

ІСТОРИЯ СУЧАСНОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ МАНЕРИ THE HISTORY OF THE CONDUCTOR'S MANNER

У статті розглянуто творчий аспект діяльності хорового диригента з позиції психолого-педагогічної науки. Описано творчий аспект діяльності хорового диригента в історичному, музично-педагогічному, музикознавчому та культурному ракурсах, основні етапи становлення та розвитку диригентсько-оркестрового мистецтва. У хронологічній послідовності розкрито культурно-історичні передумови, що вплинули на трансформацію керування оркестровим колективом. Проблема розгляду диригентсько-оркестрового мистецтва потребує висвітлення тих суспільних явищ і культурно-історичних процесів, які відбувалися на певній стадії розвитку людської цивілізації. Оскільки диригування сформувалося як самостійний вид виконавської діяльності лише в другій половині XIX ст., можна стверджувати, що воно є однією з наймолодших музично-виконавських спеціальностей, хоча як мистецтво керування музично-виконавським колективом сягає глибокої давнини. Окреслено еволюцію всіх диригентських систем у контексті історії світової культури. З'ясовано, що за диригентський пульт після революційних змін Р. Вагнера може вставати тільки емоційний і експресивний лідер, наділений сильною емпатією, силою навіювання, волею. Почалася конкурентна боротьба серед усіх диригентів за першість, особистий успіх і необмежену владу. Зважаючи на широкий обсяг поставлених проблем і поглибленість їх розв'язання, інноваційний характер багатьох теоретичних положень, вони є важливими для подальшої розробки концептуальних засад осмислення індивідуальної творчої діяльності хорового диригента.

Ключові слова: хоровий диригент, диригентська діяльність, комунікативні здібності, творчі якості.

В статье рассмотрен творческий аспект деятельности хорового дирижера с позиции психолого-педагогической науки. Описано творческий аспект деятельности хорового дирижера в историческом, музыкально-педагогическом, музыковедческом и культурном ракурсах, основные этапы становления и развития дирижерско-оркестрового искусства. В хронологической последовательности раскрыто культурно-исторические предпосылки, которые повлияли на трансформацию управления оркестровым коллективом. Проблема рассмотрения дирижерско-оркестрового искусства требует освещения тех общественных явлений и культурно-исторических процессов, которые происходили на определенной стадии развития человеческой цивилизации. Поскольку дирижирование сформировалось как самостоятельный вид исполнительской деятельности лишь во второй половине XIX в., можно утверждать, что оно является одной из самых молодых музыкально-исполнительских специальностей, хотя как искусство

управления музыкально-исполнительским коллективом уходит в глубокую древность. Определено эволюцию всех дирижерских систем в контексте истории мировой культуры. Выяснено, что за дирижерский пульт после революционных изменений Р. Вагнера может вставать только эмоциональный и экспрессивный лидер, наделенный сильной эмпатией, силой внушения, волей. Началась конкурентная борьба среди всех дирижеров за первенство, личный успех и неограниченную власть. Учитывая широкий объем поставленных проблем и углубленность их решения, инновационный характер многих теоретических положений, они важны для дальнейшей разработки концептуальных основ осмысления индивидуальной творческой деятельности хорового дирижера.

Ключевые слова: хоровой дирижер, дирижерская деятельность, коммуникативные способности, творческие качества.

The article considers the creative aspect of the choral conductor's activity from the standpoint of psychological and pedagogical science. The creative aspect of the choral conductor's activity in the historical, musical pedagogical, musicological and cultural perspectives is described. The main stages of the formation and development of conducting and orchestral art are described. The chronological sequence reveals the cultural and historical background that influenced the transformation of the management of the orchestral team. The problem of examining conductor and orchestral art requires highlighting those social phenomena and cultural-historical processes that occurred at a certain stage in the development of human civilization, in particular, in the unity of musical art – from primitive (tapping simple melodies by primitive people) to create classical works of modern music. It is indicated that since conducting was formed as an independent kind of performing activity only in the second half of the 19th century, it can be argued that it is one of the youngest musical performing arts specialties. Although, at the same time, conducting as the art of managing a musical and performing group goes into deep antiquity. The science of personality involves the study of creativity; this, in turn, requires that sufficient attention be paid to emotions, will, sensation, perception, intellect and memory of the choral conductor. The evolution of all conducting systems in the context of the history of world culture is determined. It was found out that after the conductor's console after the revolutionary changes of R. Wagner, only an emotional and expressive leader, endowed with strong empathy, suggestion power, will, can stand up. From that time, competition began among all conductors for primacy, personal success and unlimited power. Considering the wide scope of the problems posed and the depth of their solution, the innovative nature of many theoretical concepts, they are important for the further development of the conceptual foundations of understanding the individual creative activity of the choral conductor.

