

М. О. Науменковикладач хорового диригування
Луцького педагогічного коледжу**К. А. Панасюк**викладач хорового диригування
Луцького педагогічного коледжу

РОЛЬ ДИРИГЕНТА У ФОРМУВАННІ ЦІЛІСНОГО СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКИ

У статті зазначається, що провідною особистістю, що направляє музичний колектив, є диригент. На ньому лежить велика відповідальність: художня, морально-етична, фінансово-економічна. Успішний диригент – це унікальний лідер, який не тільки згуртовує різноманітну множину оркестрантів і співаків хору в цілісний творчий «організм», а й визначає шлях розвитку колективу. Зазначається, що перед диригентом виникає проблема вибору: обрати репертуар і виконавські трактування, які диктуються попиту, або запропонувати нову музичну інтерпретацію, індивідуально неповторне рішення, філософське «слухання» світу, що не завжди може обіцяти матеріальний успіх і швидке масове визнання. Від точності відповіді залежить не тільки творча доля самого диригента, а й процвітання всього музичного колективу. Наголошується на тому, що однією з актуальних проблем є визначення успішності елітарних за своєю суттю інституцій – симфонічного оркестру або академічного хору в умовах глобального, масового суспільного споживання. До того ж актуальною залишається і тема пошуку технології сценічного успіху диригента як особистості. Варто зазначити, що до цього часу в музичному середовищі підтримується думка, висловлена в середині ХХ ст. американським диригентом Л. Стоковським: «Диригування – одна з найбільш туманних і неправильно зрозумілих галузей музичного мистецтва. Найчастіше занадто багато значення надається зовнішній стороні диригування, тоді як внутрішній зміст мистецтва диригування залишається абсолютно нерозкритим» [2, с. 159]. Але з тих пір пройшло достатньо часу, тому диригентська діяльність зазнала очевидних змін, безпосередньо пов'язаних із трансформацією соціального життя. Попит суспільства зробив сферу музичної культури частиною глобальних бізнес-процесів, тому цей ключовий момент не можна залишати без уваги, кажучи про диригентську діяльність.

Ключові слова: інноваційні принципи; методична компетентність; хорове диригування; суміжні музичні дисципліни; міждисциплінарні зв'язки; інтенсифікація навчання.

Постановка проблеми. Проблема формування методичної компетентності майбутніх учителів музики на заняттях із хорового диригування є актуальною, але досі не достатньо дослідженою. Пропонується внести у навчальний процес інноваційні принципи, які сприяють підвищенню якості підготовки майбутніх учителів музики, залученню до композиторської творчості, застосуванню нових методів і організаційних форм навчання, сприяють інтенсифікації навчального процесу і прискоренню формування методичної компетентності майбутніх учителів музики, що є особливо актуальним і потребує уваги педагогів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Велику групу робіт, присвячених феномену диригування, становлять праці композиторів і виконавців. Основоположними є роботи Г. Берліоза «Диригент оркестру» [1], Р. Вагнера «Про диригування» [2] і Ф. Ліста «Лист про диригування» [5]. Вони вийшли у світ наприкінці ХІХ ст. і змусили звернути увагу на техніку і методологію явища диригування. Відтоді осмислення сутності диригентської професії стало розвиватися

в кількох напрямках. Культурологічні аспекти диригентської діяльності намагалися розглянути самі диригенти, зокрема західноєвропейські: Б. Вальтер [2], Ф. Вейнгартнер [8], Г. Вуд [3], І. Б. Маркевич [2], Ш. Мюнш [7], В. Фуртвенглер [5]; а також вітчизняні майстри: Л.М. Гінзбург [3], К.П. Кондрашин [3], А.М. Пазовський [9], Н.А. Римський-Корсаков [13], В.Т. Співаков [1], Б.Є. Хайкін [6]. Але через відсутність філософського підходу висловлювання найбільших маестро ХХ ст. не відрізнялися системністю. К.П. Кондрашин справедливо зазначив: «Немає іншої музичної спеціальності, настільки мало розробленої в науковому відношенні, як диригування» [3, с. 52].

Ця прогалина заповнена в нечисленних роботах таких авторів, як Л.П. Боровик [6], Г. Дехант [4], С.А. Козачків [6], І.А. Мусін [9], В.Г. Ражніков [1], Б.Ф. Смірнов [7], які розглянули історичний розріз проблеми і частково її філософсько-естетичні та психологічні аспекти. Вони звернули увагу на методологію навчання та художнє виховання молодих диригентів.

Мета статті. Розглянути діяльність диригента як культурну цілісність у єдиній взаємодії: диригент – оркестр, диригент – композитор, диригент – «соціокультурне життя».

