

## СТРУКТУРА І СПЕЦИФІКА МИСЛЕННЯ ХОРМЕЙМЕРА ТА ЇЇ ПРОЯВИ У ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*В статье рассматривается структура мышления хормейстера, а именно: способность к опережающему отображению, высокая эстетическая избирательность, стремление к совершенству, и специфика его мышления, которая характеризуется высоко развитой способностью к опережающему отображению, синтетичностью единства музыки и слова, слагаемым нескольких основных способов уведомления в коммуникативно-художественном процессе, высоким уровнем гармоничности музыкально-исполнительского мышления дирижёра хора.*

*Ключевые слова: Музыкальное мышление хормейстера, структура, коммуникативность, музыкально-поэтическое представление, импровизационность, ассоциация, интуиция, комплексная знаковая система.*

Підготовка кадрів, покликаних здійснювати естетичне виховання підростаючого покоління є найважливішою проблемою музично-педагогічної освіти. Школі потрібен вчитель, якому властиві не лише необхідний багаж знань, але й творча індивідуальність. Таким чином, наявний соціальний запит суспільства на підготовку естетично розвинутого вчителя і водночас фахівця, якому властиві вузькоспеціальні якості, у нашому випадку – якості музиканта.

Окрім соціального аспекту актуальність проблеми естетичного виховання має психолого-педагогічний аспект. Мова йде про такі професійні якості як розвинуте музичне мислення та вузькоспеціальні якості диригента хору.

Розвинуте мислення є основою основ людського індивідуума. Розвинуте музичне мислення є основою професіоналізму музиканта будь-якої спеціальності: композитора, виконавця, диригента, хормейстера, музикознавця. Саме музичне мислення полягає в основі професіоналізму вчителя музики.

Пошук шляхів вдосконалення підготовки вчителя музики, формування та розвитку в нього професійних якостей музиканта є, як і вдосконалення підготовки професійного музиканта-виконавця, найважливішою педагогічною проблемою.

Основною формою підготовки професійного музиканта – виконавця, педагога і т. п., – є навчання у консерваторії або мистецькому навчальному закладі. Основною формою підготовки вчителя музики є навчання на музично-педагогічному факультеті педагогічного інституту.

Як професійний музикант, так і вчитель музики повинні мати необхідний рівень музично-естетичного розвитку, в тому числі – певний рівень розвитку музичного мислення. Проте обґрунтування практичних прийомів і методів формування творчої індивідуальності вимагає відповідей на питання: якою є природа музичного мислення, структурні рівні та компоненти цього процесу та ін. Звідси – ще один аспект проблеми – мистецтвознавчий, точніше музикознавчий, адже розробка теорії музичного мислення є „проблемою проблем” музикознавства, а вирішення будь-яких, навіть часткових її питань, можна вважати кроком до осягнення сутності музичного мистецтва.

Мислення формується у конкретній діяльності, тому ми зупинимося на такому підвиді музично-виконавської діяльності як диригентсько-хорова діяльність, яка поєднує професії диригента хору та вчителя музики.

Проблема музичного мислення може розглядатися з різних кутів зору: загально-філософського, мистецтвознавчого (конкретно музикознавчого), психологічного та педагогічного. Актуальним в даному випадку залишається зауваження А.Н. Сохора: „Музичне мислення – складне явище, що потребує комплексного підходу до себе. Воно має бути вивченим одночасно з трьох точок зору: як приклад виявлення загальних закономірностей будь-якого людського мислення, як один з видів художнього мислення та як прояв специфічних властивостей музичного мислення” [11, с. 59].

Основні положення проблеми мислення сформовані у роботах С.Л. Рубінштейна та його послідовників. Питанням психології мистецтва присвячені праці Л.С. Виготського, Є.В. Назайкінського, Б.М. Теплова та ін. Особливої уваги у світлі окресленої проблеми привертають дослідження В.Г. Ражнікова та Г.Л. Єржемського, де розглядаються найважливіші питання психології творчого процесу диригента.

