

ПЕРЕДМОВА

На сучасному етапі особливої гостроти та актуальності набуває теоретичне і практичне вивчення та осмислення диригентського виконавства як результату творчої взаємодії диригента й хорового колективу.

Аналіз науково-методичних джерел з проблем підготовки хорового диригента-педагога переконує в тому, що поряд з багатим арсеналом методичних прийомів формування професійних навичок, недостатньо уваги приділено саме його підготовці щодо спілкування з учасниками хору в процесі співтворчості. Підготовка фахівця вищої школи, що моделює його багатоаспектну музичну діяльність, передбачає формування відповідних професійних якостей в навчальному процесі.

Формування диригента-виконавця, його професіонального мислення і навичок виконавської майстерності відбувається в процесі нагромадження та вдосконалення педагогічного досвіду. Повноцінне оволодіння професією неможливе без засвоєння комплексу спеціальних знань, вмінь та навичок, необхідних у практичній музично-педагогічній діяльності.

Виконавські здібності музиканта становлять собою складний комплекс різних елементів музично-творчого, музично-аналітичного, загально-педагогічного та психологічного характеру. Майстерність диригентів-професіоналів – це результат багаторічної наполегливої праці, пошуків, перевірки та утвердження в практиці найдосконаліших методів навчання, в яких індивідуальні знахідки природно уживаються із загальними принципами.

Одним з найважливіших завдань керівника хорового колективу є правильне виховання вокальної хорових навичок студентів. Вокально-хорова робота вимагає від диригента знання особливостей голосового апарату кожного студента. Засвоєння різних прийомів вокально-хорової техніки зумовлює впровадження комплексу вокально-хорових вправ із врахуванням можливостей учасників хору.

Тому значне місце диригента-педагога полягає в тому, щоб він акцентував увагу в процесі роботи з хоровим колективом на оволодіння основними

навичками вокально-хорової техніки, до яких відносяться:

- співоча постава;
- вокальне дихання;
- звукоутворення;
- володіння вокальними позиціями (в мікстовому, грудному і головному регістрах);
- чітка артикуляція і дикція;
- ансамбль і художня виразність.

Таким чином, цілеспрямована та систематична робота диригента-педагога в процесі роботи з хоровим колективом дасть змогу розвинути творчу уяву, музично-естетичні інтереси та смаки, уміння на високому художньому рівні розкрити творчий задум композитора.

Тому, запропонований нами навчально-методичний посібник, може використовуватись у розробках спецкурсу методики викладання диригування і практичних індивідуальних та групових занять для проходження навчально-виховної та виконавської практики.

Формування комунікативної культури диригента

Диригування як професія – багатофункціонально являє собою цілий комплекс творчої діяльності, в який входить: інтерпретаційна (аналітична); виконавська (евристична); керуюча (реалізуюча); репетиційна (педагогічна) і організаційна (плануюча) діяльність.

Перед диригентом постійно виникає практична необхідність в здійсненні не тільки художніх, але і ряду «організаційних» «поза музичних» завдань і функцій діяльності. В першу чергу, це стосується механізмів спілкування, комунікацій та психологічних впливів, а також «мовних процесів». Вони в сукупності здійснюють творчий процес у «видиму» та зрозумілу для хористів інформацію.

З метою розв'язання поставленої проблеми – виявлення педагогічних умов ефективного формування комунікативної культури майбутніх хорових диригентів – необхідно розробити відповідну модель навчально-виховного процесу.

З позицій «системно-структурного підходу» [11, 10] доцільно проаналізувати процес навчання майбутніх хорових диригентів–педагогів як складну систему, що складається із сукупності компонентів цілісного утворення.

Розробка заходів підвищення ефективності навчання диригентів-початківців здійснюється з таким розрахунком, щоб їх реалізація сприяла встановленню єдності взаємозв'язку між всіма етапами управлінського циклу, спрямованого на формування комунікативної культури хорового диригента.

Перед нами постає питання, - що ж гальмує процес теоретичного осмислення основних принципів диригентського виконавства, перешкоджає використанню в педагогіці досягнень сучасної науки?

По-перше, найбільш негативним фактором виявлена відсутність достатньо конкретних, загальноприйнятих визначень основного кола проблем, пов'язаного, перш за все, з поняттям «внутрішньої техніки» диригента. Вони повинні розкривати не тільки об'єктивні механізми керування диригентом «самого себе», своїми власними діями. Сюди можна віднести і необхідність

формулювання більш загальних положень, які стосуються змісту і специфіки його професійної діяльності і самої природи диригентського виконавства.

По-друге, недолік є в тому, що сприймаючи хоровий колектив, як «великий інструмент», диригент намагається отримати бажаний художній результат не опосередковано (шляхом сигнально-психологічних інформаційних впливів на своїх учасників), а ніби «безпосередньо», за допомогою суто фізичного, «звуко-утворюючого» тиску на хоровий колектив.

Підхід до диригентського виконавства як до процесу практичної реалізації творчих уявлень, мета якого – створити внутрішній світ художника не тільки «баченим», але й «почутим».

Процес диригування складний і багатогранний. Є всі підстави аргументувати, що в процесі концертного виступу психічна діяльність диригента є однією із самих багатоаспектних і багатофункціональних.

Велику кількість інформації необхідно використовувати диригенту в певний проміжок часу. Складність полягає в тому, що ця різноманітність психологічної діяльності здійснюється в ситуації глибокого діалектичного протиріччя, яке постійно виникає між процесами керування та творчістю.

Творчість і контроль – психологічний антагонізм. Творчість намагається заглушити контроль, а контроль – процес творчості. Але водночас, вони повинні як співіснувати, так і активно взаємодіяти.

Ґрунтуючись на вищевикладеному, ми схилиємось до принципу зв'язку підготовки диригента щодо спілкування з колективом із практикою його роботи з учасниками хорового колективу в репетиційний період. Реалізація цього принципу передбачає організацію такого варіанту навчального процесу, при якому навчально-пізнавальна діяльність студента-початківця за своїм змістом і характером максимально наближається до професійної діяльності хорового диригента (див. схему № 1).

Для підвищення ефективності комунікативної підготовки диригента доцільно, з одного боку, використати системні наукові знання щодо процесу спілкування та його організації на практичних заняттях, а з другого, - відомості

про найбільш суттєві типові проблеми та ускладнення, а також з умовлені ними негативні явища, з якими зустрічається на початку своєї діяльності керівник хору.

Перш за все, диригенту-початківцю необхідно визначити структуру даної сфери діяльності – спілкування та комунікативних процесів і при цьому засадничими факторами виступають такі:

1. Основою процесу спілкування диригента є взаємозв'язок психічних контактів і комунікацій з виконавцями, обмін інформацією між хористами в творчому процесі, а також взаємовпливи і психологічні взаємодії.

2. Наявність взаємопроникненої уваги (концентрованої та розподіленої) як диригента, так і учасників хору. Концентрована увага вимагає свідомої зосередженості і точності конкретної дії творчого процесу без зайвих зовнішніх факторів. В той же момент, без наявності другої, розподіленої форми уваги, не можна керувати спільними діями великої кількості учасників творчого процесу, оскільки вони і створюють в цілому структуру творчих взаємодій.

Система формування комунікативної культури диригента-початківця

Особлива увага звертається на ті труднощі, які викликані вадами в психолого-педагогічній комунікативній підготовці хорового диригента.

З цього приводу нами пропонується використання конкретної програми:

Підготовка до практикуму роботи з хором

1. Пошук і визначення мети заняття.
2. Поетапне моделювання заняття.
3. Психологічна самопідготовка до роботи з хоровим колективом.
4. Самоусвідомлення поставлених творчих завдань, чітке формулювання цих завдань хористам.
5. Співвідношення музичного матеріалу заняття з особистісною інтерпретацією та усталеною традицією.
6. Конкретизація виконавських завдань колективу.
7. Внутрішня уява власної поведінки на даному занятті.
8. Моделювання можливих варіантів сприйняття заняття учасників хору.
9. Відчуття впевненості в успішності реалізації творчого задуму
(див. схему № 3).

Практикум

1. Емоційний стан і готовність до діяльності.
2. Зібраність, внутрішня змобілізованість і психологічна готовність до вирішення ключових і одномоментних творчих і педагогічних задач.
3. Емоційний підйом.
4. Встановлення «внутрішнього» діалогу між диригентом та всіма учасниками хору.
5. Прагнення викликати емоційний відгук колективу та активізувати участь хористів у творчій роботі, долаючи їх пасивність.
6. Бажання активно подолати труднощі, які виникають.
7. Імпровізація в ході заняття.

8. Задоволення результатом співтворчості диригента з колективом.
(див. схему № 4)

Надаючи великого значення емоційній значимості музики, хорового співу, майстер акторського мистецтва К.Станіславський акцентував увагу на дії виконавця (психофізичний), як прояв його внутрішнього стану, самопочуття: «..на сцені потрібно діяти – внутрішньо та зовнішньо» [22, 326].

Хормейстеру необхідно знати психологічні і соціально-педагогічні аспекти діяльності хорового колективу, в якому важливе значення займає співвідношення індивідуального і колективного факторів (співак-хор, керівник-хор). Це сприятиме вирішенню проблем управління хоровим колективом, інтенсивності творчого процесу і розвитку особистості в ньому.