Виклад основного матеріалу. Музика, музичне мистецтво мають очевидно виражену природу тимчасового існування. У кожен окремо взятую секунду в залі на концерті звучить будь-який акорд, музичний інтервал, або одна нота *solo*. Однак тисячі таких секунд складаються, зливаються у велику симфонію, ораторію або оперу. І будь-який музикант оркестру, особливо диригент, приступаючи до виконання музичного твору, вже бачить у собі як на невидимому екрані цілісний вигляд твору. Саме з цим баченням виконавці погоджувати всі свої творчі дії. Кульмінацію твору, його розвиток, драматичні лінії – все знає музикант (передчуває те, як має бути), виконуючи лише перші такти твору. Такий стан внутрішнього передчуття й уяви прийнято називати феноменом цілісного сприйняття музики. Однак цілісне сприйняття має не тільки 1) форму передчуття образу до настання самої музики...; 2) форма співвідношення вже виконується, звучання музики із загальним чином, але...; 3) форму «після смаку», коли концерт уже давно відіграний, а слухач, який був присутній на ньому, занурений в образи, які з'явилися у нього на концерті. Яскравість будь-якої з цих трьох стадій характеризує ступінь успішності концерту.

К.М. фон Вебер говорив, що «цей внутрішній слух володіє дивовижною здатністю охоплювати й охоплювати цілі музичні побудови... Бо цей слух дозволяє одночасно чути цілі періоди, навіть цілі п'єси... Внутрішній слух прагне побачити щось цілісне» [2, с. 7]. Здатність до цілісного сприйняття стосується і композиторів, і виконавців, і диригентів, причому вона не є властивою самим лише геніям. Цією властивістю володіють (із різним ступенем точності й сили), всі музиканти. Таким чином, феномен цілісного сприйняття музики є заслугою диригента.

Наукове вивчення явища цілісного сприйняття музики пов'язане з виникненням у Європі самої науки про музичні психічні переживання, зокрема музичної психології. Починаючи з праці німецького натураліста Г. Гельмгольца «Вчення про слухові відчуття як фізіологічна основа для теорії музики» [8, с. 130], що вийшла у світ у середині XIX ст., де розкривається проблема відмінності явищ відчуття і сприйняття. Однак тоді сприйняття трактувалося дуже просто, зокрема як сума чуттєво-сприйманих відчуттів. Справді, якщо потік життя є калейдоскопом невпорядкованих, розкиданих чуттєвих відчуттів, то процес сприйняття є таким собі накопичення відчуттів у єдиний комплекс. Така позиція не давала можливості дивитися на феномен сприйняття як на окреме самостійне явище.

У кінці XIX століття в Німеччині й Австрії виник один із провідних згодом напрямів західної психології – гештальтпсихологія (від німецького слова *Gestalt* – образ, структура, цілісна форма), що поширився до 1920–1930 рр. «Гештальт» є основним поняттям, що виражає цілісну недиференційовану психічну структуру, що є первинним феноменом. Основним принципом гештальтпсихології є принцип незвіданості елементів психічного життя до простого поєднання її складників. Цей напрям досліджень у межах музичної психології заслуговує максимальної уваги гештальтпсихології та визначає феномен сприйняття. Він є таким собі «осередком» – гештальтом, у якому *a priori* в синкретичному цілісному вигляді закладена інформаційна модель, здатна під час виникнення чуттєвих подразнень із зовнішнього світу впорядковувати їх, категоризувати і співвідносити один з одним. Причому музичне сприйняття несе в собі велику і важливу інформацію, ніж сума окремо взятих складників його елементів [5].

Іншим напрямом психологічних досліджень стало психоаналітичне вчення З. Фрейда і його послідовників. Психологи-фрейдисти розглядали сприйняття мистецтва як несвідомий, ірраціональний процес або ж, як це робиться в естетиці К.Г. Юнга, образами «колективно-несвідомого». Мистецька діяльність, на думку психоаналітиків, які звернули на неї дуже пильну увагу, є вираженням примітивних потягів, неусвідомлених бажань і одночасно способом внутрішнього очищення від важкості таємних фантазій і страждань. Представники цього напрямку психології для розкриття глибинного значення соціальних феноменів звернулися до аналізу художньої творчості, віршів і музичних композицій за допомогою пошуку в них загальних і граничних екзистенціальних символів або архетипів [5]. Особливо яскраво помітний цей механізм співпереживання під час прослуховування творів із більш сильно вираженим трагічним і екстатичним змістом: демонічні пасажи фортепіано, виконаний акорд *tutti* з динамікою *raffi* або тиха прихована милозвучність *pp*, довга алогічна пауза-мовчання. Значення цих звукових ефектів не точно зумовлене і не однозначно визначено, тому суб'єкт-слухач ніколи не може точно сказати, що вони означають. Але людина від них відчуває специфічне відчуття катарсису, яке полегшує й очищає її підсвідомість [7].

