

істотний чинник сприйняття музики та її пізнання. Посередником між «оком» і «вухом» виступає гра на фортепіано, яка сприяє не лише переводу видимого почуте, але і глибокому осмисленню самого предмету сприйняття і відтворення.

Оскільки від викладача музика не потрібне віртуозне володіння інструментом, тим більше зростає роль таких навиків як читання з аркуша і гра по пам'яті. Обидва вони розвиваються за умови вивчення безпосередньо в класі великого об'єму творів – як тих, що входять в шкільну програму з музики, так і багатьох інших. Не підлягає сумніву, що музичний тезаурус майбутнього педагога має бути набагато ширше за того мінімуму, який представлений у шкільних програмах. Великий масив музики необхідно доводити до тієї стадії, на якій можливе відтворення його фрагментів по пам'яті. Це потрібно для формування активу тезауруса, його динамічної частини, завдяки якій забезпечується прудкість реагування педагога на тих питаннях, що виникають в процесі розповіді про музику ситуації.

Враховуючи те, що сучасні учні шкіл понад усе цікавляться розважальною, естрадною музикою, майбутній викладач повинен володіти цією інформацією, делікатно направляючи учнів на дорогу оцінних думок. У виховних цілях необхідно уміти ілюструвати свої критичні зауваження грою на інструменті, що передбачає здатність ідентифікувати слухові враження з певними звуковими, фактурними, гармонійними уявленнями. У ідеалі педагог може забезпечити контакт з сучасною аудиторією, маючи в своєму репертуарі зразки різних «музик», якими захоплюється молодь. Неважко переконатися, що фортепіано як навчальна дисципліна «стягує» на себе майже весь комплекс музичних дисциплін, що викладаються студентам, внаслідок чого викладання гри на фортепіано виявляється найважливішою умовою формування професійної майстерності вчителя музики.

Література:

1. **Стасов В. В.** Статті про музику. В 5-ти випусках. — М., 1980. Вип. 5-6, с 114.
2. **Загорний М. М.** Фортепіанна гра як допоміжний у музичній освіті предмет: Досвід методичного обґрунтування загального курсу гри на фортепіано. — Л.: Academia, 1928.
3. **Гармонія:** Програма-конспект курсу для історико-теоретичних факультетів музичних вузів.— М., 1974. — С. 10.
4. **Курс гармонії:** Програма для диригентсько-хорових відділень консерваторії. —М., 1967.—С 3.
5. **Гармонія:** Програма для факультетів народних інструментів музичних вузів. —М., 1971.—С 5.
6. **Базарнова В. В.** Викладання гармонії на фортепіанному відділенні музичного училища. — В кн.: Методичні записки з питань музичної освіти. — М., 1979. Вип. 2.—С 16.
7. **Сольфеджіо:** Програма для вокальних факультетів музичних вузів. — М., 1972.— С 5.
8. **Сольфеджіо:** Програма для історико-теоретичних факультетів музичних вузів.—М., 1973. — С 2.
9. **Сольфеджіо:** Програма для факультетів народних інструментів музичних вузів.—М., 1972. — С 4.

УДК 378.013.3:7.071.2:378.14

Ніколаєнко П.М.

КОНЦЕПТУАЛЬНО-ПРИНЦИПОВІ ЗАСАДИ НАВЧАННЯ ДИРИГУВАННЯ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

В статтє рассматриваются вопросы дирижерско-исполнительского процесса, в котором приоритетное значение дается формированию интеллектуально-слухового

самоконтроля дирижера с опорой на музыкально-слуховое воображение. Благодаря этому обеспечивается должное формирование мануальной техники будущих учителей музыки и открывается путь к их исполнительско-творческой самореализации.

Ключевые слова: дирижерская подготовка, мануальная техника, учитель музыки.

Навчання диригування є складним і тривалісним процесом як за змістом, так і за організаційно-методичним забезпеченням. Практика щорічних державних і курсових екзаменів дає підстави стверджувати, що у навчальному процесі існують помітні прогалини у площині хорознавчого аспекту, мануального втілення твору і управління хором колективом. Вони спонукають звернутися до розгляду самих суттєвих педагогічних чинників, пов'язаних з визначенням сутності навчальної дисципліни. До них відносять концептуальну ідею як стрижнево-стратегічну у структурній будові системного рівня, а також – провідні принципи положення, дотримання яких сприяє досягненню бажаних результатів навчання.

Термін «Педагогічна концепція» визначається як система поглядів на те чи інше педагогічне явище, процес, спосіб розуміння, тлумачення якихось педагогічних явищ, подій. Його можна розглядати і як провідну ідею педагогічної теорії (С.У. Гончаренко).

