецтві майстерність розглядається як найвищий рівень музичного виконання. Мистецтво диригування є однією зі складових цієї діяльності. Диригування означає керування. Візьмемо, наприклад, професійну діяльність старшого лейтенанта Романа Павліва, військового музичного

диригента Збройних Сил України. За короткий час він створив "Арт-військовий оркестр" - колектив військових музикантів 40-ї окремої артилерійської бригади ім Гайворонського, який дав близько 30 концертів у зоні бойових дій. Музичний репертуар колективу включав класичну та популярну музику, українські народні пісні, військово-патріотичні пісні, історичну тематику та музику до кінофільмів. Шлях до майстерності в диригуванні лежить через управління колективом військових музикантів, результат якого залежить від уміння диригента спілкуватися з людьми, глибоко розуміти ідейно-емоційний зміст музичного твору та відтворювати його через творче спілкування з музикантами мовою жестів, міміки та погляду диригента.

Для військового диригента важливим є володіння вокально-інтонаційними прийомами, вираження різних емоцій, чітка дикція, міміка, жестикуляція, вміння утримувати увагу оточуючих, здатність метафорично та емоційно доносити інформацію, вміння регулювати свій психічний стан. "Диригент - це актор, режисер і, крім того, вихователь виконавського колективу". Відомий німецький диригент Оскар Фрід підкреслює, що диригент повинен народитися з розумом, здатним відчувати невловимі музичні враження, повинен розвивати розум, здатний перетворити ці враження в ідеї, і повинен мати тверду руку, щоб донести ідеї до колективу. Він підкреслює, що "потрібно вміти спілкуватися".

До педагогічних умов, що забезпечують інтенсивний процес професійного (музично-професійного) становлення майбутніх диригентів Збройних Сил України, належать залучення курсантів до розширення та збагачення теоретичних знань з методики диригування та гри на духових інструментах, постійна увага викладачів до формування професійного статусу майбутніх фахівців, чітке визначення та формулювання навчально-виховного завдання, чітке визначення курсантської активізації творчого самовираження курсантів у процесі практичної роботи з колективами курсантських

оркестрантів, дієві технічні навички диригента-початківця формуються у повсякденній роботі з художнім матеріалом-конкретними музичними творами. Однак багато професійних і технічних навичок диригента розвиваються швидше та ефективніше за допомогою спеціально підбраного комплексу вправ. Під час репетицій з оркестрами зокрема військовим диригентам необхідно навчитися встановлювати психологічний контакт з учасниками оркестру, що сприятиме ефективній передачі інформації та її правильному сприйняттю. Репетиційний процес передбачає логічно вмотивовану серію репетиційних заходів, які поєднують у собі основні педагогічні принципи та прийоми. Педагогічні методи в цьому процесі визначаються конкретними завданнями окремих репетицій, ступенем складності твору, якостями оркестру та умовами роботи. Вони також зумовлені особистою компетентністю диригента, рівнем його педагогічної майстерності та практичного досвіду.

Основними методами, що використовуються в освітньому процесі з підготовки майбутніх військових диригентів до професійної діяльності у збройних силах, є: застосування індивідуального підходу, який диференціює змісті структуру цієї підготовки, орієнтуючись на індивідуальність кожного кандидата відповідно до його музичних здібностей; їх під час занять і під час самостійної роботи з оркестром застосування відповідних методів для розвитку їхньої комунікативної компетентності, створення педагогічних умов для забезпечення розвитку їхньої компетентності.

2.3 Формування естетичної складової диригентського мистецтва

Диригентська культура майбутнього вчителя музичного мистецтва неможлива без особистісно-гідного ставлення до мистецтва, а це в свою чергу, була б основа для подальшого естетичного розвитку. Нижче ми розглянемо

основні категорії, які формують концепцію "Естетичний розвиток" в контексті проблеми розвитку провідності.

Естетичний смак - це здатність сприймати, класифікувати і запам'ятовувати. Засвідчувати критерії естетичної інформації та її оцінки у професійній діяльності з учителів. Це служить показником професіоналізму естетичного рефлексу – професійна якість, що дозволяє поєднувати музичні та естетичні знання і досвід. Здатність вибірково оцінювати діяльність, яка дозволяє вчителям вибирати навчально-методичні матеріали, що відповідають естетичним стандартам, створюють ситуацію естетичного спілкування і стимулюють художньо-естетичну діяльність. Послідовність обраних умов забезпечує функціональну єдність мети, роботи, змісту і методів роботи викладачів і студентів на кожному етапі.

Про формування естетичного смаку майбутнього диригента: широта художнього світогляду, що розкривається за допомогою знань і ідей, забезпечує позитивний настрій і індивідуальна мотивація до розширення спектру естетичних взаємодій за допомогою накопичення, поглиблення і систематизації знань естетичного враження.

Основні форми освітнього процесу по формуванню естетики саме смак майбутнього диригента - це питання естетичної ситуації, її призначення. За допомогою цього реорганізувати існуючий естетичний досвід, щоб сприяло набуттю професійних та естетичних роздумів та нових знань.

Сенс проблеми - естетична ситуація полягає у вибірковій оцінці діяльності диригента; зміст самої ситуації і методи її організації, досвід (їхні здібності, уявлення про потреби; (створення ситуації та прогнозування її виникнення розвитку, використання можливості ситуацій, що виникають спонтанно); Інтеграція досвіду при виборі контенту та багато іншого, оцінка музичних матеріалів, досвід мистецтвознавців в оцінці творів.

Таким чином, відбувається розвиток диригентської культури в Україні, як музичне мистецтво також базується на розширенні музики та естетики знання та навички, засновані на поступовому формуванні психічної поведінки: все це визнання роботи, розуміння її форми і змісту в існуючому контексті, переживання, відображення емоцій, досвід, мислення, формування особистості значення. Емоційна і чуттєва "насиченість" музики і естетичного досвіду забезпечує розвиток у майбутніх диригентів в процесі художнього спілкування естетичного сприйняття і чуйності, естетичної чутливості до звуку, тембру, інтонації, вирішення проблем естетичної ситуації і також формування естетичного досвіду на основі сприйняття музичних творів. Формування естетичного смаку майбутнього диригента - відбувається діалектичним процесом, що включає етапи визначення мети мотивації, оперативного наповнення та оцінки ефективності.

2.4. Значення та творчий процес інтерпретації диригування

Інтерпретація - це жити, переживати і бути в музиці, розуміти сенс твору. Зрозуміти суть твору і втілити це розуміння у виконанні. Інтерпретація за допомогою музики, ансамблевих звуків і текстів створює художні процеси і художні образи, які викликають у слухачів творчу експресію, інтелектуальний відгук, асоціативне мислення, пробуджують фантазію, натхнення та загальні почуття й емоції.

Артистизм гармонійно доповнює музику і сценічне дійство, що є сутністю правдомовства. Іншими словами, все, що створено композитором, відображено та інтерпретовано диригентом подається глядачам. Всі творчі елементи працюють на те, щоб впливати на аудиторію і тих, хто слухає виступ. У будь-якому випадку, кінцевий результат, акт виконання, має велике значення для всіх. Цей акт дозволяє реципієнту судити наскільки професійним,

талановитим або оригінальним є виконання та автор або виконавець пропонуваного художнього твору (в даному випадку диригент). Матеріал, що створюється (музика), але засоби вираження повинні бути точними і багатими. Пробуджувати уяву і викликати певні асоціації, які задумав автор. Якщо ми хочемо диктувати, що є інтерпретацією, автор -композитор і диригент є багатовимірними особистостями, і "споживацька" аудиторія не повинна бути байдужою до їхньої творчості, не байдужою до творчого акту, а виступати його співучасником і використовувати творчий акт, (виступати його співучасниками). З цією метою виникають особливі й актуальні жанрові форми, що використовують основні музичні засоби та синтез мистецтв. Виникають жанрові форми адекватні змісту. Формування інтерпретаційних версій диригентами і також режисерами.

Формування інтерпретаційних версій творів можливе лише на основі художнього симбіозу композиторського та виконавського -диригентського задумів. Безумовно, вся геніальність авторського задуму має бути реалізована бездоганною грою виконавців. Вона має бути реалізована бездоганною технікою виконавця. Будь то співак, диригент чи хормейстер. Загальновідомо, що творча діяльність і мислення музиканта/диригента багатовимірні. Він є творчою особистістю і об'єктивує свідомість творця-автора, трансформує музичну партитуру, інтонацію, інтенсивність, темп - все в одну систему, створюючи музичний образ.

Процес інтерпретації твору в різних смислових контекстах породжує музичний образ. Музичний матеріал, з яким має справу інтерпретатор -це образ реального життя і нашого сприйняття світу, яке відтворюється навіть при виконанні музики далеких часів.

Специфіка інтерпретаційної діяльності включає в себе, в широкому сенсі, діяльність розуміння та інтерпретації музичних творів і у вузькому сенсі, власне результати такої діяльності. У вузькому розумінні - фактичні результати такої

діяльності, наприклад, диригентська версія твору, представлена в конкретному концерті.

Таким чином, суттєвою ознакою виконавської техніки музики є художньо-інтерпретаційна майстерність диригента та виконавців, яка відображає їхнє формотворче сприйняття, емоційну культуру, естетичні ідеали та смаки, рівень творчих здібностей. Створюючи твір, композитор виражає світ ідей, в якому він живе. Диригент є джерелом інформації для учасників оркестру, використовуючи всі засоби виконання, включаючи динаміку, артикуляцію та агогіку.