У радянські часи дослідження цілісного сприйняття музики проводилися в іншому аспекті, оскільки психоаналіз був категорично заборонений. Однак тогочасні вчені звернули увагу на зовнішній складник феномена цілісного сприйняття, зокрема соціальний. У якому світі живе людина, до досягнення яких цілей вона прагне, який внутрішній світ індивіда, його інтелектуальний потенціал, національність – ці (на перший погляд не

пов'язані з мистецтвом і музикою фактори) виявилися основоположними в процесі цілісного сприйняття музики. Звичайно, навколишній світ кожна людина сприймає очевидно по-своєму. Це залежить не від властивостей світу, що розкривається під різними кутами, але від психологічних особливостей спостерігача індивіда, його життєвого досвіду, природного темпераменту, стану здоров'я в цей момент [9].

Таким чином, для того, щоб зрозуміти музичний твір, правильно його сприйняти і добре виконати, артист має поцікавитися тим часом, у якому жив композитор, усвідомити собі те, які були його погляди на життя, ставлення до людей, природи, мистецтва. Коли геній створював свій твір, то він співпереживав проблемам свого часу, а якщо людина-виконавець знатиме складну причину цих переживань, то і музику він буде глибше відчувати, розуміти і виконувати [1]. У процесі цілісного сприйняття музики бере участь також слухач концерту, причому його сприйняття є не тільки пасивним відгуком на переживання, які йому вдалося почерпнути з музики. Сприйняття завжди активне, слухачі, як і виконавці, які мають професійний досвід спілкування з мистецтвом, самі вкладають у твір, який вони слухають, щось від свого життєвого особистого досвіду, перетворюючи процедуру концертного виконання в колективну співтворчість [4, с. 15].

Варто зазначити, що нині сформувалися дві основоположних, один одному протиставлених парадигми досягнення цілісного сприйняття музики: за допомогою:

- нераціонального ведення репетиції;
- максимально правильного ведення репетиції [7, с. 22].

Парадигма досягнення цілісного сприйняття музики шляхом нераціонального ведення репетиції виникла на основі деяких помічених дитячих нераціональних моментів діяльності. Багато дітей у віці від семи до десяти років не мають жодної негативної мотивації до фальшивої музики. Причому вони можуть чути правильну мелодію і проектувати її мануально на клавішному або струнному інструменті або навіть показати голосом. Але для дитини – це не є єдина правильна музика, а всього лише вимога старшого відтворити її правильно. Дитина виконує те, що від нього просять, отримуючи при цьому якесь задоволення від правильності зробленого. Однак поза увагою дорослої людини діти частіше «перекручують» мелодію, отримуючи зовсім інше задоволення. Можна говорити про те, що в дитячому віці присутнє відторгнення соціально «правильної» музики. Наприклад, студент, йдучи з уроку хору, може спокійно наспівувати сильно змінену мелодію, причому кілька хвилин тому він вже виконував її, стоячи в партії, інтонаційно правильно. У сучас-

ній структурі концертного виступу максимум бере на себе диригент. Він за допомогою своїх жестів, форм своєї тілесності і артистизму здатний вийти «за межі» реальності, «за рамки» реального буття. Його жести і він сам утілюють трансформовані учнівські «перекручування», протистояння, розкриваючи в собі й у виконавцях заховані підсвідомо цілісні структури. Тому будь-який диригент трішки нестандартний (у зв'язку з цим досі немає будь-якого еталона диригента, адже всі вони різні і не збираються будь-яким чином порівнюватись із конкурентами). Особиста манера диригування та диригентської роботи, нетипова пластика, навіть якась нестандартність викликають любов оркестру або хору, підвищене бажання до щирого співробітництва з цими маестро. У репетиційній роботі така поведінка лідера робить заміну направлявальної мотивації «потрібно» на позитивну мотивацію «хочу». А в концерті виникають яскраві переживання, глибина розкриття образів, творче натхнення. Таким чином, нестандартний, спонтанний, ірраціональний спосіб ведення репетиції – один зі шляхів досягнення здатності цілісного сприйняття музики [8, с. 4].

