

11. Юшманов В.И. Вокальная техника и ее парадоксы. – Санкт-Петербург, 2001.
12. Прокопьев В.Н. Как стать певцом и сделать карьеру. – Санкт-Петербург, 2000.
13. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: Навчальний посібник. – К., 2000.
14. Чарели Э.М. Тайны нашего голоса. – М., 1992.

Halyna Stasko

CREATIVE AND RATIONAL ASPECTS IN VOCAL TRAINING OF MUSIC – AESTHETIC  
PROFILE SPECIALISTS

The author of this article points out two aspects in singing training: creative and rational. These two aspects in complex actively assist the voice progress. The creative aspect helps to develop emotional senses of the singer. At is based on the sensitive base of sound creation and assosiative comprehension of the student.

The rational aspect develops the analitical thinking while singing process and provides the volume of the theoretical knowledge to out line the educational datas and regulative the voice training.

*Романа Дудик*

**ПРОБЛЕМА СЦЕНІЧНОГО САМОПОЧУТТЯ  
ДИРИГЕНТА-ВИКОНАВЦЯ**

На сучасному етапі особливої гостроти та актуальності набуває теоретичне і практичне вивчення та осмислення диригентського виконавства як результату творчої взаємодії диригента й хорового колективу. Зокрема, постає проблема виховання сценічного самопочуття диригента-виконавця.

Метою вивчення широкого кола питань із хорового виконавства як взаємодії диригента та хору є потреба в дослідженні однієї з важливих сторін диригентського мистецтва – формування професійних навичок акторської майстерності в процесі керування хоровим колективом.

Основними завданнями пропонованого дослідження є: теоретично обґрунтувати питання виховання сценічного самопочуття; з'ясувати причини виникнення сценічного хвилювання; виявити педагогічні умови ефективного формування виконавського сценічного почуття.

Формування диригента-виконавця, його професіонального мислення і навичок виконавської майстерності відбувається в процесі нагромадження та вдосконалення педагогічного досвіду. Виконавські здібності музиканта становлять складний комплекс різних елементів музично-творчого, музично-аналітичного, загальнопедагогічного та психологічного характеру. Майстерність диригентів-професіоналів – це результат багаторічної наполегливої праці, пошуків, перевірки та утвердження в практиці найдосконаліших методів навчання, в яких індивідуальні знахідки природно вживаються із загальними принципами.

Різного роду проблеми стоять перед виконавцем і його педагогом. Одна з них носить особливий характер. Ми маємо на увазі не те цілком природне і необхідне емоційне піднесення під час виступу перед аудиторією, що сприяє творчому натхненню, а зайве хвилювання, яке часом призводить до втрати сценічного самовладання. Такий вид сценічного хвилювання був і є предметом дослідження педагогів, психологів, самих виконавців.

Ще наприкінці XIX століття з'явився ряд праць про різні аспекти виконавства, зокрема питання сценічного самопочуття. Відзначимо, перш за все, працю М.Курбатова [1], в якій автор уже тоді стверджував, що одним із завдань професійно-музичної освіти є формування таких якостей виконавця, як культура уваги, воля і сила характеру, висока етичність.

Значний внесок у теорію і практику виховання виконавців внесли такі видатні музиканти, як І.Браудо [2], Л.Баренбойм [1], Г.Коган [5], Г.Прокоф'єв [6], М. Фейгін [7] та інші. Найбільшу зацікавленість, на наш погляд, представляють праці Г.Когана і Л.Баренбойма, в яких всебічно розглядається проблема сценічного самопочуття виконавця з психолого-педагогічної точки зору.

На початку XX століття німецький психіатр І.Шульц розробив систему прийомів, використання яких дало змогу його пацієнтам із підвищеною нервовою збудженістю заплутати в собі негативні емоції, послабити напругу, заспокоїтись. Американський психофізіолог Е.Якобсон звернув увагу на взаємозв'язок емоційного стану і напруження м'язової системи людини, підкреслюючи той факт, що зміна одного викликає зміну іншого.

Питаннями сценічного самопочуття займалися відомі нам вітчизняні композитори, диригенти: М.Лисенко, О.Кошиць, М.Леонтович, М.Колесса. Нині продовжують досліджувати проблеми виконавської майстерності диригентів такі сучасні митці хорового мистецтва, як О.Тимошенко, А.Лашенко, О.Дем'янчук, А.Харченко та ін.