Достатньої уваги приділено проблемам виховання естетичного, художнього мислення у філософсько-естетичній, педагогічній та музикознавчій літературі. Питання художньої творчості розглядали у своїх працях А.В. Луначарський, С.Х. Раппопорт, А.Н. Сохор та ін.

У певній мірі питання теорії музичного мислення підіймалися представниками вітчизняного та зарубіжного музикознавства (Б.В. Асаф'єв, Ю.А. Кремльов, Л.А. Мазель, С.С. Скребков, А.Н. Сохор, Ю.Н. Тюлін, Ю.Н. Холопов, Б.Л. Яворський, З. Месса, Й. Хуттер та ін.).

Останнім часом спостерігається значне „пожвавлення” інтересу у розробці даної теорії, проте проблема розвитку музичного мислення вчителя музики лишається малодослідженою, а проблеми характеру, структури музичного мислення та специфіки їх прояву у диригентсько-хоровій діяльності – фактично не досліджені. Усе вищевикладене свідчить про актуальність розробки зазначеної проблеми, часткова спроба вирішення якої здійснена в межах даної статті.

Музичне мислення диригента хору входить складовою частиною до більш широкого явища, що визначається терміном „музичне” або „музично-естетичне мислення”. Йому властиві якості художнього мислення. Мислення диригента хору є виконавським, адже диригентсько-хорова діяльність належить до виконавських видів діяльності.

Виконавське музичне мислення формується в межах конкретної музично-виконавської діяльності на основі певних типів виконавської діяльності, тому воно не є однорідним. Так є відмінності у мисленні виконавця – піаніста, скрипаля, вокаліста, диригента, в тому числі диригента хору.

Диригування хором є одним з видів музично-виконавської діяльності, якому властиві певні якості:

- диригент хору є керівником комунікативного ланцюга [7, с. 16], тобто, комунікативність є важливою характерною особливістю диригентського виконавства;
- специфіка диригентської діяльності полягає також у відсутності безпосереднього фізичного контакту з „інструментом” (здійснюється через зоровий контакт з виконавцями), а на першому етапі роботи з музичним твором (передрепетиційному) – у відсутності реального звучання хорового інструменту;
- комплекс виразних рухів диригента безпосередньо пов'язаний з його емоційним комплексом, головною рисою якого є емоційний вплив як уміння впливати на колектив виконавців;
- обов'язковою є наявність потужної виконавської волі, що дозволяє впливати на інших виконавців, контролювати та коригувати виконавський процес;

- діяльність диригента хору, за висловом В.Г. Ражнікова, є „відтворюючою діяльністю”, що спирається на заданий текст;
- „специфіка диригентського відображення музики у русі полягає в тому, що це випереджувальне відображення” [7, с. 30]

Виконавський процес в диригуванні включає до себе дві контрастні за своєю сутністю дії: перша з них – осягнення, друга – передача [7, с. 11], тобто в принципі не відрізняється від виконавського процесу в цілому.

Передусім нас цікавить виконавське мислення – процес осягнення авторського задуму, відбору виконавських засобів задля адекватного відтворення у виконавському звучанні та здійснення власного музичного образу.

Процес виконавського музичного мислення диригента хору визначається такими видами мислення як наочно-дійове, образне та абстрактне, або словесно-логічне, що підтверджує думку про існування універсальних законів музичного мислення, без чого ми не в змозі зрозуміти мистецтво наших предків, наших сучасників, інших національних культур та стилів.

Як відомо, хоровий спів – найбільш дійовий для розвитку музично-слухових уявлень, про розвиток яких (чи розвиток внутрішнього слуху) можна судити по відтворенню їх голосом.

Сучасні дослідники розподіляють музично-слухові уявлення на вокальні та інструментальні, і з тим можна погодитись, видокремивши з перших – вокально-хорові як основний різновид музично-слухових уявлень в хоровому виконавстві та хоровому диригуванні.