Виразність диригентських рухів, акцентуючи увагу виконавців, відповідним чином впливає і на слухачів, допомагає їм зрозуміти зміст того, що виконується.

За структурою рухові навички диригента можна умовно розділити на дві групи, в основі яких лежать багатокomпонентні навички і навички-операції. Перші – це побудови, спрямовані на виконання одночасно декількох завдань. Їх формуванню сприяє процес тактування. Другі представляють собою ряд окремих технічних прийомів, які розв'язують вузьколокальні завдання: виконання різноманітних модифікацій ауфтактів, зняття звуку, фермати тощо. При цьому тактування – динамічний процес, в той час як навички-операції є статичними, окремими побудовами.

Подібно до того, як вокаліст-виконавець працює над голосом, дикцією, над чітким і переконливим висловленням думки, диригент піклується про виразність жесту: рухи його повинні бути логічні, осмислені, музичні. Важливо, щоб у них не було нічого зайвого, випадкового, недоцільного. Особливо яскраво прослідковується взаємозв'язок між рухом і його виразним змістом на жестах рук. За поглядами теоретиків театру і мистецтва пантоміми, жести на рівні живота не сумісні з представленням інтелектуального чи ліричного порядку. Вони носять відтінок грубий, практичний. Жести на рівні грудей,

навпаки, надають відтінок душевності, сердечності, свідчать про піднесеність настрою, емоційну схвильованість. Жест на рівні чола відноситься до розумової та інтелектуальної сфери.

Диригентська техніка не обмежується лише технікою рук, хоча руки є основою диригентського апарату. Вона включає виражальні можливості обличчя диригента (міміку), його очі, поставу корпусу і загалом всю поведінку диригента за пультом.

У процесі спілкування диригент використовує дві системи жестів.

Перша представляє собою комплекс професійних рухових автоматизмів, в основі якої лежать вже історично закладені загальноприйняті прийоми і навички – процес тактування. За допомогою тактування диригент ніби будує матеріальний каркас виконавського процесу, створює «сценічний майданчик» для розгортання своїх творчих дій. Навички допомагають визначити «час» (темپ, динаміку розвитку) і «місце» (структуру організації музичного матеріалу), завдяки чому відбувається процес взаємодії художньої діяльності диригента та внутрішнього самовираження.

Друга система жестів базується на особливому комплексі виражальних рухів і дій, які виникають в процесі спілкування та комунікації. Відображаючи всі тонкощі людський емоцій і настроїв, виражальні рухи допомагають зрозуміти та вникнути в правильний зміст інформації.

Виразність диригентського жесту і полягає, мабуть, у чіткому співвідношенні між його змістом і пластичними висловлюваннями. Диригенту необхідно розвивати виразні можливості рук, корпусу та обличчя, поєднуючи вправи зі смисловою наповненістю руху, жесту.

Виразність обличчя і рух корпусу значно сприяють впевненості та дохідливості жестів рук диригента. Дії диригентського апарату під час виконання творів на сцені завжди є результатом великої попередньої роботи, постійного спілкування диригента з хором. Розуміння співаками диригентської руки, вміння колективу точно і чітко слідувати жестам диригента є показником рівня виконавської культури хору.

Варто зазначити, що прийоми, методи і форми репетиційної роботи з хором, а також манера диригування на концерті визначаються, перш за все, смаком, рівнем музичної та загальної культури диригента, його вмінням, і тому вони значною мірою індивідуальні. Не існує загальновживаної системи рухів рук, володіння основами якої для кожного диригента обов'язкове.

Керування хором передбачає пошук форм художнього керівництва, укомплектування колективу, бази підготовки співаків, вдосконалення, планування, самоуправління, створення творчої дисципліни. Хор як «творча одиниця культури потребує наукового обґрунтування його концертної діяльності, репетиційного процесу, навчально-виховної діяльності» [14, 127].

З приводу цього пропонується тренінг педагогічного спілкування.

Змістовий перелік комунікативних вправ

1. Вправи на послідовність і цілеспрямованість дій в різних обставинах, які змінюються. Ввійти в аудиторію, почати свої дії, на шум – реагуйте. Відповідно на підготовку нот – реагуйте. Пошук внутрішнього в процесі руху по аудиторії: один ритм руху, другий, швидка зміна ритмів (випадковий стук у двері).

2. Вправи на зняття м'язевого затискання в процесі виконання елементарних педагогічних дій із ввідними (випадковими) завданнями. Ввійдіть в аудиторію, приготуйте музичний матеріал, встаньте перед учасниками хору, перевірте, чи тіло не напружене. Відчуйте, що тіло легке і вільне, – ви готові до різних дій, розпочніть репетицію (імпровізуйте словами, діями).

3. Вправи з вивчення фізичних особливостей кожного студента і подолання наявних недоліків: напруженості, незібраності, неорганізованості, скутості.

4. Вправи на відчуття м'язевої свободи. Студенту пропонується увійти в аудиторію, вирішивши поставлені перед ним заздалегідь завдання: постаратись відчувати бадьорий настрій, мобілізованість тіла; знайти для себе зручне місце. Це використовується для постійного визначення можливого управління своєю м'язевою свободою і тілесним апаратом, а також сприяє нормалізації свого

самопочуття.

5. Вправи на створення емоційно гармонійної атмосфери в аудиторії.

6. Вправи для розвитку навичок концентрації уваги, спостережливості та зосередженості. В короткий проміжок часу, оперативно, студент оцінює ситуацію в аудиторії. Студенту пропонується почати пояснення нового музичного матеріалу, не втрачаючи з поля зору порушників робочої атмосфери. Коли увага розсіюється, тоді оперативно слід зосередитись на «мале коло» уваги (2-3 учасника), потім поступово на «середнє коло» уваги, пізніше організувати «велике коло» – весь хор; коли увага знову розсіюється, – поставити нове творче завдання.

7. Розвиток найпростіших навичок спілкування. (Студенту слід увійти в аудиторію, безсловесним спілкуванням (засобами міміки, пантоміми, погляду, привернути на себе увагу і привітатися з аудиторією).

8. Вправи з техніки інтонаційного спілкування з аудиторією. Студенту дається завдання вимовити конкретні фрази з відповідною інтонацією: «прошу уваги», «так», «будьте ласкаві» тощо.

9. Вправи на розвиток міміки, пантоміми. Проводяться на заняттях та самостійно перед дзеркалом для досягнення студентом навичок виразної міміки: відобразити здивування, хвилювання, пригнічування, сміх, іронію. Ці завдання корисні для передачі емоційного стану, а також розвитку рухових, пантомімічних, мімічних і візуальних засобів впливу (наприклад, «прошу уваги», «прошу тиші», «зосередьтесь» та т. ін.).

10. Вправи з техніки і логіки мови, її виразності та емоційності. Студент зобов'язаний бути ознайомлений з науковою літературою з основ виразного читання та ораторського мистецтва (зокрема, працями В. Найденова «Виразне читання», Г. Апресяна «Ораторское искусство», М. Арджайла «Язык взгляда» та ін.) [2, 3, 18].

11. Вправи на відтворення жесту в «етюдній формі» педагогічної дії. Студент починає спілкуватись, а слухачі фіксують його жести при бесіді й оцінюють їх.

12. Тренування педагогічної спостережливості. Вміння визначити емоційний стан хорового колективу.

Окрім питань загальної культури спілкування і тієї мовної техніки, яка пов'язана з постановкою голосу, дикцією, вимовою і логікою мови, відомий режисер К. Станіславський розробив специфічну акторську техніку – техніку словесної взаємодії. В основному, вона формується на основі образних уявлень або бачень внутрішнього зору, які матеріалізують думку актора, надаючи образності, дієвості. Уміння сприймати партнера і впливати на нього, захоплюючи при цьому своїм баченням, і складає основу техніки словесної взаємодії.

Згідно змістового переліку комунікативних вправ, варто зазначити, що основною проблемою, яка постає перед диригентом-виконавцем є оволодіння ним вчення про сценічну дію, що представляє собою органічний процес, що здійснюється в поєднанні розуму, волі, почуття актора і всіх його внутрішніх (психічних) і зовнішніх (фізичних) властивостей. Тому такий процес варто розглядати (за Станіславським) як процес оволодіння елементами творчості.

До них відносяться:

- 1) увага до об'єкту, органи сприйняття (слух, зір тощо);
- 2) пам'ять на відчуття і створення образних бачень;
- 3) артистичної уяви;
- 4) здатність до взаємодії зі сценічними об'єктами;
- 5) логіка і послідовність дій та почуттів;
- 6) почуття віри, правдивості і наївності;
- 7) відчуття перспективних дій і думки;
- 8) чуття ритму;
- 9) сценічна привабливість і стриманість;
- 10) м'язева свобода, пластичність;
- 11) володіння голосом, вимовою, словом; чуттям фрази;
- 12) відчуття характерності.

Для успішного виконання комунікативних творчих завдань, ми

рекомендуємо молодим диригентам ключові заповіді педагогічного спілкування:

1. Організовуючи спілкування під час репетицій, точно і адекватно орієнтуйте свою мову на хоровий колектив, врахуйте індивідуально-типологічні особливості колективу.