Життя музичного твору залежить не лише від задуму композитора, а й від того, але й від конкретних інтерпретаційних рішень диригента. Створення переконливої та змістовної інтерпретації неможливе без глибокого вивчення метафізичної та семантичної сфери та її конститутивних особливостей, без аналізу умов творення та без аналізу індивідуального творчого стилю композитора. Це вимагає серйозної аналітичної роботи диригента-виконавця, вміння працювати зі слуховими образами, аналізу індивідуального творчого стилю композитора. Вміння маніпулювати слуховими образами, загостреність почуттів та емоційне сприйняття. Кожен інтерпретатор чує певні звуки і відчуває музику по-своєму. Він сприймає її відповідно до особливостей своєї психології, темпераменту та фізичного стану.

Важливим є також життєвий досвід перекладача який сприяє створенню глибоких художніх образів, сповнених людського тепла і ніжності. Життєвий досвід виступає каталізатором для творчих людей у створенні та реалізації їхніх ідей. Тому художники/музиканти повинні прагнути творити певну установку на сприйняття життєвого досвіду. Естетичне ставлення диригента до дійсності, до навколишнього світу звуку та образу є джерелом творчого натхнення.

Проблема розуміння та інтерпретації музичних творів полягає в аналізі та синтезі партитури, тексту, контексту, підтексту та надтексту. Контекст у

прочитанні твору - це закінчена музично-сміслова фраза, яка є частиною твору. Підтекст - це термін, який частіше використовується в театрі. У контексті звучання підтекст визначається композитором - це пов'язано з тим, що суть композиторських думок виражена в музичній темі. Однак інтерпретатор вільний інтерпретувати значення підтексту по-своєму. Одні й ті ж вимовлені слова, заспівані фрази, акорди або зміна динаміки по-різному забарвлюються ним.

Слухач може сприймати готову версію з її підтекстом, що мається на увазі, за допомогою того, що він бачить, чує, образів та інтуїції, підсвідомість, свідомість - текст. Диригент передає різноманітні підтексти, штрихи та тембри через гнучку динаміку, ставлення до окремого проспіваного слова.

Зокрема мистецтво живого вокального звуку полягає в тому, щоб одночасно впливати на думки і почуття реципієнта. Засвоєння слухачем знань повинно так чи інакше визначати його поведінку. Хор впливає не лише на розум слухача, але й на його емоції. Це може статися лише тоді, коли хор впливає не лише на розум слухачів, але й на їхні серця.

Виразне виконання - це насамперед приємне відтворення художнього змісту твору відповідно до задуму автора, а за своєю правильністю та емоційно-естетичною досконалістю, це мовлення, яке своєю правильністю та емоційно-естетичною довершеністю передає думки і почуття та викликає відповідну реакцію у слухача. Тільки тоді можливий контакт зі слухачем, активність його сприйняття. Виконавцям необхідно досягти наступних цілей: висловити музичну та вокальну думку, інформуючи, переконуючи та заохочуючи. Іншими словами, виконувати так, щоб глядач був активно (розумово, психологічно та емоційно) залучений до процесу сприйняття та інтерпретації і отримував від нього зворотній зв'язок. Стати активним учасником процесу сприйняття та інтерпретації.

Слухачеві завжди надається свобода інтерпретації і він може робити творчі транскрипції, він може шукати нові позиції, щоб зрозуміти невисловлене. Для цього потрібна допитливість, власної інтерпретації твору, музичного мислення, освіти. І найголовніше бажання бути у світі музики. Це також призводить до більшої насолоди від прослуховування та перегляду і досвід контакту з іншими видами мистецтва такими як - театром, кіно, літературою, образотворчим і пластичним мистецтвом теж.

Якщо розглядати і аналізувати музику як різновид сучасного мистецтва, то поезія, театр, танець, технічні досягнення і реалізація інтерпретатора - все це одне й те саме і саме реалізація задуму інтерпретатора шляхом злиття цих видів мистецтва в єдине дійство. Ми можемо вільно говорити про реалізацію задуму інтерпретатора шляхом злиття цих видів мистецтва в єдиний акт творення та про емоційний і візуальний вплив створених згодом театральних і хорових творів на публіку. Саме про емоційний та візуальний вплив театральних та музичних творів на публіку.

Нас цікавить специфіка вокально-хорової інтерпретації:

- 1) характер авторського матеріалу;
- 2) завдання, які ставить перед собою інтерпретатор;
- 3) особливості інтерпретаційного завдання.

Сучасні диригенти та хорові керівники визначають основні пріоритети - музику, текст і виконавців - ще на етапі концептуалізації інтерпретації. Що стосується музики та режисури, то майбутні твори слід розглядати не лише як музичні, але й як театральні та хорові. У цьому випадку роль виконавців є вирішальною.

Кінцевий результат твору можна побачити і почути лише завдяки виконавцям, їхнім професійним якостям та діапазону їхньої творчості, і через широту їхньої творчості. Важко передбачити всі функціональні проблеми, які можуть виникнути, коли диригент реально працює з ансамблем чи хором.

Навіть якщо всі складові партитури ідеально охоплені. Бездоганне охоплення всіх елементів партитури не гарантує блискучого виконання. Тут, як і в мистецтві в цілому, дуже багато залежить від особистості, інтуїції, таланту, культури, досвіду, техніки і майстерності виконавця. Хоча засоби виразності, методи і прийоми вивчення твору та роботи з хором, стилістичні особливості музики та інші питання створюють передумови для зменшення можливості догматизму виконавця і формування особистої, але раціональної та об'єктивної інтерпретації твору.

Музично - театральна інтерпретація вокально-хорових творів, аналіз партитури, з одного боку, та режисерської версії, з іншого, сьогодні визначає хоровий диригент.

Хоровий диригент - це не просто мануальний технік. Хоровий диригент повинен володіти не тільки мануальними навичками, але й знати принципи сценічної роботи режисера і повинен втручатися у виконавський процес як співавтор. Адже саме завдяки йому твір оживає.

Режисерська інтерпретація - це основа для втілення твору в життя. Режисерська інтерпретація є основою для розвитку задуму та ідей режисера за межами музики. Основна роль диригента як інтерпретатора полягає в тому, щоб передати особисте бачення твору і створити унікальний стиль виконання. Оригінальне мислення диригента іноді сприяє втіленню твору, не призначеного для сценічного виконання і визначається засобами музичної виразності.

Важливими є багатогранність, музикальність і театральна виразність виконавців, емоційне багатство та схильність до експериментів. Диригування базується на двох найважливіших принципах акторської майстерності. Це баланс між експериментальним та експресивним мистецтвом. Він полягає в тому, щоб досягти балансу між експериментальним та експресивним мистецтвом, розкриваючи як істинне почуття, так і жестикуляційні ілюзії.

Диригування базується на двох найважливіших принципах акторської майстерності.

Особливості диригування полягають у наступному. Диригент піддається тим же внутрішнім і зовнішнім трансформаціям, що і актор. Однак він відрізняється від актора, Диригент не тільки грає роль, але й втілює відповідний музичний образ засобами імітації та пластики. Окрім втілення музичного образу, він керує процесом колективного виконання. Процес колективного виконання потребує управління та раціоналізації.

Диригент-інтерпретатор може виступати як виконавець, але за необхідності і як перформером, режисером-постановником, хореографом, якщо це необхідно. Це не означає, що їхня основна функція нівелюється, ця функція буде повністю збережена, однак, набуде низки відгалужень у контексті театру та вокальної музики.

Зрештою загальна художня концепція в інтерпретації твору залежить від творчої особистості диригента/хормейстера. Однак, у випадку з постановкою, реалізація цієї концепції вимагає конкретного втілення ідей диригента.

Диригентський задум у постановці музичного твору - це ідеї які можуть бути реалізовані, по-перше, самим диригентом (якщо вони стосуються розстановки колективу і якщо вони стосуються акторської поведінки хору, солістів і співаків, тобто вони не передбачають залучення додаткових театральних ресурсів, таких як сценографія, освітлення або введення балетного супроводу введення балетного супроводу. По-друге, якщо присутні більш широкі театральні ресурси. В інших випадках, коли існують більш широкі театральні ідеї, диригент/хормейстер може скористатися послугами таких фахівців, як художники-декоратори, хореографи та сценографи. У першому випадку виконавські та інтерпретаційні функції диригента зберігаються, лише видозмінюються; у другому випадку диригент виходить за межі "єдиної інтерпретації за межі процесу "єдиної інтерпретації" і набуває значення

"множинної інтерпретації". Це термінологічно, коли йдеться про театралізацію музичного твору, то під театралізацією слід розуміти надання додаткового смислу. Якщо це театралізація, то можливі два випадки власне вокального виконання

1) дозволені самим композитором у вигляді додаткових коментарів, ремарок або інших виконавських рекомендацій у партитурі. Сучасний інтерпретаційний підхід диригента-інтерпретатора проявляється також в органічному застосуванні науково-технічних ідей та засобів. (комп'ютерне програмування, лазерна графіка, освітлення, відео та звукові ефекти тощо.

