

УДК 785.11.031.4.071.2

DOI 10.34064/khnum1-61.02

Стрілець Андрій Миколайович

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
старший викладач кафедри народних інструментів України
e-mail: andryconductor@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИХОВАННЯ ДИРИГЕНТА ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Розгляд актуальної для сучасної мистецької педагогіки проблеми підготовки молодого диригента обумовлено її недостатнім висвітленням у наукових джерелах. Розкрито специфіку творчої діяльності оркестру народних інструментів вищого мистецького навчального закладу, відзначено його роль у системі підготовки молодого диригента. Розробка теми потребувала міждисциплінарного підходу, зокрема, звернення до психології творчості, та застосування методів діяльнісного, інтерпретаційного, комунікативного аналізу. Доведено, що всі аспекти практичної діяльності диригента пов'язані зі складними процесами виконавського мислення, з одного боку, а з іншого – з комунікацією. Диригентська діяльність як запорука успішності функціонування оркестру забезпечує комунікативний зв'язок між музикою, яка виконується, і слухачем. Теоретичні засади виховання диригента оркестру народних інструментів представлено як систему трьох обов'язкових складових: «технологія диригування – психологія творчого процесу – диригентська інтерпретація». Запропонований когнітивний трикутник (технологія – психологія – інтерпретація) є універсальним для музикантів будь-якої спеціалізації. Якісним результатом дії означеної системи виховання диригента є факт підготовки здобувачем освіти конкретного виступу, в якому він виявив фаховий комплекс високого рівня і отримав відповідну кваліфікацію.

Ключові слова: диригент, оркестр народних інструментів, комунікація, технологія диригування, психологія творчості, диригентська інтерпретація, освітній процес.

Обґрунтування теми. Високі досягнення народно-академічного музичного мистецтва сучасної України, зокрема, помітне зростання виконавського рівня артистів оркестрів народних інструментів суттєво підвищили вимоги й до диригента останніх як творчої особистості, до його професійних компетентностей – вміння вести творчий діалог з музичним колективом. Хоча диригент і не бере безпосередньої участі у звукотворенні, він є однією зі сторін у цьому діалозі. Отже, його майстерність, внаслідок комунікативної природи диригентської діяльності, по-справжньому зростає в безпосередньому контакті з оркестром.

З цієї точки зору співпраця з оркестром вищого мистецького навчального закладу в системі підготовки молодого диригента має першорядне значення. Експериментальним підґрунтям нашого дослідження став досвід роботи саме з таким творчим колективом – оркестром народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, який існує як творча одиниця від 1926 року (моменту заснування кафедри народних інструментів) і є базою для диригентської практики, в процесі якої молодий фахівець відшліфовує набуті в спеціальному класі навички.

Наукова література, присвячена вихованню диригентів оркестру народних інструментів, на сьогодні є нечисленною, спрямованою на окремі фахові компоненти. На практиці творчий керівник оркестру стикається з низкою різноманітних проблем, які вирішуються емпіричним шляхом. Отже, *актуальність теми* дослідження зумовлена сучасним станом підготовки диригентів оркестру народних інструментів в системі вищої мистецької освіти.

Мета дослідження – теоретичне осягнення і концептуалізація процесу виховання диригента оркестру народних інструментів.

Аналіз останніх публікацій за темою. Серед новітніх праць можна виокремити дисертацію С. Мурзи (2021), присвячену диригентській жестовій системі як виконавському комунікативному інструментально-оркестровому феномену. Авторка визначає, що «система диригентських жестів уособлюється як *диригентський виконавський текст (ієрархічна, структурована, системно-функціональна єдність музичних значень та їх*

диригентсько-мануальних знакових носіїв у передачі об'єктивно-композиторської та суб'єктивно-виконавської інформації) і слугує своєрідним компонентом метатексту музичного твору» (Мурза, 2021: 178–179). Також С. Мурза (2019) виявляє семіотичні аспекти диригентського жесту та досліджує, яким чином здійснюється переклад партитури (композиторської мови) на диригентську мову жестів, яка, в свою чергу, ініціює «виконавський текст» оркестру.

Я. Горбаль (2019: 116), досліджуючи комунікативні та психологічні аспекти диригентської діяльності, зазначає, що «найважливішою умовою досягнення атмосфери творчості, комунікативної поліфонії є втілення в художньому просторі ідеї гуманізму, ... визнання цінності людини як особистості, її права на розвиток та виявлення своїх здібностей». Новітнє дослідження колективу авторів (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievskaya, & Kopeliuk, 2021) поглиблює розуміння комунікації, визначаючи її як всеохоплюючу музичну систему. Інша колективна праця мистецтвознавців ХНУМ імені І. П. Котляревського, присвячена питанням сучасної музичної і театральної освіти, унаочнює необхідність модернізації педагогічної комунікації у напрямку фокусування на індивідуальних психологічних підходах до розвитку творчої індивідуальності суб'єктів навчання (Shapovalova, Nikolaievskaya, Mikhailova, Romaniuk, & Khutorska, 2021). Ще одна дослідницька група звернулася до загальних положень щодо осучаснення освітнього процесу завдяки новітнім інтелектуальним технологіям (Tkachuk, Poluboiarina, Lapets, Lebid, Fadyeyeva, & Udalova, 2021).

Дослідження стратегії оркестрової репетиції, здійснене М. Бязутті (Biasutti, 2013), яке спирається на результати паралельного опитування диригентів і оркестрових виконавців, виявило чіткий зв'язок між дружньою творчою атмосферою під час репетиції (з урахуванням потреб виконавців) і вмінням диригента розробити чіткий план репетиції та реалізувати його на практиці.

П. Адено (Adenot, 2015) звертає увагу на вплив етнографічних характеристик оркестру на взаємодію «диригент-оркестр»

та розкриває аспекти практичної діяльності диригента: підтвердження статусу керівника, вплив диригентської волі, майстерність роботи, створення адекватної інтерпретації.