Одним з найголовніших у диригентсько-хоровому і хоровому виконавстві, на нашу думку, постає музично-поетичне уявлення, яке відіграє особливу роль в процесі музичного мислення диригента хору, що обумовлюється специфікою диригентсько-хорової діяльності.

У сучасній науковій думці музично-поетичні уявлення характеризуються як ті, що виникають при зоровому сприйнятті словесно-музичної партитури пісенного твору і формуються на основі взаємодії образно-поетичних та вокальних уявлень. Зауважимо, що вони можуть виникати не лише при зоровому сприйнятті партитури, а й при слуховому її уявленні „у думках” в процесі музично-виконавської діяльності, наприклад, диригентської. З чого виходить, що цей вид уявлень можна віднести до синтетичних уявлень. Тут є доречним згадати той факт, що музичні уявлення виникають у поєднанні з низкою інших, в тому числі зорових та рухових уявлень (асоціацій). В чистому ж вигляді вони з’являються лише коли мова йде про аналіз окремих елементів музичного твору.

Не слід забувати про рухові уявлення як ще одну важливу складову розглядуваного структурного компоненту процесу мислення диригента. Точніше їх було б називати музично-руховими.

Отже, підкреслюючи особливу роль уявлень в процесі виконавського мислення диригента, можна визначити наступні види уявлень:

- музично-поетичне як синтетичне уявлення;
- музично-рухове як специфічний вид уявлення, що властивий диригентові;
- зорове уявлення.

Диригентська діяльність потребує активної роботи уяви, що дає можливість моделювання музично-виконавських трактувань твору. Тут на потребі стає особливий вид уяви – дійова уява (за визначенням В.Г. Ражнікова).

Основа діяльності уяви полягає в тому, що в уяві в ідеальній формі відтворюється не лише результат, але й сама діяльність. Стосовно музичного виконавства це означає, що в свідомості виконавця, перед тим, як він розпочне виконання, повинен бути сформульованим не лише образ, але й конкретні виконавські дії.

Крім того, в диригента має бути розвинута так звана комбінаторна фантазія, що забезпечує варіативність реальних дій диригента в процесі його творчості (за В.Г. Ражніковим). Іншими словами, діям диригента притаманна імпровізаційність (звісно, у певних межах), передусім у таких конкретних засобах музичної виразності як темп, динаміка і т. ін. Імпровізаційні моменти присутні й у відтворюваному пластичному образі. Такими є основні особливості творчої уяви диригента.

Одна з особливостей музичної уяви, як і художньої, полягає у використанні широких асоціативних зв'язків. Це стосується і творчої уяви хормейстера.

У музичному виконавстві головує складні опосередковані асоціативні зв'язки. У хоровому та диригентсько-хоровому виконавстві присутні синтезуючі асоціативні зв'язки, характерні для музики, а також для поезії. Найбільш часто зустрічається сполучення звукової музичної асоціативної образності та звукової, або фонетичної поетичної асоціативної образності, що відображені сукупністю засобів виразності, характерних для даних видів мистецтв.

В диригентському виконавстві переважають «типово-пластичні асоціації» (термін запропонований Є.Н. Михайловим) або «музично-пластичні». Одним з фізіологічних механізмів виникнення цих асоціацій є рефлекс на відношення формуючого зв'язку м'язово-слухових подразників, засобів виникнення музичних образів, які передають відчуття голосу, тиск ваги, щільності. Тут знаходяться витoki асоціацій між звуковою амплітудою та амплітудою руху, силою звуку та амплітудою руху і т. ін. Від характеру та якості, а головне – від продуктивності асоціацій, що виникають, у великій мірі залежить продуктивність мислення диригента, що відображається у адекватності та відповідності диригентського жесту музиці, а також певною мірою у виконавському артистизмі диригента.

