

**Принципи формування образного
мислення диригента в творчому процесі**

А.Кушніренка

В процесі індивідуальних і практичних занять із студентами під час вивчення хорових творів виникають певні проблеми щодо їх інтерпретації і створення художнього образу. Для того, щоб той чи інший твір донести до слухача, потрібно студентам не тільки добре знати партитуру, володіти технікою диригування, вміти навчати хористів чисто інтонувати інтервали, чи добре володіти вокалом. Для остаточного втілення художнього образу під час творчого процесу потрібно виробляти в студентів навички образного мислення. Інтуїтивному прояву образного мислення тут не заважає ні послідовність сюжету, ні графічність зображення, ні постійність метричного поділу, ні строгі контури форми. Всією своєю природою музика вимагає багатства уяви і вільного злету фантазії. Щоб відчуті і відтворити все те, що записано в партитурі композитора, крім чисто технічних навичок віртуозного володіння хором, диригенту необхідне образне мислення, тонке уміння спрямовувати виконання у відповідності до своєї внутрішньої слухової уяви звукового образу. Про роль образного мислення в диригентському виконавстві багато сказано у таких відомих майстрів як М.Малько, Г.Маллер, М.Колесса та інших.

Роль образного мислення в роботі над створенням художнього образу музичного твору надзвичайно велика, проте саме цей процес ще вимагає свого дослідження. Адже до цього часу ще немає єдиної науково обґрунтованої системи, єдиної думки з цього приводу і педагоги – музиканти в залежності від досвіду, таланту, приділяючи належну увагу взаємозв'язку образного мислення і художнього виконання музичного твору, добиваються в роботі із студентами в цьому напрямку певних успіхів, користуючись власними методиками.

Нашим завданням було, спираючись на досвід і метод роботи відомого українського диригента, композитора, педагога, професора кафедри музики Чернівецького Національного університету ім. Ю.Федьковича - А.М.Кушніренка, загострити увагу студентів – диригентів консерваторій, а також інших музичних вузів на тому, яку саме роль відіграє образне мислення в роботі над художнім образом твору. Талант Кушніренка - педагога – яскравий і самобутній. Уміння створити на уроках творчу атмосферу, доступно, цікаво і чітко подати навчальний матеріал, відповісти на ті чи інші питання, що часто виникають під час занять на лекціях з предмета "Хорове аранжування" та спецкурсу "Розвиток музичної культури і освіти на Буковині", що викликають у студентів захоплення, невимушеність у спілкуванні, постійна увага до їхніх проблем – довір'я і повагу. А. Кушніренко добре знає не тільки свій предмет, але й досконало володіє методикою навчально-виховної роботи. Ряд відкритих практичних занять з хорового класу, а також індивідуальних уроків з диригування, які він проводить, отримали схвальні відгуки педагогів-фахівців та атестаційної комісії Міністерства освіти України.

Висока загальна культура та ерудиція, глибокі знання свого предмета, педагогіки, психології, велика виконавська практика дають можливість йому добиватися значних успіхів у роботі зі студентами. Творча атмосфера, яка панує на заняттях А. Кушніренка, – прагнення зробити не тільки все до найменших деталей, а й навчити студентів самостійно працювати над твором, допомагають збагатити їх технічно і розвинути професійно, ширше розкрити свій талант, повірити в свої сили. Професор дуже уважно ставиться до особистості кожного студента. Він уміє розпізнати і оцінити кращі сторони таланту своїх учнів, а емоційна насиченість занять збагачує їх духовно та інтелектуально, захоплює і переконує, спонукає до творчості. Він вчить їх послідовно оволодівати всіма компонентами їх майбутньої професії – від навичок самостійної підготовки роботи над хоровою партитурою і володіння технічними засобами (технікою диригування) до уміння належним чином організувати як репетиційний процес, так і концертне виконання твору.