Більш детальноше на психологічних аспектах формування підготовки музиканта-виконавця до публічного виступу зупиняється у своїй роботі А.Бочкарьов [3]. У результаті його власних спостережень, експериментальних досліджень встановлено, що важливого значення набуває тренування емоційного стану, регульоване самим виконавцем. Воно містить ряд прийомів, а саме: виконання фізичних, дихальних та інших вправ (на розслаблення і напруження м'язів); використання слова як стимулятора функцій організму, фіксації уваги на позитивних емоціях та відволікання від впливу негативних, а також закріплення успішних результатів тренувань, їх перетворень у звичку, в нормальний стан музиканта-виконавця на сцені. Музично-виконавська творчість досягається вдосконаленням так званої методики аутогенного тренування (система саморегулювання емоційного стану і відновлення працездатності). Безперечно, основою нормального процесу формування виконавця є

наявність у нього музичних здібностей. Про це варто наголошувати тому, що в музичних закладах навчаються студенти з різним музичним рівнем розвитку, рівнем спеціальної підготовки, недостатнім для подальшого навчання. Отже необхідне і природне обдарування. На жаль, не всі педагоги враховують ці обставини і в результаті виникає ряд невирішених проблем. Доводиться констатувати, що й у фізіології, і в психології ще недостатньо розроблені галузі, пов'язані з творчими здібностями особистості, з можливостями їх розвитку. Адже темпи прогресу в різноманітних сферах людської діяльності, в тому числі і в музично-виконавській, тісно пов'язані з результатами творчої співпраці вчених, філософів, митців.

Дослідження природних музичних задатків на початковому етапі навчання і розвитку творчих здібностей згодом – одна з найбільш актуальних проблем. У результаті – це не просто “відбір” особистостей, здатних до професійної музично-виконавської діяльності, але і можливість управляти розвитком характеру їх здібностей. З приводу цього цікаву думку висловив видатний музикант Л.Баренбойм: “Виконавець, будь він музикант чи актор, повинен володіти такими рисами: творчою пристрасністю, інакше кажучи, здатністю творчо, яскраво, емоційно, пристрасно сприймати художній твір; зосередженістю, рельєфним представленням (“баченням” або внутрішнім чуттям); гнучкою уявою; запальним і сильним бажанням втілити і передати втілене іншим; творчим естрадним самопочуттям; високим інтелектуальним рівнем; загальною та спеціальною, яка пов'язана зі специфікою даного мистецтва, культурою; технічною майстерністю” [1, с.27].

Процес становлення виконавця-диригента відбувається, з одного боку, розвитком природних (генетично закладених) індивідуальних задатків, з іншого боку, “придбанням” нових спеціалізованих якостей. У завдання не входить розгляд усіх природних задатків і “надбаних” здібностей. Диригентам-педагогам варто зосередити увагу на визначену природними задатками індивідуалізованість студента в навчальному процесі. Шлях цей проходить від часткового, суто індивідуального (нахили) до загального – комплексу музично-виконавських здібностей, причому наявність чи відсутність, нерівномірність природних нахилів у студента зобов'язують педагога знаходити індивідуальні форми роботи з ним. Л.Баренбойм називає все це “елементарним музичним комплексом” і визначає п'ять основних компонентів: “переживання музики, музичний слух, чуття музичного ритму, вміння зосереджено “спостерігати” за ходом музики, навички та уміння читати музику” [там само, с.229].

Сам процес формування виховання вносить корективи в бачення педагогом кінцевої мети навчання, але таке бачення – усвідомлення – необхідне на початку занять, оскільки в цей період визначається правильність підбору методів і засобів педагогічного впливу на студента.

