

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

*Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису*

СТЕЦЬКИЙ ІВАН ІГОРОВИЧ

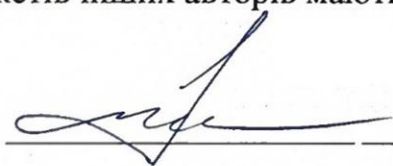
УДК 78.072.3:159.955.4:159.923.2

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО
МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
«ДИРИГЕНТ-ОСОБИСТІСТЬ: ВЕКТОРИ ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ У
ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ»

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтв. Наукове обґрунтування містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



Стецький Іван Ігорович

Творчий керівник:
заслужений діяч мистецтв України,
доцент, в. о. професора кафедри
оперно-симфонічного диригування
Османов Ділявер Мідатович

Науковий консультант:
докторка мистецтвознавства,
професорка, завідувачка кафедрою
історії світової музики
Жаркова Валерія Борисівна

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Стецький Іван. Диригент-особистість: вектори творчої реалізації у професійній діяльності. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Актуальність. Поняття «творча особистість» по праву можна вважати одним із найдискусійніших у галузі мистецтва. У ньому поєднується термін з галузі знань психології особистості та уявлення про специфіку мистецько-професійного розвитку людини. Проте основні види характерних якостей, які властиві сформованій особистості в сфері музичного мистецтва, а саме диригентської професії, уже давно не є секретом. Прикладами «диригентів-особистостей» є постаті Леонарда Бернстайна, Густава Дудамеля, Володимира Кожухаря, Романа Кофмана, Саймона Реттла, Ділявера Османова, Івана Чередніченка тощо. Усі вони є відомими диригентами-практиками, які завдяки особистісним якостям та професіоналізму сформували власний диригентський стиль. Наявність характерних особистісних якостей є визначальною складовою для опанування диригентського фаху. Той, хто прагне опанувати професію диригента, повинен постійно працювати над удосконаленням як зовнішніх навичок, так і внутрішніх якостей. Саме розвиток цих рис закладає фундамент індивідуального диригентського стилю.

Мета наукового обґрунтування творчого проєкту: встановити взаємозв'язок між фаховістю диригента та набуттям необхідних особистісних якостей; дослідити можливі перешкоди, які можуть виникати у диригента і впливають на якість робочого процесу; проаналізувати специфіку роботи диригента в різних колективах та в різних цільових середовищах; виокремити та розкрити сутність векторів диригентської діяльності, зокрема диригента-інтерпретатора,

диригента-педагога, диригента-лектора, диригента-інструменталіста, диригента-композитора та диригента-організатора тощо.

Диригент-інтерпретатор як ключовий вектор диригентської професії розкривається через творчі пошуки, спрямовані на втілення композиторського задуму. Спираючись на образно-метафоричне мислення — з використанням символів і життєвих аналогій — диригент вибудовує комунікацію, що вербально й музично передає внутрішні смисли твору музикантам оркестру, а під час концертного виконання — слухачам.

Диригент-педагог має свою реалізацію в педагогічній діяльності. Диригент-педагог, перш за все, вміє навчити, тобто передати знання іншим. Цією здібністю володіють далеко не всі диригенти, адже вона потребує чималого часу, індивідуального підходу до кожного з учнів та бажання ділитися своїм колосальним досвідом. Це дуже часто жертвна робота, яка потребує вміння не ставити себе на перше місце.

Диригент-лектор (на прикладі Леонарда Бернстайна). Цей вектор реалізації диригентської діяльності полягає в просвітницькій діяльності. На лекціях диригент ділиться та показує одразу на практиці низку прийомів, як працювати в оркестрі та вирішувати ті чи інші проблеми. Диригент-лектор — це, частіше за все, фахівець з досвідом, який має багаж знань для передачі іншим менш досвідченим диригентам.

Диригент-інструменталіст представляє собою доволі рідкісне поєднання виконання сольних творів як музикант-інструменталіст та диригування оркестром. В контексті диригентської професії розглядається як феномен та вимагає детального вивчення.