2) Вільно пересуватися по сцені між вокалістами. Відігравати певну роль у створенні образу;

Сучасний диригент-інтерпретатор (з досвіду публічних виконань будь-якого твору) повинен володіти "імажинативним впливом" (англ. *imagining, expressing*), тобто знати або намагатися передбачити, що уявить або подумає публіка. Іншими словами, йдеться про знання або намагання передбачити, які образи чи думки виникнуть у глядача, коли він слухатиме чи чи можливо дивитиметься твір. Принцип «видовищності» пронизує багато жанрів, у тому числі й академічний. Опера під відкритим небом, в приміщенні, в старовинних та історичних будівлях. Участь класичних музикантів і співаків у всіляких розважальних і костюмованих шоу.

Мета диригента - розкрити театральні якості у музичному творі:

- 1) аналіз партитури, тексту, контексту та підтексту;
- 2) активізацію творчої уяви інтерпретатора;
- 3) активізацію творчої уяви інтерпретатора, з метою втілення власних ідей, виявлення театральних ресурсів твору;
- 4) лідерську позицію диригента;
- 5) забезпечення психологічного настрою оркестрантів, хористів та солістів як учасників інтерпретаційного процесу;

б) остаточна реалізація проєкту на основі сценарних планів, що виникають у процесі інтерпретації;

Функція диригента як інтерпретатора включає:

- 1) втручання у виконавський процес як співавтора з метою виявлення сценічного потенціалу твору;
- 2) втручання в процес постановки як співавтор з метою виявлення сценічного потенціалу твору;
- 3) використання принципів режисерського підходу в роботі з учасниками;
- 4) інтеграція засобів художньої виразності в єдину систему, а також художньої виразності та народження цілісного образу твору в процесі його інтерпретації, в різних смислових контекстах - музичному та позамузичному;
- 5) створення унікального стилю виконання.

Таким чином, розробляючи план інтерпретації вистави, диригент повинен враховувати чи відповідає його власне бачення твору та авторський стиль образу, відображеному в композиторському тексті. Іншими словами, що хотів передати автор і як він хотів це передати. На основі багаторівневої, багатокomпонентної взаємодії у свідомості виконавця. Виконавець формує симультанний образ твору. Можливість представити часову форму твору в "згорнутому" вигляді. Узагальнений простір, деталізовані текстури та звукові образи. Це основа концептуального втілення виконавця. Зрештою, саме звідси беруть початок усі великі композиційні елементи, присутні в оркестрових та вокально-хорових творах.

Висновки до розділу 2

Другий розділ присвячений аналізуванню та дослідженню диригентського мистецтва. Доведено, що оркестрове виконання одне з найбільш ефективних засобів відтворення музичних творів мистецтва. Його розвиток відображає

історію людської культури, процес формування художнього мислення, форм і засобів музичного виконання. Досліджено функцію диригентської діяльності під час гібридної війни в контексті Збройних сил України. Наведено формування естетичної складової диригентського мистецтва.

Диригентська культура майбутнього мистецтва неможлива без особистісно-гідного ставлення до мистецтва, а це є основа для подальшого естетичного розвитку. Також розглянули основні категорії, які формують концепцію "Естетичний розвиток" в контексті розвитку диригентського мистецтва.

Визначили, що естетичний смак - це здатність сприймати, класифікувати і запам'ятовувати. Засвідчувати критерії естетичної інформації та її оцінки у професійній діяльності.

Також розібрали творчий процес інтерпретації в диригуванні. Зрозуміли суть оркестрового та хорових творів і втілити це розуміння у виконанні.

РОЗДІЛ 3

СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Вплив у соціокультурній діяльності диригентського мистецтва

Звучання партитури - це новий етап в існуванні твору. Сама партитура по собі - це свого роду незмінна будівля, яка змінюється, але стоїть непорушно як єдине ціле.

Музичне мистецтво має бути епатажним, куди ж без цього, його функція як засобу інтимного спілкування між людьми була б надзвичайно бідною і приниженою до буденності. Надихаючий вплив є найважливішим компонентом у структурі керуючої діяльності диригента, такий висновок не є дивним. Такі висновки випливають із самої специфіки диригування як процесу спілкування між творчими партнерами. Адже диригент керує інструментом, і керує поведінкою тих, хто грає. Таким чином навіювання та безпосередній вплив на психологію людей, які на ньому грають стає важливим, а іноді й вирішальним.

Психологічний вплив диригента на оркестр відбувається за двома основними напрямками в основному по двох лініях: шляхом навіювання і шляхом зараження виконавців своїм емоційно-психологічним станом.

Емоційно-психологічний стан - є інструментом навіювання, а саме слова і часто інші елементи, окрім слів. Правомірність використання поняття "навіювання" щодо діяльності диригента може бути оскаржена. Диригент здійснює психологічний тиск на ансамбль і навіює музикантам певний стан, настрій або навіть завдання. Не самим рухом, а змістом, який вкладається в цей рух. Кожен професійний диригент має власну техніку психологічного "тиску" на оркестр і те, що з цього випливає, не підлягає сумніву. Вплив зокрема

психологічних факторів на високі мистецькі досягнення є абсолютно більшими, ніж вплив лише мануальної техніки. Відомо, що диригенти мали серйозні недоліки в своїх техніках і незважаючи на це, вони вміли витягти з оркестру те, що їм було потрібно, а саме домогтися найглибших і найпереконливіших вражень.

Однією зі сприятливих умов для збільшення потенціалу диригента, що надихає, є сама посада диригента. Важливий вплив на оркестр має також "ефект ореолу". Йдеться про громадську позицію диригента, його творчий авторитет і частоту виступів у засобах масової інформації.

Диригент у своїй взаємодії з музичним колективом у часі випереджає дії ансамблю, виконуючи свою функцію керівника. Наука має перспективу відображення, сформовану в ході історичного розвитку людини. Існує точка зору, що в ході історичного розвитку людини виробляється рефлекс слідування за лідером. Це один з факторів, який включає механізм психологічних впливів, що роблять людину сприйнятливою до гіпнозу. Психологічні впливи, що зумовлюють схильність до гіпнотичних станів.

Спочатку, як правило, оркестр налаштовує себе певним чином, щоб прагнути якнайточніше і якнайлегше виконати вимоги диригента. Ця позиція впливає з професійного ставлення. Однак через деякий час стан мимовільної уваги набуває нової форми і його зміст повністю залежить від самого лідера. Оркестранти рідко помиляються у своїх прогнозах щодо професійних якостей диригента. Зовні невпевненість проявляється в поведінці. Відсутність психологічної переваги, необхідної для лідера, неминуче руйнує атмосферу взаємної довіри, а без неї неможливі високі творчі досягнення. Феномен психологічної переваги диригента виникає на тлі сильної волі, твердого характеру та позитивного професійного досвіду, внутрішньої впевненості у своїй здатності ефективно впливати на колектив.

Психологічна перевага диригента, а також уміння керувати поведінкою колективу, а ще більше керувати власною поведінкою, тобто власною поведінкою. Тільки розумна, внутрішньо організована і творча особистість здатна успішно керувати поведінкою величезного колективу. Навіювання - є одним з найпоширеніших психологічних впливів, які спостерігаються в людській практиці.

Сугестія - один з найпоширеніших психологічних впливів, що спостерігаються в людській практиці спілкування. Потреба в ньому виникає з особливостей професії диригента, необхідністю того, що вплив і воля розпорядливості диригента набагато більші, ніж у звичайного виконавця. Вольовий імпульс, який лежить в основі психологічного впливу, повинен давати диригентові велику енергію. Він повинен мати велику енергію, бути емоційно насиченим і цілеспрямованим. Піднесення і емоційне повідомлення завжди може подолати інертність групи і сколихнути душу, воно здатне викликати душевний відгук і дати виконавцю і слухачам необхідний настрій, дозволити слухачам відчувати драматизм музики.

Не випадково Карл Мун попереджав молодих диригентів, - "Ваші думки, ваші почуття повинні бути передані з такою силою, щоб оркестр відчував всі ваші бажання та пристрасті одночасно і не міг не висловити їх. Ви - їхня воля, ви не повинні підставити свою власну волю".

Активне бажання реалізації як свідчить практика, існують основні типи диригування: переважаюче навіювання, переконливе навіювання, сугестивне навіювання. Досвідчений диригент зазвичай знає, як використовувати різноманітні методи відповідно до реальної ситуації в оркестрі, нової творчості та організації.

Виклик - це перший метод і є найбільш характерним для "авторитарного" диригента. Власна провідна позиція не допускає власну керівну позицію не дозволяється порушувати і навіть найменший прояв чужої поведінки жорстко

присікається. Навіть до найменшого прояву творчої ініціативи, що не відповідає їхнім власним уявленням, а власними уявленнями спілкування.

Комунікація як діалог між партнерами тут відсутня. З музикантами "діалогуює" керівник за допомогою команд, які не підлягають обговоренню.

Однією з найяскравіших постатей в історії диригування був Густав Малер. Його незабутні мистецькі досягнення в концертному та оперному мистецтві, де він диригував і віддавав накази. Нічого іншого не дозволяв. Інакше він би був не Малером. Бруно Вальтер описує "їхню виконавчу діяльність, - "Такі люди відчують потужний внутрішній тиск, який, у свою чергу, змушує їх вдаватися до насильства".

В основі другого принципу лежить комунікація та взаємодія між партнерами. Однак хоча цей тип диригентського лідерства передбачає певну ступінь творчої ініціативи з боку оркестру, націленість керівника на реалізацію художніх завдань не виключає використання більш активних психологічних форм, коли це необхідно. У разі потреби застосовується більш активний психологічний тиск на ансамбль.

