**Марцинковський С.Л.**

**ДЕЯКІ ПИТАННЯ ПСИХОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ У РОБОТІ ДИРИГЕНТА З ОРКЕСТРОМ**

Оркестр та диригент, диригент та оркестр – ці два слова як у аматорів-музикантів, так і в професіоналів викликало певну «магію» відчуттів таємничості. Адже, тривалий час на музично-виконавському олімпі, на найвищому подіумі знаходиться одноосібна фігура музиканта-інтерпретатора особливого виду – диригента оркестру, а диригентське мистецтво зайняло місце кульмінаційної вершини інтерпретаторських можливостей музичного мистецтва.

Пройшовши складний тривалий еволюційний шлях розвитку та змін як сам оркестр, так і диригентське мистецтво на цей час досягли своєї досконалості.

Про творчо-виконавські якості диригента написано достатньо. Відомий український композитор, вчений-фольклорист та диригент М.Колесса говорив, що диригент повинен стати не тільки відмінним музикантом, володіти не менш, ніж двома музичними інструментами, але й мати якості адміністратора і педагога, оволодіти глибокими знаннями з історії та теорії музики, гармонії і поліфонії, бути компетентним у розмаїтті виконавських стилів, бути тонким психологом, вольовою та рішучою особистістю. В одній із глав свого «Великого трактату про сучасне інструментування та оркестровку», яка носить назву «Диригент оркестру» (виданій у Парижі у 1844 році), Гектор Берліоз пише: «Диригент повинен бачити та чути, повинен мати швидку реакцію та бути рішучим, знати мистецтво композиції, природу та об’єм інструментів, вміти читати партитуру і , крім того , мати особливий дар… володіти іншими талантами , без яких не зможе налагодитись незримий зв’язок між ним та всіма , ким він керує; якщо ж він не має здібності передавати їм свої почуття, то він повністю залишається без впливу. Тоді це вже не голова, не керівник а просто людина , яка відбиває такт… [1].

Значущим моментом у диригентському мистецтві та в оркестровому виконавстві стала новація Р. Вагнера та Г. Берліоза, які зрозуміли, що ставши обличчям до оркестру (а не до публіки) диригент оволодів засобами мануальної техніки та психологічним впливом багатоголосим інструментом, яким став для диригента оркестр. Взамін старої «батутної диригентської техніки», чисто фізичного впливу на музикантів, засобами відбивання тактових метроритмічних долей, з’явились на світ зовсім нові психологічно – духовні елементи диригентської техніки, як взаємодія між інтерпретатором та виконавцем, які стали єдиним цілим у художньому прочитанні композиторського задуму.

Новий творчий тріумвірат: композитор – диригент – оркестр стали базовою основою сучасного оркестрового виконавства. Цей новий «психологотелепатичний» погляд на диригентське мистецтво став визначати і цілу низку незвичних на перший погляд елементів диригентської техніки. На передній план вийшли такі умовні знаки, як системні диригентські жести, інші символи. Зовсім нового перспективного значення набула поза та статура самого диригента, чи не на перше місце надійшла роль міміки диригента, значення виразу обличчя та очей, його психологічний вплив на музикантів-оркестрантів. Кардинальні зміни зазнали і функції рук. На відмінну від правої руки диригента, якій все-таки притаманно подавати вступи та метроритм, ліва рука стала «душею» диригента. Їй притаманне проведення основних мелодійних ліній, тонких динамічних градацій та фразування. Уся мелодійно-контрапунктна лірика – це прерогатива лівої руки диригента.

Ось така біфункціональна та асиметрична функція мануальної диригентської техніки надовго відкрила нові творчі перспективи та горизонти в сучасному диригентському мистецтві, відійшовши від «магії» диригування та зробила його унікальним в музично-виконавському плані та психофізіологічному смислі. В основу комплексу новітньої диригентської техніки увійшли такі незнані раніше її компоненти як вираз очей, «скульптурна осанка голови та тулубу диригента», динамічність ролі його ніг та самого корпусу, «артикуляційна» виразність пальцево-кистевих жестів тощо. Як пише Г.Грим-Гржмайло у своїй книзі «Музыкальное исполнительство»: «З того моменту, коли диригент повернувся обличчям до оркестру і відкрив йому свої «обійми» і розпочалася власне, історія диригентської інтерпретації, історія сучасного диригентського мистецтва. Цей революційний процес у музичному виконавстві схожий з тим, коли наші пращури рухаючись, опирались на чотири кінцівки , пізніш встали на дві нижні і підняли очі вгору, побачивши безмежний світ очима Творця. Так, і сучасний диригент «бачить» безкрайній музичний «простір» безмежної композиторської спадщини, яка оживає за допомогою його музичного інструмента – оркестру та новітніх засобів диригентської «мови». Що й казати і до наших днів диригентське ремесло є одним з непростих у виконавському мистецтві. «Адже диригент за допомогою своїх умовних засобів повинен надати підґрунтя для фантазії оркестрантів, які повинні поєднати свої зусилля біля однієї музичної ідеї, він повинен мати у своєму арсеналі могутній «пластичний комплекс – те, що професійні музиканти називають «мануальною диригентською обдарованістю». Бо диригент створює, формує в собі і те, що не є доступним ні композиторам, ні музикознавцям, ні будь-якими виконавцями, а саме: пластичне уявлення музики, деякий «пластичний еквівалент» уявленого її ідеального звучання» [2]. Щодо питань психологічних особливостей у роботі диригента з оркестром, то незнання основних об’єктивних закономірних явищ людської психіки та рухових мануальних реакцій диригента часто приводить до поверхневої уяви оркестрового звучання та й самого «прочитання» художнього твору.

