

У курсі методики музичного виховання висвітлюється історія музичної освіти; вивчається методика в роботі з учнями різних вікових груп, відбувається знайомство з різними видами культурно-дозвілдової діяльності школярів. Методична оснащеність вчителя є запорукою вдалої практичної діяльності його в організації культурного дозвілля учнів, дозволяє уміло імпровізувати в несподіваних ситуаціях, використовувати різноманітні форми роботи, що сприяє створенню атмосфери творчої активності, зацікавленості.

Крім наявності загальних рис керівника, вчителю музики необхідно вміти володіти психологічними якостями, необхідними для організатора мистецької діяльності, серед яких найважливішими є артистизм, сценічність, здатність до перетворення (емпатія), уява, творче мислення.

При виборі й організації тих чи інших форм дозвілдової діяльності майбутньому вчителю музики важливо усвідомлювати їхнє виховне значення, чітко уявляти, яким якостям особистості вони допоможуть сформуватися або закріпитися, адже потреба школярів у самовдосконаленні і розвитку творчих здібностей є особливо актуальною в наш час, і вирішити це завдання неможливо без вдалої організації вчителем культурного дозвілля школярів.

Отже, культурно-дозвіллова діяльність є важливою складовою духовного життя сучасної молоді. Майбутній учитель музики повинен добре володіти технологією проведення означеної діяльності, що вимагає впровадження у навчальний процес в вищі музично-педагогічні заклади освіти відповідної методики формування даної якості фахівця.

Література:

1. *Андрієвська Н.Ф.* Формування готовності майбутнього вчителя музики до організації дозвілля учнів: Дис. канд. Пед. наук К., 1994.-176
2. *В.И.Белоконь* «Культурно-досуговая деятельность». Мелитополь, 2002.
3. Організація музичного виховання в школах і в вузах України. Методичні рекомендації вчителів музики, керівників худ. студій, клубів та гуртків, студентів педагогічного та музичного факультетів. Мистецтво освіти України, укл. О.П.Рудницька, К.:КДП, 1992.-339с.

УДК 378.091.12-051:7.071.2:[159+612]

*Ніколаєнко П.М.,
Прутула Д.Б.*

ПСИХОЛОГО-ФІЗІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Статья посвящена актуальным вопросам формирования сложнейшего механизма, которым определяется дирижирование хором. Детально прослеживаются внешние факторы постановки дирижерского аппарата, а также рассматривается внутренний психофизиологический механизм, который обеспечивает закономерную связь между суставно-мышечно-двигательными ощущениями, центральной нервной системой и непосредственными движениями рук с эмоционально выраженным взглядом.

Ключевые слова: дирижерский аппарат, психофизиологический механизм, мышечная свобода, основная дирижерская позиция.

Питання налагодження диригентського апарату, альтернативи якому у справі управління хором колективом не існує, вирішується досить складно, оскільки має багато елементів як зовнішнього, так і внутрішнього порядку. Тож у диригентській підготовці фахівця постановка диригентського апарату займає одну з визначальних позицій. Вірно організований і налагоджений диригентський апарат створює універсальні можливості для

управління колективним виконавським процесом за найвибагливішими мірками. Формування диригентського апарату – завдання принципової важливості.

Упродовж тривалих часів з глибокої давнини еволюція диригентського мистецтва пройшла складний шлях пошуків від самих наївно-примітивних, елементарних (батута і т.п. хейрономія), акустичних і візуальних способів до сучасної системи мануальної техніки (склалась до середини ХІХ ст.) Разом з тим тенденція відродження старовинних фольклорних традицій у поєднанні із засвоєнням нових художньо-естетичних принципів, притаманних творчості Б.Лятошинського, С.Прокоф'єва, Л.Ревуцького, Д.Шостаковича, відкрила нові можливості інтонаційного, ладового, тембрального порядку, нові засоби створення вертикалі, внесення політональності, поліритмії і поліметрії, імпровізаційної метроритмічної структури, поєднання академічного і народного співу, використання глісандо, вільного інтонування, нашарування голосів тощо. Більшість ритмічних, інтонаційних, фактурних та виконавських елементів у хорових творах навіть важко зафіксувати сучасним нотним письмом. Красномовним доказом тому є творчість нового покоління композиторів (Ю.Алжнев, Л.Дичко, В.Зубицький, Є.Станкович, В.Степурко та ін.

Отже арсенал традиційної диригентської техніки вагомо збагачується і ускладнюється художніми прийомами, виконання яких потребує неабиякої диригентської свободи і пластичності.

Проблема постановки диригентського апарату досить повно розроблена в працях відомих фахівців, диригентів (Андреєва Л.М., Казачков С.А. Канерштейн М.М., Коллеса М.Ф., Малько М.А., Мусін І.О., Ольхов К.А.). Проте не достатньо висвітленими ще залишаються питання принципового значення, такі як природна невимушеність, набуття свідомо інтонаційного змісту рухів замість спонтанно-механістичного, наповнення кисті живим звучанням, формування технічних засобів на інтелектуально-відчуттєвій основі тощо. В наукових роботах Г.Л.Єржемського, А.С.Сівізьянова теоретично розглядаються важливі аспекти поставлених питань, але їх методичне вирішення залишається за практиками.