Вільгельму Фуртвенглеру певні недоліки його "шкільної техніки" не завадили досягти найвищих творчих здобутків. Вони не нашкодили досягти найвищих творчих здобутків. Полемізував з критиками, які висловлювали здивування, як це можливо з такими "двозначними рухами" і "незрозумілою" технікою. Як таке досконале виконання можливе з такою "незрозумілою" технікою? саркастично зауважив Фуртвенглер. Ця послідовність є природним наслідком моєї "незрозумілої" техніки. І він був абсолютно правий Фуртвенглер абсолютно не знав, що це "природний дар кожної людини". Більше того, він описував ефективність свого диригування як "особливий технічний прийом і пояснював виключно "спеціальними технічними прийомами".

Психологія накопичила значну кількість експериментального матеріалу, що саме завдяки таким "спеціальним технічним прийомам" було переконливо

доведено їхню ефективність (музикантів, художників, шахістів тощо), навіюючи їм, що саме завдяки таким "спеціальним технічним прийомам навіюванням, було переконливо продемонстровано, що їхні творчі здібності підвищуються в кілька разів. Такі техніки навіювання підсилюють сферу несвідомого і дають результати, які були б неможливими за звичайних умов, тому спроби диригента своїм ставленням і поведінкою переконати музикантів в їх унікальності, вселити в них думку про те, що вони виняткові, призводять до того, що в певний момент музиканти теж починають відчувати себе такими. У певний момент вони теж починають відчувати себе не звичайними оркестрантами, а починають сприймати себе не як оркестрових гравців, підсвідомо - як видатних виконавців. Примус з боку лідера сприяє посиленню примусового впливу. Вплив диригента служить для нейтралізації негативних тенденцій оркестру.

Оркестр може по-різному реагувати на імпульси диригента. Він може співпрацювати з творчою лінією диригента, бути нейтральним, чинити явний або прихований опір. У будь-якому з цих способів головними пружинами є концертмейстери, солісти і особливо - музиканти-авторитети.

Роль лідерів у формуванні психологічного клімату, формуванні громадської думки та оцінки лідерів, організації їх спільних дій. "Творчий" лідер має величезний вплив на формування громадської думки та організацію спільної діяльності оркестру. Ще більшою мірою від нього залежить творчий результат музикантів на концертах і репетиціях. Якщо розглядати оркестр лише як арифметичну суму виконавців та ігнорувати роль керівної групи, то практичний

результат рідко буде достатньо задовільним. Тому диригент повинен завжди тримати поведінку під контролем в час виконання. Здійснюючи на них позитивний психологічний тиск і прагнучи підкорити їх своїй волі. Свідомий неявний вплив такого командира, як правило, завжди призводить до бажаної мети і сприяє зняттю групового опору. Витримати такий психологічний тиск з

боку диригента вкрай важко навіть найсильнішим вольовим музикантам. Примусовий вплив диригента постійно підсилюється атмосферою в залі і в самому оркестрі, однак такі прийоми слід використовувати лише в комплексі з іншими методами психологічного впливу і лише у виняткових випадках "конфліктності".

Методи психологічного впливу відрізняються від інших форм впливу (переконання, виховання). Реалізація поставлених цілей вимагає активної участі свідомості і значного часу.

Подолання "критичних бар'єрів" є першим показником ефективності пропозицій керівника. Це перший показник ефективності неявного впливу. Під час диригування ми стикаємося з психологічним впливом, який відрізняється від навіювання. Цей психологічний вплив, відомий як - психічне "зараження". На практиці ці дві форми зазвичай взаємопов'язані і змінюються одна з одною. Єдиний емоційний стан оркестру сприяє неявного афекту. Зазвичай вважається, що "зараження" виникає на тлі попередньої психологічної атмосфери, яка готує оркестр до ефективності сугестивного впливу.

Психологічна атмосфера, яка готує людей до сприйняття чогось особливого. Як показує практика, сильні особистості можуть миттєво і беззастережно домінувати над психічним станом мас. Вони можуть владно повести за собою людей. "Заразливість, безперечно, є відмінною рисою мистецтва" - це правда. Твір мистецтва щось робить у свідомості реципієнта. Він знищує поділ між ним і художником, не тільки між ним і художником, але й між ним і всіма навкруги.

У відокремленні від інших, у звільненні від самотності, у злитті між індивідуальністю та іншими, людина звільняється. Саме у злитті, мистецтво має свою чарівність. У рецензіях на виступах відомих майстрів старшого покоління деякі з диригентів неодноразово вказують на досконалість їхнього диригування. Відзначали буквально гіпнотичний вплив диригування на оркестр і публіку.

"Переважає думка, що диригування Артура Нікіша справляє враження своєрідного навіювання. Важко протистояти його еквіваленту, треба йти за ним так само, як піддаються навіюванню сильного гіпнотизера. У даному випадку чи є цей випадок прикладом колективного навіювання масам? Ця точка зору є досить поширеною. Тому ми повинні запитати чи має вона об'єктивне підґрунтя, чи це лише суб'єктивне враження музиканта? Останнім часом, став очевидним новий погляд на гіпноз. Раніше гіпноз завжди асоціювався зі штучно викликаним сном, що зараз не підтримується значною кількістю вчених. Дослідження ЕЕГ переконливо показали, що гіпноз не можна ототожнювати з природним сном. Сон — це лише один з психічних станів, викликаних гіпнозом.

У звичайному спілкуванні між людьми гіпнотичний елемент проявляється в наступних формах. Виявляється у вигляді підвищеної сугестивності. Але це не навіювання як таке. Гіпноз - це скоріше особливий резервний стан психіки, стан підвищеної готовності до сприйняття інформації. Психологічним механізмом, який "запускає" всю систему гіпнозу провідника, є вже згаданий рефлекс "слідування за лідером". Однак помилково вважати, що музиканти "беззахисні" перед сугестивним впливом лідера.

Сугестивний вплив лідера — це примус у процесі діяльності, який має двосторонній характер. Як уже згадувалося, група яка свідомо чинить опір може пригнічувати провідників, які не мають достатнього вольового потенціалу. Першою умовою успіху провідника в неявному впливі є довіра до нього з боку групи та його професійний авторитет. Важливою умовою в цьому відношенні є те, що перебування музиканта в стані "сприятливого" м'язового розслаблення релаксації. І тут роль диригента важко переоцінити.

У людському спілкуванні завжди присутній елемент імітації. Якщо музикант запозичує хороші якості диригента, це може бути тільки добре. Але не все так добре. Якщо він мимоволі відображає у своїй поведінці те, що

притаманне диригенту, - негативні риси і недоліки. Таке "запозичення" не приносить добрих результатів.

Навіть обдарований диригент, гнітюче впливає на виконавців, на їхні м'язові органи. Він робить звучання оркестру жорсткішим. Все це відбувається рефлекторно, незалежно від самих виконавців, як умова стимулювання ефектів неявного впливу, Довіра та м'язове розслаблення (релаксація) завжди повинні співіснувати.

Диригент підкорює красою, артистизмом, м'якістю жести і важливістю, що він щойно вийшов на сцену, і вже одне це робить завмирання у залі в очікуванні мистецької події.

Об'єднання "напруженого внутрішнього" і "звільненого зовнішнього" найкраща умова для здійснення диригентом психологічного впливу на музичний колектив. Питання правомірності та перенесення "гіпнотичних явищ" в діяльність диригента не є простим. Навіть найсуворіші психологічні дослідження завжди містять певну суб'єктивність. Людська психіка — дуже складно влаштована і її не можна зважити чи помацати рукою. Саме тому прояв аномалій є настільки цінним для науки і можна отримати нові дані, відштовхуючись, так би мовити, від протилежного. Прикладом цього є колосальна постать Отто Клемперера, він був одним з найвидатніших диригентів в історії цієї професії. Останні роки його життя були затьмарені тяжкою хворобою, паралізований і прикутий до ліжка, він до останніх днів грав на концертній сцені. На концертній естраді. Про це розповідається в багатьох статтях і мемуарах. Наприкінці життя Клемперер був майже нездатний користуватися ручними засобами, притаманними всім диригентам. Однак його магічна влада над оркестром не зменшилася. Цей великий диригент був змушений сконцентрувати всю свою енергію на своїх сугестивних здібностях зосередити всю свою енергію на неявному потенціалі.

На репетиціях, Клемперер спочатку намагався відчутти та підготуватися до внутрішнього контакту з музикантами. Він мало звертав уваги на випадкові помилки чи несумісності, але накидав форму і темп майбутніх виступів. Цей стан тривав протягом усього виступу, а після виступу він буквально виснажився.

Практика підтвердила, що всі великі диригенти на певних етапах значно зменшують амплітуду своєї професійної мудрості. Згадаймо Малера, Ріхарда Штрауса, Тосканіні, та багатьох інших диригентів. Їхні сили не слабшають природним чином з віком.

У диригентському мистецтві важливі не фізичні рухи, а психологічні чинники. Серед них є імпліцитний вплив який займає домінуючу позицію.

3.2 Структура і її психологічна дія на диригентське мистецтво

Основним джерелом накопиченої творчої енергії виконавця/музиканта - є творче прагнення до певного естетичного результату та бажання самореалізації у творчому процесі. Це виникає у результаті позитивного ставлення автора до тексту і є проявом прагнення особистості митця до інтерпретації твору, який він відтворює.