В. Ракочі (2020: 258), досліджуючи симфонічну музику в Україні, зауважує, що «першим чинником формування українського оркестрового мислення, розвитку національної інструментальної музики і традиції ансамблевого виконання слід визнати *троїсті музики*», тобто народне музикування, а «оркестр народних інструментів презентує не тільки музику свого краю, а й культуру нації загалом».

Висвітлення феномену створення диригентської інтерпретації неможливе без ґрунтового пізнання її об'єкта – партитури музичного твору. Згідно думці Р. Каширцева (2018), інструментування постає як чинник художньої інтерпретації, що «торкається всіх рівнів організації музичного матеріалу, суттєво впливаючи на зміст музичного твору на рівні драматургічного та образного наповнення» (Каширцев, 2018: 181). Дослідження О. Жаркова (2020) висвітлює подвійну природу функціонування оркестрового тембру в музичному творі, що допомагає по-новому досягнути процес композиторської оркестровки та поглибити розуміння інтерпретаційного аспекту диригентської діяльності.

Отже, як свідчить аналіз названих публікацій, заявлена нами тема в її системному висвітленні ще не була представлена в працях українських вчених та диригентів-практиків.

Методи дослідження. Розробка теоретичних засад підготовки диригентів оркестру народних інструментів потребувала міждисциплінарного синтезу, зокрема, звертання до *психології творчості* – як підґрунтя для розкриття співвідношення загальних характеристик музиканта та особливих якостей диригента, – а також використання таких наукових підходів, як:

- *діяльнісний* – стосується специфіки диригентського фаху, його багатоаспектності;

- *інтерпретаційний* – розкриває діалектику авторського задуму, зафіксованого в партитурі, та її виконавського прочитання;

- *комунікативний* – як необхідний знаменник, що підсумовує триєдність складових теоретичної підготовки диригента

(технологія – психологія – інтерпретація), як чинник її специфікації.

Для розгляду специфіки музичного мислення диригента в структурному аспекті слушною видається дефініція, запропонована Д. Малим, на яку ми спиратимемося в подальшому аналізі проблеми: *«Структурне мислення в музиці – це конструктивно-логічний спосіб об'єднання всіх елементів музичної мови в звукообразну цілісність»* (Малий, 2018: 45).

Виклад основного матеріалу. Розкриття специфіки діяльності диригента в системі вищої освіти музикантів народно-інструментального мистецтва ґрунтується на таких тематичних блоках, як «Організаційні засади», «Зміст підготовки диригента»; «Технологія», «Психологія», «Диригентська інтерпретація» (складові диригентської діяльності); «Диригентське мислення». Розглянемо кожний з названих блоків як окрему проблему, компонент багаторівневої системи підготовки молодого диригента.

I. Організаційні засади. Оркестр народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського є базою для опанування дисципліни «Оркестровий клас» та має на меті надання відповідної кваліфікації здобувачам вищої освіти першого («Бакалавр») та другого («Магістр») освітніх рівнів. Кваліфікація «Артист оркестру» дозволяє здобувачеві освіти по одержанні диплому працювати на відповідній посаді у будь-якому професійному колективі.

Оркестр народних інструментів ХНУМ також є базою для диригентської практики здобувачів освіти, які, опанувавши дисципліну «Загальне диригування», пройшли конкурсний відбір і здобули право на отримання кваліфікації «Диригент оркестру народних інструментів». Студенти мають можливість практично перевірити свої диригентські вміння і навички, сформовані під час індивідуальних занять з викладачем і концертмейстерами. Безпосередня робота дозволяє оцінювати ефективність власної диригентської техніки, корегувати її відповідно до реакції оркестрантів, впроваджувати нові аплікатурні прийоми. Нарешті, молодий диригент може тактильно відчувати, наскільки відрізняється звукова відповідь різних груп інструментів із

відмінним способом звукоутворення, зробити висновки і віднайти аплікатурні компроміси, що дозволяють безпомилково досягти бажаного звукового результату. Спільна гра в оркестрі студентів усіх курсів сприяє формуванню виконавських традицій із подальшим їх наслідуванням, що позитивно відбивається на загальній культурі оркестрового музикування та скорочує кількість зусиль і часу для досягнення необхідної якості звучання музичного твору.

Колектив є лабораторією для *апробації* творчих праць студентів, а саме, інструментувань творів для оркестру народних інструментів. З одного боку, створення студентом власного інструментування до Державної агенції є програмною вимогою, з іншого – підготовка до концертного виконання результатів власного інтелектуального пошуку допомагає розкрити всі аспекти роботи диригента та підвищує інтерес до творчої роботи в цілому.

Претенденти на здобуття диригентської кваліфікації входять до складу оркестру та під час гри мають можливість: спостерігати за роботою досвідченого керівника; бачити, якими засобами він користується для досягнення того чи іншого результату; практично пересвідчитися, як глибоке знання партитури, активність та цілеспрямованість диригента на шляху втілення образного змісту твору об'єднують оркестрантів як однодумців. Досвід такого роду додає впевненості молодому фахівцеві під час власної роботи з оркестром.

II. Зміст підготовки диригента розкривається через *алгоритм* його практичної діяльності з оркестром народних інструментів, що складається з таких етапів: 1) *вибір* репертуару та дорепетиційна підготовка; 2) *рпетиційний* процес; 3) *публічний виступ* (як місія та мета діяльності диригента). Суб'єктами диригентської діяльності є керівник-диригент та оркестр як високоорганізована творча спільнота, що поєднує багатьох учасників – артистів оркестру.