2. Прагніть відчувати психологічну атмосферу колективу. Тримайте руку на «психологічному пульсі» хору. Для цього необхідно:

- а) вміти спостерігати за учасниками хору;
- б) сприймати вираз очей хористів, їх міміку, експресію;
- в) звертати увагу на всі деталі їх поведінки та настрої;
- г) бути оперативним у своїх реакціях на поведінку хористів;
- д) постійно утримувати керівний контроль над колективом.

3. Будьте ініціативні в спілкуванні зі співаками: пам'ятайте, що ініціатива в спілкуванні допоможе вам успішно управляти діяльністю хористів, організовувати співпрацю з ними. Це значить:

- а) вміти швидко та енергійно організовувати психологічний контакт з хористами;
- б) здатність навіюванням (одного з видів психологічного впливу) «захопити» хоровий колектив;
- в) формувати і підтримувати потрібний рівень міжособистісних стосунків.

4. Частіше посміхайтесь учасникам хору. Посмішка при вході диригента в аудиторію говорить про те, що зустріч з хористами вам приємна. І взагалі, посмішка створює загальний приємний психологічний настрій.

Прослідкуйте за собою:

- а) як часто ви посміхаєтесь на репетиції?
- б) чи здатні ви разом із співаками посміхатись?
- в) чи не відображає ваше обличчя постійної втоми, чи невдоволення?

5. Прагніть, щоб в процесі вашої взаємодії з учасниками хору частіше звучали похвала, підтримка.

Прослідкуйте за собою:

а) чи готові ви схвалювати хористів за правильний спів? (мова йде не тільки про оцінку, а й про похвалу, посмішку тощо);

б) чи часто у ваших оцінках зустрічаються слова: «молодці», «дуже добре», «я це схвалюю тощо»;

в) чи завжди ви здатні навіяти своїм учасникам хору впевненість у їх власні пізнавальні та творчі можливості.

6. Учасники хору повинні знати, яким є ваше ставлення до них. Позитивне, доброзичливе ставлення впливає на сприймання ними вашої поведінки, особистої діяльності, кожного елементу творчого процесу. Потрібно вчитись «транслявати» в аудиторію своє ставлення до учасників хору.

7. Розвивайте свою комунікативну пам'ять, це допоможе вам швидко відновити попередню ситуацію спілкування з хором, відтворити емоційну атмосферу спілкування.

8. Чутливо слідкуйте за найменшими змінами емоційної сфери спілкування з хористами, реагуйте на них, коректуйте психологічні ходи в спілкуванні.

9. Вмійте аналізувати плинність процесу спілкування на репетиціях з хоровим колективом. Якщо у вас виникли якісь непорозуміння в спілкуванні, постарайтесь визначити причини:

а) недостатнє володіння навчальним матеріалом;

б) нерозуміння психологічної ситуації;

в) недостатня саморегуляція в спілкуванні;

г) невідповідність даного стилю спілкування, який склав рівень взаємостосунків, атмосфери в аудиторії, вашу особисту індивідуальність;

д) психологічні бар'єри;

е) механічне копіювання стилю спілкування колег.

10. Слідкуйте за власною мовою, пам'ятайте, що вона – відображення культури вашої особистості; не вживайте вульгаризмів. Постарайтесь проаналізувати власну мову за такими показниками:

а) чи часом не має у вас слів-паразитів («ну», «значить», «в загальному»

тощо);

б) чи здатні ви точно побудувати свої висловлювання, не відволікаючись від головних думок;

в) слідкуйте за темпом мови, пам'ятайте, що від нього залежить ефективність засвоєння знань;

г) домагайтеся смислової єдності інтонації і слова. Вмійте знаходити в кожній фразі її логічно-смислові контури;

д) зверніть особливу увагу на інтонування, – це впливає на якість сприйняття інформації, рівень інтенсивності її запам'ятовування, загальний психологічний мікроклімат заняття;

е) слід виключити із своєї мови вигуки, різкі інтонації, які викликають емоційний дискомфорт.

11. Пам'ятайте, що людей завжди хвилює їх особистість – ваше ставлення до неї, розуміння, повага тощо. Молодь хоче, щоб її сприймали саме як особистість, цим пояснюється прагнення та стремління юні до самоутвердження, самореалізації. Ось чому, в процесі спілкування з учасниками хору важливо звертати увагу саме на особистість кожного.

Постійне удосконалення, перерахованих вище ключових заповідей педагогічного спілкування, і складає зміст роботи диригента над собою, що і визначає його самовдосконалення (як актора) у творчому процесі переживання і втілення результату.

Правильний підхід учасників хору щодо педагогічних стосунків пов'язаний з умінням спілкування. На жаль, значна кількість диригентів не вміють спілкуватись з хоровими колективами. Вони практично допускають одні і ті ж помилки, а саме, по-перше, не вміють володіти собою (міміка – вираз обличчя, жести, рухи, мова); по-друге, не вміють і не навчені володіти увагою колективу; по-третє, не розуміють робочої спільної єдності між диригентом і хором. Звичайно, звідси і невпевненість в собі, і певний страх стояти перед хором.

Основний перелік характерних відчуттів диригентів-початківців:

- невпевненість у своїх фахових вміннях;

- хвилювання від невпевненості у виголошенні конкретного, зрозумілого та реального завдання;

- відчуття незвичності публічного виступу;

- скутість природних жестів, рухів, загальної поведінки;

- відсутність відповідного психологічного стану до початку діяльності.

(див. схему № 2)

Ще відомий музикант і педагог Д. Кабалевський радив: «...коли ви хочете навчити [...] роздумувати про музику, роздумуйте разом [...], не підмінюйте живого руху своєї думки, читанням добре «відпрацьованого тексту» [9, 65].

Невпевненість у собі, почуття страху перед колективом стають на перешкоді творчого успіху. Якщо диригент впевнений у своїх переконаннях, якщо він володіє сильною виконавською волею і надихає колектив, практична діяльність завжди проходитиме з піднесенням при доброму настрої від початку до кінця. З'явиться бажаний характер спілкування, а за ним – контакт із слухачами, хор не буде млявим і скутим, він виявить на сцені справжнє виконавське мистецтво, завжди буде у творчому образі, буде здатний втілити «надзавдання».

Диригенту необхідні педагогічні здібності, артистичний дар, інакше кажучи, він не зможе передати свої знання іншим чи займатись концертною діяльністю. Він повинен бути всебічно і гармонійно розвинутим музикантом.

На репетиційних заняттях диригент повинен підвести хориста до свідомого розуміння того, що жити в образі – це означає відчувати безперервний творчий контакт з виконавцями; що тільки уміння слухати і чути всю партитуру в її реальному звучанні сприятиме розкриттю підтексту навколишньої дії, достовірного показу розмаїтого музично-сценічного образу.

Диригент, який ставить перед колективом мистецьке «надзавдання» великого суспільного змісту, відчуває потребу займатися справжнім мистецтвом.

Керування колективами – справа надзвичайно відповідальна й почесна. Та із зростанням професіоналізму цих колективів постають все більші вимоги

перед їх керівниками—диригентами хорів, яким необхідна висока фахова диригентська підготовка.

Таким чином, диригент у педагогічній і творчій діяльності повинен володіти спеціальними професійними рисами:

1) вмінням створити зміну обставин діяльності, забезпечити її творчий характер, здатність постійно вирішувати нові завдання;

2) вмінням володіти голосовим апаратом, дикцією, мовою, ритмікою, мімічними можливостями тощо;

3) вмінням володіти мовою жестів, як наслідком невимушеного відображення внутрішньої моторики диригента;

4) вмінням володіти силою волі, яка базується на внутрішньому виконавстві та впливовому навіюванні;

5) вмінням керувати своїм психічним та фізичним станом в спілкуванні з хористами;

6) усвідомленням особливостей колективної творчості (стриманість, врівноваженість, ввічливість);

7) виробленням тренажу акторської техніки – тренування уваги, спостережливості, вміння зосереджуватись, швидка і точна реакція, розвиток уяви, фантазія;

8) розумітись в театральній технології і підкорятись сценічним законам;

9) вмінням володіти творчою фантазією, яка містить в собі уяву, почуття, темперамент; володіти розумом, який дає можливість контролювати і спрямовувати творчий процес за певним задумом, логікою розвитку музичного образу;

10) вимагати сценічного відображення кожного моменту музичної партитури за наскрізним розвитком дій.

Система творчих завдань активізує не тільки самостійну навчально-пізнавальну, аналітичну роботу студентів, але й сприяє подоланню типових труднощів диригента-початківця в сфері спілкування з учасниками хору.

Узагальнення результатів дослідження дозволило розробити теоретичну

модель творчого процесу, що забезпечує позитивні зрушення у формуванні комунікативної культури майбутніх хорових диригентів. В ході апробації цієї моделі виявлено зростання усвідомлення студентами потреби щодо аналізу спілкування з хоровим колективом, моделювання ними майбутніх комунікативних впливів з метою створення творчої атмосфери співпраці, психологічного комфорту. Як показали результати роботи з диригентами-початківцями, більшість з них спроможна ставити і вирішувати складні творчі завдання самостійно.