Диригент-композитор — окремий вектор, що є складовим в історії диригування. Дуже часто талант створювати щось нове приходить і до диригента. Диригент-композитор поєднує ролі художнього творця та виконавця. З одного боку, композитор формулює художню ідею твору, створюючи його структуру, гармонію та тембр, залишаючи всі необхідні вказівки в музичному тексті. З іншого боку, диригент втілює цю ідею в життя, використовуючи мову

жестів та знаків для керування ансамблем, відтворюючи композиційний задум з урахуванням специфічних можливостей ансамблю та акустики простору. Таке поєднання дозволяє артисту-співтворцю зрозуміти внутрішні механізми музичної форми та покращити роботу репетиції: диригування розвиває слух та вміння аналізувати партії виконавців, а досвід композитора сприяє точності інтерпретації та глибокому прочитанню партитури.

Диригент-організатор. Організаторські здібності та навички, лідерські якості, що мають значний вплив на якість під час робочого процесу. Самоорганізація та чітка побудова творчого процесу, безпосередньо, впливають на генерацію нових ідей їхню реалізацію. Диригент виконує роль не тільки виконавця-інтерпретатора, а ще виступає як креативний керівник, що направляє свої творчі зусилля на розвиток колективу, створюючи нові проекти, мистецькі заходи та музичні фестивалі, які направлені на розвиток сучасної музичної молоді. Також, диригент може бути ідейним натхненником композиторів, стимулюючи їх написати нові твори.

Диригент музичного театру. Один із багатофункціональних векторів диригентської діяльності, що направлена на максимально якісну реалізацію виконання вистав солістами-вокалістами, хором, балетом та оркестром. В цьому випадку вся увага диригента направлена на допомогу в цій реалізації та розкриття творчого потенціалу солістів-вокалістів. Організація творчого процесу в музичному театрі є однією з головних складових для продуктивного виконання вистави. Цей вектор є багатозадачним — в цьому і є його основна відмінність від інших видів діяльності диригента.

Специфіка роботи диригента в комерційних проектах «популярної музики» (на прикладі співраці з відомими «поп-зірками»). В цьому пункті буде розглянуто особливості роботи диригента на «естраді». Його роль, специфіка взаємодії з поп-музикантами та які можуть виникнути ситуації під час робочого процесу — це головні напрямлення творчого процесу в цьому векторі діяльності.

Диригент духового оркестру за своїми характеристиками нічим не відрізняється від диригента симфонічного оркестру. Але диригент, з духовим

оркестром, використовуючи велику палітру тембрів колективу та фахові навички роботи з таким складом оркестру, може досягти високо-якісного результату. В цьому підрозділі буде розглянуто особливості та специфіку роботи диригента з цим типом оркестру.

Наукова новизна дослідження полягає у наступному:

- здійснено комплексний аналіз постаті диригента у єдності необхідних для його роботи особистісних рис і професійних компетенцій;
- розглянуто вектори його діяльності — семантичні маркери, що репрезентують різні аспекти диригентської практики;
- запропоновано використання в якості термінів складних іменників, які вказують на неподільність власне диригування та інших векторів діяльності у творчій реалізації диригента-особистості (диригент-педагог, диригент-композитор та ін.).
- проаналізовано взаємодію та інтеграцію цих векторів в межах єдиної професійної ідентичності диригента, що є умовою формування цілісної моделі його творчої, комунікативної та управлінської поведінки.

Опрацьовані питання диригентської майстерності в даному науковому обґрунтуванні можуть стати «практичною методичкою» для майбутніх поколінь диригентів, що навчаються цьому фаху.

Ключові слова: *особистість, стиль, особистісні якості, диригент-інтерпретатор, диригент-педагог, диригент-лектор, диригент-інструменталіст, диригент-композитор, диригент-організатор, диригент музичного театру, диригент комерційних проєктів «популярної музики», диригент духового оркестру.*

SUMMARY

Ivan Stetskyi. Conductor as a personality: vectors of creative realization in professional activity. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Scientific substantiation of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Music” (field of study 02 “Culture and arts”). – Ukraine National P.

Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

Relevance. The concept of a ‘creative personality’ can rightly be considered one of the most controversial in the field of art. It combines a term from the field of personality psychology with the notion of the specifics of a person’s artistic and professional development. However, the main types of qualities of a developed personality in the field of musical art, namely the conducting profession, have long been no secret. Examples of ‘conductor personalities’ include Leonard Bernstein, Ivan Cherednichenko, Gustavo Dudamel, Roman Kofman, Volodymyr Kozhukhar, Diliaver Osmanov. All of them are well-known conductors who, due to their personal qualities and professionalism, managed to develop their own conducting style. The presence of distinctive personal qualities is a defining component in mastering the conducting profession. Anyone aspiring to master the art of conducting must continually work on refining both external techniques and internal qualities. It is the cultivation of these traits that lays the foundation for a unique conducting style.

The aim of the scientific substantiation of the creative art project to establish the relationship between the professionalism of the conductor and the acquisition of the necessary personal qualities; to investigate possible obstacles that may arise for a conductor and affect the quality of the productive work process; to analyse the specifics of a conductor's work in different ensembles and in various target environments; to identify and reveal the essence of the vectors of conducting activity, in particular the conductor-interpreter, conductor-teacher, conductor-lecturer, conductor-instrumentalist, conductor-composer and conductor-organiser.

The conductor-interpreter, as a key vector of the conducting profession, is revealed through creative exploration aimed at realizing the composer’s intent. Drawing on figurative and metaphorical thinking — with the use of symbols and life analogies — the conductor constructs a communicative framework that conveys the inner meanings of the work both verbally and musically to the orchestra’s musicians, and during performance, to the audience.

The conductor-teacher finds his fulfilment in teaching. A conductor-teacher, first and foremost, knows how to teach, that is, to pass on knowledge to others. Not all conductors possess this ability as it requires a lot of time, an individual approach to each student, and a desire to share their vast experience. This is often a sacrificial job that requires the ability to put oneself second.

Conductor-lecturer (as illustrated by Leonard Bernstein). This vector of conducting activity consists of educational activities. During lectures, the conductor shares and demonstrates a range of techniques for working in an orchestra and resolving various issues. A conductor-lecturer is most often an experienced professional who has a wealth of knowledge to pass on to other less experienced conductors.

A conductor-instrumentalist is a rather rare combination of performing solo pieces as an instrumentalist and conducting an orchestra. In the context of the conducting profession, this is considered a phenomenon and requires detailed study.

Conductor-composer is a separate vector that is an integral part of the history of conducting. Frequently the talent to create something new also appears in conductors. The conductor-composer combines the roles of artistic creator and performer. On the one hand, the composer formulates the artistic idea of the work, creating its structure, harmony and timbre, leaving all the necessary instructions in the musical text. On the other hand, the conductor brings this idea to life using the language of gestures and signs to control the ensemble reproducing the compositional idea, taking into account the specific capabilities of the ensemble and the acoustics of the space. This combination allows the co-creator to understand the internal mechanisms of musical form and improve the rehearsal process. Conducting trains the ear and the ability to analyse the parts of the performers while the composer's experience contributes to the accuracy of interpretation and a deep reading of the score.

Conductor-organisier. Organisational abilities and skills, leadership qualities that have a significant impact on quality during the work process. Self-organisation and a clear structure of the creative process directly influence the generation of new ideas and their implementation. The conductor not only acts as a performer-interpreter but

also as a creative leader who directs his creative efforts towards the development of the ensemble, creating new projects, artistic events and music festivals aimed at developing contemporary musical youth. In addition, the conductor can be an ideological inspiration for composers encouraging them to write new works.

Conductor of musical theatre. One of the multifunctional vectors of conducting activity aimed at the highest quality performance of soloists, choir, ballet and orchestra. In this case, the conductor's entire attention is focused on assisting in the performance and revealing the creative potential of the soloists. The organisation of the creative process in musical theatre is one of the main components for a successful performance. This vector is multifunctional which distinguishes it from other types of conducting activities.

The specifics of a conductor's work in commercial 'popular music' projects (using the example of collaboration with famous 'pop stars'). This section will consider the specifics of a conductor's work on the 'stage'. His role, the specifics of interaction with pop musicians, and situations that may arise during the work process are the main directions of the creative process in this vector of activity.

A wind orchestra conductor is no different from a symphony orchestra conductor in terms of his characteristics. However, a conductor working with a wind orchestra can achieve high-quality results by using the ensemble's wide range of timbres and professional skills in working with this type of orchestra. This section will examine the characteristics and specifics of a conductor's work with this type of orchestra.