Музика не говорить "про себе", але людина виражає свою сутність через музику щоб "інформація", записана на папері, стала живим образом та знайшла своє "друге народження". І це "відкриття" відбувається не тільки як результат фізичної (звуковидобування) дії виконавця, а й як безпосередній результат постійної взаємодії виконавця і слухача, тобто діалогу. Це діалог з твором, ментальне злиття. Чутливий і вдумливий митець може надати музиці глибокий внутрішній зміст. "Його роль, хоча б з п'єс Шекспіра, а музика, хоча б з самого Бетховена". Колір, повне життя твору, може виникнути тільки під притягальною силою виконавця.

Музика слідує за розподілом сил. Вона живе у множинності виконавців. Невизначений, невловимий, у певному сенсі відкривають неясну, невловиму і в певному сенсі латентну природу власної особистості".

"Інтерпретація" та "виконання" - це, мабуть, головні тенденції, які поділяють сучасних виконавців на два, здавалося б, абсолютно протилежні табори. Таке рішуче "розмежування" творчих позицій ґрунтується на очевидному нерозумінні принципів, що лежать в основі цього найважливішого і визначального виду музичної діяльності. А саме "В нотах" чи "між нотами"? Прихильники першої точки зору виходять з того, що інтерпретатор переступає закон, вдягаючись у шати "захисника автора". З посягань інтерпретатора вони заявляють, що "нехай музика говорить сама за себе". І заявляє, що грає, за словами Генрі Вуда, "голі ноти". І хоча твір має в собі певне життя, це життя настільки незначне, що зникає у власній величезній порожнечі. Останнє, з іншого боку, є не усвідомлення цього повною мірою як крайній суб'єктивізм, так і об'єктивізм, підживлюваний ззовні.

Об'єктивізм однаково небезпечний для музичного виконавства. Так само небезпечна для музичного виконавства неспроможна спроба легковажності, формально-механічного підходу до творчості.

Саме тому В. Фуртвенглер вказував на те, що ідеалом як кінцевою метою може бути "вірне виконання тексту". Таким чином, він підкреслює справді вирішальне значення проблеми інтерпретації для долі музики. Зміст музики не лежить на поверхні паперу. Він не продається в магазині разом із партитурою. Ідентифікація змісту твору мистецтва - це те, про що йдеться ототожнюючи зміст твору мистецтва з текстовою інформацією сприйнятої музики, ми несвідомо мимоволі потрапляємо у формалістичну позицію, приймаючи суто зовнішнє (структурне) за змістовне і не виправдано ототожнюючи зовнішній образ форми з внутрішнім художнім образом. Образ як ідеальне утворення є результатом безпосередньої діяльності мозку і образи можуть існувати поза

мозком. Образ може існувати поза структурою мозку, тобто "на папері". Це чиста утопія і через об'єктивність "наповнювача". Завдяки його об'єктивності пригнічується його творче ставлення до своєї роботи. В результаті він демонструє не тільки духовну порожнечу, а й повну зневагу до автора. "Своєю досконалістю він також передаватиме неоднозначні елементи, такі як смисл та емоції. Точність ніколи не передасть дух твору . Вона може лише прокласти шлях.

У музичному мистецтві має переважати розкриття внутрішнього змісту твору. "Мистецтво - це мова художника", - говорить О. Потебня. Неможливо передати свої думки іншим за допомогою слів, а можна лише розбудити їхні власні думки. Зміст останнього розвивається вже не в художнику, а в розумінні. З іншого боку, зміст виконуваної музики — це переживання інтонаційно-ладової структури, а також почуття, емоції та настрої, породжені асоціативним мисленням виконавця-інтерпретатора.

Емоції - це "спільні фарби", за допомогою яких встановлюються зв'язки між різними видами музики вони можуть встановлювати зв'язки між картинами, подіями та ідеями, з одного боку, і музичними образами, з іншого. Теоретично це вірно.

На практиці, однак, існують спроби деспіритуалізувати диригентську діяльність, як висловлюється А. Ансельм. Вона, безумовно, існує. Бажання деяких диригентів полягає в тому, щоб не творчо інтерпретувати твір, а лише час від часу реалізовувати "річ", помічати "те, що написано", але не переходити від "відчуття музики, заснованого на живому диханні, до відчуття її, заснованого на живому диханні". Перехід від відчуття, заснованого на "ритмі" є, на його думку, подією серйозного значення і наслідків. У процесі виконання партитура не просто " трансформується в голові" і переломлюється через образні структури, а переломлюється через власний характер, темперамент, досвід, художні погляди та потреби диригента. Деякі її аспекти підкреслюються

і висуваються на перший план. Коли вони виходять на перший план, сприйняття інших аспектів порушується. Вони затуляються і зводяться до небуття.

У самому процесі сприйняття образ видозмінюється, моделюється і трансформується під впливом відносин між суб'єктом і партитурою - відношенням між суб'єктом і об'єктом, що проектується, значущістю останнього для суб'єкта і ставленням суб'єкта до нього.

Свого часу після смерті видатного німецького диригента Ганса фон Бюлова його наступником став ще маловідомий молодий Артур Нікіш. Перший концерт, на якому прозвучали твори Бетховена, присутні меломани були явно шоковані незнайомими інтерпретаціями. Під час антракту розгорілася палка дискусія і що він неправильно розуміє твір і так далі. Коли Нікіш наступного разу грав ту саму програму, буквально кожен тримав у руках партитуру і починав грати. Вони почали старанно стежити за дотриманням диригентом авторських вказівок. І тут сталося дещо несподіване для більшості. Виявилось, що ніякого свавілля по відношенню до великого композитора не було - це був справжній Бетховен. Не інтерпретований, а відтворений талантом іншого митця.

Музична партитура, як об'єкт творчого сприйняття по суті невичерпна. Вона дозволяє безліч виконавських інтерпретацій без шкоди для цілісності авторського тексту. При цьому інтерпретатор не пасивно слідує за тим, що потрапляє в поле його сприйняття, а скоріше навпаки, він інтенсивно шукає ті риси твору, які йому творчо найближчі і найнеобхідніші.

Цікаве дослідження провів французький мистецтвознавець Лемер. Він записав виконання 9-ї симфонії Бетховена в інтерпретації восьми великих диригентів і виявив феномен. Симфонії Тосканіні і Фуртвенглера відрізнялися за часом виконання більш ніж на 10 хвилин. У той же час, Караян був на три хвилини швидшим за Тосканіні у скерцо. Про що це свідчить? Абсолютно нічого. На основі такої суто формальної метрики неможливо, щоб хтось серйозно судив про "перевагу" на основі такого суто формального показника.

Навряд чи хтось серйозно намагатиметься судити про "вищість" інтерпретації того чи іншого видатного майстра. Саме в невичерпному розмаїтті символічного, або справді художнього твору. Він є джерелом розмаїття інтерпретацій. І авторське розуміння його - лише одна з багатьох можливостей, зовсім не обов'язкова. На підтвердження його слів. Л. С. Виготський наводить слова провідного літературознавця і критика. Ю. Ейхенвальда, який стверджує, - "Зазвичай письменник - не найкращий читач". Його власні коментарі до художнього письма часто бувають неглибокими і непроникними. Вони незрозумілі взагалі, він може не знати глибини власного творіння. Він може не розуміти того, що він створив. Його ірраціональність набагато більша, ніж його раціональність.

Маргарет Лонг, наприклад, іноді виявляла свою необізнаність з творчістю Г. Форе - вона "відкрила для себе музику самого композитора". Ось чому ми повинні вміти, - "Авторський текст - це лише чек, виписаний проти таланту виконавця". Якщо твір справді художній, він може знайти нове життя навіть через багато років, може знайти нове життя навіть після тривалого періоду забуття і інтерпретація, з іншого боку, є своєрідним виконавським стандартом. Усний переклад як своєрідний виконавський стандарт є результатом певних, історично сформованих соціальних і психологічних умов. Це незворотній процес, і ми не повинні чіплятися за старі традиції. Але ми всі добре знаємо, що великі твори мистецтва в різні часи розуміються по-різному. Кожне покоління інтерпретує його по-своєму, в різних умовах, в різних місцях, в різний час. І це є те, що є. І саме цим пояснюється неминуча цінність таких творів. З сучасної перспективи сучасне розуміння не обмежується засвоєнням заздалегідь підготовлених смислів і не обмежується засвоєнням фіксованих значень. Текстам і творам іноді наділяються іншими значеннями не передбаченими авторами.

Нова інтерпретація не спотворює реальність свого часу, навіть якщо враховує зміни, що відбулися. Вона збагачує і розвиває ідею, сенс справді художнього творіння.

Ставлення автора до тексту - своєрідний лакмусовий папірець. Так і є. Адже не все найцінніше лежить на поверхні партитури, не все сяє на поверхні партитури, відбиваючи промені художнього авторитету і чарівності автора.

У чому полягає "найбільша трудність творця"? - запитує Гете. "Що найлегше зробити? "Бачити на власні очі те, що перед очима" І він глибоко правий. Але де знаходиться найважливіше - в нотах чи "між нотами"? Це "сакраментальне" питання Ш. Амонашвілі дає справді вичерпну відповідь: Неможливо грати те, що написано "між нотами", не дотримуючись того, що написано на нотах.

Діяльність диригента, як і будь-яка інша людська діяльність, ґрунтується на принципах рефлексії та внутрішнього моделювання. Спрямовується і координується художньою метою, функціонує як образ очікуваного музичного результату. У процесі підготовки партитури свідомість диригента шукає своє ставлення. Виявляє найбільш важливі і значущі аспекти і зв'язки партитури, конструює осмислені форми і знаходить зміст. Порівняння та формування образу не завжди відбувається свідомо. Частково когнітивні процеси відбуваються у підсвідомій сфері і поступово накопичують ряд властивостей і якостей, які необхідні перекладачеві для творчого самоствердження. Сприйняття стає все більш диференційованим.