Отже, різноманітні форми роботи, формування творчої самостійності диригента-педагога в процесі роботи з хоровим колективом, допомагають набути певного обсягу слухових уявлень, сценічних міркувань, опанувати необхідною сумою елементів вокально-хорової техніки, своєчасно реагувати на якість виконання (зіставляти уявне та реальне звучання), створюють умови для досягнення в хоровому колективі єдності усіх елементів художньо-творчої діяльності.

Психологічні механізми виконавських дій диригента

Музична творчість в цілому і спів зокрема, сприяє зародженню і розвитку естетичних смаків, почуттів. Завдяки музиці дитина пізнає закони людяності, відбувається становлення моральних позицій. Психологи стверджують, що розвиток емоційної і інтелектуальної сфери дитини засобами музичного мистецтва сприяє і розвитку особистості — в цілому. Шлях такого розвитку лежить в залученні дитини до активної музичної діяльності. Мистецтво зі своєю наочністю, ефектом цілісності, синтетичною «картинністю» уяви — виступає в ролі джерела інформації і для психологічної науки, оскільки мистецтво є формою відображення дійсності за допомогою художніх образів. Сам термін «образ» у психологічному плані розглядається, як наші почуття, сприймання, уявлення...

Використання мистецтва з метою виховання молодого покоління має тисячолітню історію. Ще в стародавній Греції Платон виділяє два методи виховання — гімнастику для виховання тіла і музику для виховання душі. Музика є основним засобом у системі естетичного виховання Аристотеля, який зупинявся на виявленні музичних ладів, ритмів, мелодій та вказував що музичні інструменти, мелодії та ритми, впливають на ті чи інші сфери емоційного сприймання. Експериментальні дослідження свідчать що і сьогодні музична творчість у корекційному плані має позитивне значення. Музика, впливаючи на пристрасті людини, може прискорити чи уповільнити пульс. Музика, спів можуть втамувати біль, відволікати, схиляти до сну, надавати естетичне задоволення, нормалізувати дихання та кровообіг, знімати втому та повертати бадьорість. Корекція емоційних відхилень, страхів, неконтрольованої поведінки, комунікативних ускладнень і сприяє загальному розкріпленню дитини.

Сучасні психологи виділяють чотири основні напрямки корекційної дії музико-терапії: емоційна активізація у ході вербальної психотерапії; розвиток навичок міжособистого спілкування, комунікативних функцій та здібностей;

регулятивні впливи на психовегетативні процеси, підвищення естетичних потреб.

Про наявність психологічних механізмів у музиці свідчать:

- катарсис-емоційна розрядка, регулювання емоційним станом;
- поліпшення усвідомлення власних переживань;
- конфронтація з життєвими проблемами;
- підвищення соціальної активності;
- набуття нових засобів емоційної експресії;
- формування нових життєвих установок.

Метою вивчення широкого кола питань з хорового виконавства як взаємодії диригента та хору є потреба в дослідженні однієї із важливих сторін диригентського мистецтва – формування професійних навичок акторської майстерності в процесі керування хоровим колективом.

Різного роду проблеми стоять перед виконавцем і його педагогом. Одна з них носить особливий характер. Ми маємо на увазі не те цілком природне і необхідне емоційне піднесення під час виступу перед аудиторією, що сприяє творчому натхненню, а зайве хвилювання, яке часом приводить до втрати сценічного самовладання. Такий вид сценічного хвилювання був і є предметом дослідження педагогів, психологів, самих же виконавців.

Ще наприкінці XIX століття з'явилися ряд праць про різні аспекти виконавства, зокрема питання сценічного самопочуття. Відзначимо, перш за все, працю М. Курбатова [15], в якій автор вже тоді стверджував, що одним із завдань професійно-музичної освіти є формування таких якостей виконавця, як культура уваги, воля і сила характеру, висока етичність.

Значний внесок в теорію і практику виховання виконавців внесли такі видатні музиканти, як І. Браудо [7], Л. Баренбойм [4], Г. Коган [12], Г. Прокоф'єв [21], М. Фейгін [27] та інші. Найбільший інтерес, на наш погляд, представляють праці Г. Когана і Л. Баренбойма, в яких всебічно розглядається проблема сценічного самопочуття виконавця з психолого-педагогічної точки зору.

На початку XX століття німецький психіатр І. Шульц розробив систему прийомів, використання яких посприяло його пацієнтам з підвищеною нервовою збудженістю подавити в собі негативні емоції, послабити напругу, заспокоїтись.

Американський психофізіолог Е.Якобсон звернув увагу на взаємозв'язок емоційного стану і напруження м'язової системи людини, підкреслюючи той факт, що зміна одного викликає зміну іншого.

Більш детально про психологічні аспекти формування підготовки музиканта-виконавця до публічного виступу зупиняється в своїй роботі А. Бочкарьов [6]. На основі його власних спостережень, експериментальних досліджень, встановлено, що важливого значення набуває тренування емоційного стану, регульоване самим виконавцем. Воно містить ряд прийомів, а саме: на основі виконання фізичних, дихальних та інших вправ (на розслаблення і напруження м'язів), на основі використання слова в якості стимулятора функцій організму, фіксації уваги на позитивних емоціях та відволікання від впливу негативних, а також прийомів, на основі закріплення успішних результатів тренувань, їх перетворень у звичку, в нормальний стан музиканта-виконавця на сцені. Музично-виконавська творчість досягається вдосконаленням так званої методики аутогенного тренування (система саморегулювання емоційного стану і відновлення працездатності). Безперечно, основою нормального процесу формування виконавця є наявність у нього музичних здібностей. Про це варто наголошувати тому, що в музичних закладах навчаються студенти з різним музичним рівнем розвитку, рівнем спеціальної підготовки, недостатнім для подальшого навчання. Тому необхідна наявність потенціалу природного обдарування. На жаль, не всі педагоги враховують ці обставини, і тому виникає ряд невирішених проблем. Доводиться констатувати, що і у фізіології, і у психології ще недостатньо розроблені галузі, пов'язані з творчими здібностями особистості, з можливостями їх розвитку. Адже темпи прогресу в різноманітних сферах людської діяльності, в тому числі і в музично-виконавській, тісно пов'язані з результатами творчої співпраці вчених,

філософів, митців.

Дослідження природних музичних задатків на початковому етапі навчання і розвитку творчих здібностей згодом – одна із найбільш актуальних проблем. В результаті – це не просто «відбір» особистостей, здатних до професійної музично-виконавської діяльності, але і можливість управляти розвитком характеру їх здібностей. З приводу цього, цікаву думку висловив видатний музикант Л. Баренбойм: «Виконавець, - будь він музикант чи актор, повинен володіти такими рисами: творчою пристрасністю, інакше кажучи, здатністю творчо яскраво, емоційно, пристрасно сприймати художній твір; зосередженістю, рельєфним представленням («баченням» або внутрішнім чуттям); гнучкою уявою; запальним і сильним бажанням втілити і передати втілене іншим; творчим естрадним самопочуттям; високим інтелектуальним рівнем; загальною та спеціальною, яка пов'язана зі специфікою даного мистецтва, культурою; технічною майстерністю» [4, 27].

Що ж гальмує творчий процес теоретичного й практичного осмислення основних принципів диригентського виконавства, перешкоджає використанню в педагогіці сучасної науки?

Вважається, що найбільш негативним фактором тут є відсутність достатньо конкретних, загальноприйнятих визначень основного кола проблем, яке містить в собі поняття "внутрішньої техніки" диригента. Вони повинні розкривати об'єктивні механізми не тільки управління хоровим колективом, але й закономірності керування диригента «самим собою», своїми власними діями. Сюди можна віднести і необхідність формулювання більш загальних положень, які торкаються змісту та специфіки його професійної діяльності, також самої природи диригентського виконавства.

Підхід до диригентського виконавства як до процесу практичної реалізації творчих представлень, мета якого – зробити внутрішній світ художника не тільки «баченим», але й «почутим», і є по суті єдиний для всіх рівнів педагогіки.

Процес диригування складний і багатогранний. Складність полягає в тому, що в процесі концертного виступу психічна діяльність диригента є однією

із самих багатоаспектних і багатофункціональних в людській практиці. В даний момент психологічна діяльність здійснюється в ситуації глибокого діалектичного протиріччя, яке постійно виникає між процесами керування і творчості.

Процес становлення виконавця-диригента відбувається з однієї сторони, розвитком природних (генетично-закладених) індивідуальних задатків, з другої сторони, «придбанням» нових спеціалізованих якостей. В завдання не входить розгляд всіх природних задатків і «надбаних» здібностей. Диригентам-педагогам варто зосередити увагу на визначену природними задатками **індивідуалізованість** студента в навчальному процесі. Шлях цей проходить від часткового, суто індивідуального (нахили) до загального – комплексу музично-виконавських здібностей, причому наявність чи відсутність, нерівномірність природних нахилів у студента зобов'язують педагога знаходити індивідуальні форми роботи з ним. Л. Баренбойм називає все це «елементарним музичним комплексом» і визначає п'ять основних компонентів: «переживання музики, музичний слух, чуття музичного ритму, вміння зосереджено «спостерігати» за ходом музики, навики та вміння читати музику» [4, 229].