Диригентський апарат – це складне утворення : руки, голова (обличчя, очі), корпус (груди, плечі), ноги. До кожної складової частини виробились вимоги, ігнорування яких може привести до небажаних результатів. Усвідомлення диригентського апарату починається з постановки корпусу. Його загальний вигляд має справляти враження активного, підтягнутого стану і разом з тим приваблювати естетичністю і природною невимушеністю. Аби позбутися вигляду сутулості, який нерідко спостерігається на практиці, слід розгорнути трохи назад плечі, розправити груди. Дихання не повинно затримуватись, інакше неминуче виникає напруження, завмирання плечового поясу. Корпус повинен бути вільним, спокійним, природним. Рухи руки забезпечує плечовий суглоб, а не все плече з ключицею. Звикання студентів до такого стану відбувається поступово і під уважним контролем з боку педагога.

Необхідно звернути також увагу на позицію ніг, яка створює міцну і пружку опору диригента. Фахівці рекомендують таку розстановку ніг, коли одна нога виставляється трохи вперед, ніби стає здатною до поштовху, друга виконує допоміжну роль. Треба стежити за тим, щоб нога, яка виставлена вперед, брала на себе основну вагу корпусу, інакше його вигляд втрачить мобільний характер. Ноги ставляться на повну ступню і на деякій відстані одна від одної. На законних правах існує ще одна позиція, коли ноги ставляться на ширині плечей. Тоді вага корпусу рівномірно лягає на обидві ноги. Не можна згинати ноги в колінах, бо втрачається відчуття пружності. Недопустимо відбиття такту ногою.

Положення голови диригента зумовлено тим, щоб хор бачив його обличчя і очі, а сам диригент міг охоплювати зором всіх виконавців. Тому не допустимо схиляння голови до передньої стінки грудної клітини, а також високе піднімання. Не можна кивати головою під час виконання диригентських рухів.

Обличчя виконує важливу роль. Воно повинно бути виразно щирим у відповідності до художньо-образного звучання з природною мімічною рухливістю без зайвого кривляння. Безшумна артикуляція у формі округлого розкриття рота є корисним і важливим елементом, який нагадує хору про необхідну якість звука, його прикриття і зібраність, форму фонем,

виконання приголосних тощо. Мімічна виразність з'являється тоді, коли студент адаптувався до незвичного стану рук і не обтяжений багатьма завданнями.

Важливо постійно контролювати стан обличчя, запобігати появі зайвого напруження в губах, коли вони щільно змикаються з початком руху, "приростання голови", спрямованого в одну точку погляду.

Руки є головним засобом спілкування диригента з хором. Важливо усвідомити, що рука складається з кисті (п'ясть і пальці) та променево-зап'ястного суглоба, передпліччя і ліктьового суглоба, плеча і плечового суглоба. У диригентському процесі активність кожної частини зумовлюється завданнями виконавства, але дія повинна бути узгодженою з іншими частинами. Головні критерії постановки рук – повна м'язова свобода, зручність, природність, рухомість кожної частини і відчуття їх єдності (найменший рух повинен виконуватись за умови відчуття всієї руки).

Кисть є найбільш виразною частиною руки. Вона сама незалежна і рухома, здатна філігранно відточувати виконання найтонших деталей звучання, штрихів, характеру звуковедення, фразування, нюансування тощо.

Тому вся робота над диригентською технікою зводиться до постійного відчуття кисті, її доцільної рухливості і виразності, гнучкості.

Важливим моментом постановки диригентського апарату є вироблення постійного відчуття вагомості кисті. Завдяки його сформованості згодом з'являються інтонуючі рухи, кисть наповнюється живим звучанням і стає здатною до різноманітного градування звукової потужності.

Вимоги до постановки рук відомі: форма кисті повинна бути округлою, долонею "дивитись" вниз, пальці дугоподібно закруглені, не щільно зліплені і в той же час не широко розставлені. Великий палець займає природне положення. Відчуття руху зосереджується на променево-зап'ястному суглобі, який веде за собою кисть, пальці перебувають у стані відносної нерухомості (як скрипаль веде смичок). Відчуття площини відбувається в крайніх фалангах пальців (аналогічно тому, як піаніст відчуває всю руку в кінцях пальців).

Уточнення вимог до всіх складових частин диригентського апарату є необхідною передумовою їх вірної постановки. Їх сукупність характеризується найбільш зручним і природним станом, в режимі якого належить здійснювати диригентський процес. Це – основна диригентська позиція. Вона є важливим показником якості диригентської підготовки та її перспектив. На жаль ця позиція нерідко залишається на рівні побажань і не досягає своєї мети. Вважає перш за все небажана штучність і вимушеність стану початківців.