Scientific Novelty of the Research:

- A comprehensive analysis of the conductor's persona has been carried out, emphasizing the unity of personal traits and professional competencies essential for their work.

- The vectors of the conductor's activity have been examined—semantic markers that represent various aspects of conducting practice.

- The use of compound nouns as terminological units has been proposed to reflect the inseparability of conducting itself and other activity vectors in the creative

realization of the conductor as a personality (e.g., conductor-pedagogue, conductor-composer, etc.).

- The interaction and integration of these vectors within a unified professional identity of the conductor have been analyzed, which serves as a prerequisite for shaping a holistic model of their creative, communicative, and managerial behavior.

The issues of conducting mastery addressed in this scholarly rationale may serve as a “practical guidebook” for future generations of conductors undergoing professional training.

Keywords: personality, style, personal qualities, conductor-interpreter, conductor-teacher, conductor-lecturer, conductor-instrumentalist, conductor-composer, conductor-organiser, musical theatre conductor, conductor of commercial pop music productions, wind orchestra conductor.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Стецький І. І. Постать Володимира Кожухаря як приклад диригента-особистості. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Випуск №80, Том 2, 2024. С. 105 – 109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-2-14>
2. Стецький І. І. Диригент-педагог: на прикладі творчої діяльності маестро Ділявера Османова. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Випуск №85. Т. 3. 2025. С. 56 – 63. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-7>

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри оперно-симфонічного диригування. Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародній науковій та науково-практичній конференціях, і регіональній науково-практичній конференції. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва «Диригент-особистість: вектори творчої реалізації у професійній

діяльності», програма: Феррер Ферран — Симфонія № 2 «Страсті Христові». У виконанні Національного академічного духового оркестру України в Патріаршому Соборі Воскресіння Христового, м. Київ (13 квітня 2025 року):

1. Стецький І. Постать Володимира Кожухаря як приклад диригента-особистості / VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (2-4 листопада 2023 року), Київ, 2023.

2. Стецький І. Творча діяльність диригента-лектора (на прикладі Леонарда Бернстайна) / XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року», Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Кафедра історії світової музики (20-21 листопада 2023 року), Київ, 2023.

3. Стецький І. Постать Миколи Малька як диригента-педагога в контексті розвитку української школи оперно-симфонічного диригування / Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності», Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Кафедри теорії та історії музичного виконавства (19-20 квітня 2024 року), Київ, 2024.

4. Стецький І. 45 років Національному академічному духовому оркестру України / XIV Міжнародна наукова конференція пам'яті Марини Романівни Черкашиної-Губаренко «Ювілейні та пам'ятні дати 2024 року», Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Кафедра історії світової музики (28-29 листопада 2024 року), Київ, 2024.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДИРИГЕНТА-ОСОБИСТОСТІ	19
1.1. Феномен особистості як об'єкт вивчення.....	19
1.2. Основні риси та способи формування творчої особистості диригента ..	30
1.3. Необхідні особистісні характеристики диригента в контексті практичної діяльності.....	34
1.4. Проблеми комунікації та творчої реалізації диригента під час робочого процесу	46
РОЗДІЛ 2. ВЕКТОРИ ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ДИРИГЕНТА В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ.....	64
2.1. Багатогранність професії диригента. Диригент-інтерпретатор.....	64
2.2. Диригент-педагог	71
2.3. Диригент-лектор (на прикладі Леонарда Бернстайна)	75
2.4. Диригент-інструменталіст.....	78
2.5. Диригент-композитор	81
2.6. Диригент-організатор	84
2.7. Диригент музичного театру.....	89
2.8. Диригент комерційних проєктів «популярної музики» (на прикладі співпраці з відомими «попзірками»).....	99
2.9. Диригент духового оркестру	101
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	109

ВСТУП

Актуальність теми наукового обґрунтування. Проблеми формування людини як особистості хвилювали дослідників ще з античних часів. У Стародавній Греції терміном «особистість» позначали маски, які актори одягали під час театральної вистави. Таким чином відрізняли комічну від трагічної ролі в театральному дійстві. Проте з часом поняття «особистість» еволюціонувало. У сучасному світі вектор розгляду цього терміну частіше спрямований з позиції внутрішнього світу, радше ніж зовнішніх обставин, певним внутрішнім «я», що детермінує характер взаємодії людини зі світом.