Шлях від добору програми до концертного виступу – це три-вальный творчо-організаційний процес, який вимагає суттєвих

зусиль від кожного з його суб'єктів. Ефективність такого процесу залежить від вміння керівника (диригента) якісно здійснити попередню, дорепетиційну, підготовку та організувати роботу оркестрового колективу, доцільно розподіливши репетиційний час.

Вибір репертуару є одним з основних чинників **стратегії підготовки диригента**. Виокремимо чотири головних критерії формування змісту концертної програми оркестру:

- відповідність рівня складності твору виконавському рівню оркестрантів і оркестру в цілому;
- орієнтація на високоартістичні зразки музичного мистецтва;
- жанрово-стильова різноманітність та спрямування зусиль на оновлення оркестрового репертуару;
- врахування вимог до екзаменаційних програм здобувачів освіти, які отримують кваліфікацію «Диригент оркестру народних інструментів».

Дорепетиційна підготовка диригента має дві складові. Перша, *організаційна*, – це створення умов для роботи оркестрантів над конкретним музичним твором. У навчальному закладі такі питання, як наявність репетиційної аудиторії, інструментів, стільців, пюпітрів, визначеного робочого часу, є повністю вирішеними. Тому для початку роботи колективу потрібно мати партитуру та сформувати повний перелік відкоригованих оркестрових партій у необхідній кількості та відповідній для зорового сприйняття якості. (За необхідності – створити партитуру шляхом аранжування твору для сольного інструменту, ансамблю або перекладення з партитури для симфонічного, духового оркестру).

Друга складова, *творча (креативна)*, – це попередня робота диригента з партитурою в процесі підготовки до репетиції. Вивчення партитури, диригентський аналіз, попередній аналіз мануальних засобів диригентської виразності (диригентської аплікатури), формування власної інтерпретації, створення перспективного плану репетицій – перелічені стратегічні завдання диригент має вирішити до першого виходу на сцену. Суттєва відмінність між інструменталістом (вокалістом) і диригентом

полягає в тому, що виконавець віднаходить власну інтерпретацію в процесі роботи над твором, а диригент вже на першій репетиції повинен розкрити оркестрантам свої творчі наміри. Від цього великою мірою залежить прогнозований успіх взаємодії (комунікації), ступінь довіри оркестрантів до творчого лідера.

Репетиційний процес розпочинається з моменту опанування оркестрантами тексту музичного твору; це – коректура штрихів, вирішення технологічних проблем, пов'язаних з моторикою та ритмікою, узгодження питань щодо фразування тощо. Якщо музичний твір технічно складний, можуть знадобитися групові репетиції, під час яких диригент приділяє значно більшу увагу окремим партіям і виконавцям, та контрольні заходи для студентів-оркестрантів (здавання партій). Така форма роботи відчутно скорочує час, потрібний оркестрантам для досконалого опанування своїх партій та дозволяє уникнути зайвих зупинок і нервового напруження протягом загальних репетицій. Після цього настає *найбільш творчий етап* – робота повного складу оркестру над звуковим втіленням композиторського тексту; іншими словами, *народження виконавської інтерпретації музичного твору*. Тут ініціатива належить керівникові-диригентові. Оркестранти повинні свідомо підкорюватися його волі, виконуючи диригентські вказівки. Нарешті, коли досконалість і змістовність оркестрового виконання наблизяться до певного ідеального рівня та набудуть концертної стабільності, музичний твір може бути презентованим публічно, і цей момент теж визначає диригент.

Публічний концертний виступ оркестру має вважатися мистецьким артефактом: це квінтесенція існування такого творчого колективу, як оркестр. Він є сумою зусиль кожного окремого члена колективу, всього колективу в цілому, диригента-інтерпретатора та їх взаємодії. Усвідомлення незворотності та унікальності акту виконання твору під час концерту накладає велику відповідальність на всіх учасників цього процесу. Публічний виступ – це випробування і для диригента, і для колективу оркестру. Диригент проходить перевірку на творчу зрілість створеної інтерпретації, професійну вправність і витривалість,

вміння створити атмосферу максимально творчої комунікації у трикутнику «диригент–оркестр–слухач», спроможність піднести ступінь емоційного впливу музики до максимальних значень, вірність обраної виконавської стратегії і тактики в роботі з оркестром. У свою чергу, оркестр «складає іспит» з виконавської кваліфікації, здатності до звукової реалізації диригентського виконавського задуму і змісту музики в цілому. Отже, охарактеризована вище структура виконує роль *підґрунтя в підготовці диригента* оркестру народних інструментів.

III. Технологія. Технологія як комплекс диригентських навичок і компетенцій є основою професії диригента. Його творчі наміри будуть незрозумілими для розшифрування до тих пір, доки він не буде володіти відповідною «мовою», яка дає можливість передати колективу весь зміст необхідних відомостей для керування оркестрантами. Майстерність диригента ґрунтується на бездоганному володінні власним інструментом комунікації – *жестом*. Саме жест є «мовою диригентського мистецтва», що формувалась протягом кількох останніх століть. Вона є носієм змісту: візуально розкриває і підкреслює конкретні образи, створює відповідну атмосферу, втілює внутрішню енергетику диригента. Насправді, не тільки оркестранти, а й слухачі теж значною мірою перебувають під впливом диригента, який «тут і зараз» вибудовує неповторну інтерпретацію музичного твору.

Важливим є усвідомлення мультифункціональності диригентського жесту, що є не тільки відображенням пульсації в певному темпі, вказівником динамічних нюансів і штрихів, «навігатором» на мапі вступів різних груп інструментів, засобом для показу розділів музичної форми, керманичем будь-яких агогічних відхилень, інструментом для оперативного втручання у звучання і таке інше. Отже, *диригентський жест є інструментом*, який розкриває композиторський текст через функції управління, моделювання, артикулювання, ілюстрування, термінового впливу, спонування, а *мануальна пластика* – це форма розкриття художнього образу засобами мануальної техніки диригента.