Разом з тим запозичення у природи її форм і станів може стати запорукою вагомих перспектив. У даному випадку привертає увагу той природний стан, до якого виконавець (скажімо піаніст) звично удається, щоб повністю розслабити м'язи після їх тривалого перенапруження (релаксація). Якщо порівняти цей стан із приведеними вимогами до постановки рук, то виявляється, що він майже ідеально відповідає їх вимогам з тією різницею, що відчуття цього стану і форм треба перенести зберегти у горизонтальну площину тобто основну диригентську позицію з невеликою поправкою: пальці треба трохи підняти, спрямовуючи їх на хор. Завдання полягає в тому, щоб "відміряти" ті зусилля, які необхідні для утримання таких м'язово настроєних рук в горизонтальному положенні, а також сформувати відчуття площини, зручної і універсальної для виконання найрізноманітніших рухів.

У зв'язку з цим завданням актуалізується питання визначення площин, в яких здійснюватимуться рухи. Це – дві вертикальні площини уздовж корпусу ліворуч і праворуч, в яких відбуваються вільні екскурсії рук (підняття і опускання), не торкаючись корпусу; горизонтальна площина основної диригентської позиції, яка визначається діапазоном відстані між лініями талії і грудей; нарешті – вертикальна площина віддаленості кистей від корпусу, яка зумовлюється найзручнішим положенням ліктів, коли вони органічно поєднуються з іншими частинами руки як цілісного утворення.

На питанні формування диригентського апарату учня неминуче відбивається його попередній життєвий і фаховий досвід. Як правило, навчання здійснюється без будь-якого

набутого досвіду у сфері диригування, хіба що у вигляді пластичного диригування, до якого спонтанно удаються малюки, коли слухають музику. Проте він теж вартий уваги. Загалом диригентське навчання

починається у віці 15-16 років, коли молоді особи вже досягли певного фізичного і інтелектуального розвитку, а разом з ним набули рухових манер, які можуть не тільки не сприяти, а й перешкоджати у справі диригування.

Варто враховувати також, що з віком у людини відбуваються фізіологічні зміни з об'єктивних і суб'єктивних причин. Помічено, що природна здатність людини до рухомості під великою загрозою: завдяки нерозумному харчуванню речовина, яка забезпечує її рухомість, змашуючи суглоби, вже в ранньому юнацькому віці "цементується" (П.Брегг).

Ще одна обставина, яку слід взяти до уваги в контексті нашого дослідження, - це велика свобода рухливості, якою наділила людину природа. Віднайти в безмежному руховому арсеналі учня один, найбільш доцільний, об'єктивно існуючий рух - справа дуже не проста (М.О.Бернштейн), але необхідна.

У результаті наведених міркувань, наукових спостережень, розрізаних на перший погляд, напрошується висновок: людину, яка починає вчитися диригуванню, необхідно цілеспрямовано свідомо готувати до цього процесу: за допомогою спеціальних вправ, щоб активізувати дефіцитну рухливість суглобів рук, диференціювати рухи (великі – малі, енергійні – інерційні, пружкі – розслаблені тощо), специфічно настроїти внутрішній стан, настроїти суглобо-м'язово-рухові відчуття, навчитись психофізіологічно настроювати себе на виконання рухів, сформувати пріоритети відчуттів, вміти зосереджуватись на домінанті відчуттів – вагомості кисті. І все це за умови звичайних життєвих станів і рухів, але поєднаних (узгоджених) з центральною нервовою системою.

Специфіка ж мануальних рухів буде зумовлена музичним мистецтвом (хоровим твором) – передачею необхідної інформації про темп, штрих, динаміку, інших елементів музичної виразності; організацією вокально-технологічного і хорознавчого процесу в хорі, зараженням психо-фізичним станом, адекватним інтерпретованому змісту музики і його співацькому відтворенню. Специфіка мануальної техніки полягає в тому, що вона сприймається зором і діє не безпосередньо на співацький голос, а ще й через свідомість виконавців. Тому дуже важливо, щоб цей єдино можливий спосіб спілкування диригента з виконавцями (у поєднанні з поглядом, виразною мімікою, артикуляцією) виконувався чітко, точно і зрозуміло. Безперечно, що такий спосіб повинен бути простим і звичним для диригента, наочним і зрозумілим для виконавців – хористів.

Література:

1. *Андреева Л.М.* Методика преподавания хорового дирижирования /Л.М.Андреева. – М.: Музыка, 1969. – 117 с.
2. *Білявський Е.Г.* Засвоєння сучасної музичної мови в хорі / Е.Г. Білявський . – К.: Музична Україна, 1984. – 40 с.
3. *Ержемский Г.Л.* Психология дирижирования /Г.Л.Ержемский. – М.: Музыка, 1988. – 78 с.
4. *Канерштейн М.М.* Вопросы дирижирования /М.М.Канерштейн. – М.: Музыка, 1965. – 220 сс.
5. *Колесса М.Ф.* Основы техники диригування / М.Ф.Колесса. – К.: Музична Україна, 1981. – 206 с.