Енциклопедія Сучасної України визначає особистість як індивіда, члена суспільства, сформованого під впливом соціалізації, здатного до регулювання життя, виконання соціальних ролей, розроблення власної стратегії актуалізації цілей у життєвій перспективі. З іншого боку, особистість — це сукупність якостей, які формують її.

Цікавими і водночас малодослідженими є вектори творчої реалізації диригента. Особливість диригентського фаху полягає в його багатогранності. Власне діяльнісний універсалізм надає диригенту можливість реалізовувати себе відповідно до наявних здібностей та умінь. Така людина обов'язково має бути особистістю, аби вміти об'єднувати навколо себе інших особистостей. Професію диригента доцільно розглядати з точки зору поліфункціональності та багатовекторності в контексті однієї професії. Більше того, диригент може одночасно бути педагогом, перекладачем, композитором, виконавцем, лектором та організатором. Таке поєднання в одній професії всіх або декількох векторів діяльності є проявом універсалізму діяльності.

Один з найголовніших векторів диригентської діяльності або вічне питання, яке потребує постійного дослідження фахівцями сфери — це диригентська **інтерпретація**. В такому контексті диригент завжди реалізується як інтерпретатор творів композиторів, що він диригує. Виконавство як кінцева мета диригента розкриває музичний твір композитора у його досконалому вигляді — технічному та художньому. Музичні здібності та таланти; аналітично-критичне

мислення; індивідуальна робота над партитурою; чудове розуміння специфіки гри на оркестрових інструментах та вокалу; наочно-образне, метафоричне та креативне мислення; великий багаж знань та умінь — короткий список головних складових практичної діяльності вектору «диригент-інтерпретатор».

Видатні диригенти проводять майстер-класи з диригування, але наукових робіт саме про **педагогічний вектор** в диригуванні описано зовсім небагато. Враховуючи специфіку роботи диригента з оркестром, солістами, колегами по творчому цеху, він (диригент) реалізує творчі цілі, пояснюючи музикантам, як зіграти під час роботи над музичним твором. Увесь творчий процес формується на практичному досвіді диригента. Уже на заняттях зі студентами передає надбаний досвід та готує майбутніх диригентів до роботи з оркестром. Одним з головних завдань для практикуючого диригента є реалізація творчого задуму композитора. Спосіб реалізації – це репетиції з оркестром, де безпосередньо оркестранти виконують поставлені творчі завдання диригента. Саме навчальний та педагогічний аспект є цікавим елементом для аналізу способу роботи диригента з оркестром під час репетиції. Також важливим елементом аналізу педагогічного аспекту в диригентській діяльності є особистий досвід у викладацькій сфері диригентського мистецтва. Адже саме практикуючий диригент, спираючись на дієві позиції в диригентському ремеслі, може донести специфіку та передати власний досвід майбутнім поколінням митців.

Вектор «**диригента-лектора**» диригентської діяльності, що поєднує в собі ролі диригента та лектора-освітянина — рідкісний, але важливий елемент фахової реалізації диригента. Такий підхід виходить за рамки традиційного способу управління оркестром, оскільки має на меті не лише забезпечити художнє виконання, але здійснити й просвітницьку функцію, пояснюючи зміст, історичний контекст та емоційне забарвлення музики. Диригент і лектор, який виступає в обох ролях, стає посередником між музикою та аудиторією, перетворюючи концерт на інтерактивну подію, що надає кожній ноті додаткового сенсу.

Вузькоспеціалізований феномен **«диригент-інструменталіст»** є самодостатнім виконавським явищем зі своїми особливостями та унікальними засобами виразності. Унікальність цього формату полягає в тому, що він можливий лише в концертному або акомпанементному виконанні, і лише в цих жанрах один музикант може одночасно виступати як інструменталіст/соліст-вокаліст та диригент оркестру. Є чимало видатних диригентів, які починали свою кар'єру як інструменталісти, а згодом перейшли до диригування. Проте справжніх «диригентів-інструменталістів», який грають партію соліста і безпосередньо диригує оркестром одночасно, не так багато за всю історію диригування.

