

УДК 781.68

ББК 85.310.71

Романа Дудик

ДЕЯКІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ФОРМУВАННЯ ТЕХНІКИ ДИРИГУВАННЯ

Стаття досліджує актуальні проблеми техніки диригування, формування професійних навиків диригента. Кожна дія інтерпретатора-диригента повинна енергетично починатися не тільки з м'язового, а й активного внутрішнього виконавського імпульсу, який концентрує його валю в здійсненні перед колективом творчих завдань.

Ключові слова: *хорове мистецтво, техніка диригування, диригент, інтерпретація.*

Створення теоретичних основ диригентського виконавства є, мабуть, найбільш гострою та назрілою проблемою сучасного музикознавства і необхідністю музичної практики. Вивчення різноманітних питань диригентського виконавства як взаємодії диригента та хорового колективу – реальна необхідність усіх сторін його розмаїтості, а саме: історії, традиції, диригентського мистецтва, хорової культури, методично-виховної роботи тощо.

Метою нашого наукового дослідження є розгляд окремих питань, зокрема, формування рухових навиків і внутрішнього моделювання як однієї з проблем рухової активності диригента.

Практика професійної діяльності диригента базується в основному на психічних процесах і взаємозв'язку психофізіологічних рушійно-інформаційних механізмів. Проблема рухової активності диригента досліджувало багато відомих учених, педагогів, диригентів, зокрема М.Бернштейн, Г.Єржемський, М.Малько, В.Мироненко, А.Харченко та інші.

На сучасному етапі високий рівень художніх завдань вимагає від диригента не абстрактної зовнішньої краси та ефектних рухів тіла, а музичної виразності, впевненості жесту.

Творчий ріст хорових колективів у значній мірі обумовлюється розвитком і постійним удосконаленням диригентського мистецтва. Необхідною умовою цих процесів є узагальнення та теоретичне осмислення досягнень диригентської практики. Тому складність диригентської діяльності потребує координації зусиль диригентів-практиків, педагогів, теоретиків диригування і спеціалістів інших галузей знань.

Одним із важливих завдань педагогіки диригування є активне використання природних психофізіологічних та біомеханічних закономірностей, які лежать в основі руху людини. Скеровуючи їх у галузь мовної (інформаційної) діяльності диригента і зберігаючи при цьому, за висловом В.Штейнгаузена “безпосередню свободу та наївність тіла” [4, с.112], можна не тільки подолати штучно створений розрив між професійними та природними рухами, але й, створивши на цій основі своєрідний “загальний знаменник”, надати

професійної спрямованості, використовуючи при цьому принцип для побудови єдиної системи рухової активності диригента.

Рухові належить не тільки психічне значення у розвитку індивідуума, але й вираження специфіки особистості, стилю функціонування її моторики. Специфічні рухові прояви диригента представляють не стільки “школу”, скільки внутрішній прояв творчої індивідуальності художника, особливості перебігу його психічних процесів, притаманні саме його манері спілкування з хористами. “Кожний диригент, – говорить Е.Ансерме, – має свою індивідуальну техніку, яку він перевіряє на власному досвіді” [1, с.100].

За структурою рухові диригентські навички умовно можна розділити на дві групи, в основі яких лежать багатокомпонентні навички та навички-операції. Перші – це побудови, які скеровані на виконання одночасно декількох завдань. Прикладом такого складного формування є процес тактування. Другі являють собою систему окремих технічних прийомів, які вирішують вузько-локальні, конкретні завдання: виконання різноманітних модифікацій афтактів, зняття звуку, фермати, *subito piano* і т. д. При цьому тактування – динамічний процес, у той час як навички-операції є статичними, одноманітними побудовами.

Процес тактування виник на межі XVII і XVIII століть. Формуючись уперше у вигляді штучних метричних рамок, у межах яких рівномірно “відбивалась” кожна четвертна, ці схеми повністю відповідали примітивному завданню при підтримці необхідного темпу в хорі, що й складало зміст діяльності диригента.

Проте поступово, у зв'язку з розвитком емоційно-драматургічного діапазону музики та її нових виразових засобів, стала потреба привести відповідно до завдань виконавської інтерпретації музичного матеріалу і рухові навички. Почала вимальовуватися прогресивна тенденція трансформації “робочих” (фізичних) рухів у “інформаційні” (несилові).