Приступаючи до аналізу хорової партитури, А. Кушніренко загострює увагу студентів на вивченні гармонії, поліфонії, аналізу форми музичних творів. Він вчить їх досліджувати зв'язок поетичного слова з музикою, виявляти характерні мелодичні та гармонічні звороти, темброві поєднання голосів, визначати інтонаційні, ритмічні та виконавські труднощі, темпові та агогічні відхилення, розставляти змістові акценти, визначати динамічні кульмінації, а також інші елементи музичного розвитку, що мають безпосередній вплив на цілісність побудови і є основою для створення художнього образу. Бо якщо інші виконавці, як правило, аналізують твір лише для того, щоб знайти власну інтерпретацію, то у диригента додається ще одна необхідність: аналізувати для того, щоб передати окремі результати цього аналізу на репетиціях безпосереднім творцям виконуваної музики – артистам хору. „Адже диригент, на відміну від інших виконавців (скрипалів, піаністів, співаків тощо), сам безпосередньо не відтворює звуковий образ. Він робить це з допомогою інших і вже через них доводить до слухачів свій задум” [1, 16-21].

Тому найбільше уваги на заняттях з диригування А. Кушніренко приділяє шліфуванню технічної майстерності студентів, вироблення у них таких диригентських жестів, які б найтонше передавали інформацію виконавцям. „Уміння користуватися диригентськими схемами, різними позиціями рук, осмислення відчуття замаху, удару та відбиття в диригентському жесті, показ вступів та зняття звучання за допомогою ауфтактів – усе це, підкреслює професор, - повинно бути доведено до автоматизму, щоб пізніше, під час виконання сам процес тактування не відволікав диригента від творчих завдань”[5, 213].

Разом з поясненнями, які стосуються чи технічних, чи виконавських проблем, А. Кушніренко часто демонструє сам, як необхідно зробити потрібний рух, показати вступ або продиригувати той чи інший епізод твору. Робить він це дуже переконливо. І студенти захоплюються його надзвичайно виразовою технікою, внутрішньою зосередженістю, сильною волею, а також умінням пережити кожну інтонацію, кожну музичну думку і в момент виконання

передати образний зміст музики. Значна увага приділяється професором на заняттях із розвитку образного мислення студентів, а також навичок, які необхідні майбутньому диригентові для спілкування з хором: жестом, поглядом і мімікою добиватися від співаків не тільки одночасного початку і закінчення звучання, звукового темпоритмічного і динамічного ансамблю, а й яскравого, емоційного виконання. Підкреслюючи значення техніки для диригента, А.Кушніренко часто повторює слова М. Колесси: "Усі рухи (чи то руками, чи головою, чи верхньою частиною корпусу) повинні бути вірним і темпераментним відображенням внутрішнього змісту, що є в кожному добре написаному музичному творі... Дбаючи про точність, логічність кожного свого руху, диригент старається бути якнайбільш ошадливим щодо величини чи обсягу жестів: чим менше виявляється назовні його майстерність, тим вона вища"[4, 29].

Одночасно слід констатувати, що А. Кушніренко як у своїй творчій, так і педагогічній діяльності постійно розвиває методологічні засади львівської диригентської школи, основоположником якої є академік М. Колесса, а теоретичним підґрунтям – його підручник "Основи техніки диригування". Разом з тим, як би детально не був зафіксований у партитурі характер виконання, все записати неможливо. У диригента, підкреслює А. Кушніренко, завжди залишається більша чи менша свобода у виборі засобів виразності. Те чи інше прискорення, уповільнення, той чи інший акцент, тощо, можуть звучати по-іншому, по-різному, в залежності від того, який зміст їм надається. Тому виконання вказівок композитора слід тісно пов'язувати з образним мисленням диригента, з його власною творчою інтерпретацією.

Багато уваги приділяє професор взаємозв'язку слова і музики, розкриттю тих широких можливостей, які дає злиття мелодичної виразності з поетичною образністю літературного тексту. „Адже думка, втілена в слові і виражена мелодією в поєднанні з гармонією, а також збагачена чудовими барвами співочих голосів, набирає надзвичайної сили впливу на слухача”[3, 41].