Під час репетиційного періоду важливе місце у диригентській діяльності посідають асоціації у мовній діяльності. Дослідження свідчать, що максимальна продуктивність цих асоціацій спостерігається у осіб з середнім рівнем емоційності, а у осіб з високою або низькою емоційністю – рівень продуктивності значно нижчий.

Однією з умов формування асоціативної образності в музиці є інтуїція. Нажаль, досліджень цього компоненту творчого мислення диригента на сьогодні немає. Але й вони, скоріше за все, витокami своїми виходять з особливостей диригентсько-хорової діяльності.

Сучасне музичне мистецтво охопили процеси інтелектуалізації. «Всезагальна логіка музики» (вислів С.С. Скребкова) – прояв всезагальної логіки людського мислення. Процес мислення диригента хору підкоряється універсальним законам мислення людини. Можливо у більшій мірі, ніж мислення інших музикантів-виконавців або композиторів, що обумовлюється взаємодією музики і слова (насамперед поетичного слова), яка у найбільшому ступені отримує прояв в даному виді музичної діяльності. Це проявляється, наприклад, у сполученні образного та словесно-логічного видів мислення. Аналогічна картина спостерігається також в аналітичних прийомах мислення диригента хору.

Проявом даної особливості мислення диригента слугує музично-теоретичний та хорознавський аналіз твору, де вагомим значення набуває взаємозв'язок вербальних та музичних семантичних одиниць. Крім того, передання сутності «внутрішнього слуху» диригента – узагальнення в музиці – здійснюється аналітико-синтетичною діяльністю мозку.

Прикладом визначення рівня розвитку логічних компонентів мислення диригента хору є якість діагностики хорового співу – однієї з основ хормейстерської діяльності.

Особливо слід видокремити специфічні риси «диригентської мови» як «знакової» системи. В основі мистецтва диригента полягає музичний звук та рух або диригентський жест. Таким чином, тут спостерігається синтез двох семантичних одиниць: диригентського жесту і музичної інтонації. Причому, під визначенням «диригентський жест» розуміють насамперед мову жестів, яка спирається на життєві асоціації, що свідчить про її природність: „не менш природним є її [мови жестів] використання задля управління колективним музичним виконавцем, адже споконвіку жест був пов'язаний не лише із співжиттєвими, але й зі специфічними музичними асоціаціями” [7, с. 27].

Основними значеннями диригентських жестів – пластичних та кінетичних – є, насамперед, музичні уявлення, у зв'язку з чим форма знаку пов'язується у сприйнятті зі змістом, втіленим в ній. Критерієм дієвості знакового процесу диригування слугує відповідність звучання хору диригентському жестові.

Щодо музичної семантичної одиниці, то в хоровому диригуванні вона тісно пов'язана із ще однією семантичною одиницею, що використовується диригентом – словом. Обумовлюється це тим, що в процесі опрацювання музичного твору диригент додатково використовує вербальну мову.

Усе вище викладене свідчить, що диригентська мова являє собою комплексну знакову систему, що включає музичну мову (у хоровому диригуванні – насамперед вокальна інтонація), пластичну мову і вербальну (насамперед поетична мова). Звідси виходить одна зі специфічних рис музичного мислення диригента, в тому числі й диригента хору, яка полягає у гармонічному сполученні декількох засобів повідомлення: музичного, вербального та рухового.

Що ж до творчих компонентів музично-виконавського мислення, то вони проявляються наступним чином:

- побіжність (швидкість) – у реакції диригента, швидкості переключення його реакції;
- гнучкість – у вмінні перебудувати план роботи, причому, обидві ці якості полягають в основі артистизму як здатності до перевтілення, що обумовлено властивістю генерування асоціацій.

Оригінальність проявляється у інтерпретації музичного твору, а також у створенні індивідуального стилю диригування.