Інтегрований виконавський образ, що формується в мозку диригента, який є сукупним результатом складної багаторівневої системної організації його психічних процесів сприйняття. Організація психічних процесів та сприйняття, творчого осмислення і реалізації диригентом авторського твору. Вона формується крок за кроком у міру вирішення диригентом своїх професійних завдань.

Першим кроком у цьому методі є побудова "структурно-редуктивної" моделі предмета з урахуванням майбутніх результатів, яка слугує комплексом когнітивної інформації про всі різновиди професійного завдання.

Когнітивна інформація про всі різноманітні деталі та фактори, що входять до складу показників досліджуваного. Вона починає огортатися чуттєвою тканиною і набуває власної життєвої енергії. На завершальному етапі творчого освоєння партитури вона вже трансформується на нове психологічне утворення, тобто на всі внутрішні резонанси.

Головна відмінність "музичної репрезентації" від безпосереднього "сприйняття" музичного тексту полягає в тому, що репрезентація є вторинним утворенням. Це пов'язано з дією механізмів пам'яті і своєрідне відображення як згадку про майбутню музику. Саме в цей момент ніби формується остаточний музичний сюжет твору. Однак ідеальний виконавський задум має бути практично реалізований у грі музикантів. Тут однобічно засновувати керуючу діяльність диригента виключно на образних (чуттєвих) уявленнях про музику стає явно неадекватним. У цьому випадку диригент повинен бути поінформований про конкретні музичні ситуації, що виникають, про моделювання музичної ситуації, і способи її сприятливої зміни. Моделювання шляхів сприятливої зміни в потрібному напрямку. Внутрішня модель - це категорія діяльності вона є достатньо повною і повинна повністю відображати ситуацію, яка об'єктивно існує в оркестрі. Музичний образ динамічний, позбавлений такої чіткості, розмитий. Він виражає загальний зміст і творчий аспект музики він лежить, як уже згадувалося, у сфері почуттів, емоцій і настроїв.

Асоціативний зв'язок, який не завжди усвідомлюється, з реальністю життя.

Однак неможливість виразити зміст музики словами не обов'язково означає, що сам зміст є невизначеним і незрозумілим. Це означає, що її зміст сам по собі є

невизначеним і незрозумілим. Ні музичний образ, ні його внутрішня модель не можуть окремо виконати своє завдання через специфіку притаманного їм завдання. Через завдання вони не можуть індивідуально виконати всі вимоги, які ставляться до професійного диригента. Професійні диригенти не можуть індивідуально виконати всі вимоги, які ставить перед ними їхня практика. Тому вони завжди нероздільні й існують як одне ціле, що доповнює одне одного. Вони існують як єдине ціле і домінуючий чуттєво-емоційний образ, так би мовити, "забарвлює" кожну конкретну дію лідера перформансу.

Музичні образи та їх внутрішні моделі не можуть через специфіку притаманного їм завдання індивідуально відповідати всім вимогам, які практика ставить перед професійним диригентом. Практика професійного диригента в тому, що вони є завжди нероздільні й існують як взаємодоповнюючі цілісності. Вони існують як єдине ціле. Образ, який формується у диригента в процесі підготовки партитури, в певному сенсі абстрактний. У практиці його діяльності він обов'язково повинен видозмінюватися і доповнюватися за рахунок відображенням конкретного стану оркестру і того, як він звучить в даних акустичних і психологічних умовах. При цьому повинні враховуватися задані акустичні та психологічні умови, а також звучання оркестру і музикантів. Необхідно також враховувати характер і зміст зустрічних імпульсів, що виходять від виконавця-музиканта. Реальний результат завжди багатший, ніж його репрезентація. Саме тому ніколи не варто намагатися слідувати фіксованому ручному варіанту. Тільки гнучкий, динамічний і такий, що постійно розвивається, еталонний образ конкретно передбачуваного результату, включає в себе критичну оцінку музичної реальності, що існує в оркестрі.

Для диригента ефективним психологічним образом може бути тільки гнучкий, динамічний, постійно розвиваючий еталонний образ конкретно передбачуваних результатів, що включає в себе критичну оцінку існуючої в

оркестрі музичної реальності. Внутрішній слух і внутрішній спів, які виступають музичним аналогом внутрішнього скорочення.

Це функціонує як музичний аналог "внутрішнього голосу", що спостерігається в процесі словесного мислення. Це пов'язано з відомим феноменом "внутрішнього мовлення". Саме тому тільки диригент уміє вільно слухати і чути музику внутрішнім слухом до того, як вона безпосередньо звучить з партитурою і може розповісти собі про всі багаті засоби виразності, що містяться в партитурі. Для того, щоб досягти максимального взаєморозуміння з творчим колективом, недостатньо висловлювати власну думку. Недостатньо виражати себе "на пальцях". На концерті керівник повинен спілкуватися і "розмовляти" зі своїм партнером насамперед у музичному плані. На концерті спілкуватися і "розмовляти" зі своїм партнером насамперед музичною мовою. Можна дуже майстерно володіти інструментом, але не стати виконавцем. Водночас, нерідко трапляється і протилежне. Буває, що людина з чудовим музичним смаком є в певному сенсі дилетантом. Це відбувається тому, що їй бракує необхідних професійних навичок.

Виконавський акт музиканта дійсно неоднорідний за своєю структурою, вони складаються з двох нерозривно пов'язаних між собою компонентів, дві складові структури музичного інструменту - це два взаємопов'язані елементи: внутрішній акт творення і зовнішній процес його практичного втілення.

Практична реалізація — це за своєю суттю гра на інструменті. Якщо гра на за своєю суттю є тілесним актом, що призводить до реального звукового результату,

Перформанс - це як прояв творчого осяяння митця і є ідеальним процесом народження твору мистецтва. Він відрізняється від процесу реалізації, який є прерогативою свідомості, творчість виконання лежить у площині інтуїції та уяви.

Акт творчого творення, що відбувається в умовах концерту, ґрунтується насамперед на несвідомій сфері психіки. Це "інкубатор" нових ідей. Це також основне сховище найбагатшого життєвого досвіду людини.

Сліпе дотримання стандартизованих критеріїв виконання, як відомо, перетворює інтерпретаційну діяльність диригента на ремісничо-продуктивну. Однак у педагогічній літературі з диригування не завжди приділяється достатня увага необхідності виховання у молодих музикантів позитивного ставлення до своєї праці та бажання реалізувати себе як особистість. У творчій роботі наслідування є дуже природною частиною процесу навчання, але через деякий час воно починає гальмувати подальший розвиток інструктора-початківця, формуванню творчої особистості. Але подолати записи та інтерпретації великих майстрів і знайти власне обличчя в мистецтві - непосильне завдання для молодого музиканта. Воно не під силу всім молодим музикантам. З цієї причини необхідним є вміння зручно організувати сам творчий процес. Переваги цієї системи розкриваються в повній ясності диригування, заснованого на чуттєвому, невербалізованому музичному сприйнятті та образному мисленні. Тут немає постійного озирання на традицію і страху перед новим, що не вкладається у звичні інтерпретаційні схеми та концепції.

Тому саме в несвідомому першочергово генеруються нові художні ідеї та творчі осяяння, виступаючи одним з аспектів взаємопов'язаної та інтегративної психічної діяльності людини.

Видатні виконавці інтуїтивно використовують у своїй роботі несвідомий рівень розумової діяльності. Вони грають ритмічно організовані послідовності нот, зафіксовані на нотному стані на різних інструментах олюднюють музику, а іноді наповнюють її глибшим змістом. Встановлення внутрішнього психологічного контакту зі слухачем, запуск активного потоку взаємного співпереживання створює в залі атмосферу колективної творчості, а також можливість діалогу з аудиторією.

Таким чином, диригентський виступ можна представити як безперервний ланцюг пережитих внутрішніх актів, що моделює і передбачає процес інтерпретації, який веде до нового народження твору. Психологічна структура цього процесу однакова для музикантів усіх напрямків. Саме така ситуація створює реальну можливість для диригента реальну можливість виконати (також внутрішньо) будь-яку музику і внутрішньо.

Різниця в структурі цілісного виконавського акту диригента і його творчого партнера виникає лише на завершальному етапі виконання. Припустимо, наприклад, що оркестрант, уявно змодельовавши бажаний результат, перетворює сформовані в його психіці творчі ідеї в необхідні звуки шляхом перетворення їх у потрібне звучання шляхом безпосереднього фізичного впливу на інструмент.

Аналогічна (більш об'ємна і багатовимірна) мисленнєва діяльність диригента перетворюється диригентом у зовнішні звуки шляхом у зовнішній "мовний процес". За допомогою цього контролю над поведінкою музикантів-виконавців він досягає практичної реалізації своїх художніх задумів. Внутрішнє моделювання очікуваних результатів, переведення зовнішніх чинників у сферу мислення. Трансляція цього у сферу мислення - одна з найважливіших об'єктивних закономірностей професійної діяльності диригента. Згідно з існуючими уявленнями, індивідуальна думка, як психологічне явище, є не що інше, як предметна дія перенесена у внутрішній план, а потім відступає у внутрішнє висловлювання.