Завершуючи роботу над тим чи іншим твором зі студентом у класі, А.Кушніренко вимагає від нього детального знання партитури настільки, щоб він міг бачити і чути внутрішнім слухом усі її компоненти, щоб авторський текст став для нього вираженням власних творчих задумів. Бо, за відомим висловом А. Пазовського, "тільки той диригент, хто до моменту безпосереднього колективного відтворення музики уміє вільно слухати і чути її своїм внутрішнім слухом, хто уміє цілісно мислити партитурою, інтонуючи про себе всі закладені в ній багатства виразових засобів: красу мелосу і безперервність внутрішнього руху темпоритму, природу художніх акцентів і штрихів, експресивно-динамічні приливи і відливи, колористичні якості звуку кожного із голосів і всього оркестрового як вокально-оркестрового ансамблю в цілому – словом, усю багатогранність взаємодіючих елементів, що складають живу і трепетну тканину музики"[2, 68-69].

Техніка диригування не зводиться лише до тактування схем, вона повинна бути спрямована на відтворення художнього образу твору. Тому А. Кушніренко велику увагу приділяє показу жестами рук різноманітних штрихів, характеру звуку, вчить відповідними жестами і мімікою реагувати на теситуру голосових партій, реєстри окремих голосів, інтонацію, на виділення окремих тем у поліфонічних творах. Велика увага приділяється професором диригуванню хорових творів з музичним супроводом, де часто він є рівнозначним компонентом усієї партитури, який не повинен залишатися поза увагою диригента, а навпаки – підкреслювати його значимість. А. Кушніренко завжди вчить студента "тримати звук у руках", звертаючи увагу на відчуття, і відповідними жестами тримати "живе звучання хору". Володіючи такими навичками при відсутності хору – це вже певного роду мистецтво.

Складаючи індивідуальні навчальні плани з диригування, професор використовує різні за характером і змістом високохудожні музичні твори, які в першу чергу мусять бути посильними для студентів і відповідати рівню їх підготовки. Найчастіше це твори вітчизняних та зарубіжних композиторів-класиків, серед яких особливе місце належить хорам М.Лисенка, а також

Д.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя, М.Вербицького, С. Воробкевича, П.Ніщинського, К.Стеценка, М.Леонтовича, Д.Січинського, О. Нижанківського, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського та багатьох інших. Часто Андрій Миколайович включає до програм студентів хорові твори Й.С.Баха, В.А.Моцарта, Р.Шумана, Ф.Шуберта, П.Чайковського, С.Танєєва та інших, на яких, на його думку, студенти повинні сформуватися як виконавці і зміцнити технічно настільки, щоб пізніше при виконанні складних у всіх відношеннях творів сучасних композиторів не зазнавати жодних труднощів. Разом з тим, він переконаний, що чим різнобічнішим буде використаний у навчальному процесі матеріал, чим вище його художня якість і чим більше творів різних стилів продиригують студенти в класі під контролем педагога, тим кращою буде їх професійна підготовка. Велика працелюбність, урівноваженість і спокій, а також сувора вимогливість, що притаманні його роботі зі студентами в класі, розвивають у них серйозне ставлення до предмета, почуття мистецької відповідальності, а особиста привабливість і атмосфера доброзичливості – якнайкраще сприяють навчальному процесу.

Образне мислення є важливим фактором на всіх етапах творчого процесу диригента – від підготовчої роботи над партитурою і репетиції з хором до концертного виконання твору. Працюючи над партитурою А.Кушніренко вчить, що диригент повинен бачити і чути всі її деталі: мелодичні і гармонійні звороти, особливості поетичного тексту і його взаємозв'язок з музичним, ритмічні, інтонаційні та теситурні складнощі і темпові відхилення, темброві поєднання голосів і архітектоніку побудови. Однак, він ні в якому разі не повинен захоплюватись тільки сухим аналізом без емоційного відчуття матеріалу. Бо без яскравих асоціацій, що викликаються емоціями, які в свою чергу породжують необхідне виконавське відчуття диригента, сам аналіз партитури стає справою непотрібною. Таким чином, вже на першому етапі творчого процесу – роботі над партитурою в тісній взаємодії раціонального і емоційного, де емоції підсилюються активною роботою свідомості, а інтелект

підтримується почуттям в уяві диригента, завдяки його образному мисленню закладаються основи художнього образу твору.