Диригентська аплікатура – професійно-осмислений добір технологічних засобів виразності, спрямованих на втілення диригентської інтерпретації змісту музичного твору шляхом моделювання прогнозованих результатів творчої комунікації з оркестрантами. Серед компонентів диригентської аплікатури – схеми тактування; саме вони головним чином впливають на вірне співвідношення темпу і пульсу розділів форми (в широкому розумінні) і організацію ансамблевої синхронності оркестрової вертикалі (у вузькому сенсі). До аплікатурної сфери відносимо визначення і трансляцію структурних одиниць музики (мотивів, фраз, речень, періодів, розділів форми) в їхньому співвідношенні, смислових наголосів, кульмінацій тощо.

Одним з аспектів діяльності диригента є його *випереджаюча інформаційна* функція, що спирається на володіння системою ауфтактів та диригентським туше – сенсорним вмінням торкатися точки у відповідності до потрібного характеру звучання. Таким чином створюються моделюючі інформативні властивості диригентського «передмовлення» – диригентське звукотворення і звуковедення. При цьому зберігається і безпосередня *керуюча* функція – передача метроритмічного, динамічного, штрихового, емоційно-енергетичного імпульсів – паралельно зі слуховим контролем звукового результату та відповідною корекцією.

Керівник оркестру, спираючись на знання художніх можливостей кожного з голосів партитури, віднаходить мануальні рухи, що відбивають м'язові відчуття, обумовлені самою природою звукоутворення і звуковедення різних інструментів зі складу оркестру. Останнє є суттєвим для практичного застосування в системі адекватної комунікації диригента з оркестром, до складу якого входять групи інструментів із *відмінним способом звуковидобування*. З метою збільшення виразності диригент застосовує імітаційні «рухові форми», що нагадують ігрові рухи музикантів. При цьому значення *імітаційного диригентського жесту* може бути зовсім різним. Засобами, не пов'язаними із тактуванням, диригент може транслювати в оркестр такі образно-асоціативні комплекси, як, наприклад, «повільна течія

мелодичної лінії», «грізне гуркотіння кульмінаційних акордів», «механістична неблаганність ритмічних формул фатуму, що наближається», «відчай благаючих інтонацій», хвилі динамічних зростань тощо; а може – зображати пурхання метелика, момент розкриття квітки, дзюрчання струмочку, дзвони – такі жестові прийоми теж містяться в арсеналі сучасного диригента.

Чотири структурні елементи диригентського жесту – замахи, стремління (падіння), звукова точка і відбиття – принципово мають бути пристосовані для адекватної «зчитуваності» всіма учасниками оркестрового музикування. Час, який виконавці-оркестранти витрачають на звуковидобування, дещо різниться (залежно від його способу і зумовленої штриховими позначеннями артикуляції). І кожна зі сторін творчої комунікації «диригент-артист» повинна враховувати цей факт. У помірних темпах при середньому динамічному нюансі відмінності не суттєві. Але в певних ігрових ситуаціях – дуже повільний темп, мінімальний рівень динаміки і акцентований початок звучання в низькому регістрі або дуже швидкий темп, максимальний рівень динаміки, раптовий вступ на неповну долю такту – часові розбіжності звукоутворення стають помітними.

Питання синхронності звукоутворення на інструментах різних оркестрових груп досить гостро постає після пауз (особливо обумовлених надвисоким емоційним градусом попереднього звучання), після зосередженої тиші перед початком твору, після люфтпаузи перед *subito p.* Такі проблеми вирішуються шляхом набуття достатнього досвіду часомоторного прогнозування реакції виконавця на диригентський жест (формується під час практичної роботи з оркестром / ансамблем) та застосування вірної диригентської аплікатури, що є аналітично вибудованою «калькою» диригентських рухів, спрямованих на трансляцію музичних структур в їх змістовно-просторовій ієрархії.

Таким чином, професійна діяльність диригента поєднує технічну майстерність і пластичну образність. При цьому рівень її досконалості впливає на якість передачі художніх намірів диригента не тільки оркестрантам, а і слухачам. Вищезазначене

свідчить про *універсальність диригентської техніки*. Розвиток техніки диригента пов'язаний, перш за все, з бажанням адекватно відобразити і реалізувати свої творчі уявлення, зробивши творчу комунікацію ще більш змістовною.

IV. Психологія творчої діяльності диригента. Беззаперечним фактом є те, що вплив позитивних психологічних чинників значно збільшує ефективність процесу отримання високохудожнього результату порівняно з комунікацією за допомогою лише мануальної техніки (навіть найвищого рівня). Психічна діяльність диригента має багато аспектів. Вона складна тим, що відбувається в умовах певних протиріч, які виникають між процесом керування і власне творчістю. Крім того, комунікація між диригентом, оркестром і слухачами передбачає налагодження та одночасне утримання величезної кількості психічних зв'язків.

Домінуюча роль диригента, його психічна перевага виникають на тлі сильної волі, міцного характеру, позитивного професійного досвіду та впевненості у своїй здатності впливати на колектив. Феномен диригентської волі виявляється у наполегливості, цілеспрямованості, завзятті, рішучості, самостійності у прийнятті рішень, ініціативності, стриманості і вмінні керувати власними психологічними станами. Цілеспрямоване бажання досконалим втілити творчий задум, посилене здатністю до сугестії, є запорукою успішного керування діями великого музичного колективу.

Відомий зі психології принцип сугестії втілюється як вплив волі диригента на свідомість виконавців задля реалізації осмисленої ним концепції твору, що виконується. Потужна енергія вольового імпульсу примножує вплив мануальних дій диригента, підвищуючи їхню ефективність. У випадку результативності обраної ним стратегії формується надважливий чинник успішної взаємодії з оркестром – довіра до диригента з боку колективу музикантів. І саме вона вмикає психологічний (гіпнотичний) механізм «слідування за лідером», і тоді наслідком сугестії стає художня трансляція від композитора до слухача.