Після того, як тактування втратило своє провідне значення в системі керування хором і перейшло у “фонову” діяльність, виникла інша складність – недооцінювання необхідності спеціальної професійної ретельної роботи диригента. Цьому сприяли деякі помилочі висловлювання. Так, наприклад, Генрі Вуд вважає, що “простое отбивание такта по установленной схеме может быть усвоено без труда...” [5, с.41]. Е.Ансерме також стверджує, що “техніка диригування в принципі і в теорії дуже проста...” [1, с.36]. Проте, з іншого боку, Г.Вуд спеціально підкреслює неможливість оволодіння технічними засобами за підручниками, оскільки тактування в них розглядається не як динамічний процес, а у вигляді статичної, суто структурної побудови.

Які ж труднощі виникають при засвоєнні навичок диригування?

Процес тактування це не тільки переміщення руки за встановленою схемою. Це – основна професійна як рухова, так і психологічна навичка, яка має ряд важливих змістовних завдань. Тактування є системою організації всієї рухової активності диригента.

При неправильному показі диригентом виконавського замислу хор, як правило, починає “лихоманити”. Причиною нерозуміння виконавцями поєднання внутрішнього метричного відчуття даної музики із зовнішнім, візуальним руховим підтвердженням, здійсненим інтерпретатором у межах схеми тактування, зумовлює розлад звичної координації цих факторів, які впливають на хористів як стійкий умовний рефлекс.

Немаловажну роль відіграє і психологічна настройка хористів на таке сприйняття дій диригента. Якщо цього немає, то навіть повне ігнорування графіки схем не викликатиме негативного ефекту на хор. У такому випадку хористи будуть орієнтуватися на своє внутрішнє відчуття музики й почуття колективної відповідальності у підтримці ансамблевих функцій.

Побудова складової навичок тактування, здатних адекватно відображати часово-просторові аспекти розвитку музичної тканини, – одне з основних завдань процесу навчання молодого диригента.

Весь зміст роботи із засвоєння рухових навичок полягає у процесі розвитку утвердження принципу варіантності. Це означає, що запорукою успішного оволодіння диригентом рухових навичок є постійна настройка психіки на вирішення конкретного змістового завдання.

Аналогічну стратегію здійснюють і фізіологічні механізми, які реалізують однакові за зовнішньою формою рухи-дії за допомогою різноманітних м'язових комбінацій. Проте багаторазове повторення вправ може спричинити не тільки правильні дії, але й набути зайвих звичок: надм'язової напруги, форсування, рухових штампів і т. д. Однак існують і неусвідомлено-сформовані вміння. Тобто в процесі диригування вони є наслідком прямого копіювання чужих дій або результатом специфічного індивідуального пристосування керівника до взаємодії з хором.

У диригентській практиці елементи схем тактування не бувають “грубо прив'язані” до свого сталого місця. Вони цілеспрямовано переміщуються у просторі, деформуються в залежності від потреби інтерпретації музичного матеріалу та розміщення хорових партій на сцені.

“Лінія напрямку” жестів диригента завжди передбачає необхідність просторового зміщення центральної осі схеми тактування.

У процесі засвоєння навичок тактування необхідно намагатися, щоб відчуття просторової напруги, співучості музики психологічно асоціювалося з переміщенням передпліччя “вперед за схемою”, при деякій пасивності кисті. У той же час метричні, часткові фактори повинні цілком належати до сфери “ударних дій” кисті. Проте в певній мірі нейтральним стає передпліччя.

Дане умовно-психологічне розмежування навичок тактування на дві окремі операції запобігає виникненню у диригента-початківця надзвичайно негативної звички – неприродного розміщення кисті в напрямку загального руху за схемою (її відхилення від осі передпліччя у той чи інший бік), що і сприяє виникненню м'язового затискання.

Здавалось би, все одно, в кисті чи передпліччі визначається роль активного фактора в просторовому переміщенні руки, адже, фактично, вони рухаються одночасно. Але це не зовсім так.

Чіткої розмежованості рухових функцій потребує не тільки проблема біомеханічної зручності диригента, але й сама структура його психологічних дій. Хоча часово-просторові сторони розвитку виконавського процесу не можуть бути відірвані одна від одної, проте, зокрема вони виконують свої функції.

Так, наприклад, не враховуючи важливості взаємозв'язку між внутрішньою та зовнішньою діяльностями диригента і намагання організовувати "пульсуючий фон" у хорі, використовуючи для цього рухи передпліччя, природна потреба ритмічної організації виконавського процесу вступить у протиріччя з художніми завданнями. У результаті, диригент змушений постійно відокремлювати музичну тканину на стандартні відрізки, не враховуючи внутрішньої смислової структурної інтерпретованої музики.