Не менш важливою є роль образного мислення диригента під час репетиційної роботи з хором. Приступаючи до вивчення твору з хором А.Кушніренко, як диригент, сприймає його перш за все емоційно. Але, щоб по – справжньому осягнути всю партитуру, і донести її до виконавців, він вперто і наполегливо проводить роботу над образним мисленням. Часом диригенти, стараючись якнайбільше наблизитись до задуму композитора, і якнайкраще відтворити його при вивченні того чи іншого твору з хором, дуже детально і точно виконують всі композиторські ремарки, що зазначені в партитурі. Однак навіть найточніше відтворення нотного тексту разом з усіма авторськими ремарками – це тільки схема живого організму музичного твору, яка без образного узагальнення і активної роботи мислення не в змозі передати художній образ твору. Тож як би детально не був зафіксований в партитурі характер виконання, все записати не можливо і у диригента завжди залишається більша чи менша свобода у виборі засобів виразовості. І тому відхилення від вказаних композитором ремарок можуть допускатися, якщо вони розвивають творчий задум і не спотворюють твору, а в авторських позначеннях диригент повинен бачити засіб розкриття музичного образу, а не сліпо підкорятися їм. Професор зазначає, що коли диригент яскраво відчуває характер твору, його темпо–ритм, мелодичний і гармонійний розвиток, фактуру, авторський текст стає для нього виразом його власних творчих задумів, кордони між творцем і виконавцями зникають, а саме виконання пізніше стає безпосереднім і переконливим.

Важливою ділянкою в репетиційній роботі диригента з хором є праця над взаємозв'язком слова і музики, тому, що думка, яка втілена в слові і виражена мелодією в поєднанні з гармонією, а також збагачена чудовими барвами співочих голосів з надзвичайною силою впливає на слухачів. Так, працюючи з студентами над хоровим твором П.Ніщинського „Закувала та сива зозуля” із музики до драми Т.Ш.Шевченка „Назар Стодоля” А.Кушніренко намагається

передати весь зміст усіма диригентськими засобами. Цей хор є найвищою точкою драматургічного розвитку, кульмінацією всього твору. Романтичний сюжет хору, розкриття в манері героїко – романтичної розповіді, насичений народно – пісенними зворотами. Основні епізоди хору – послідовні в стадії розкриття сюжету.

1 епізод зі словами:

Закувала та сива зозуля

Ой, заплакали хлопці – молодці,

Гей, гей, та у чужині, в неволі, в тюрмі...

Це своєрідний вступ – початок оповіді про згорьованих за рідним краєм невільників, своєрідна речитація, де вузькі трихордні поспівки зрідка відтіняються інтонаційними вигуками „Гей, гей”, які поглиблюють смуток невільників. В наступному епізоді зі словами:

„Ой, повій, повій, та буйнесенький вітре

Та понад море

Та й винеси нас із кайданів, з неволі

в чистеє поле”.

Через плавні тужливі мелодії в гармонічному поєднанні всіх голосів передається гнітучий настрій козаків і їх надмірне бажання визволитись із кайданів турецької неволі.

Останній епізод завершується словами:

„Гей, як, зачули турецькії султани.

Та й ізвеліли ще гірші кувати кайдани”.

Тут засобами музики через грізне хорове *Tutti*, насиченого гармонійною фактурою і перегуками різних голосів на нюансі „Ф” зі словами „кувати кайдани” передається гнів турецьких султанів до українського козацтва.

Таким чином, завдяки органічному поєднанню слова і музики в кожному епізоді, як показує А.Кушніренко, відчувається певний настрій і в результаті створюється високохудожній музично – поетичний образ.