Постійний психологічний контакт диригента з оркестром вимагає значного вольового напруження. Обсяг зусиль, що

витрачає диригент, тим більший, чим більша кількість осіб залучена до процесу виконання твору, і чим на більшу відстань диригент має транслювати свій творчий імпульс. Зважаючи на те, що творча комунікація з оркестром є обопільним процесом, недостатній вольовий та енергетичний потенціал диригента може стати причиною напружених стосунків між ним і колективом.

Психологічні контакти умовно поділяються на «зовнішні» і «внутрішні». Змістом «зовнішнього» боку є контролююча увага, спрямована на вирішення організаційних завдань, здійснення регуляторних функцій дій оркестру. Зовнішні контакти – це, перш за все, зорові контакти. Мається на увазі не тільки зв'язок «очі в очі» (що слугує для безпосереднього підтримання уваги і сигналізує про готовність оркестрантів виконувати диригентські вказівки), а й весь зоровий контент, що сприймається оркестрантами – диригентські жести, позиції, поза, міміка обличчя, характер подачі інформації.

«Внутрішній» контакт, прошиваючи оболонку зовнішнього бачення, охоплює всі найтонші несвідомі нюанси творчої комунікації: емоційний поштовх, енергетику, чуттєвість, особистісне сприйняття диригентської інтерпретації музики, поринання в змістовний світ на рівні самоідентифікації з конкретними образами і таке інше. До цього ж типу контактів можна віднести і слухову комунікацію, що завжди виконує подвійну функцію. Вона не тільки уможливлює контроль над діями оркестру, а й дозволяє диригентові постійно порівнювати реальне звучання з ідеальним звучанням його «внутрішнього оркестру».

У більшості випадків музичні твори містять складний комплекс різних емоцій та цілі низки відтінків цих емоцій. Здатність диригента увиразнити велику розмаїтість психічних станів залежить від його внутрішньої здібності генерувати емоції, а також відвертості і креативності в засобах їх трансляції виконавцям. У певному розумінні, диригент займається кодуванням різноманітних емоційних станів, закладених у музичному творі.

Одним з найбільш дієвих психологічних механізмів диригентської діяльності є процеси ідентифікації. Контент таких

процесів на простішому рівні полягає в психологічній ідентифікації з виконавцем, яка має за мету моделювання еталону майбутнього звучання його партії. Найвищий рівень ідентифікації – «змістовна», котра створює загальну емоційну ауру та об'єднує творчі сили всього колективу. Психологічний аспект діяльності диригента, пов'язаний з ідентифікацією, є одним з найбільш складних. Здатність до переконливого виразу емоційних станів і переживань, особливо тих, що не збігаються із природним темпераментом диригента, поступово зростає разом із його досвідом та професійною майстерністю.

Важливим аспектом практичної діяльності диригента є психічна саморегуляція, пов'язана з функціонуванням на фізичному рівні диригентського апарату, з його рухливою моторикою. Проблему складає взаємозалежність емоційно-вольової і фізичної активності людини. Кожний диригент-початківець стикається з професійними труднощами, що виникають на тлі природних особливостей людського організму та призводять до небажаної ланцюгової реакції. Стан творчого піднесення як результат художньої діяльності характеризується високим емоційним збудженням (іноді надвисоким – неконтрольованою ейфорією). Це, своєю чергою, спричиняє шалене зростання м'язового тону. М'язи рухового апарату мають величезну кількість нервових закінчень, які збуджуються і передають нервові імпульси до головного мозку. У мозку формуються осередки збудження, які здійснюють гальмуючий вплив на всі інші нервові центри. Інакше кажучи, інтенсивна м'язова робота пригнічує інтелектуальну діяльність, заважаючи мозку виконувати його творчі функції.

Отже, *успіх диригента як митця безпосередньо залежить від його вміння контролювати свою м'язову активність, спрямовуючи свою енергію в площину інтелектуально-творчої діяльності.* Крім того, відсутність дієвого м'язового контролю під час диригування призводить до появи м'язових затискань (блоків), які суттєво обмежують диригентські рухи в їх амплітудних і швидкісних параметрах та ставлять під сумнів реалізацію задуманої диригентської аплікатури. Як наслідок, виникають больові

симптоми, у крайніх випадках – певні травми рухового апарату. Подібні психофізичні вади унеможливають адекватну (очікувану) комунікацію між диригентом та оркестрантами і негативно впливають на творчий результат. Вихід з цієї ситуації – постійне свідоме тренування свого «м'язового контролера» до рівня формування навички несвідомого контролю і запобігання надмірного тону окремих груп м'язів. Разом з тим, доречним є застосування психологічних налаштувань, пов'язаних з механізмами релаксації тих м'язів диригента, які не повинні брати участь у конкретних рухових актах. Для досвідченого диригента, за умови вірної організації його дій, не існує проблеми просторових рухів рук. Його свідомість налаштована на вирішення художніх диригентських завдань у найбільш адекватний спосіб і миттєво формує відповідні слухомоторні установки. Обсяг і якість цього аспекту творчої діяльності цілком залежить від музичної обдарованості та професійного досвіду кожного конкретного диригента.

V. Диригентська інтерпретація. Найбільш широке визначення терміну «інтерпретація» в сфері музичного мистецтва – художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання. Логіка історичного виникнення професії «диригент» шляхом виокремлення в процесі виконання твору особи керівника та відсторонення його від безпосередньої участі у грі оркестру зробила його відповідальним за тлумачення музичного твору.