Key words: choral conductor, conductor activity, communicative abilities, creative qualities.

УДК 7801

Науменко М.О.,
викладач хорового диригування
Луцького педагогічного коледжу

Панасюк К.А.,
викладач хорового диригування
Луцького педагогічного коледжу

Виклад основного матеріалу дослідження.
Диригування як процес музичного узагальнення
займає особливе місце в ряді музично-виконав-

ських мистецтв і може бути охарактеризоване як
специфічний вид музичного виконавства. Дири-
гент у процесі виконання твору безпосередньо

не створює звукової матерії, а на основі проведеного раніше сприймання та декодування музичної інформації, закладеної композитором у творі як специфічній знаковій системі, і створеної ідеальної моделі (внутрішньо-слуховому уявленні музики) передає музичну інформацію виконавцям із метою безпосереднього відтворення музичної звучності, здійснюючи музично-виконавське спілкування. Диригентська діяльність багатогранна та включає музично-теоретичний, інтерпретаційно-виконавський, психолого-педагогічний та організаційно-управлінський аспекти, що проявляються у вигляді органічного синтезу в процесі керування колективним музичним виконанням.

Історія сучасної диригентської манери керування налічує 160–180 років, ранні форми колективного музичного управління виникли ще на зорі людської цивілізації. Тому можна говорити про існування історії управління музичними колективами, і ми виявимо її ключові етапи. Найдавніший тип музичного управління – заспів. Л. Сідельник зазначав: «Будь-яка колективна дія потребує сигналу для того, щоб початися. Такий сигнал міг подаватися будь-яким способом: стуком, плесканням у долоні, притупуванням або умовним знаком одного з учасників колективу. Зазвичай це був найбільш енергійний, активний і вольовий лідер, який перейняв на себе роль ватажка, котрий організовує і веде дійство» [9, с. 11].

Другий стародавній тип музичного управління – специфічний ручний метод управління, хейрономія (від грецьких слів «рука» і «закон»). Ця система складалася зі специфічних жестів кисті руки і пальців, за допомогою яких виконавцям підказувався напрямок мелодичної лінії, динаміка виконання та її темпу. Такий спосіб управління використовувався переважно в «усних» ранніх культурах. Хейрономію можна назвати пращуром диригування, ранньою моделлю управління саме руками.

У Стародавньому Єгипті перші відомості про систему ручного управління належать до часу Четвертої династії (2723–2563 рр. до н. е.) [1, с. 8]. Ця система не була частиною єгипетського мистецтва, а використовувалася в навчально-дидактичних цілях. Подібні форми тілесного управління сформувалися в Стародавній Індії, Стародавній Іудеї, Стародавній Греції. Так, в епоху Античності, що стала колыскою європейської цивілізації, і народилося саме поняття оркестру. Воно було пов'язане з давньогрецьким театром. Дію супроводжувала музика – її виконували на авлосах, поперечних флейтах і кіфарах. Керував усім дійством корифей (прототип сучасного диригента), що перебував у центрі круглої площини, оркестру [3, с. 108].

У середньовічний час, як відомо, оркестр не розвивався у зв'язку з його неактуальністю в като-

лицькій службі. З музичних інструментів у церквах використовувався тільки орган. Тому основний музичний супровід меси було віддано хору. Для управління системою церковних хорів знадобилося безліч музичних керівників – регентів, і цій професії стали цілеспрямовано навчати. Метод ручного беззвучного управління музичним виконанням ідеально підходив до ритмічного вирівнювання мелодичної лінії григоріанського хоралу і взагалі до ранньої церковної музики середньовіччя. Хейронома тут не надто хвилювала суворавивіреність ритму музики (точного нотного запису тоді ще не існувало). Його турботою був мелос, мелодична лінія виконуваного твору. Однак мета середньовічного регента щодо виконуваної мелодії була не в показі її виразності або ж експресивності виконання в сучасному сенсі слова. Регенту було важливо створити своєрідний космізм із відстороненістю від мирських проблем, абстрагуванням усієї самосвідомості, зосередженням віруючої людини на молитві і тексті писання. «The masses and motets of the Renaissance are impersonal in nature and should be performed with an atmosphere of quiet reflection and sincerity of feeling – in other words, as a player to God, and not as a concert» («Меси і церковні співи епохи Ренесансу безособові за своєю природою і повинні бути виконані в атмосфері інтимної рефлексії і щирості почуття, іншими словами, як молитва Богу, а не як концерт») [7, с. 44].