Самий процес формування вихованця вносить корективи в бачення педагогом кінцевої мети навчання, але таке бачення, - усвідомлення – необхідне на самому початку занять, оскільки в цей період визначається правильність підбору методів і засобів педагогічного впливу на студента.

У вузі, наприклад, педагогу слід бачити в своєму вихованцеві або виконавця-соліста, або ансамбліста, або диригента, або педагога тощо. Розуміння педагогом кінцевої мети навчання студента, з однієї сторони, повинно дати йому ж відповідь на запитання «чому вчити?» (зміст навчання) і «як вчити» (методика). З другого сторони, (не менш важливої) – розуміння студентом мети свого навчання, його перспективи в музичному мистецтві. І справа не в тому, щоб студент, усвідомлюючи те, що можливо він і не стане професійним концертантом, обмежував своє навчання. Для нього вирішення питання: «чому я вчуся?» – визначає зміст навчання. Ще один аспект проблеми

полягає в тому, щоб відповіді на питання викладача «ким буде він?» і питання студента «ким буду я?» збігались. На жаль, в педагогічній практиці подібний збіг зустрічається не часто. В одному випадку, педагог сам не бачить кінцевої мети навчання, в другому – не може (не вміє) підвести студента до правильного вирішення проблеми.

Якщо педагог впевнений в перспективі музичної професії свого вихованця, то він повинен його переконати в цьому. Ця проблема в найбільшій мірі постає перед педагогом вищої школи. Наприклад, в практиці зустрічається таке, коли випускник музичного училища, професійний виконавець-диригент, в стінах вузу стає і прекрасним педагогом. Студент готує собі поле діяльності в педагогічній діяльності. В будь-якому випадку, і педагог-диригент і його вихованець повинні бути переконані в тому, що для різного виду музично-педагогічної діяльності неодмінною умовою є володіння відповідним комплексом завдань – від глибокого інтелектуального розуміння логіки музичного розвитку твору, що вивчається, – до професійного оволодіння технікою диригування, володіння музичним інструментом, голосом, а також не менш важливим – опанування артистизмом. Ми називаємо це вихованням сценічного самопочуття.

Фактори прищеплення навиків сценічного самопочуття диригента можна умовно розділити на три групи:

- 1) Рівномірний розвиток професійних навиків, які утворюють «комплекс повноцінності» диригента.
- 2) Формування позитивного стану психіки виконавця перед публічним виступом і, (це дуже важливо) після нього.
- 3) Розвиток реакції диригента на зовнішні та внутрішні подразники під час виступу.

Із всього комплексу «мобілізаційного» стану виконавця на сцені нам хотілось би звернути увагу на два компонента, які відіграють важливу роль в творчій концертній діяльності.

Психологічна готовність музиканта під час виступу повинна відповідати

тому, щоб в моменти найвищої емоційної напруги зберегти повний контроль над своїми діями, свідомо керуючись набутими навиками відтворення на сцені змісту і стилю музичних творів. Обов'язковою умовою оптимального стану виконавця на сцені є активний, керуючий музичними «подіями» слуховий контроль. Для того, щоб передати слухачам логіку музичної думки, диригент повинен виховати в собі активну слухову здатність перейнятись музикою, що виконана хором колективом в контексті, тобто, кожний момент повинен бути у співвідношенні з «попередніми» і подальшими музичними «подіями» і впливати на їх розвиток. Другий фактор в процесі виконання, - це взаємовідношення виконавця і слухача, тобто музикант не тільки впливає на аудиторію засобами музичного мистецтва, але й відчуває на собі її вплив.

З вищенаведеного можна стверджувати: для того, щоб музикант зміг донести художню інформацію до слухача, у нього повинно бути чітке розуміння виконаного і володіння найкращими засобами досягнення художньої мети; - виконавцю потрібно, щоб слухач сприйняв цю інформацію так, як вона задумана музикантом. Художня інформація залежить від ступеня готовності виконавця, «передінформаційності», від рівня його загальної музичної культури. В даному випадку повинно проявитись уміння виконавця врахувати інтереси і «передінформаційність» аудиторії, уміння «видати» ту інформацію, яка в даний момент виявиться найефективнішою для слухачів. Тому, публічний виступ музиканта варто розглядати як обмін інформацією.

Виконавець-музикант досягає своєї мети тоді, коли йому вдалось підвести слухачів до відкриття нового. Тоді слухачі приходять до тих ідейно-емоційних висновків, які і представляють собою «надзадачу виконавця». Вирішення її можливе тільки в стані оптимального сценічного самопочуття.

Недостатнє володіння відповідними професійними навиками приводить виконавця до невпевненості, надмірного хвилювання. Тому, педагог має вимагати не лише технічного удосконалення (постановки диригентського апарату, схем тактування, покази вступу і зняття звучання, диригентські жести тощо), а й прищеплення навиків читки з листа, розвиток слухового контролю і

музичної пам'яті, вміння самостійно розбиратися в змісті, формі, стилі твору, засвоєння та розвитку навиків поліфонічного мислення. Адже ці професійні навички мають безпосереднє відношення до виконавства й істотно впливають на сценічне самопочуття музиканта.

У процесі підготовки диригента до публічного виступу (конкурсу) важливо підкреслити значення об'єктивної оцінки ступеня готовності. Тут небезпечні як недооцінювання власних можливостей, так і їх переоцінка. Недооцінювання є причиною невпевненості, яка спричинює появі зайвого хвилювання, а це приводить до втрати почуття самовладання. Таким чином, невпевненість відіб'ється і на техніці виконання, і на ідейно-художньому задумі, а це означає – в першому випадку, - що автоматично дезорганізуються налагоджені процеси, в другому зруйнується весь виконавський план твору. Це особливо помітно в практиці навчальних закладів. Наприклад, під час іспиту, один із студентів виявляє, що його однокурсник виконує цей же хоровий твір в дещо іншому темпі, динамічній нюансировці, іншими штрихами тощо. Звичайно ж, що в нього з'явиться бажання запозичити від почутого хоч щось в останній момент. Тому це негативно відобразиться на самопочутті самого студента і позначиться на якості виконання ним твору. Лише усвідомлення виконавцем доцільності своїх дій в процесі розучування твору сприяє необхідній впевненості інтерпретації, переконливості в своїй правоті.

Переоцінка своїх можливостей для виконавця небезпечна тим, що вона проявляється безпосередньо під час публічного виступу. Не дивлячись на це, переоцінку не можна віднести до факторів, які виникають лише в момент виконання, так як вона формується під час підготовки до виступу. На практиці завищені представлення про власні можливості приводять виконавця, перш за все, до вибору недоступного йому репертуару. Таким чином, виконання програми підвищеної складності приречене на невдачу.

Необхідність вироблення стійкого позитивного сценічного самопочуття гостро ставить питання про адекватність післяконцертної оцінки виконання самому виконанню. Мається на увазі, перш за все, оцінка педагога за виступ

студента, так як вона формує майбутню виконавську самооцінку. Педагоги з професійним досвідом вміло користуються оцінкою публічного виступу студентів як інструментом формування в них здібностей реально сприймати в майбутньому власні успіхи чи невдачі. Мова йдеться не про те, щоб «недохвалити» студента, прагнучи збудити потребу в успіх або «перехвалити» його, намагаючись заспокоїти після невдалого виступу. Оцінка повинна бути об'єктивною, тактовною по формі та гнучкою, з урахуванням індивідуальних особливостей сприйняття її студентом.

Педагог повинен добре знати характер, склад психіки своїх вихованців, їх звички та нахили, щоб бути найбільш точним і конкретним в порадах молодим диригентам:

1. Перед виходом на сцену зроби 2 –3 глибоких, повільних видихи; це позитивно подіє на нервову систему.
2. На сцені не озирайся на публіку і не заспокоюй її. Зроби відповідну витримку, дочекавшись повної тиші в залі і певної настроєності хору; уникай, однак, зайвої перетримки.
3. Старанно і докладно проінструктуй хор щодо порядку виходу хору на сцену, зі сцени та манери триматися перед публікою. Зовнішній порядок створює належне враження серйозності і дисциплінованості. Зверни увагу також і на одноманітність одягу в співаків.

У виконавській практиці хорове звучання і функціонування образного бачення (внутрішнього екрану), а також динаміки (стрічки) образних уявлень нерідко розмежовуються. За Станіславським, стрічки образних уявлень є джерелом виникнення сценічних переживань та емоційно-дієвого співу. Тому, паралельне, розчленоване функціонування співу і внутрішнього екрану негативно впливає на художньо-емоційну якість хорового звучання .

Джерела виникнення сценічних переживань

Створення атмосфери довіри, свободи самовираження, радості творчості стали тими умовами, при яких емоційна сфера поступово виявлялась, керувала поведінкою виконавця на сцені:

1) емоційно забарвлена інтонація як результат супроводжених переживань під час виступу (почуття страху перед глядачем, невпевненість в собі, які виникають в результаті помилок (вокальних і сценічних) допущених під час виконання). Даний механізм є показником відсутності професіоналізму в галузі виконавської діяльності;

2) звучання в голосі співака емоційно забарвлених інтонацій як результат їх відтворення по пам'яті. Виконавець робить вигляд, що радіє, плаче, боїться тощо, але сам залишається байдужим. Він представляє емоції. Схильність до копіювання емоцій, відсутність органічності, природності їх звучання в голосі виконавця – характерна риса виконавця.