Невід'ємною складовою процесу інтерпретації є свідомий (несвідомий) пошук диригентом тих рис музичного твору, які йому вбачаються найбільш відповідними з точки зору специфіки його діяльності. Творча діяльність диригента спрямована на звукове втілення *твору як партитури*, звучного тексту, котрий відповідає образності, яку заклав композитор, шляхом сугестивного впливу, що скеровує роботу безпосередніх виконавців-оркестрантів.

Отже, об'єктом диригентської інтерпретації є музичний твір, а художня трансформація його тексту – партитури – у свідомості диригента є *виконавською концепцією*. При цьому оркестр – не

тільки засіб звукової реалізації, об'єктивації суб'єктивної складової диригентської концепції, але й дієвий її учасник, співтворець. Диригентська інтерпретація завжди відображає (свідомо й несвідомо) особистісні якості диригента, його приналежність до тієї чи іншої виконавської школи, його світогляд, творчо-професійний досвід, індивідуальну «манеру» роботи з колективом. Над-мета для диригента – створення у виконавському процесі синергії найвищого рівня, націленої на духовне єднання композитора, виконавців і слухачів. Диригентська інтерпретація є творчим процесом, що ґрунтується на синергійному поєднанні всіх виразових засобів на рівнях технології, психології, духовного досвіду. Отже, пропонуємо авторське тлумачення ключового для процесу виховання диригента концепту: *диригування як мистецтво інтерпретації є мануально-образним відтворенням ідеальної структурно-семантичної моделі музичної композиції.*

У цій ідеальній моделі диригент виступає як біфункціональна постать, що поєднує автора з комунікантами: оркестром (диригент є транслятором ідей композитора для виконавця-оркестранта) та слухачами (наслідком його діяльності стає комунікація – розуміння ними змісту твору).

Унікальність акту публічної презентації оркестром музичного твору робить диригента відповідальним за кожний із виконавських компонентів інтерпретації (темпоритм, артикуляція, динаміка, тембр). Саме він визначає і втілює конкретні творчі рішення та підходи в їх практичному застосуванні, зважаючи на органологічні та фактурно-темброві особливості кожної з оркестрових груп.

Відомо, що партитура музичного твору, як і будь-який нотний запис, містить величезний простір для інтерпретаційного прочитання. Авторські позначки (ремарки), що стосуються темпоритму та динаміки – *crescendo, diminuendo, ritenuto, rallentando, ritardando, accelerando, piu mosso, meno mosso, poco, poco a poco*, фермати – вказують на певні виконавські дії, але не мають абсолютних одиниць виміру. Звукова реалізація авторських позначок – зона відповідальності музичного смаку,

художньої освіченості та темпераменту диригента. Навіть такі, здавалося б, розповсюджені позначення динамічного нюансу, як *f, ff, p, pp, mp, mf*, лише відбивають динамічні співвідношення структурних елементів музики (що склалися в слуховій уяві композитора), які кожний виконавець *розкодовує*, керуючись певними уявленнями про епоху, стиль та жанрову стилістику обраної музики (залежно від акустичних особливостей приміщення, де відбувається концерт). Те саме можна стверджувати щодо штрихових позначень у нотному тексті. Отже, диригент, опрацьовуючи нотний текст музичного твору, має визначитися щодо величезної кількості авторських ремарок, які мають доволі широку зону допустимих значень.

Ще більш складним є етап роботи над музичною драматургією твору. Розкриття його образного змісту відбувається через привласнення досвіду композитора (автокомунікація, де Я=Інший), відображення подій, закладених автором у музичний текст, шляхом їх «проживання» знову і знову, пошук варіативного потенціалу для їх інтерпретації – нових змістовних натяків і зв'язків, тембро-динамічних барв, й нарешті, створення *виконавської концепції*, що наближується до стильового еталону.

VI. Диригентське мислення. Диригент має мислити структурно, враховуючи ієрархію окремих компонентів композиторського тексту. Приймаючи щодо них інтерпретаційні рішення, він має пов'язувати своє власне бачення концепції твору з логікою розгортання композиторських ідей, що зафіксована в партитурі.

Диригентське мислення межує між *продуктивним* мисленням композитора і *репродуктивним* – *наочно-дієвим* мисленням виконавця.

Специфіка диригентського мислення пов'язана з певним дуалізмом практичної діяльності диригента. З одного боку, це випереджаюче моделювання реального звучання оркестру – диригент завжди перебуває попереду оркестру на певній часовій відстані. Таке моделювання дозволяє впевнено регулювати дії оркестрантів і, одночасно, формувати звуковий текст твору, відчуючи його як цілісну художню конструкцію. З іншого боку,

самосвідомість диригента весь час опрацьовує результати комунікації в циклі «звертання – звукова відповідь», додаючи третю ланку – оцінку. Висновки оцінювання у вигляді мінімальних коректурних реакцій (а іноді й масштабних, термінових виправлень в процесі виконання) впливають на подальші дії диригента.

Ще однією унікальною властивістю мислення професійного диригента є вміння «грати подумки», уявляючи звучання оркестру за допомогою внутрішнього слуху. Заняття без інструменту з нотами перед очима та без нотного тексту на фінальному етапі підготовки до публічного виступу практикують і виконавці-інструменталісти. Така форма роботи дозволяє розвантажити мозок від технологічних проблем виконання на інструменті і поринути у простір «чистої музики», моделюючи і вибудовуючи драматургію музичного твору на основі уявного програвання вже опрацьованого матеріалу. На відміну від виконавців, диригент у такий спосіб розпочинає роботу над іноді абсолютно незнайомим музичним твором. До того ж, його уява повинна згенерувати звучання цілої партитури (15–20 та більше голосів) у відповідному тембральному забарвленні. Крім навички одночасного читання всієї вертикалі партитурної сторінки (а не тільки окремих функцій оркестрової фактури), диригент повинен мати свідомий досвід уявлення оркестрових тембрів (такий собі «темброво-звуковий кейс»). Інакше уявний «програвач» буде відтворювати гомогенне звучання музичного тексту, що не дозволить диригентові створити адекватну інтерпретацію і розкрити зміст твору. Саме «граючи подумки», диригент відшліфовує ідеальну модель власної інтерпретації, яку буде втілювати ресурсами реального оркестру.