У вузі, наприклад, педагогу слід бачити в своєму вихованцеві або виконавця-соліста, або ансамбліста, або диригента, або педагога і т.д. Розуміння педагогом кінцевої мети навчання студента, з одного боку, повинно дати йому ж відповідь на запитання “Чому вчити?” (зміст навчання) і “Як вчити” (методика). З іншого боку (не менш важливого), – розуміння студентом мети свого навчання, його перспективи в музичному мистецтві. І справа не в тому, щоб студент, усвідомлюючи те, що, можливо, він і не стане професійним концертантом, обмежував своє навчання. Для нього вирішення питання “Чому я вчуся?” визначає зміст навчання. Ще один аспект проблеми полягає в тому, щоб відповіді на питання викладача “Ким буде він?” і питання студента “Ким буду я?” збігалися. На жаль, у педагогічній практиці подібний збіг зустрічається не часто. В одному випадку, педагог сам не бачить кінцевої мети навчання, в іншому, – не може (не вміє) підвести студента до правильного вирішення проблеми.

Якщо педагог упевнений у перспективі музичної професії свого вихованця, то він повинен його переконати в цьому. Ця проблема в найбільшій мірі постає перед педагогом вищої школи. Наприклад, у практиці зустрічається таке: випускник музичного училища, професійний виконавець-диригент, у стінах вузу стає і прекрасним педагогом. Студент готує собі поле діяльності в педагогічній роботі. В будь-якому випадку і педагог-диригент, і його вихованець повинні бути переконані в тому, що для різного виду музично-педагогічної діяльності неодмінною умовою є володіння відповідним комплексом завдань – від глибокого інтелектуального розуміння логіки музичного розвитку твору, що вивчається, до професійного оволодіння технікою диригування, володіння музичним інструментом, голосом, а також не менш важливе – опанування артистизмом. Ми називаємо це **вихованням сценічного самопочуття**.

Фактори прищеплення навичків сценічного самопочуття диригента можна умовно розділити на три групи: рівномірний розвиток професійних навичків, які утворюють “комплекс повноцінності” диригента; формування позитивного стану психіки виконавця перед публічним виступом і (це дуже важливо) після нього; розвиток реакції диригента на зовнішні та внутрішні подразники під час виступу.

З усього комплексу “мобілізаційного” стану виконавця на сцені нам хотілось би звернути увагу на два компоненти, які відіграють важливу роль у творчій концертній діяльності. Психологічна готовність музиканта під час виступу повинна відповідати тому, щоб у моменти найвищої емоційної напруги зберегти повний контроль над своїми діями, свідомо керуючись набутими навичками відтворення на сцені змісту і стилю музичних творів. Обов'язковою умовою оптимального стану виконавця на сцені є активний,

керуючий музичними “подіями” **слуховий контроль**. Для того, щоб передати слухачам логіку музичної думки, диригент повинен виховати в собі активну слухову здатність перейнятися музикою, що виконана хоровим колективом у контексті, тобто кожний момент повинен бути у співвідношенні з “попередніми” і подальшими музичними “подіями” і впливати на їх розвиток. Другий фактор у процесі виконання – це **взаємовідношення виконавця і слухача**, тобто музикант не тільки впливає на аудиторію засобами музичного мистецтва, але й відчуває на собі її вплив.

З вищенаведеного можна стверджувати: для того, щоб музикант зміг донести художню інформацію до слухача, у нього повинно бути чітке розуміння виконаного і володіння найкращими засобами досягнення художньої мети; виконавцю потрібно, щоб слухач сприйняв цю інформацію так, як вона задумана музикантом. Художня інформація залежить від ступеня готовності виконавця, “передінформаційності”, від рівня його загальної музичної культури. В даному випадку повинно проявитись уміння виконавця врахувати інтереси і “передінформаційність” аудиторії, уміння “видати” ту інформацію, яка в даний момент виявиться найефективнішою для слухачів. Тому публічний виступ музиканта варто розглядати як обмін інформацією.

Виконавець-музикант досягає своєї мети тоді, коли йому вдалося підвести слухачів до відкриття нового. Тоді вони роблять ті ідейно-емоційні висновки, які і представляють собою “надзавдання виконавця”. Вирішення його можливе тільки в стані оптимального сценічного самопочуття.

Недостатнє володіння відповідними професійними навичками приводить виконавця до невпевненості, надмірного хвилювання. Тому педагог має вимагати не лише технічного вдосконалення (постановки диригентського апарата, схем тактування, покази вступу і зняття звучання, диригентські жести і т. д.), а й прищеплення навичків читання з листа, розвитку слухового контролю і музичної пам’яті, вміння самостійно розбиратися у змісті, формі, стилях твору, засвоєння та розвитку навичків поліфонічного мислення. Адже ці професійні навички мають безпосереднє відношення до виконавства і істотно впливають на сценічне самопочуття музиканта.