Постановка проблеми потребує розкриття сутності самого виду диригентського виконання. Питання концептуального визначення диригування привертало увагу фахівців. Так К.А.Ольхов розглядав цей складний процес у послідовності чотирьох основних стадій: моделювання, коли диригент знайомиться з партитурою і створює певну модель передбачуваного звучання; інформування, коли він передає виконавцям цю ідеальну модель, тобто інформує про те, як він уявляє звучання; контролює, сприймаючи реальне звучання і співставляє його з ідеальною моделлю; коректує – повідомляє виконавцям додаткові вказівки з метою наблизити реальне звучання до ідеальної моделі [5, сс. 16-18]. Таким чином автор пропонує усвідомити процес спілкування диригента з виконавцями в контексті термінології загальної теорії комунікації.

М.Ф. Колесса розглядає диригування як звичайне виконавське мистецтво типу співу, гри на скрипці або на будь-якому іншому інструменті. Разом з тим виділяє специфіку диригентського виконавського виду: якщо музиканти-виконавці мають справу з музичними інструментами неживого походження, то «диригент має перед собою ... велику кількість індивідуальностей, які він мусить об'єднати в одну цілість, в один спаяний колектив так, щоб він зазвучав під його руками як добре настроений інструмент» [3, с. 3]. Незаперечну думку автора про специфіку диригування виконавським колективом можна продовжити з погляду на те, що в хорі звукоутворюючим музичним «інструментом» є живий (біологічний) співацький апарат хориста, функціонування якого є процесом набагато складнішим у порівнянні з грою на рукотворних музичних інструментах. Розуміння процесу дає нейрохронаксічна теорія співацького звукоутворення, створена Р. Юссоном.

Усвідомлення диригування як виконавського виду мистецтва знаходиться в площині розгляду його психо – фізіологічного, - фізичного механізму, як багатомірного і багатоаспектного музичного явища.

Виконавська практика відібрала чітку послідовність процесу підготовки до диригування: виходу диригента до хору передують відбір конкретного твору, який здійснюється посиленням його на власний інтелект, кругозір, художній смак, усвідомлення виконавських можливостей керованого колективу тощо. Потім відбувається необхідна робота з вивчення партитури, її особливостей: спів партій на предмет їх усвідомлення, гра партитури, її аналітичне вивчення з позицій теоретичних, стилістичних, вокально-хорових, художньо-інтерпретаційних питань. Процес приводить до того, що у диригента формується музично-слухова уява звучання обраного твору, іншими словами створюється внутрішня ідеальна для диригента модель, в контексті якої буде здійснюватись вся його репетиційна і виконавська діяльність. Тож мануальна техніка, засобом якої встановлюється візуальний контакт, інформує хор про те, як твір слід виконувати. По-друге, диригент весь час уважно

слухає, на скільки якісно хор реалізує його інформацію. Таким чином диригування стає біфункціональною дією: передчуттям і упередженням про те, як повинні прозвучати наступні звуки, з одночасним діагностуючим контролюванням і регулюванням реального звучання.

Варто зауважити, що саме в такому опосередкованому способі управління колективним виконанням на відміну від співацького або інструментального, коли виконавець здійснює цей процес власними можливостями, диригування визнано найскладнішим виконавським видом. В цій площині однозначно знаходяться відповіді про доцільність зовнішньої форми співу диригента під час диригування на різних етапах освоєння майстерності, про формування передчуття музичного розвитку твору, про емоційну щирість, про варіативну гнучку пружність диригентського апарату тощо.

Отже концепція диригування – це складне системне явище, в основі якого знаходиться ретельно сформоване диригентом усвідомлення твору і його внутрішнє відчуття (музично-слухова уява) як визначальний чинник мануального відтворення уявної моделі та поінформованості в такий спосіб про звучання твору, а також про особливості психофізичного настроювання всіх виконавців-хористів, що допомагає поєднати їх в єдиний музичний звукоутворюючий механізм одностумців, а саме – вокально-хоровий (оркестр). Хоча ототожнювати звукоутворюючий механізм у хоровому і оркестровому процесі не коректно.

Якщо ж торкатися питання про концепцію навчання диригування, то виникає проблема уточнення всіх складових елементів, формування яких в процесі освоєння сприятиме досягненню студентом мануального способу виконання того чи іншого твору. До них відносяться: вивчення твору – гра партитури, спів партій, акордів тощо, всебічний аналіз твору, визначення його художньо-образного змісту, інтерпретації тощо. Лише потім можна починати роботу над диригентським втіленням. Зрозуміло, що диригентське виконання як засіб впливу на колективне виконання – це досить специфічна і непроста мова спілкування. Загалом мануальна техніка є по суті унікальною за своєю мобілізуючою виразністю мовою управління колективним виконавством. В даному випадку акустична форма спілкування (мовленнева) і за змістом, і за формою значно уступає візуальній (зовнішній) формі спілкування і взагалі вона не може бути сприйнятливою у концертному виконанні.