Із часом сформувалося безліч хейрономічних систем. Нині вчені розшифрували вже близько сорока «акцентів» (певних знаків руками) і вісім повних знакових комбінацій [9, с. 11]. Ці методи хейрономічного керівництва існували, маючи повну монополію, аж до середини XVI ст., поки їх не витіснив інший спосіб управління музичними колективами й ансамблями. У наш час хейрономічна традиція управління збереглася в рамках літургійної музики коптів, частково – в церковному хоровому управлінні і в дитячій музично-освітній системі. Основні її символи – рука і кисть.

У пізнє Середньовіччя, в епоху Ренесансу заявила про себе світська оркестрова гра зі складною багатоголовою структурою. У зв'язку з цим виникла необхідність у більш чіткій темпо-метроритмічній організації ансамблевої гри. Склався певний спосіб музичного управління – тактування, на початку за допомогою залізного жезла, баттути (спеціальної палички, уперше введеної у виконавську практику провідним італійським композитором Д.П. Палестрина в 1564 р. [7, с. 12]), а потім за допомогою згорнутого рулону паперу, смичка скрипки або спеціальної палички. Такий вид музичного керівництва полягав у постійному «відбиванні такту» протягом усього виконання.

Технологія ударів із застосуванням баттути була дуже примітивною: рух рукою вниз означав

першу ударну частку, підйом палички вгору – другу безударну. При тридольному ритмі музичного твору рука керуючого після удару палицею об підлогу затримувалася внизу на дві рахункові частки, а потім на третю піднімалася вгору. Диригент тут обмежувався лише функцією регулятора руху музики, забезпечуючи ритмічно рівне виконання і прагнучи точно витримати тривалість звуків. Ці дії сприяли з'єднанню виконавських прагнень усіх учасників ансамблю, хору, оркестру в одне ціле. Присутня естетика виконавства не вимагала від музикантів показу почуттів і особистих, інтимних переживань. Практика ударного, галасливого диригування стала розповсюдженою у виконанні світської музики в епоху Відродження.

Французький композитор Ж.Б. Люллі в 1687 р., диригуючи *Te Deum* із метою вилікувати від хвороби короля Франції Людовіка XIV, сам виявився жертвою цієї манери диригування. Він користувався масивною очеретяною палицею з важким свинцевим наконечником (для потужності удару). Під час виконання він ударив батутукою собі по нозі, отримавши важку травму. Новоутворена гангрена виявилася невиліковною і стала причиною ранньої смерті композитора [10, с. 38]. Проте звичай тактування під час виконання музики навіть у церквах було звичним явищем протягом тривалого часу. Одні диригенти били дуже сильно будь-яким предметом по пульту (наприклад, жорсткою трубкою з багатьох шарів шкіри), інші – продовжували відбивати такт довгою палицею об підлогу. Французький диригент XX ст. І.Б. Маркевич писав: «Адже ще на початку минулого століття диригент, особливо в опері, був просто відбивачем такту і підтримував ансамбль, стукаючи палицею по підлозі. Тремтіння охоплює від однієї думки, скільки дивовижних, обожнюваних нами творів звучало під акомпанемент невпинного жакливого стуку цієї воістину доісторичної палиці!» [10, с. 86]. Це треба було змінювати, застосовуючи кардинальні нововведення.

У XVIII ст. в музичних ансамблях визначилося значення клавесиніста-концертмейстера. Це пов'язано з твердженням системи генерал-баса, згідно з якою клавірист грав гармонійну основу музичного твору. Він повинен був «вести за собою» оркестр, керуючи темпом і динамікою. Часом він припиняв гру і починав використовувати для управління оркестром інші прийоми: вказівки смичком, згорнутим рулоном паперу чи паличкою, а також роблячи виразні знаки очима, головою, пальцем або відбиваючи ритм ногою. Зразком такого типу диригента-концертмейстера був І.С. Бах. Друг і колега І.С. Баха по Лейпцигській школі св. Фоми І.М. Геснер оцінював його стиль у листі: «Якби, кажу, ти бачив, як він, роблячи щось недоступне цілому заgonу ваших кифаристів і тисячам флейтистів, не просто, як Кифаред, веде мелодію і грає свою партію, а стежить відразу за