Таких прикладів можна привести чимало із інших творів з репертуару професора Андрія Кушніренка, таких, наприклад, як хор „Іван Гус” М.Лисенка, чи хори Б.Лятошинського на слова Т.Г.Шевченка „Тече вода в синє море”, „За байраком байрак”, „Із – за гаю сонце сходить” та інші.

Зрозуміло, що кожне окреме слово важливе лише у зв'язку із загальним змістом, тією чи іншою думкою. Співуча інтонація, з однієї сторони є інтонацією музичною, що впливає на слухача музичною образністю. З іншого боку, декламаційна виразовість співу захоплює поетичними образами мови. Саме тому інтонаційна виразовість, яка значно розширює дійовість хорового виконання, вимагає великої роботи над музичною інтерпретацією поетичного слова, злиття словесного і музичного тексту, чіткої і дуже виразної артикуляції, і без образного осягнення цілості диригентом і виконавцями – не можлива.

Особливо важливу роль образне мислення відіграє на останньому етапі творчого процесу – під час концертного виконання твору. Працюючи над партитурою, а пізніше з хором над вивченням твору – диригент, як тонкий музикант завжди зуміє відчутти і побачити те, що знаходиться ніби поза нотним текстом – недомовлене, а лише намічене автором, тим більше, що як говориться вище, нотозапис, а також інші позначення – це тільки зовнішнє умовне означення живих емоцій, душевних переживань. І тому у нього з допомогою образного мислення створюється власна концепція твору, яка в час концертного виконання стає основою інтерпретації. Однак, художнє бачення, власну інтерпретацію, якій притаманні емоційна насиченість, життєва правда, змістовність і натхнення, диригент може мати лише тоді, коли він своїм прочитанням не порушує образної сфери твору, стильових особливостей музики, тим більше, що кожному концертному виконанню притаманний такий важливий елемент, як імпровізація.

Отже, відчувши зміст твору у вигляді власної уяви звукового образу, диригент з властивою кожному митцю емоційністю за допомогою образної техніки диригування спонукає хор до виконання таким чином, щоб якнайкраще донести музичний образ до слухача.

Підсумовуючи вище сказане, слід підкреслити, що образне мислення є важливим фактором в процесі творчої діяльності диригента. Саме на його основі створюється виконавська концепція і формується інтерпретація музичного твору, тобто внутрішня уява і створені нею образи, викликаючи яскраві асоціації, допомагають диригенту якнайглибше проникнути в зміст музики, сутність її думок, почуттів, настроїв, а емоційна пам'ять кожен раз відроджуючи знайдені образи і асоціації викликає і необхідне виконавське відчуття.

Таким чином, розвиваючи образне мислення у студентів, Андрій Миколайович Кушніренко підкреслює чіткий зв'язок емоційно – образної і логічної засад, розвиває слухову уяву, її асоціативно – образну й емоційно насиченість, виробляє вміння через аналогії з життям, природою та іншими видами мистецтва розкрити форму, ідейний зміст твору. Разом з тим, розвиток образного мислення на уроках у А.Кушніренка паралельно розвивається з оволодінням студентами, як технічними, так і виконавськими засобами своєї професії, з умілим поєднанням емоційного і раціонального в процесі їх становлення як особистостей і музикантів.

Використана література

1. Пазовський А.М. Записки дирижера / А. М. - М.: Музыка, 1966. – С.68-69.
2. Коваль Л.Г. Музично – естетичне виховання / Л. Г. - К., 1991, - С.41.
3. Колесса М. Основи техніки диригування / М. Колесса. – К., Муз. Україна, 1960. – С.29.
4. Кушніренко А. Розвиток української музичної культури на Буковині другої половини ХІХ – поч. ХХ ст. П'ятий конгрес міжнародної асоціації українців.: - Соціально – гуманітарні науки А. Кушніренко. – Чернівці., Рута, 2004. – С.213.