Структура диригентського мислення, як і мислення будь-якого митця, є процесуальним феноменом, що містить кілька етапів (свідомих і несвідомих). Вони позначені у працях вчених: А. Пуанкаре (1989), Ж. Адамара (1970), Я. Пономарьова (1976) та ін. *Перший*, свідомий, етап – «підготовка» – час виникнення ідеї, творчого задуму, способу вирішення певної творчої проблеми. *Другий* етап – несвідомий – «дозрівання». Цей

час характеризують як «муки творчості», період виношування задуму, прийняття остаточних рішень щодо конкретних творчих ідей або напрямків. Це інтуїтивний рівень мислення, збагачений творчим досвідом. На *третьому* етапі несвідомі процеси мислення переходять у свідомі в якості вже готового результату. Цей момент визначають як «натхнення», «творче осяяння». Все відбувається дуже швидко і продуктивно – виникає яскрава ідея, творче рішення. Останній, *четвертий*, етап – етап свідомого розвитку ідеї, її перевірки і практичної реалізації.

Інтелект, що має бути однією із засадничих якостей диригента-інтерпретатора, стверджується у всебічному попередньому моделюванні ігрових ситуацій. Ще на етапі опанування партитури диригент, користуючись набутими знаннями і досвідом, визначає найбільш проблемні фрагменти музичного тексту з точки зору: технології виконання окремих партій; ансамблевої вертикалі; динамічного балансу оркестрових груп; синхронності відтворення агогічних відхилень; артикуляційної відповідності звукового результату груп інструментів із відмінним способом звукоутворення. Використовуючи результати аналітичного прогнозування, диригент має можливість помітно скоротити час і кількість зусиль для практичного створення звукового тексту в бажаній інтерпретації. Навички попередньої аналітичної роботи мають надзвичайне значення для реальної діяльності з професійним колективом в умовах тотальних часових обмежень.

Отже, *специфіка діяльності диригента на всіх її рівнях розкривається через інтерпретування як спосіб мислення, забезпечуючи концептуалізацію останнього у всіх учасників творчого процесу.*

Висновки. Теоретичні засади виховання диригента оркестру народних інструментів репрезентовано як систему трьох обов'язкових з точки зору концептуалізації диригентського мислення складових: «технологія диригування – психологія творчого процесу – диригентська інтерпретація». Цю систему визначено як когнітивний трикутник, функціонуванню якого передують організаційна робота. Якісним результатом дії означеної системи підготовки диригента є прикінцевий інсайт, що

призводить до факту підготовки конкретного виступу, в якому диригент виявляє фаховий комплекс високого рівня, а у випадку із здобувачем освіти останній отримує відповідну кваліфікацію.

Стратегія виховання диригента оркестру народних інструментів *відбивається* у змістовному наповненні відповідного напрямку роботи кафедри народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського та в навчальних планах. Всі аспекти практичної діяльності диригента пов'язані зі складними процесами виконавського мислення, з одного боку, а з іншого – з комунікацією.

Диригентська діяльність як запорука успішності функціонування оркестру забезпечує комунікативний зв'язок між музикою, яка репрезентується, і слухачем. Якісне звучання і позитивні враження у процесі комунікації надають навчальному колективу іншого, більш високого, статусу. Такі умови сприяють надбанню творчої зрілості кожним з оркестрантів та, особливо, диригентом. Зауважимо, що запропонований алгоритм аналізу диригентської професії в межах вищезначеного «когнітивного трикутника», на нашу думку, є універсальним для музикантів будь-якої спеціалізації. Втім, його проєкція на інший фах потребує подальших розробок.

Перспективу подальшої розробки теми складають аспекти, які потребують більш глибокого розкриття теорії та практики диригування, зокрема, відмінності різних жанрово-виконавських об'єктів диригентської інтерпретації (наприклад, жанр обробки народної пісні потребує інших настанов у порівнянні з авторськими концептуальними творами новітнього часу).

ЛІТЕРАТУРА

- Адамар, Ж. (1970). *Исследование психологии процесса изобретения в области математики*. Москва, Советское радио.
- Горбаль, Я. М. (2019). Комунікативні аспекти діяльності диригента. *Музичне мистецтво і культура*, 2(28), 106–117, <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.9>
- Жарков, О. М. (2020). Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 129, 140–152, <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129>

- Каширцев, Р. Г. (2018). Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*, 42–43, 169–185, <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.169.185>
- Малий, Д. М. (2018). *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Мурза, С. А. (2021). *Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Пономарёв, Я. А. (1976). *Психология творчества*. Москва: Наука.
- Пуанкаре, А. (1989). Математическое творчество. В кн. Пуанкаре А. *О науке*, сс. 399–414. Москва: Наука.
- Ракочі, В. О. (2020). *Оркестр у музичному просторі Європи XVII–XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції*. (Монографія). Київ : Лисенко М. М.
- Adenot, P. (2015) The orchestra conductor. *Transposition* [Online], 5. DOI : 10.4000/transposition.1296
- Biasutti, M. (2013). Orchestra rehearsal strategies: Conductor and performer views. *Musicae Scientiae*, 17(1), 57–71. DOI: 10.1177/1029864912467634
- Murza, S. (2019). Conductor's gesture as an object of semiotic analysis. *Музичне мистецтво і культура*, 1(29), 42–51, <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.4>
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V., & Kopeliuk, O. O., (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233, <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575>
- Shapovalova, L., Nikolaievskaya, Y., Mikhailova, N., Romaniuk, I., & Khutorska, A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue, 11/02/XX (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX), 141–146, http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110220/papers/A_24.pdf
- Tkachuk, S., Poluboiarina, I., Lapets, O., Lebid, O., Fadyeyeva, K., & Udalova, O. (2021). Technological Aspects of the Use of Modern Intelligent Information Systems in Educational Activities by Teachers. *IJCSNS, International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(9), 99–102, <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.9.12>