3) звучання як результат суто з власного досвіду переживань. Суб'єктивні переживання, які безпосередньо пов'язані з особистим життєвим досвідом, у виконавській групі є домінуючим джерелом. Увага, спрямована на себе, часто породжує почуття жалю до себе і викликає сльози, що спричинює втрати контролю над собою, порушення виконавського процесу. Це приводить і до втрати естетичного начала у мистецтві сценічного виконавства.

4) звучання як результат музично-художнього мислення - вираження в голосі виконавця біографії персонажу, об'єктів та процесів внутрішнього та зовнішнього художнього світу.

Варто зазначити, якщо диригент-виконавець не буде свідомо організовувати взаємодію з уявними або сценічно реальними об'єктами і на основі цього перетворювати хорове звучання (авторського тексту) в носіїв змісту цих об'єктів, то можна вважати, що звучання відсутнє, тому, і вокальна мова не буде сценічною, так як відтворюватиме зміст авторського тексту без творчого підходу зі сторони співаків, і хорове звучання не стане для виконавця засобом вираження сценічних процесів, засобом передачі різноманітної по змісту інформації.

З вищенаведеного можна стверджувати, що основний принцип, на якому базується система диригування, – це *принцип цілісності*. Він дозволяє розглядати процес управління хоровим колективом не в якості арифметичної

суми створених його елементів, а як побудови, обумовленої єдністю всіх функцій діяльності диригента. Це, в свою чергу, потребує від нього і цілісного підходу до інтерпретації твору, до розгортання виконавського процесу в просторі і часі. Цілісність підходу до диригування безперечно виникає з координаційної єдності всіх функцій людського організму.

У диригуванні жива функція внутрішнього музичного образу вбирає в себе всі решту функцій його практичної діяльності, об'єднує їх навколо бажаного художнього результату. Тому і цілісність системи диригування базується в нерозривному зв'язку внутрішніх та зовнішніх дій диригента, на направленості реалізації творчої потреби.

Виконавець-диригент досягає своєї мети, якщо йому вдається підвести слухачів до відкриття нового, до розуміння ними раніше не усвідомленого. Тоді слухачі приходять до тих ідейно-емоційних висновків, які представляють собою надзадачу виконавця, яка виконана ним тільки в стані оптимального сценічного самопочуття.

Перед диригентом постійно виникає практична необхідність в здійсненні не тільки чисто художніх, але й ряду «організаційних» (поза музичних) завдань та функцій, притаманних для всіх видів людської діяльності. В першу чергу, це відноситься до механізмів спілкування, комунікації і психологічних взаємодій, а також до «мовних процесів», які здійснюють процес «звичайного кодування» (перевтілення) творчих представлень керівника у «видиму» і зрозумілу для музикантів інформацію.

Практика професійної діяльності диригента будується в основному на психічних процесах та взаємозв'язаних з ними реалізуючих психофізіологічних рухово-інформаційних механізмах. Тому, дана праця присвячена проблемі реалізації творчих представлень інтерпретатора-диригента.

З вищенаведеного можна стверджувати те, що ми намагалися не тільки регламентувати за допомогою методів сучасної науки музичні аспекти диригування (фізичні і психологічні), а й зрозуміти зміст його інтерпретаційних і виконавських процесів. Викладений нами матеріал є спробою відійти від

традиційних описуючих методів, які фіксують тільки зовнішні спостережливі фактори диригування, і наблизитись до пояснення їх породжуючих механізмів.

Диригування – це не набір індивідуальних дій диригента-виконавця, а цілісна система його взаємодії з хоровим колективом, в якій він ставить завдання не тільки хору, а й сам за допомогою корекцій і спрямовуючих дій їх реалізує. Кожна дія інтерпретатора-диригента повинна енергійно починатись не з м'зевого, а з активного внутрішнього виконавського імпульсу, який концентрує його волю в практичному здійсненні творчих завдань.

ВИСНОВКИ

У навчально-методичному посібнику ми не тільки намагались регламентувати за допомогою методів сучасної науки чисто музичні аспекти диригування, зміст його інтерпретаційних і виконавських процесів. Системний підхід створює можливість зрозуміти саму структуру диригування, усвідомити роль та внесок кожного зокрема його елементу у формуванні бажаного результату. Він дозволяє синтезувати їх у цілісну організацію, спрямовану на вирішення поставлених перед диригентом художньо-практичних завдань.

Які ж основні методологічні висновки можна зробити, завершуючи дослідження?

По-перше, диригування – не набір індивідуальних дій керівника виконавця, а цілісна система взаємодії з хоровим колективом. Основною ланкою цієї системи є реальний художній результат, навколо якого координуються всі функції практичної діяльності як самого керівника, так і його творчих партнерів. Ця дія – система містить певну внутрішню структуру. Кожний її цикл повинен передбачати бажаний характер і зміст діяльності як диригента, так і хорового колективу в цілому. Згодом це рішення як би "розкодовується" за допомогою внутрішнього виконавського процесу і, деталізуючись, перевтілюється в розгорнуту музичну мову, після чого сформована творча потреба інтерпретатора-диригента, невимушено відображаючись у зовнішніх рухових проявах, безпосередньо проявляється в його зверненні до виконавців-хористів.

По-друге, енергія творчої потреби диригента розмежовується у відповідності пропорції між його фізичними діями, необхідними для пересування в просторі рук, і внутрішніми творчими (емоційними) імпульсами, які несуть в собі заряд впливу на хоровий колектив. Існує пряма залежність між цими двома сторонами дій керівника: чим більше дорогоцінної творчої енергії невимушено витрачається на фізичні (силові) дії диригента, тим менше йому залишається на здійснення художніх завдань та виконання експресивних функцій, і навпаки.

По-третє, індикаторами усвідомлення є руки. Вони несуть інформацію про внутрішній світ диригента, його бажань, вимог, творчих вказівок, а не демонструють окремі моменти дій в творчому процесі. За допомогою інформаційного комплексу диригент впливає на психіку музикантів-хористів.

По-четверте, кожна дія інтерпретатора-диригента повинна енергетично починатися не з м'язевого, а з активного внутрішнього виконавського імпульсу, який концентрує його волю в практичному здійсненні творчих завдань. При цьому як би «напружене внутрішнє» переходить у «звільнене зовнішнє». Ось, чому диригенту необхідно досконало володіти своїм м'язевим апаратом, раціонально розмежовувати енергію творчої потреби між різними функціями своєї керуючої діяльності.

По-п'яте, одиницею диригентської взаємодії є обмін «висловлювань» між творчими партнерами. У процесі взаємодії диригент не тільки дає завдання хоровому колективу, але і сам бере участь в їх практичній реалізації. Диригент активно за допомогою коректувань та керуючих дій сприяє здійсненню загальних творчих планів. Якщо в першому випадку кінцевим результатом дій диригента є формування завдань, то в другому – прямим наслідком його активної взаємодії з хором є бажаний художній результат як творча мета всієї системи диригування.

Список використаних і рекомендованих джерел

1. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. Андреева. – М.: Музыка. – 1969. – 120 с.
2. Апресян Г. З. Ораторское искусство / Геннадий Зориевич Апресян. – Москва, 1972.
3. Арджайл М. Язык взгляда / М. Арджайл // Наука й жизнь. – 1984. – № 1. – С. 119-122.
4. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Лев Аронович Баренбойм. – Л. – 1974 – 334 с.
5. Берденников М. Диригентська педагогіка в творчій діяльності Григорія Компанійця / Михайло Берденников // Виконавські школи вищих учбових закладів України / Зб. наук. Праць. – Київ, 1990. – с.158-160.
6. Бочкарев Л. Психологические аспекты формирования готовности музыкантов-исполнителей к публичному выступлению / Дисс. канд. психологич. наук. – М. – 1975.
7. Браудо И. Артикуляция / И. Браудо. – Л. – 1961.
8. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования / Георгий Львович Ержемский. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
9. Кабалевський Д. Як розповідати дітям про музику? / Дмитро Кабалевський. – К: Музична Україна. – 1981. – 165 с.
10. Казачков С. О дирижерско–хоровой педагогике / Сергей Алексеевич Казачков // Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка. – 1970. – Вып. 6
11. Кан-Калик В. А. Педагогическая деятельность как творческий процесс / Виктор Абрамович Кан-Калик. – Грозный. – 1986. – 186 с.
12. Коган Г. М. У врат мастерства / Григорий Михайлович Коган. – М.: Классика-XXI, 2004 – 136 с.
13. Коломинский Я. Алгоритм общения / Я. Коломинский // Знание – сила. – 1972. – № 3. – С.41–43.
14. Кыверялг А. А. Методы исследований в профессиональной педагогике / Антс Аугустович Кыверляг. – Таллинн: Валгус. – 1980. – 334 с.