Специфічним психологічним механізмом, який входить у кожен творчий акт, є так званий процес ідентифікації. Термін "ідентифікація" вперше ввів у науковий обіг австрійський психіатр Зігмунд Фройд. Ототожнення себе з кимось, або чимось, поставити себе на місце іншої людини. Тобто діяти з точки зору цієї людини. Це поняття має кілька значень. Ми розглядаємо його наступним чином. Ідентифікація, так би мовити, як особливий вид

випереджувальної рефлексії, яку диригент здійснює в процесі. У процесі диригент ототожнює себе, з тим виконавським актом, який збирається виконати музикант. Він ставить себе на це місце. Внутрішньо "граючи" свою роль, він моделює бажаний художній стандарт як майбутнє завдання. Водночас він створює спільний емоційно-смысловий контекст, який пов'язує творчі устремління колективу. В результаті використання диригентом механізмів ідентифікації стає можливим оркестрантам легше сприймати і розшифровувати інформацію. Це відбувається тому, що в цьому випадку динамічна структура психіки диригента майже ідеально вирівнюється. Тому існує можливість встановлення глибокого психологічного контакту між двома сторонами що, безумовно, може сприяти процесу взаємного творчого збагачення.

У зв'язку з цим цікаво почитати маловідоме свідчення Ігоря Маркевича (диригент українського походження) про його метод роботи з піснями, де він використовує механізм ідентифікації.

"Коли я вивчаю партитуру, я насамперед знайомлюся з її архітектурою, основними лініями розвитку та взаємозв'язками між окремими елементами, що складають форму. Крім того, я вивчаю кожну партію окремо і вдаю, що я кларнетист або скрипаль.

Поняття "внутрішнє моделювання", є не лише основою перетворювальної людської діяльності, але й загальнонауковим методологічним принципом.

Методологічний принцип ідентифікація є особливим і конкретним, де психічний процес-акт, подібний до поняття перевтілення, яке широко використовується у театральному мистецтві. Тому що ідентифікація означає щось

69

на кшталт входження в роль іншої людини. Однак по відношенню до командування принцип перевтілення в загальноприйнятому розумінні також не

є адекватним. Реінкарнація в загальноприйнятому розумінні також не підходить.

Диригент ототожнює себе з конкретним оркестрантом, але у внутрішньому акті немає права на повне перевтілення в роль конкретного виконавця.

Виступаючи таким чином, він насамперед повинен бути лідером у виконанні інтуїтивно і більшість великих майстрів також прийшли до цього висновку, подібного до сучасного наукового мислення. Особливо єдність позиції полягає в тому, що зокрема Дж. Шерхен чітко визначає диригента як "найтонший і найбагатогранніший з інструментів" і полягає в тому, що він надає великого значення внутрішній дії диригента, і його положення про те, що диригент грає подумки, можна зробити такий висновок. Сукупна повнота акту творення і акту узгодження, подвійна єдність які і дають диригентові, інтерпретаторові, виконавцеві не тільки зовнішню форму, структуру, "скелет" того, що написано в нотах, але й інтерпретацію змісту музики, що виконується, яку можна передати оркестру. Тільки при такому підході до змісту диригент є "живим метрономом". Внутрішні акти диригента, його творчі інтенції стають "річчю в собі", недоступною музиканту і творцю. Поки не буде створена відповідна "мова", яка зможе донести всі творчі наміри музиканта до ансамблю. Це дасть можливість донести до ансамблю всі творчі наміри музиканта. Виконавець зможе донести до колективу всю інформацію, необхідну для управління різними аспектами діяльності музиканта.

Свідомість відображає дійсність і мова виражає думку. Мова і думка утворюють діалектично суперечливу єдність, при цьому думка завжди передує мові, в якій вона формується. Після того, як думка створена, мова стає відносно самостійною і набуває відносної самостійності і підпорядковується своїм особливим законам, впливає на думку. Через те, що мова використовує звукові символи, вони не стосуються діяльності диригента.

Так, наприклад, як Брут іронічно кваліфікує певну категорію відвідувачів концертів. Диригування - це суто зовнішня вправа, і в процесі диригент керує оркестром. Вони абсолютно переконані, що не бачать "особливого потоку духовних імпульсів", які йдуть від диригента і музиканти переконані, що дія керівника є суто механічною. Диригент керує виконавським актом свого творчого партнера не "рукою", а скоріше інформацією, що передається його рукою. Передавачами інформації є не тільки природна мова, мова жестів і пов'язані з нею системи мислення. Багато існує надзвичайно авторитетних свідчень видатних вчених, поетів, художників і музикантів, використовують інші символи та знаки, а не лінгвістичні символи.

Зокрема, Альберт Ейнштейн сказав, - "Наше мислення протікає переважно в обхід символів. Творчі думки художників, скульпторів і музикантів, як правило, невимовні. Взагалі, вони не можуть бути виражені словами і досягаються без слів. Це передбачає значний ступінь розвитку, який може дати тільки мова". Диригенти використовують два жести при спілкуванні зі своїми творчими партнерами один - це комплекс спеціалізованих рухів автоматизм. Його основи формуються в процесі історичного розвитку диригування напрацюваннями і є загальноприйнятими прийоми та навички. До них відносяться призначена для вирішення елементарних технічних завдань, пов'язаних з управлінням оркестром. Основою системи є так званий процес тактування. За допомогою цього процесу, диригент вибудовує матеріальну основу виконавського процесу і створює "сцену" для розвитку творчого акту.

Навички допомагають визначити "час" (темп, динаміку розгортання) і місце (композиційну структуру сцени). Визначення часу і подій, що відбуваються на ній, та необхідної координаційної роботи тобто виконання фонові дії. Без цих дій основна художня діяльність диригента була б занурена в хаос розхитаності і невизначеності зовнішніх форм вираження. Інтерпретаційний момент, творча інформація, передається диригентом за

допомогою різноманітних виразних форм, таких як через різноманітні форми вираження і це становить другу систему жестів. Вона заснована на особливому комплексі виразних засобів.

Актуальна роль жесту реалізується переважно в процесі діалогу та комунікації, а виразний рух допомагає зрозуміти і прояснити справжній сенс інформації, яку передає диригент.

Висновок до розділу 3

Побудова теоретичної бази для здійснення перформансу є чи не найгострішою проблемою для сучасного мистецтвознавства. Окрім того, що вона є проблемою для історії мистецтва, вона також є нагальним питанням для музичної практики. Не випадково диригування є однією з найбільш неясних і незрозумілих сфер музичного мистецтва.

Ігор Маркевич вважає, що настав час перейти від інтуїтивного підходу до побудови суворої системи диригування. За його визначенням, це одночасно "мистецтво і закономірність досягнення мети". Великі диригенти, наші попередники, кожен створив для себе свої власні істини, свої власні принципи, свої власні методи.

Тосканіні і Бруно Вальтер проклали шлях. Серйозне вивчення всіх можливих проблем, з якими може зіткнутися кожен диригент. Накопичено достатній досвід у галузі управління оркестром

Практика професійної діяльності диригента ґрунтується насамперед на духовному процесі, а це психічний процес, де реалізуються психофізіологічні рухові інформаційні механізми. Саме з огляду на ці обставини і було обрано назву розділу цієї публікації, розуміння реальної структури такого управління і те, що виникає в мистецтвознавстві у зв'язку з цим. Виклики історії мистецтва відображені у висловлюваннях багатьох великих майстрів.

Герберт Караян, наприклад, вважає, що зв'язок між різними науками і музичною практикою ще не встановлений. Музична практика ще не є добре налагодженою і тому фізіологію, психологію та інші дисципліни потрібно стимулювати до створення творів. Існує необхідність стимулювати створення робіт з фізіології, психології та інших дисциплін, пов'язаних з музичною тематикою. Найбільш чітко, на мій погляд, сформулювали основні цілі, що стояли перед нами, вище подані дослідники. На цій основі може бути створена наука, яка розкриває справжній взаємозв'язок між вираженням і реалізацією звуку, а це і є саме проблема реалізації творчого потенціалу інтерпретатора/диригента, яка знаходиться в центрі уваги цього дослідження. Це перша спроба виявити об'єктивні механізми диригентського виконавства. Технології творчості, системи практичної реалізації художньо-естетичних ідей, де завданнями є розкрити структуру взаємодії диригента і музично-виконавського колективу. В оркестрі творче бажання інтерпретатора, самого диригента, знайде свої нові засоби для розвитку. Основним об'єктом дослідження є, безпосередньо, процес проведення в його практичному переломленні. Невербальна комунікація та взаємодія між режисером та його творчим партнером, що відбувається під час концертного виступу.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Диригування - важлива частина музичного виконавства, в якій найглибше і найширше проявляється сутність музики. Серед багатьох музичних професій - диригент є найскладнішою і найвідповідальнішою. Як вид самостійної виконавської діяльності диригування остаточно сформувалося лише наприкінці XIX століття.