всіма [партіями] і при 30 або навіть 40 виконавцях одного закличе до дотримання ритму і такту кивком голови, іншого – притупуванням ноги, третього – застережливим пальцем, цьому задасть тон у верхньому регістрі, тому – в середньому, ще одному – в нижньому; <...> я все ж думаю, що мій [один] Бах – або той, хто йому подібний, якщо такий є, – один у кілька разів перевершує Орфея і в двадцять разів – Аріона» [6, с. 90–91]. Відомо, що І. Гайдн виконував свої симфонії в м. Оксфорд, сидячи за органом. Така практика управління була також досить популярна. Молодий Л. ван Бетховен за традиціями, прийнятими тоді в його країні, довгий час керував оркестром через клавесин. Отже, у ту епоху скрізь встановилася форма управління музичним виступом людиною за клавесином.

Однак процес подальшого вдосконалення оркестру і проведена Віденськими класиками (Л. ван Бетховеном, І. Гайдном, В.А. Моцартом) в останній чверті XVIII ст. симфонічна реформа остаточно звільняють оркестр від акомпанементу клавішних інструментів і призводять до повного виключення з партитур партії клавесина.

З початку XIX ст. розвиток симфонічної музики й розширення, ускладнення оркестру передбачали звільнення диригента від участі в загальному інструментально-виконавському ансамблі (грі на якомусь інструменті) і зосередження його уваги на мануальному (ручному) диригуванні. На зміну смичку, рулону паперу приходить диригентська паличка, тобто настає ера композиторів-диригентів. Новий стиль диригування був уведений у постійну практику оркестрового виконання майже одночасно кількома видатними музикантами: І. Мозелем (1812 р., м. Відень), К.М. фон Вебером (1817 р., м. Дрезден), Л. Шпора (1817 р., м. Франкфурт-на-Майні), Г. Спонтіні (1820 р., м. Берлін), Ф. Мендельсоном-Бартольдї (1835 р., м. Лейпциг) [2, с. 14]. Вийшовши з оркестру, «розкутий», вільний від інструменту диригент був покликаний тепер вирішувати проблему управління звучанням, лише один підносячись на подіумі серед оркестру (поки ще звернений обличчям до залу).

Прийнято вважати, що головним засновником, який остаточно закріпив сучасну манеру диригування і норми поведінки диригента на сцені, був німецький композитор XIX ст. Р. Вагнер. Відтоді диригент, який раніше стояв за своїм пультом обличчям до публіки, повернувся до неї спиною, що забезпечило найбільш повний контакт його з артистами оркестру. Ця невелика зміна в позиції диригування стала колосальною реформою, відкрила шлях до чітко усвідомленої диригентської інтерпретації та диригентського виконавства. Стало ясно, що за диригентський пульт може встати тільки емоційний і експресивний лідер, наділений сильною емпатією, силою навіювання,

волею. Однак Г. Берліоз, Р. Вагнер, Ф. Ліст насамперед були великими композиторами, своєю диригентською діяльністю вони популяризували власні твори. Але поступово складався тип маестровиконавця, який не є одночасно композитором. Так склалася і визначилася нова специфічна музична професія – професійний диригент-виконавець (у сучасному значенні цього слова). Першим у цьому ряду був геніальний австрійський диригент Г. фон Бюлов. Він насичував музичні твори живою експресією, особистим трактуванням і диктаторським артистизмом.

Серед видатних зарубіжних майстрів мистецтва диригування кінця XIX – початку XX ст. особливе місце займають Г. Малер (Австрія); А. Нікіш, Г. Ріхтер (Угорщина); Ф. Вейнгартнер, Ф. Мотль, Р. Штраус (Німеччина); середини і другої половини XX ст. – Г. Вуд (Велика Британія); Б. Вальтер, Г. фон Караян, О. Клемперер, В. Фуртвенглер (Німеччина); А. Тосканіні (Італія); С. Челібедахію (Румунія); Ш. Мюнш (Франція). Усі вони періодично жили і працювали в Америці, де й набували всесвітньої відомості й досягали успіху.