Безперечно, таке штучне розмежування навичок тактування на окремі етапи-ланки спостерігається тільки на початку його формування. У подальшому, коли цей комплекс стійко засвоюється, процес тактування для диригента буде не окремим, не поетапним, а в єдності всієї відображувальної суті й розвитку музичного матеріалу часово-просторових психологічних функцій.

Існує ще одна проблема, яку слід розглядати при формуванні рухових навичок диригента. Це – проблема біомеханічної цілеспрямованості або динамічної стабільності (стійкості) всього комплексу набутих рухів.

Які ж рухи, використані у процесі диригування, найбільш раціональні з позиції біомеханіки? Якщо розглядати людський організм із точки зору його рухових можливостей, то, виявляється, що з боку характеру побудови суглобів і сухожиль, яка містить різноманітні обертові рухи, – їх взаємодію можна уявити у вигляді "руху фізичного маятника. Тоді весь скелет можна розглядати як складний маятник, який складається з окремих маятниковоподібних елементів" [2, с.52].

В історії педагогіки диригування ці закономірності побудови рухів знайшли своє узагальнення та були підтверджені в найкращих зразках інтуїтивного досвіду великих майстрів.

Як відомо, при горизонтальному русі рука змальовує півколо, тобто нагадує форму циркуля. На жаль, ця біомеханічна закономірність не завжди використовується у процесі формування руху. Часто під час навчання "траса тактування" помилково будується умовно по прямій лінії, паралельній до корпусу диригента. За інерцією рухів руки диригент повинен запобігати виникненню явищ жорсткої м'язової фіксації, яка перешкоджає свободі рухів.

Диригент при правильній організації структури своїх дій не займається "проблемою" пересування рук. Його вищі інтелектуальні функції, здійснювані

корю головного мозку, постійно спрямовані на вирішення художніх завдань. При цьому свідомість “не командує детально всім руховим процесом даного сегмента периферичного рухового апарату, а лише визначає ту “матрицю” керування й коригування, де, підкорений йому “центр”, працює самостійно” [3, с.311].

Ці положення, висвітлені Н.О.Бернштейном, представляють фактор надзвичайної важливості й значимості для побудови теорії диригування. Вони наочно розкривають внутрішні механізми керування руховим актом, ієрархією їх рівнів, співвідношення й координацію свідомих і несвідомих елементів у процесі практичної реалізації творчості інтерпретатора-диригента.

Розвиток техніки диригування, у тому числі й мануальної, залежить, головним чином, від внутрішніх причин. Точність виконання, його відповідність партитурі і творчим задумам диригента тільки в мінімальній мірі визначаються механічними факторами.

Таким чином, руховий жест диригента слід розглядати не в якості самостійного “технологічного фактора”, не ізольованого, відокремленого від всього комплексу його цілеспрямованої творчої діяльності, а як взаємозалежний і визначений нею компонент, у якому рухи повністю набувають статус психічних проявів.

Отже, кожна дія інтерпретатора-диригента повинна енергетично починатися не тільки з м’язового, а й з активного внутрішнього виконавського імпульсу, який концентрує його волю в здійсненні перед колективом творчих завдань. Тому диригенту необхідно вміти досконало володіти м’язовим апаратом, раціонально розподіляти енергію творчої потреби між різними функціями своєї керуючої діяльності.

1. Ансерме Е. Статьи о музыке и воспоминания. – Москва, 1986 – С.36-45
2. Батуев А., Таыров О. Мозг и организация движений. – Ленинград, 1978. – 134 с.
3. Бернштейн Н. А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности -- Москва, 1966. – 380 с.
4. Бочкарьов Л. М. Психологічні основи музичного навчання. – Київ, 1979. – 220 с.
5. Вуд Г. О дирижировании. – Москва, 1968 – 90 с.
6. Ержемський Г. Психологічні механізми виконавських дій диригента // Психологічний журнал – Київ, 1983 – №2.
7. Малько М. Основи техніки диригування – Київ, 1966. – 126 с
8. Костюк О. Сприйняття музики і художня культура слухача // Київ: Наукова думка, 1965 – 148 с.
9. Поради хормейстерам. Методичні поради колективам художньої самодіяльності – К., Мистецтво, 1974 – 72 с
10. Харченко А. Формування індивідуальності // Музика – К., 1986. – №6. – С.14-17.

The article contains the analysis of actual problems of conducting technique, the formation of the professional skills of conductor. Conductor interpreter activity must start energetically not only from muscle but from active internal performing impulse which concentrates his wish to realize creative tasks before the group

Key words: choral art, technique of conduction, conductor, interpretation.