Поєднуючий в собі дві взаємопов'язані ролі: мистецького творця та виконавця, **диригент-композитор** також є не менш цікавим вектором диригентської діяльності для дослідження. Повна залученість однієї особи від формування художньої ідеї твору, створення структури, гармонії і тембру з усіма потрібними вказівками в нотному тексті до втілення цієї ідеї в життя, використовуючи жести та жестову мову для керування ансамблем, відтворюючи композиційну задумку з урахуванням конкретних можливостей колективу та акустики простору. Цей синтез дозволяє артисту-творцю зрозуміти внутрішні механізми музичної форми та оптимізувати репетиційну роботу. Проте все ж таки прослідковується й істотна різниця між «диригентом-композитором» і «композитором-диригентом». Різна акцентність двох моделей має відповідний вплив на кінцевий результат — безпосередньо виступу перед аудиторією на сцені. Перетин цих двох ролей полягає у формуванні загального музичного мислення виконавця, його здатності відтворювати авторський задум або інтерпретувати чужу музику.

Гармонійне поєднання організаторських навичок разом з емоційним інтелектом диригента забезпечує високу ефективність роботи оркестру та мистецький успіх концертного виступу. **Диригент-організатор** як багатогранний лідер, здатний поєднати в собі управлінські, емоційні й етичні функції. Серед творчих особистостей це одна з найяскравіших характеристик,

особливо актуальна для таких посад як диригент. Без вміння організовувати власний робочий процес, зокрема планувати репетиції, розподіляти завдання, контролювати вчасне виконання поставлених завдань, а також без належної емоційної стресостійкості разом з моральною цілісністю, що формує довіру важко сподіватися на високий рівень виконання оркестром творів. При опануванні диригентом організаційних навичок формується формується розвиваються ідеї, які направлені на створення нових творчих колективів, фестивалів, конкурсів, що спрямовані на суспільний культурний розвиток в галузі мистецтва.

При динаміці творчих змін актуальним питанням лишається і особливості роботи та специфіка роботи **диригента музичного театру**. Постійні виклики, що стоять перед диригентом в театральному середовищі спонукають його поглиблено розуміти специфіку співу вокалістів та хореографії балетних танцівників задля більш ефективної творчої взаємодії, та реалізації високо професійного виконання на сцені.

Також варто відмітити специфіку роботи диригента в інших середовищах. Чим і як відрізняється робота **диригента в комерційному проєкті** «популярної музики», коли творча співпраця відбувається у взаємодії з відомими «поп-виконавцями», а також буде розглянуто специфіку роботи в духовому оркестрі. Особливості і творчі завдання, які виникають перед диригентом концерту популярної музики мають специфічне значення порівняно з академічною традицією. Але, головною складовою роботи диригента в популярній музиці є — комунікація та швидке реагування на творчі ситуації, які виникають в процесі.

Специфіка роботи **диригента з духовим оркестром** розкриває цілу низку особливостей поєднання тембрів музичних інструментів та контролювання диригентом динамічних відтінків оркестрового ансамблю, які сприяють досягненню високої якості звучання оркестрової палітри.

Враховуючи сказане, **мета наукового обґрунтування творчого проєкту** — виявити необхідні особистісні характеристики диригента для успішного здійснення його практичної діяльності, дослідити можливі проблеми комунікації

та творчої реалізації диригента, виокремити різні вектори його творчої реалізації у межах сучасної диригентської практики.

Зазначена мета зумовлює наступні наукові **завдання**:

- дослідити феномен особистості та визначити її індикатори в контексті творчої діяльності;
- виокремити особистісні характеристики, необхідні в роботі диригенту;
- проаналізувати творчі перешкоди, які можуть виникнути в процесі практичної діяльності диригента;
- висвітлити багатогранність професії диригента та виділити основні вектори його творчої реалізації.

Матеріалом дослідження в роботі постає досвід практичної роботи диригентів світу.

Об'єктом дослідження постає практична діяльність диригента в різних можливих професійних спрямуваннях.

Предмет дослідження — особистість диригента як фундаментальна складова професійної діяльності.