Сучасні іноземні диригенти XXI ст. – З. Мета (Індія), К. Окко (Фінляндія), С. Озава (Японія) – уже не прив'язані до якогось одного оркестру або якоїсь країни, по суті, будучи «громадянами світу», поширюють гуманістичні цінності в сучасному глобальному просторі.

Сьогодні найвідоміші представники сучасного типу диригування: М.А. Балакірьов, брати Рубінштейни. Значне місце в історії світового мистецтва диригування належить Є.Ф. Направник. Видатними диригентами початку XX ст. були С.А. Кусевицький, С.В. Рахманінов, В.І. Сафонов. На перші післяреволюційні роки припадає розквіт діяльності Н.Г. Голованова, А.М. Пазовського, С.А. Самосуду. У консерваторіях були введені спеціальні класи оперно-симфонічного та хорового диригування. Всесоюзні конкурси диригентів продемонстрували успіхи радянської школи. Її видатні представники: К.К. Іванов, Ф.Ш. Мансуров, А.Ш. Мелік-Пашаєв, Е.А. Мравинський, М.І. Паверман, Н.Г. Рахлін, Е.Ф. Светланов. Сучасні диригенти: В.А. Гергієв, М.В. Плетньов, Г.Н. Різдяний, Ю.І. Симонов, В.Т. Співак. У галузі хорового диригування традиції видатних майстрів хорової школи А.В. Александрова, Н.М. Даніліна, А.Д. Кастальського, А.В. Нікольського, А.В. Свешнікова, П.Г. Чеснокова успішно продовжили вихованці вітчизняних консерваторій Г.А. Дмитрівська, С.А. Козачків, К.Б. Птах, В.Г. Соколов, А.А. Юрлов. Нині працюють В.Н. Мінін, Б.Г. Тевлюк.

Висновки з проведеного дослідження. Отже, розгляд еволюції диригентських систем у контексті історії культури дозволив нам виявити основні віхи історії музичного управління: 1) заспів, 2) хейрономію, 3) тактування, 4) концертмейстер-

ське управління, 5) композиторське диригування, 6) професійне диригування. Виявлено генезис диригентського успіху. У цьому процесі розвитку форм музичного управління спосіб диригування, запропонований Р. Вагнером, є найбільшою реформою диригування, що відкрила не тільки новий спосіб керівництва, а й новий зміст управління.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК:

1. Азархин А.В. Мироззрение и эстетическое развитие личности. К.: Рад. школа, 1990. 244 с.
2. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки. М.: Просвещение, 1984. 110 с.
3. Безбородова Л.А. Теория и методика дирижерско-хоровой подготовки студентов к музыкально-просветительной деятельности: автореф. дис. ... док. пед. наук: 13.00.05. М., 1996. 35 с.
4. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Терра Книжный клуб, 2001. 384 с.
5. Казачков С.А. О вокально-хоровой фразировке: беседы в форме рондо. Казань: Изд-во Казан. консерватории, 2001. 48 с.
6. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03/Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. К., 2000. 17 с.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Сполом, 2000. 284 с.
8. Лезина Л.Г. Развитие вокально-моторной информативности дирижерской техники в профессиональной подготовке учителя музыки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. Екатеринбург, 2000. 17 с.
9. Макаренко Г.Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: автореф. дис. ... док. мистецтвознавства: 17.00.01; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. К., 2006. 34 с.
10. Олефир С.И. Музыкальное мышление и его специфика в дирижерско-хоровой деятельности: (На материале вуз. педагогики): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01, 17.00.02; Ин-т повышения квалификации и переподготовки работников нар. образования Моск. обл. М., 1995. 16 с.
11. Остапенко Л.В. Розвиток творчих якостей у студентів-хормейстерів засобами української духовної хорової музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К., 1999. 20 с.
12. Островська Т.В. Диригентська діяльність як складова частина творчого процесу підготовки вчителя музики. *Вісник Луганського нац. ун-ту ім. Т. Шевченка*. 2009. № 5 (168). Ч. II. С. 42–45.
13. Панченко Г.П. Методика розвитку творчих здібностей майбутнього вчителя музики в процесі вокальної підготовки: автореф. дис. ... канд. наук: 13.00.02. К., 2008.
14. Файзрахманова Л.Т. Художественно-творческая направленность личности как условие его профессиональной подготовки. *Интенсификация профессиональной подготовки будущего учителя: межвуз. сб. науч. тр.* Казань: КГПИ, 1988. С. 114–121.