15. Курбатов М. Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано / М.Н. Курбатов. – М. – 1899. – 83 с.
16. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развитие / Анатолий Петрович Лащенко. – К.: Муз. Украина, 1989. – 136 с.
17. Лащенко А. Пути совершенствования предмета “Хороведение и методика работы с хором” / Анатолий Лащенко // Вопросы хорового образования. Сб. трудов (Ответств. ред. Л. Шамина). – М.: ГМПИ им. Гнесиных. – 1985. – Вып. 77. – С.21- 40.
18. Найденов Б. Выразительное чтение / Б. Найденов // Учебное пособие для студентов пед. институтов. – Москва, 1972. – 242 с.
19. Питання диригентської майстерності. – К.: Музична Україна, 1987.
20. Потылико Г. Этика – психологические основы общения / Г. Потылико. – Москва, 1982. – 263 с.
21. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-педагога / Григорий Петрович Прокофьев. – М.: изд.-во АПН РСФСР, 1956. – 480 с.
22. Работа в хоре. Методика, опыт. (Ответств. ред. Б.Т. Тавлина). – М.: Профиздат. – 1977. – 128 с.
23. Соколов Вл. Работа с хором / Владислав Соколов // Учеб. пос. 2-е изд. М.: Музыка, 1983. – 192 с.
24. Станиславский К. Приложение / Константин Сергеевич Станиславский // Сб. сочинений: В 8 тт. – Москва. –1954. – Т. 2. – С. 318-390.
25. Тевосян А. Дирижерско–хоровое образование в вузе как система (статья) / Александр Татевосович Тевосян // Сб. трудов – Проблемы музыкальной педагогики. – М.: Московская государственная консерватория. – 1981. – С. 109 – 126
26. Тевосян А. Образование и воспитание музыкантов–исполнителей и нерешенные проблемы музыкознания / (К вопросу о стратегии и тактике их решения) / Александр Татевосович Тевосян // Тезисы научно–теоретической конференции по проблемам воспитания и обучения педагога-музыканта. – Тбилиси, 1980.

27. Фейгин М. Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М. Э. Фейгин. – Изд. 2-е, перераб., доп. — М. : Музыка, 1975. – 110 с.
28. Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н.А. Хренов. – М.: Изд.-во: Наука. – 1981. – 304 с.
29. Шерхен Г. Учебник дирижирования / Г. Шерхен // Дирижерское исполнительство. – М.: Музыка. – 1975. – С.208-263
30. Яковлев Е. Г. Проблемы художественного творчества / Евгений Георгиевич Яковлев – М.: Высшая школа. – 1972. – 66 с.

Модель навчально-виховного процесу в спеціальних навчальних закладах, які готують диригента – педагога

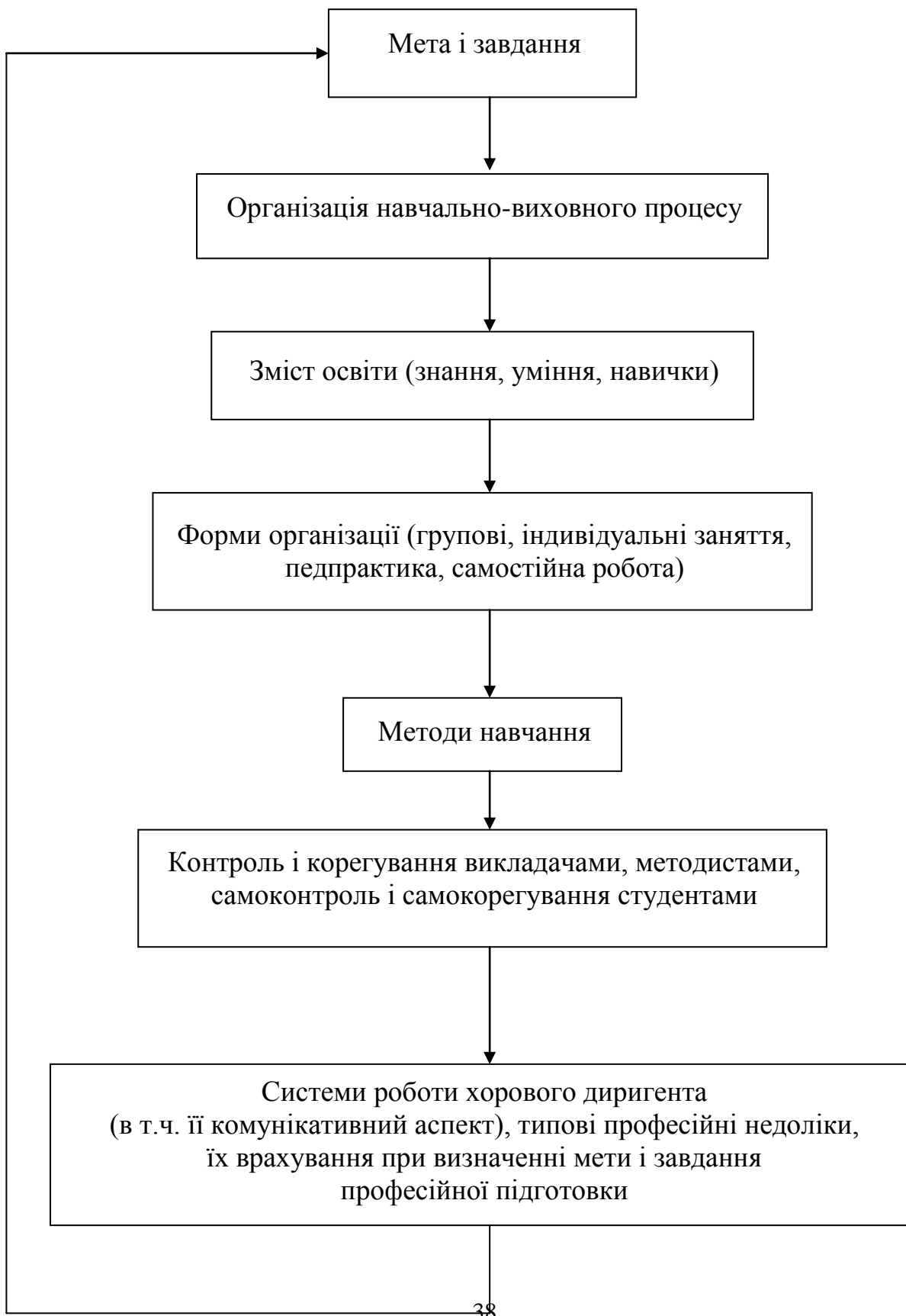


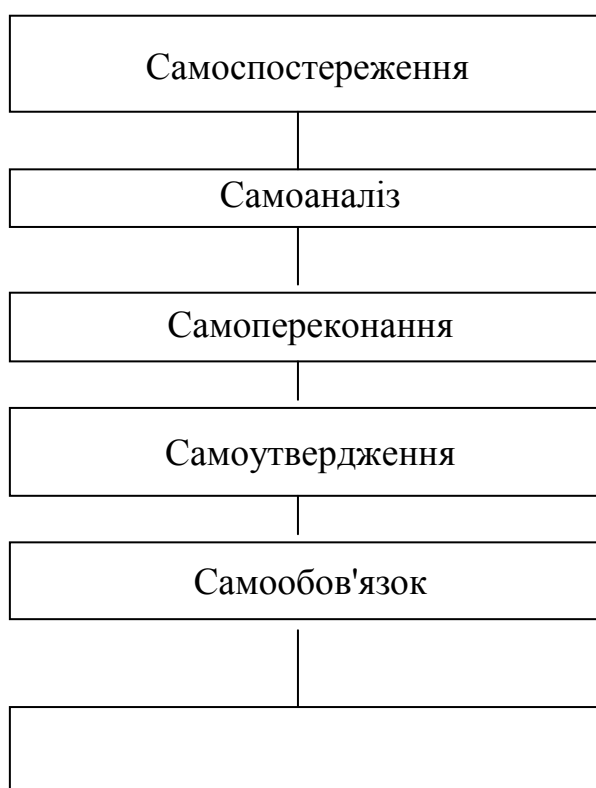
Схема 2

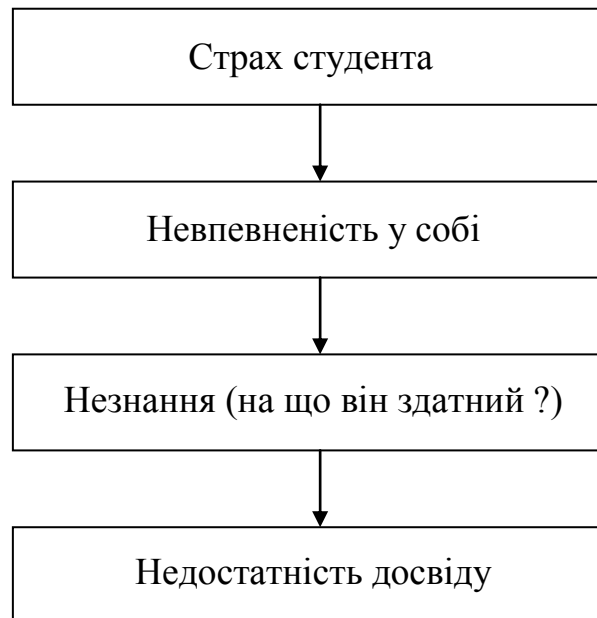
Психологічна якість диригента



Схема 3

Методи самоконтролю і контролю, самооцінки





ДОДАТОК

Секрети майстерності

Секрет 1. Сьогодні основою будь-якої майстерності у будь-якій сфері є вміння зробити хорошу або, бодай, привабливу річ із поганого матеріалу. Стосовно хору, цей секретний закон формулюється так: можна створити хороший хор із поганих співаків — але їх має бути багато. Або: чим гірше учасники хору співають, тим більше їх треба зібрати до купи, щоб можна було слухати їхній спів. Ще інше: чим менше учасників, тим більша від них вимагається майстерність.