У процесі підготовки диригента до публічного виступу (конкурсу) важливо підкреслити значення об’єктивної оцінки ступеня готовності. Тут небезпечні як недооцінювання власних можливостей, так і їх переоцінка. Недооцінювання є причиною невпевненості, яка спричинює появу зайвого хвилювання, а це призводить до втрати почуття самовладання. Таким чином, невпевненість відіб’ється і на техніці виконання, і на ідейно-художньому задумі, а це означає, в першому випадку, що автоматично дезорганізуються налагоджені процеси, в другому – зруйнується весь виконавський план твору. Це особливо помітно в практиці навчальних закладів. Наприклад, під час

іспиту один зі студентів виявляє, що його однокурсник виконує цей же хоровий твір у дещо іншому темпі, динамічному нюансуванні, іншими штрихами і т. д. Звичайно ж, що в нього з'явиться бажання запозичити хоч щось від почутого в останній момент. Тому це негативно відобразиться на самопочутті студента і позначиться на якості виконання ним твору. Лише усвідомлення виконавцем доцільності своїх дій у процесі розучування твору сприяє необхідній впевненості інтерпретації, переконливості у своїй правоті.

Переоцінка своїх можливостей для виконавця небезпечна тим, що вона проявляється безпосередньо під час публічного виступу. Незважаючи на це, переоцінку не можна віднести до факторів, які виникають лише в момент виконання, бо вона формується під час підготовки до виступу. На практиці завищені представлення про власні можливості приводять виконавця, перш за все, до вибору недоступного йому репертуару. Таким чином, виконання програми підвищеної складності приречене на невдачу.

Необхідність вироблення стійкого позитивного сценічного самопочуття гостро ставить питання про адекватність післяконцертної оцінки виконання самому виконанню. Мається на увазі, перш за все, оцінка педагога за виступ студента, оскільки вона формує майбутню виконавську самооцінку. Педагоги з професійним досвідом уміло користуються оцінкою публічного виступу студентів як інструментом формування в них здібностей реально сприймати в майбутньому власні успіхи чи невдачі. Мова йде не про те, щоб “недохвалити” студента, прагнучи збудити потребу в успіху, або “перехвалити” його, намагаючись заспокоїти після невдалого виступу. Оцінка повинна бути об'єктивною, тактовною за формою та гнучкою, з урахуванням індивідуальних особливостей сприйняття її студентом.

Педагог повинен добре знати характер, склад психіки своїх вихованців, їх звички та нахили, щоб бути найбільш точним і конкретним у порадах молодим диригентам:

1. Перед виходом на сцену зроби 2-3 глибоких, повільних видихи, це позитивно подіє на нервову систему.

2. На сцені не озирайся на публіку і не заспокоюй її. Зроби відповідну витримку, дочекавшись повної тиші в залі і певної настроєності хору; уникай, однак, зайвої перетримки.

3. Старанно і докладно проінструктуй хор щодо порядку виходу його на сцену, зі сцени та манери триматися перед публікою. Зовнішній порядок створює належне враження серйозності і дисциплінованості. Зверни увагу також і на одноманітність одягу у співаків.

У виконавській практиці хорове звучання і функціонування образного бачення (внутрішнього екрана), а також динаміки (стрічки) образних уявлень нерідко розмежовуються. За Станіславським, стрічки образних уявлень є джерелом виникнення сценічних переживань та емоційно-дійового співу. Тому паралельне, розчленоване функціонування співу і внутрішнього екрана негативно впливає на художньо-емоційну якість хорового звучання.