Парадигма досягнення цілісного сприйняття музики шляхом максимально правильного ведення репетиції може бути розкрита на періодизації репетиційних етапів роботи. Так, підходячи до вивчення музичного твору, диригент (якщо тільки твір не абсолютно новий) вже трохи уявляє собі те, як має прозвучати твір. Тобто існує якийсь попередній етап – попереднє знання про те, що і як треба буде втілити в реальність. Потім на першому основному етапі музичний твір розбирається на дрібні частини. Диригент окремо вибудовує акорди, інтервали, окремо опрацьовує мелодійну лінію або акомпанемент до неї, становить динаміку певних музичних моментів. На другому етапі репетиційного процесу починається робота з об'єднання елементарних музично-виразних засобів і дрібних частин твору в більш-менш зібрані музичні комплекси. На наступному етапі роботи диригент з'єднує, становить по частинах розібраний музичний твір. Третім рівнем роботи є саме концертний виступ – фінальний, завершальний підсумок праць. Саме під час публічного концертного виступу підготовлений музичний твір (завдяки творчому натхненню диригента) має постати перед публікою в цілісному живому вигляді. Якщо репетиційна робота була проведена якісно і професійно, а диригент має великий виконавський талант, то на концерті виникне цілісне сприйняття музики. І кожен музикант оркестру, і кожен глядач в залі може зрозуміти, усвідомити, досягнути сенс музичного твору, закладений у нього композитором п'ятдесят, сто або двісті років тому, зовсім в інший час, в іншу епоху, в інше життя.

Висновки і пропозиції. Таким чином, було розглянуто феномен цілісного сприйняття музики завдяки диригентові. Проведено історична періодизація цього явища в працях європейських і радянських дослідників. Виявлено дві парадигми досягнення цілісного сприйняття музики на практиці, зокрема за допомогою, по-перше, нераціонального ведення репетиції, а по-друге, максимально правильного ведення репетиції.

Список використаної літератури:

1. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. Москва: Музыка, 1969. 127 с.
2. Багриновский М. Основы техники дирижирования. Москва: Музыка, 1963. 102 с.
3. Безбородова Л.А. Дирижирование : Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Музыка» и учащихся пед. уч-щ по спец. «Муз. воспитание». Москва: Просвещение, 1990. 159 с.
4. Вагнер Р. О дирижировании / Р. Вагнер [перевод И. Шрайбера]. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика: сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. Москва: Музыка, 1975. С. 87–132
5. Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика: сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. Москва: Музыка, 1975. С. 165–182. [Scherchen H. Lehrbuch des Dirigierens. Leipzig, 1929.]
6. Гинзбург Л.М. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. Москва: Музыка, 1975.
7. Ержемский Г. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. Москва: Музыка, 1988. 80 с.
8. Кроль Э. Дирижерский курс Шерхена / [перевод Лео Гинзбурга]. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика: сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. Москва: Музыка, 1975. С. 263–275
9. Пигров К.К. Руководство хором. Москва: Музыка, 1964. 220 с. 21. Пигров К.К. Хоровая культура и мое участие в ней / Редактор. состав. А.П. Серебри. Одесса: ОГМА, 2011. 40 с.
10. Фуртвенглер В. О ремесле дирижера / [перевод И. Шрайбера]. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика: сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. Москва: Музыка, 1975. С. 407–413.

Naumenko M., Panasiuk K. Role of conductor in formation holistic perception of music

The article notes that the leading person, directs the musical group, there is a conductor. He has a big responsibility: artistic, moral and ethical, financial and economic. A successful conductor is a unique leader who not only unites the heterogeneous plurality of orchestra and choir singers into a holistic creative “organism”, but also determines the path of the collective’s development. It is noted that before the conductor there is a problem of choice: to choose the repertoire and performing interpretations dictated by demand, or to offer a new musical interpretation, an individually unique solution, the philosophical “listening” of the world, cannot always promise material success and quick mass recognition. The accuracy of the answer depends not only on the creative fate of the conductor himself, but also on the prosperity of the entire musical collective. It is noted that one of the urgent problems is to determine the success of elite institutions in their essence – a symphony orchestra or an academic choir in the context of global, mass public consumption. In addition, the topic of searching for the technology of the stage success of a conductor as an individual remains relevant. It is worth noting that by this time the opinion expressed in the middle of the 20th century is supported in the musical environment. American conductor L. Stokowski: “Conducting is one of the most obscure and misunderstood areas of musical art. Often, too much importance is attached to the external side of conducting, while the internal content of the art of conducting remains completely unrevealed” [2, p. 159]. But since then, enough time has passed, and the conductor’s activities have undergone obvious changes, directly related to the transformation of social life. The consumer society has made the sphere of musical culture a part of global business processes, and this key point cannot be ignored when it comes to conducting.

Key words: innovative principles, methodical competence; choral conducting; related musical disciplines; interdisciplinary communication; intensification of learning.