Своїм корінням воно сягає часів Стародавньої Греції та Єгипту. Вже тоді відомо, що колективами співаків і музикантів, що керували виконанням використовуючи певні рухи, щоб організувати колективний процес. Диригенти керували темпом, ритмом і напрямком мелодії. Це мистецтво пройшло багато етапів у своїй історії. Розуміння функції диригента також змінювалося від періоду до періоду. Лише наприкінці XVIII століття диригент перестав бути одним з безпосередніх учасників виконання. Він поступово перетворився на самостійну фігуру. Відтоді почала розвиватися диригентська техніка. Диригентська техніка - це не лише керувати структурними аспектами твору, але й художнім виконанням, можна відтворити задум композитора, стиль твору та емоційне спрямування. Мистецтво диригування - одне з найскладніших і з цієї причини вимагає неабияких здібностей і широких музично-теоретичних знань від тих, хто присвячує себе цій діяльності. Диригент повинен нести найбільшу відповідальність за те, щоб ідейно-художні наміри композитора були вірно відображені в якості виконання. Висловлювати музичні ідеї та створювати музичні образи, уява, фантазія і мислення - вся творча зброя виконавця повинна бути використана. Це весь творчий арсенал виконавця. Сьогодні диригент - це і актор, і режисер-постановник, і вихователь виконавського колективу. Він також є вихователем виконавського колективу. Створити умови для свідомого виконання музики, диригент і виконавський колектив повинні між оркестром і слухачами та завжди повинен бути інтенсивний психологічний контакт. Таким

чином, диригування є одним з найважливіших музично-виконавських мистецтв сьогодення в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Димченко С. С. Ч. I. / С. С. Димченко. – Рівне, РДК, 1997, 152 с.
2. Основи техніки диригування. Микола Колесса. 1973 року
3. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2003. – 352 с.
4. Бурбан М. І. Українські хори та диригенти / М. І. Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 672 с
5. Питання диригентської майстерності / упор. М. Канерштейн. – К. : Музична Україна, 1980. – 184
6. Історія української музики. – Київ: Наукова думка, 1989. Т. 1. – 448с
7. Диригування: навч, посібник для студ. установ середовищ. проф. Освіти / Л.І. Уколова. - М. : Владос, 2003
8. Жівов Диригентська професія. Міфи і реальність / В.Л. Жівов // Вокально-хорова освіта і виконавство в ХХІ столітті / [наук. ред. Л. І. Уколова]. - М.: Изд-во МДПУ, 2011. - С. 88-97. '
9. Диригування / В кн.: Музична енциклопедія, т. 2. – М.: Сов. енциклопедія, 1974. – С. 251-256
10. Мусін І. Техніка диригування.- Л.: Музика,1967. - С.144-155
11. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри: монографія. - К. : Факт, 2005.
12. Кан Э. Элементы дирижирования / Э. Кан. – Л., 1980. – 136 с.
13. Питання диригентської майстерності. / Упорядник М. Канерштейн. – К. : Музична Україна, 1980. – 284 с.
14. Гинзбург Л. Избранное : Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики
15. Безбородова Л. А. Дирижирование / Л. А. Безбородова. – М.: Просвещение, 1985.

16. Разумний І. Г. Посібник з диригування. / І. Г. Разумний. – К. : Музична Україна, 1968. – 120 с.
17. Козачков С. Диригентський апарат та його постановка. - М., 1967
- 18.. Кофман Р.І. Виховання диригента: психологічні особливості/ Р.І.Кофман. - К. : Муз. Україна, 1986. - 40 с
19. Ольхов К. Деякі питання теорії диригування / В кн.: Хорове мистецтво. Вып.3. - Л.: Музыка,1977. – 200 с.
20. Іванов-Радкевич. Посібник для диригентів-початківців. – М.: Музыка, 1977. – С. 38-41.
21. . Уколова Л. И. Дирижирование : учеб. пособие для студ. учреждений сред. проф. образования / Л. И. Уколова. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 208 с.
22. Петрик С. В. Диригентська техніка як важливий компонент мистецтва диригування // Культура України. 2012. Вип. 39. С. 260-268. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2012_39_34.
23. Цюряк, І. О. (2002) До проблеми виховання диригентів-початківців. // Національна освіта: традиції і новації у контексті ідей Івана Огієнка / Зб. наук. праць. Ред. проф. М.Левківський. С. 185-187.
24. Безбородова Л. Дирижирование / Л. Безбородова. – М.: Просвещение, 1990.– 156с
25. Герцман Е. Византийское музыкознание / Е. Герцман. – Л.: Музыка, 1988.– 255с.
26. Диригентський poradник. Під ред. Д-ра В. Витвицького. – Львів: Український видавничий інститут, 1936.
27. Зинченко В. Размышления о душе и её воспитании // Вопросы философии. – 2002. – № 2.
28. Коротечив Є. Микола Віталійович Лисенко у спогадах сучасників / Є. Коротевич.– К.: Музична Україна.

29. Мартинюк А.К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ ст. [Текст]: Автореф. дис. канд. мист-ва: спец. 17.00.01– «Теорія та історія культури» / А.К. Мартинюк; Харк. держ. акад. культури.– Х., 2001.– 20с.
30. Юцевич Ю.Є. Музика: словник-довідник / Ю.Є. Юцевич. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.
31. Ципін Г.М. Музичне виконавство. Виконавець і техніка: підручник / Г.М. Ципін. - 2-е изд., Испр. і доп. - М, 2016.
32. Семенюк В.О. Нотатки про хорової фактурі / В.О. Семенюк. - М .: Изд-во МГІМО ім. А.Г. Шнітке, 2000..
33. Птах К.Б. Нариси з техніки диригування хором / К.Б. Птах. - 2-е вид. - М .: Изд-во мийок, консерваторії, 2010 року.
34. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Вип. 2. – Ужгород: Карпати, 2010. – 504 с.
35. Иконникова, Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л. Н. Иконникова ; науч. ред. Ю. Д. Златковский. – Минск : Изд. центр БГУ, 2005. – 143 с.
36. Гамкало І. Симфонічне виконавство в Україні // Мист. обрії: Альм. АМУ. К., 1999.
37. Антонович М. Українські хори й диригенти 17–19 ст. // Musica sacra. Л., 1997 .
38. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики // Укр. Музикознавство. 1971. № 6;
39. E. Burg. Podstawy techniki dyrugowania. Kraków, 1961 .
40. Пігров К. Керування хором. К., 1956;
41. Біляєва Н. В. Диригентський жест: знак, символ, смисл // Проблеми взаємодії

42. Гамкало І.Д. Диригентське мистецтво // Енциклопедія Сучасної України : енциклопедія [електронна версія] / ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2007. Т. 7. URL: <https://esu.com.ua/article-24362> (дата перегляду: 03.02.2023)
43. Доронюк В. Методика викладання диригування / В. Доронюк. – Івано-Франківськ, 2005. – С. 32–42.
44. Стукаленко З.М. Основи оркестрового диригування. Навчально-методичний посібник. – Кропивницький, 2017. – 138с
45. Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник / Юрій Євгенович Юцевич. - Тернопіль : «Навчальна книга – Богдан», 2003. – 275 с.
46. Аитків М. Диригентська діяльність Миколи Колесси //Микола Колесса-композитор,ди-ригент, педагог: Збірка статей /Упоряд. Я.Якуб'як. - Львів, 1997. - С.99-107.
47. .Каюков В. Дирижер и дирижирование. – М.: ДПК Пресс, 2014.214с
48. Карпенков, Г.Г. Очерки по методике преподавания дирижирования / Г.Г. Карпенков, Беззаботнова, И.А. Устинова, Л.В. Лярская. - Таганрог.: ТОО «Аз. Полиграфист», 1993.47с.
49. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтергративного підходу: Дисс... доктора искусствоведения: 17.00.01 – теорія та історія культури. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 378 с.
50. Кондрашин К. Мир дирижера. – Л.: Муз., 1976. – 192 с .
51. Володченко Ж. М. Основи хорознавства: навч.-метод. посіб. / Ж. М. Володченко. – Ніжинський державний педагогічний університет ім. М.Гоголя. - Ніжин, 1999. – 117 с. : нот. Бібліогр. : с. 115-116 .
52. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль : Навч.книга – Богдан, 2003. – 352 с. 78

53. Лапченко В. П. Грає оркестр народних інструментів / В. Лапченко. – К. : Музич. Україна, 1988. – 64 с.
54. Кучерук В. Ф. Інструментальний ансамбль : хрестоматія для вищих навч. закл. / В. Ф. Кучерук, О. М. Олексюк, Н. П. Кучерук. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. – 148 с.
55. Барсова І. О. Книга про оркестр / І. О. Барсова. – К. : Музич. Україна, 1981. – 174 с.
56. Анисімов А. Диригент-хормейстер / А. Анисімов. – Л., 1976 .
57. Бурбан М. Українські хори і диригенти / М. Бурбан. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – 640 с.
58. Доронюк В.Д. Курс техніки диригування / В. Д. Доронюк. – Івано-Франківськ: Івано-Франківська обласна друкарня, 2004. – 292 с.
59. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М., 1976.
- 60 Сідлецька Т.І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: монографія / Т.І. Сідлецька. – Вінниця: ВНТУ, 2009. – 184 с.
61. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Сполом, 2000. 284 с .
62. Ципін Г.М. Музичне виконавство. Виконавець і техніка: підручник / Г.М. Ципін. - 2-е изд., Испр. і доп. - М, 2016.
63. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки: навч. посіб. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с
64. Кучерук В.Ф., Кучерук Н. П. Оркестрове диригування : методичні рекомендації. Луцьк : Вежа-Друк, 2016. 16 с.
65. Стукаленко З.М Диригування, навчальний посібник с 36.
66. Доронюк В. Методика викладання диригування / В. Доронюк. – Івано-Франківськ, 2005. – С. 39.

67. Антонович М. Українські хори й диригенти 17–19 ст. // *Musica sacra*. Л., 1997.

ДОДАТКИ

Додаток А

Оркестр народних інструментів



Диригент, оркестр і його партитура