Запропонований аналітичний, хоча і стислий огляд дозволяє чітко уявити питання, яким же чином варто забезпечувати навчальний процес. Від інтелектуальних можливостей студента, якості всебічного вивчення твору і сформованості музично-слухової уяви як необхідного чинника виконавства на цій межі починається друга фаза процесу, коли формується мануальна техніка, яка в сукупності з мімікою, очима здатна заразити колектив внутрішньою диригентською моделлю. Отже мануальна техніка підпорядкована інтелектуально-слуховій сфері диригента. Вона вимагає свободи і гнучкості функціонування.

Сама ж мануальна техніка як засіб опосередкованого впливу на свідомість, емоційну сферу, голосовий апарат хористів є багатомірним явищем, прояв якого вирізняється завжди комплексністю і неоднозначністю. Ніколи або майже ніколи диригування не може бути одномірним. Якщо мова йде про певну схему диригування, то вона обов'язково буде мати динамічний, темповий, штриховий вимір у можливих багатьох варіантах. Конкретний варіативний вимір завжди зумовлений музичним твором, його художньо-образним змістом, елементами художньої виразності. По суті кінцевою метою освоєння кожного музичного твору, що вивчається в класі, є специфічне театральне дійство. В глибині ж свідомості студента залишається не тільки зовнішній прояв виконання, а ще й вокальний, хорознавчий, художньо-інтерпретаційний аспекти накопиченого досвіду (необхідні знання, розвиток здібностей), який знадобиться йому як в репетиційній роботі з хором, так і в концертному виконанні.

Оскільки мануальна техніка є єдиним комунікативним засобом між колективом і керівником, стає зрозумілим, якою точною і досконалою вона повинна бути. Тому

формування мануальної техніки є процесом відповідальним, складним, підпорядкованим специфічним вимогам.

Систематизація науково-теоретичних розробок, пропозицій, практичний досвід і спостереження дозволили обґрунтувати принципи навчання диригування, дотримання яких може призвести навчальний процес до бажаних результатів.

Принцип природної невимушеності диригентських рухів, станів рук спирається на сформованість відчуття фізичної свободи, зручності. Постановка диригентського апарату, яка спирається на звичні природні (релаксаційні) стани, здатна показати учневі, що таке невимушеність і як її відчутти, а потім і сформувати диригентський апарат, здатний функціонувати зрозуміло і комфортно у відповідності до конкретного музичного твору і його вокально-хорового втілення. Руки, які вільно звисають з плечових суглобів, вказують на ті важливі дві вертикальні площини, в яких вони вільно рухаються. Виходити далеко за їх межі не бажано. Зокрема, це стосується ліктів як нетипового життєвого стану руки. Форма кисті для диригування «ніби заготовлена» природою. Вона повністю відповідає виписаним у теорії правилам. Варто лише спрямувати крайні фаланги пальців на хор.

Принцип відчуття цілості руки є найвагомішим для диригента, а отже і привабливішим для хористів, оскільки кисть здатна малювати (інтонувати) у просторі крайніми фалангами пальців, що в майбутньому дозволить відчувати живий звук. Цей стан пов'язаний з поставою диригентського апарату, яка може вважатися досягнутою у значній мірі за умови знайдення такого стану.

Принцип невпинного підпорядкування рухів слуховому контролю. Саме ця особливість відрізняє диригентський рух від звичайного життєво-побутового руху. Позбавлені підпорядкованості слуховому компоненту, такі рухи стають механістичними, спонтанно-схематичними. Вони не досягають інтерпретаційної мобільності, здатної викликати відповідну реакцію колективу. Цьому сприяє точне відчуття конкретного темпового виміру і підпорядкування йому мануальних рухів. Слід також зауважити про необхідність налагодження внутрішнього рухового контролю – формування т. зв. «суглобово-рухово-м'язового відчуття», на яке посилається диригент у своїй диригентській діяльності (термін введено А.С. Сівізьяновим) [6].

Принцип співвідношення просторового і часового вимірів рухів означає їх упорядкування. Набирає значення відповідність фаз дольових рухів, відчуття точки долі і відбиття.

Принцип наочності рухів, точності. Дотримання цього принципу дозволяє забезпечити адекватну зрозумілість рухів, а отже – і точну відповідну поінформованість колективу. Провідним у рухах повинен стати слуховий, а не руховий компонент.