Секрет 2. Зібравши гурт учасників, навіть великий, їх треба зацікавити, інакше через тиждень розбіжаться. Постає питання: який репертуар запропонувати хористам? По-перше, найпростіший, бо складних творів такий колектив не осягне, тільки може, навпаки, втратити впевненість, бажання і віри в себе. По-друге, маловідомі, бо відомі пісні «зіспівані» — також не викликать цікавості і бажання виконувати. По-третє, змістовні й зрозумілі. І по-четверте, як тільки почнуться перші успіхи, треба своєчасно і досить швидко піднімати планку — давати нові, складніші й кращі твори.

Отут таки, на нашу думку, важлива майстерність керівника хору. Він повинен знати багато розмаїтих за своєю складністю хороших творів, і добре володіти їхньою «силою», а для цього потрібні роки медитації над цими творами. Він повинен бути також готовий до швидкого зростання кількості учасників — досягнення розвитку не так їхньої майстерності, як свідомості, — тримати репертуар наготові. І він повинен дати таке багатоголосся, яке не спотворить і не збіднить твір, але й не становитиме тяжких перешкод для виконавців.

Секрет 3. Основа української пісні — триголосся. Це, звичайно, не новина, та й не догма, але для мучеників європейської 4-голосної хорової догми — відчутне полегшення. Бо такі величезна більшість українських народних пісень цілком «віддаються» трьома голосами — а це не на 25%, а в кілька разів спрощує техніку хорового співу, роблячи її реально доступною для всіх аматорів співу.

Засвоївши триголосний твір, можна потім її дозабарвити і розмальовувати всілякими експромтами, але практика показує, що це рідко буває виправданим: зайві деталі тільки обтяжують основну музичну тканину тощо.

Взагалі, будь-яке ускладнення, будь-які прикраси до традиційної мелодії чи гармонії мають бути всебічно, і, перш за все, духовно виправданими, інакше вони тільки віддаляють нас від самої суті, від святого, істинного серця твору (рідкісні зразки такого розвитку народної пісні найчастіше трапляються у Миколи Леонтовича: вони або триголосі, або мають триголосся як основу).

Секрет 4. Простота – запорука успіху. Простота технічної обробки, простота манери співу, простота одягу, жестів, поведінки диригента й виконавців – все це потрібно й необхідно, але не для того, щоб було легше, а для того, щоб майстерно виконати твір, а не представити виконавців, диригента чи обробку. Простота віддячує тим, що пісню легко вивчити й невимушено співати, а слухач швидше її сприйме та оцінить. Але й тут потрібна своя майстерність, бо надто легко звести пісню до примітиву.

Секрет 5. Не тратити часу й сил на непотрібне. Багато чого з стереотипного хорового арсеналу потрібно лише в академічних (європейського стилю) хорах, наприклад, вокальні вправи, розспівування, заняття по партіях, інтонаційна робота тощо. Всі ці види діяльності розвивають аналітичну дисципліну та музичне аналітичне мислення, тобто привчають співаків розкладати музику на «деталі», їх «чистити», потім знову «збирати» їх до купи.

Тут теж від керівника вимагається якщо не майстерність, то дуже серйозний здоровий глузд, бо визначити, що потрібно, а що непотрібне, дуже непросто. Та воно й не буває так чітко – це потрібно, а оце ні. Потрібне все, але треба знати міру і вчасно її схопити.

Секрет 6. Психологічні проблеми. Просто неможливо прослідкувати до кінця їх складність і глибину. Реальний колектив складається з дуже різних людей: у них різні рівні освіти, різні інтереси, поняття, професії, вірування, смаки, амбіції, а, оскільки, це люди дорослі, то ні взаєморозуміння, ні компромісу, ні навіть толерантності між ними досягти неможливо. Суворе

правило – не з'ясовувати персональні стосунки в рамках колективу, мати можливість діяти лише частково. Тому єдине, що можна протиставити внутрішнім напругам і конфліктам, це серйозна робота, справжнє захоплення процесом творення хорового виконання, співу. Я не люблю слова «любов», але це той випадок, коли саме любов долає всі перешкоди. Любов до пісні, до її живого звучання, до її народження – а далі й до її життя, тобто сприйняття слухачами, – це єдине, що гарантує колектив від розпаду, від нестерпного психологічного клімату.

Секрет 7. Проблема лідера. У хоровій справі вона найчастіше виявляється як проблема соліста. Любити себе – річ природна і, в будь-якій справі обов'язкова; але у нездорової людини й любов нездорова. Співак, який відкрив у собі талант до публічного співу, неодмінно переживає етап самозакоханості й палкого бажання аплодисментів; якщо співак має ще якісь і психічні відхилення, то цей етап розтягується, іноді надовго, а іноді й на все життя. Такий співак – справжнє нещастя: якщо він стає професіоналом, та ще титулованим, то від нього взагалі немає порятунку, бо сам він міри не знає, а пояснити йому теж нічого не можна, оскільки його рушійна сила розташована не в розумі, а в емоційній сфері; якщо ж він у «видатні» чи, бодай, «відомі» співаки не вибився, то відводить душу в самодіяльних колективах, де часом виявляє себе своєрідним виконавцем-«деспотом».

Але солісти й лідери в українському співі таки необхідні. Тільки ж той соліст має відповідати твору, якому заспіває. Психічні ж особливості сучасного самодіяльного соліста такі, що він переконаний, що пісня має відповідати йому, його голосу і його розумінню, а якщо не так, то твір грамотно не звучатиме. Він все рівно співатиме його по-своєму. Наслідок виходить такий, що кожний соліст годиться для виконання будь якого твору, а часом і ні; і коли йому не дають сольного виступу, виконавець страждає від того, що його недооцінюють. І може трапитись так, що соліст звинувачує кого завгодно, тільки не себе.

Втамувати спрагу лідерства в хорі дуже важко. Ця спрага постійно дає про себе знати то прямими претензіями, то нестримними спробами виділитися в

загальному хоровому звучанні. Найліпше, коли таких лідерів (не за майстерністю, а за характером) є кілька в кожній партії хору – тоді вони один одного і врівноважують, і виховують. Оце ще одна причина того, що чим більше співаків у хорі, тим краще той хор звучить. І ще одна причина того, що з досвідчених співаків скласти хор, який служив би народній пісні, неможливо. Їх навіть використати як солістів, рідко вдається.

Секрет 8. Ніколи й нікого не треба відсторонювати від хору. Люди, яким надто важко увійти в цю колективну роботу, відходять самі – хто відразу, хто з часом. Тим, хто має терпіння й бажання пройти оту дорогу до відкриття себе в співі, треба показати прості музично-виконавські прийоми навчання. Ми це формулюємо коротко: «Співай, - але так, щоб я тебе не чув». Дуже добре, коли на цю фразу гурт відгукується сміхом – це дає нагоду пояснити: «якщо ти співаєш правильно, то твій голос не виділятиметься, і я його не почую; якщо ти співаєш «не туди», то принаймні роби це тихо, - знову ж таки, щоб тебе не було чути, й щоб неправильний звук не руйнував інтонаційний стрій. Але якщо я співатиму тихо, то я нічому не навчуся, бо не чую свого голосу, - зауважить такий учасник: «Добре, я тебе навчу, як це робити». І я показую йому, як співати в долоню або, як слухати свій голос, затуливши одне вухо пальцем (у будь-якому оточенні людина чує свій навіть тихий голос, навіть мугикання носом, коли затулить одне вухо – а друге, нехай усе таки прислухається до загального співу)».

Секрет 9. Взірець – Природа: кожна істота вдосконалює свої природні органи тренуванням, іграми, практикою, але ніколи не спотворює їх, і не замінює штучними. Голос у кожної людини свій від Природи. Будь-яка спроба вдосконалити, покращити його зовнішнім «вокально-педагогічним» втручанням повинна не руйнувати, а навпаки, нав'язавши людям штучний спів, примусити не втратити культури природного голосу, природної краси народної пісні – пісенний фольклор.

ДЛЯ НОТАТОК

[illegible]

ДЛЯ НОТАТОК

[illegible]

ДЛЯ НОТАТОК

[illegible]

Формат видання 148×210 мм

Формат паперу і частка аркуша 60×90/16

Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний

Ум. друк. арк. 3 Наклад 300 прим. Зам 6008804/18

Віддруковано з оригіналів авторів

Друкарня «Фоліант»

76000, м. Івано-Франківськ

вул. Старозамкова, 2

www.foliant.if.ua

e-mail: foliant.drukarnja@gmail.com

тел.-факс: +38(0342) 50-21-65

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ІФ № 24 від 20.07.2014