### ***Джерела виникнення сценічних переживань***

Створення атмосфери довіри, свободи самовираження, радості творчості стало тією умовою, при якій емоційна сфера поступово виявлялась, керувала поведінкою виконавця на сцені:

1) емоційно забарвлена інтонація як результат супроводжених переживань під час виступу (почуття страху перед глядачем, невпевненість у собі, які виникають у результаті помилок (вокальних і сценічних), допущених під час виконання). Даний механізм є показником відсутності професіоналізму в галузі виконавської діяльності;

2) звучання в голосі співака емоційно забарвлених інтонацій як результат їх відтворення по пам'яті. Виконавець робить вигляд, що радіє, плаче, боїться і т.д., але сам залишається байдужим. Він представляє емоції. Схильність до копіювання емоцій, відсутність органічності, природності їх звучання в голосі виконавця – характерна риса виконавця;

3) звучання як результат суто з власного досвіду переживань. Суб'єктивні переживання, які безпосередньо пов'язані з особистим життєвим досвідом, у виконавській групі є домінуючим джерелом. Увага, спрямована на себе, часто породжує почуття жалю до себе і викликає сльози, що спричинює втрати контролю над собою, порушення виконавського процесу. Це призводить і до втрати естетичного начала у мистецтві сценічного виконавства;

4) звучання як результат музично-художнього мислення – вираження в голосі виконавця біографії персонажу, об'єктів і процесів внутрішнього та зовнішнього художнього світу.

Варто зазначити: якщо диригент-виконавець не буде свідомо організовувати взаємодію з уявними або сценічно реальними об'єктами і на основі цього перетворювати хорове звучання (авторського тексту) в носія змісту цих об'єктів, то можна вважати, що звучання відсутнє, тому і вокальна мова не буде сценічною, бо відтворюватиме зміст авторського тексту без творчого підходу з боку співаків, і хорове звучання не стане для виконавця засобом вираження сценічних процесів, засобом передачі різноманітної за змістом інформації.

Виконавець-диригент досягає своєї мети, якщо йому вдається підвести слухачів до відкриття нового, до розуміння ними раніше не усвідомленого. Тоді слухачі роблять ті ідейно-емоційні висновки, які представляють собою надзавдання виконавця, яке виконане ним тільки в стані оптимального сценічного самопочуття.

З вищенаведеного можна стверджувати те, що здійснена спроба не тільки регламентувати за допомогою методів сучасної науки музичні аспекти диригування (фізичні і психологічні), а й зрозуміти зміст його інтерпретаційних і виконавських процесів. Викладений нами матеріал є спробою відійти

від традиційних описуючих методів, які фіксують тільки зовнішні спостережливі фактори диригування, і наблизитись до пояснення механізмів, що їх породжують. Диригування – це не набір індивідуальних дій диригента-виконавця, а цілісна система його взаємодії з хоровим колективом, в якій він ставить завдання не тільки хору, а й сам за допомогою корекцій і спрямовуючих дій їх реалізує. Кожна дія інтерпретатора-диригента повинна енергійно починатися не з м'язового, а з активного внутрішнього виконавського імпульсу, який концентрує його волю в практичному здійсненні творчих завдань.

1. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство – Л., 1974
2. Браудо И. Артикуляция. – Л., 1961
3. Бочкарев Л. Психологические аспекты формирования готовности музыкантов-исполнителей к публичному выступлению. – М., 1975
4. Коган Г. У врат мастерства. – М., 1961
5. Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано – 1899
6. Прокофьев Г. Формирование музыканта-педагога. – М., 1956
7. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. – М., 1968; Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. – М., 1973
8. Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство – М., 1976
9. Яковлев Е. Проблемы художественного творчества – М., 1972
10. Кречко М. М. Натхненна музикою, сповнена доброти // Виконавські школи вищих учбових закладів України. Тематичний зб. наук. праць – К., 1990. – С. 148-158
11. Берденников М. А. Диригентська педагогіка в творчій діяльності Григорія Компанійця // Виконавські школи вищих учбових закладів України. Тематичний зб. наук. праць – К., 1990. – С. 158-160
12. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. – К.: Наукова думка, 1965. – 148 с.
13. Поради хормейстерам. Методичні поради колективам художньої самодіяльності. – К.: Мистецтво, 1974. – 72 с.
14. Харченко А. Формування індивідуальності // Музика – К., 1986 – №6. – С. 14-17.

Romana Dudyk

#### THE PROBLEMS STAGE STATE A DIREKTOR-DOER

Direktor-doer achieves his aim when he manages to lead listeners to the discovery of something new, to understanding of those things, that were out of their consciousness before. Then listeners come to those ideal and emotional conclusion that is doer super task, which is realized thanks to his optimistic stage state.