Принцип м'язовопружкого наповнення рухів забезпечує спрямованість на адекватний емоційний стан хористів. Від природного відчуття вагомості кисті – до стану *sotto voce* (*mp*, *mf*) в основній диригентській позиції, потім – до стану збільшення м'язової пружкості (*f*) і нарешті – до мінімальної відчутності ваги кисті (*p*).

Принцип єдності і взаємозумовленості технічного і художнього передбачає їх функціональну паралельність і взаємозв'язок у навчальному процесі. Без досконалого технічного забезпечення не може виникнути справжнє художнє виконання. Технічний компонент, не спрямований на художній результат, не досягає очікуваної кінцевої мети. Він перетворюється в самоціль, що суперечить сутності творчого процесу. Технічний компонент слугує досягненню розкриття художнього змісту твору. «Не по техніці судять про музиканта-виконавця, а по тому, як він нею користується». Цей влучний вислів Й.Гофмана – видатного піаніста вже давно уточнив співвідношення названих важливих компонентів творчості.

Принцип єдності і взаємозумовленості свідомого і емоційного. Принцип важливий, як і попередній, для будь-якого музичного виконавства. Для хорового виконавства він набуває особливого значення. Емоційна сутність вокального звуку майже завжди уточнена конкретною понятійністю, програмованою поетичним текстом, потребує від хористів емоційно виразного співу (за висловом М.І.Глінки, «пение должно быть искренним»). Тож

такою щирістю – власним характерним станом очей, міміки, загалом постаті, диригент зобов'язаний заразити хористів.

Принцип індивідуалізації навчання передбачає врахування виключно індивідуальних особливостей студента – майбутнього диригента. Цьому сприяють умови індивідуальної форми занять. Спів, співацьке дихання, артикуляція, зібраність звуку, розвиток музичного слуху, інтонування у зонно-натуральному строї тощо отримують нові перспективи для подальшого розвитку музичних здібностей студента на відміну від умов колективного співу у хоровому класі. Хорознавчий аспект окреслених проблем у розвитку індивідуальності майбутнього хормейстера теж повинен вирішуватися в умовах індивідуальних занять в процесі вивчення творів під пильною увагою викладача.

Реалізація даного принципу стосується також врахування анатомічних особливостей студента (зріст, фактура, довжина рук, рухливість або недостатня рухливість суглобів, ширина плечей і допустима відстань між кистями в різних площинних значеннях тощо) для постави диригентського апарату і його комфортного функціонування. Все це потребує пильного контролю викладача і налагодженого самоконтролю студента.

Варто зауважити, що навчання диригування стає результативнішим, якщо дотримання наведених принципів здійснюється постійно з самого початкового етапу навчання, коли процес будується на виконанні елементарних рухів так званої диригентської гімнастики.

Література

1. *Ержемский Г.Л.* Психология дирижирования. – М.: Музыка, 1988. – 78 с.
2. *Канерштейн М.М.* Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1965. – 220 с.
3. *Колеса М.Ф.* Основы техники диригування. – К.: Музична Україна, 1981. – 204 с.
4. *Ніколаєнко П.М.* Програма спецкурсу «Методика викладання хорового диригування» для спеціальності №-030500 – «Музика і художня культура». – К.: УДПУ, 1996. – 24 с.
5. *Ольхов К.А.* Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. – Л.: Музыка, 1979. – 197 с.
6. *Сивизьянов А.С.* Проблема мышечной свободы дирижера хора. – М.: Музыка, 1983. – 53 с.

УДК 78.071.2:78.087.681

Скрипець С.В.

СТИЛЬ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИЧНОГО КЕРІВНИКА ДИТЯЧОГО КОЛЕКТИВУ: ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ І ПАРАМЕТРИ

В работе рассмотрены различные стили руководства хоровым коллективом. Их анализ позволил выделить основные характеристики, необходимые для руководства детским хором.

Ключевые слова: музыкальный руководитель, детский хор, профессиональная деятельность.

Проблема естетичного виховання учня, розвиток його творчих здібностей є одним з основних завдань музичної педагогіки. У кожного учня є «творче ядро», але внаслідок зовнішніх і внутрішніх причин воно розвивається різною мірою і в різних галузях. Таким чином, творчий потенціал особистості дитини потребує постійного розвитку, «шліфування», цілеспрямованості, оскільки виховання у своїй послідовності – це незворотний процес, а тому помилки виховання практично виправляти неможливо.

У зв'язку з цим актуалізується проблема професійної орієнтації музичного керівника у роботі з дитячим хоровим колективом. Його творча діяльність включає багато аспектів: психологічний, педагогічний, виконавський, культурологічний. Майбутній керівник хору повинен володіти широким професійним кругозором, технічною і художньою майстерністю,