Strilets Andriy

Senior Lecturer at the Ukrainian Folk Instruments Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: andryconductor@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

THE THEORETICAL FUNDAMENTALS OF THE TRAINING THE FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA CONDUCTOR

Statement of the problem. The relevance of the topic is due to the current state of the training of the folk instruments orchestra conductors in the system of higher art education. High achievements of the modern Ukraine folk-academic musical art have significantly increased the requirements for a conductor as for a creative personality. However, currently the scientific sources devoted to the training of the folk instruments orchestra conductors are focused on certain professional components and presented in a small number (Murza, 2021; Gorbal, 2019, Biasutti, 2013; Adenot, 2015, and some others), and theoretical foundations of such training are barely presented in modern domestic scientific literature. **The objective of the study** is the theoretical recognizing and conceptualizing of the training process of the folk instruments orchestra conductor. The development of the topic required an interdisciplinary synthesis, including an appeal to the psychology of creativity, and **the use of methods** of activity, interpretive, communicative analysis. **For the first time** the methodic fundamentals of scientific and professional training of a young conductor is systematized in the study.

Results. The article contains thematic blocks devoted to the conductor's activity in the higher art education system ("Organizational principles", "Content of conductor's training") and to the components of conducting activity ("Technology. Psychology. Conductor's interpretation. Conductor's thinking"). It was found that the content of the conductor's training is revealed through the algorithm of conductor's practical activity. The definition of the term "conducting" is given. It is proved that the specifics of the conductor's activity at all its levels are revealed through interpretation as a way of thinking, ensuring the conceptualization of the latter in all participants in the creative process.

Conclusions. The theoretical principles of the training of the folk instruments orchestra conductors are conceptualized as a system of

three obligatory components: “conducting technology – psychology of a creative process – conducting interpretation”; its functioning ensured by organizational work. The qualitative result of the action of the specified system is the final insight leading to the fact of a concert performance revealing a high-level professional complex.

All the aspects of the conductor’s practice are related to the processes of, on the one hand, performing thinking, on the other hand, communication. Conductor’s work as a guarantee of the success functioning of the orchestra provides a communicative connection between the music being represented and the listener. Quality sound and positive communication brings the training orchestra a different, higher status. In such conditions the creative maturity of each of the participants and especially the conductor’s one is being acquired.

It must be mentioned that the proposed algorithm for the analysis of the conductor’s profession and the triangle “technology – psychology of a creative process – interpretation”, in our opinion, is versatile for musicians of any specialization. However, its projection on another field **requires further research**.

Key words: conductor, folk instruments orchestra, communication, conducting technology, psychology of creativity, conductor’s interpretation, training process.

REFERENCES

- Adenot, P. (2015) The orchestra conductor. *Transposition* [Online], 5. DOI : 10.4000/transposition.1296 [in English].
- Biasutti, M. (2013). Orchestra rehearsal strategies: Conductor and performer views. *Musicae Scientiae*, 17(1), 57–71. DOI: 10.1177/1029864912467634 [in English].
- Hadamard, J. (1970). *A study of the psychology of the invention process in the field of mathematics*. Moscow, Sovetskoye radio [in Russian].
- Horbai, Ya. M. (2019). Communicative Aspects of the Conductor’s Activity. *Music Art and Culture*, 2(28), 106–117 [in Ukrainian].
- Kashyrtsev, R. H. (2018). Instrumentation as Factor of Artistic Interpretations in Composite Workshop. *Musicological Universum. Scientific Collections of M. V. Lysenko Lviv National Music Academy*, 42–43, 169–185 [in Ukrainian].
- Malyi, D. M. (2018). *The specificity of the composer’s thinking in the music of the last third of the 20th and the beginning of the 21st centuries*. (Extended abstract of PhD Thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Murza, S. (2019). Conductor’s gesture as an object of semiotic analysis. *Music art and culture*, 1(29), 42–51, <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.4> [in English].

- Murza, S. A. (2021). *Conducting gesture as an instrumental-performing phenomenon: a comparative-technological approach*. (Extended abstract of PhD Thesis). Odessa A. V. Nezhdanova National Music Academy. Odessa [in Ukrainian].
- Poincare, A. (1989). Mathematical creativity. In Poincare A. *About science*, pp. 399–414. Moscow: Nauka [in Russian].
- Ponomarev, Ya. A. (1976). *Psychology of creativity*. Moscow: Nauka [in Russian].
- Rakochi, V. O. (2020). *Orchestra in the musical space of Europe XVII–XXI centuries. Sources. Transformations. Concepts*. (Monograph). Kyiv: Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V., & Kopeliuk, O. O., (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233, <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575> [in English].
- Shapovalova, L., Nikolaievskaya, Y., Mikhailova, N., Romaniuk, I. & Khutorska, A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue, 11/02/XX (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX), 141–146, http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110220/papers/A_24.pdf [in English].
- Tkachuk, S., Poluboiarina, I., Lapets, O., Lebid, O., Fadyeyeva, K., & Udalova, O. (2021). Technological Aspects of the Use of Modern Intelligent Information Systems in Educational Activities by Teachers. *IJCSNS, International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(9), 99–102, <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.9.12> [in English].
- Zharkov, O. M. (2020). The dual Nature of the Functioning of the Timbre in Orchestral Works: an Interpretive Aspect. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*, 129, 140–152 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26 грудня 2021 р.