Такими є специфічні риси виконавського диригентсько-хорового мислення, що втілені у особливостях його структури. У цьому контексті необхідно зауважити на естетичній сутності даного виду мислення, яка проявляється у його процесуальних компонентах наступним чином:

- здатність до випереджуючого відображення, що виражається у музичній екстраполяції, є головною специфічною рисою диригентської діяльності та мислення; це знаходить свій вираз в роботі дійової уяви, яка забезпечує варіативність реальних дій диригента;
- висока естетична вибірковість – у якості синтетичних уявлень та пластичних асоціацій;
- прагнення до досконалості визначається рівнем «досконалості» виконавського трактування та вміння втілити його у реальному звучанні;
- висока гармонічність – у гармонічності сполучення усіх процесуальних компонентів музично-виконавського мислення диригента хору.

Отже, до основних особливостей мислення хормейстера слід віднести наступні:

- високо розвинута здатність до випереджуючого відображення, що знаходить свій вираз у роботі дійової уяви, а також забезпечує продуктивну емоційно-вольову дію;
- синтетична єдність музики і слова (насамперед художнього, поетичного) як специфічна якість саме хормейстерського мислення, що знаходить свій вираз у музично-поетичних уявленнях, логічних компонентах музично-виконавського мислення диригента хору;
- сполучення декількох основних засобів повідомлення у комунікативно-художньому процесі, а саме: музичного звуку, жесту і слова, що проявляється насамперед у рухових уявленнях, комбінаторній фантазії та пластичних асоціаціях;
- високий рівень гармонійності музично-виконавського мислення диригента хору як складної динамічної структури, що включає до себе низку компонентів, які відповідають процесуальним компонентам музичного мислення в цілому, та забезпечуються естетичним характером, сутністю музичного мислення.

### *Література*

1. *Ержемский Г.Л.* Закономерности и парадоксы дирижирования: Психология. Теория. Практика /*Ержемский Г.Л.* – СПб.: ПКП «Деан», 1993. – 261 с.
2. *Ержемский Г.Л.* Психология дирижирования: Некоторые вопр. исполнительства и творч. взаимодействия дирижёра с музык. Коллективом /*Ержемский Г.Л.* – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
3. *Кремлёв Ю.А.* Очерки по эстетике музыки /*Кремлёв Ю.А.* – 2-е изд. – М.: Сов. композитор, 1972. – 272 с.
4. *Лейзеров Н.Л.* Образность в искусстве /*Лейзеров Н.Л.* – М.: Наука, 1974. – 208 с.
5. *Луначарский А.В.* В мире музыки: Ст. и речи /*Луначарский А.В.* – 2-е изд. – М.: Сов. композитор, 1971. – 542 с.
6. *Назайкинский Е.В.* О психологии музыкального восприятия /*Назайкинский Е.В.* – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
7. *Ольхов К.А.* Теоретические основы дирижёрской техники /*Ольхов К.А.* – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1984. – 160 с.
8. *Ражников В.Г.* Психология творческого процесса дирижёра: Автореф. дис. ... канд. психол. наук /*Ражников В.Г.*// НИИ общей и пед. психологии АПН СССР. – М., 1973. – 18 с.
9. *Ражников В.Г.* Формирование и воспроизведение дирижёрского замысла /*Ражников В.Г.* // Вопр. психологии. – 1973. – № 2. – С. 55-66.
10. *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии: В 2 т /*Рубинштейн С.Л.* – М.: Педагогика, 1989. – Т. 1. – 488 с; Т. 2. – 325 с.
11. *Сохор А.Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки: Ст. и исслед /*Сохор А.Н.* – Л.: Сов. композитор, 1980. – Вып. 1. – 296 с; 1981. – Вып. 2. – 296 с; 1983. – Вып. 3. – 304 с.
12. *Теплов Б.М.* Психология музыкальных способностей /*Теплов. Б.М.* // Б.М. Теплов. Проблемы индивидуальных различий. – М., 1961. – С. 39-251.