Якщо театр за К.Станіславським розпочинається з роздягальні, то першочергова робота диригента над музичним твором з ознайомлення, а пізніше з роботи над партитурою.

У роботі над оркестровою партитурою необхідно активізувати такі компоненти людської психіки, якими є сприйняття, уявлення та мислення. Окрім свідомого першопочаткового зорового сприйняття музичного тексту партитури, необхідно «внутрішнім» слухом відчути усю красу та гамму почуттів, які намагався передати композитор. Власне, зорове та внутрішньо слухове прочитання оркестрової партитури є запорукою осмислення глибини образів художнього твору. Напрошується паралель між прочитанням партитури музичного твору та ескізними фрагментами картин художника, – які ще не є завершеним твором, але фрагментарно передають основні компоненти, творчий задум автора. Вірне сприйняття цілісності картини, як і вірне прочитання оркестрової партитури наблизить нас до реального відчуття музичного твору, дозволить вибрати лише ті, єдино вірні технічні прийоми та засоби виразності мануальної техніки, які необхідні для розкриття художніх образів. Отже, зорове сприйняття оркестрової партитури та її слухове «прочитання» є першоджерелом ознайомлення та вивчення оркестрового твору.

Оркестрова партитура являє собою складну системно-інформаційну структуру, де кожен окремий оркестровий голос несе в собі певну оркестрову функцію. Основні з них це: мелодія, гармонія та бас, але у фактуру оркестрової тканини можуть входити наступні темброво-фактурні лінії: контрапункт, підголоски, мелодичні та ритмовані фігурації, гармонічні заповнення, оркестрові педалі тощо. Складові частини оркестрової фактури найчастіше мають назву оркестрових функцій та є основною складовою будь-якої партитури. Окрім цього, у комплекс самої партитури входять такі складові, якими є темброві характеристики, динаміка та агогіка, важливим елементом є й певний вид музичної форми.

Але чи достатньо буде вивчення та засвоєння диригентом усіх цих компонентів у роботі з оркестром, щоб передати художній смисл композитора? Вважаю, що недостатньо. Є ще один непересічний компонент будь-якого виконавства без якого художня творчість є мертвонародженою. Це **особистісне бачення** трактовки музичного твору та **духовно-емоційне** його відтворення, у нашому випадку – диригентом. Відомо, що К.Станіславський контролював емоційний стан акторів, який повинен був співпадати з відповідними текстовими епізодами драматургічного твору. А його геніальний вислів: «Не вірю!». Він запитував у своїх акторів: «Коли ви думаєте про ці враження, ваше серце б’ється прискорено?... Якщо ви здатні бліднути, червоніти при спомині, значить у вас є емоційна пам’ять» [3]. Кожен актор або музикант буде висловлювати по-різному виконання художнього твору, немає двох схожих один на одного акторів або художників, немає двох однакових і диригентів. Кожен з них засобами диригентської техніки і, що важливо, емоційним переживанням по-різному, в силу своєї підготовки, а також стану нервової системи, своєї емоційності та темпераменту передає зміст музичного твору. А.Абакшонок у своїй статті «Психологічні особливості самостійної роботи в класі диригування» [4] виділяє три основні типи диригентів:

1. **Перший тип –** диригент-ремісник;
2. **Другий тип –** диригент мистецької уяви;
3. **Третій тип –** диригент мистецького виконавського переживання.

Якщо диригент-ремісник намагається передати зміст твору одноманітними жестами та штампами, то диригент другого та третього типу – це високі професіонали, які під час виконання музичного твору «вживаються» у зміст твору, передають ті почуття, які відповідають задуму композитора. Емоції у таких маестро природні та змістовні .

У багатьох методичних роботах по диригентському виконавству, зокрема у І.Мусіна в його підручнику «Техніка диригування» [5] можна знайти характерні прийоми диригентської техніки, які в змозі передати емоційний стан диригента. Але тільки емоції у поєднанні із логікою художнього змісту у змозі в комплексі передати усе багатство музичного твору.

**Література:**

1. Грум-Гржимайло Т.М. Музыкальное исполнительство.(Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижёры прошлых и наших дней). – М.:Знание, 1984. – 94 с. – (Нар. ун-т. Фак. Литературы и искусства).

2. Грум-Гржимайло Т.М. Музыкальное исполнительство.(Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижёры прошлых и наших дней). – М.:Знание, 1984. – 97 с. – (Нар. ун – т. Фак. Литературы и искусства).

3. Музыкальные дисциплины в вузе культуры. Сб. научных трудов. Л.1984.с.47

4. Музыкальные дисциплины в вузе культуры. Сб. научных трудов. Л.1984.с.47

5. И.Мусин. Техника дирижирования. Л.1967. «Музыка»