Наукова новизна дослідження полягає у наступному:

- здійснено комплексний аналіз постаті диригента у єдності необхідних для його роботи особистісних рис і професійних компетенцій;
- розглянуто вектори його діяльності — семантичні маркери, що репрезентують різні аспекти диригентської практики;
- запропоновано використання в якості термінів складних іменників, які вказують на неподільність власне диригування та інших векторів діяльності у творчій реалізації диригента-особистості (диригент-педагог, диригент-композитор та ін.).
- проаналізовано взаємодію та інтеграцію цих векторів в межах єдиної професійної ідентичності диригента, що є умовою формування цілісної моделі його творчої, комунікативної та управлінської поведінки.

Методологічна база дослідження спирається на цілісні та міждисциплінарні підходи, що дозволило поєднати сучасні теоретичні й

практичні методи для дослідження багатofункціональності об'єкта. До цих підходів належать **аналітичні методи**: *мистецтвознавчий, музикознавчий, психологічний та порівняльно-історичний*. Застосовано цілеспрямований музикознавчий аналіз із елементами компаративного аналізу, а також метод моніторингу та систематизації інформації щодо поточного музично-виконавського процесу. Теоретична складова забезпечена поєднанням загальнонаукових і специфічно музикознавчих методів: загальнонауковий метод представлений феноменологічним підходом, що сприяли фокусуванню на актуальних для мети дослідження аспектах теорії особистості й багатовекторності роботи диригента; біографічний підхід використано для відтворення етапів творчого розвитку Леонарда Бернстайна, Густава Дудамеля, Володимира Кожухаря, Романа Кофмана, сера Саймона Реттла, Ділявера Османова, Івана Чередніченка тощо.

Реалізацією практичного аспекту дослідження є **метод інтерв'ювання** у провідних диригентів-особистостей, а саме Ділявера Османова та Івана Чередніченка; **метод спостереження**, де було розглянуто особливості та специфіку об'єкта дослідження; **метод опису**, який розкриває характерні складники предмета дослідження, а саме диригента як цілісної творчої особистості.

Теоретичне підґрунтя дослідження, створене з урахуванням його специфічних завдань, представлено такими групами наукових, публіцистичних і медійних джерел:

- Питання психології особистості та її історичного розвитку: [2], [3], [22], [23], [25], [30], [36], [38], [50], [54], [53], [57], [59], [68], [65], [67], [71], [75], [82], [97], [99], [109].
- Визначення поняття «особистості» зазначене в наступних джерелах: [49], [23], [30].
- Дослідження про творчу особистість та її характерні риси: [8], [28], [69], [103].

- Біографічні джерела про відомих диригентів: [11], [15], [26], [29], [70], [78], [80], [81], [91], [96], [98], [102], [105], [107], [121], [130], [133], [135], [139], [143], [144], [150], [154], [157], [159].
- Питання диригента-особистості та притаманні йому якості: [6], [16], [33], [34], [60], [61], [84], [93], [94], [100], [115], [116], [123], [131], [134], [137], [138], [165], [166], [170], [172].
- Низка інтерв'ю з різними відомими диригентами: [11], [17], [29], [32], [46], [51], [62], [63], [86], [92], [146], [147].
- Фахова література: [21], [24], [27], [40], [73], [83], [85], [87], [88], [90], [101], [128], [126], [148], [169].

Практична цінність дослідження. Отримані результати наукового обґрунтування мають широке застосування у науковій, педагогічній та виконавській діяльності. Зокрема, вони можуть бути використані під час підготовки симфонічних диригентів і викладання таких курсів у вищих музичних закладах України, як «Історія диригентського мистецтва», «Історія світової музики», «Аналіз музичних творів», «Методика викладання фахових дисциплін», «Практика в музичному театрі», «Основи диригування» та спеціалізованого курсу «Диригування». Крім того, результати зацікавлять мистецтвознавців і культурологів, які досліджують теорію та історію диригентського мистецтва, а також можуть бути впроваджені в лекторській і викладацькій практиці для вивчення ключових професійних векторів діяльності диригента.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків, списку літератури та використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 127 сторінок, із них основного тексту – 98 сторінок. Список використаних джерел містить 172 позиції.

РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДИРИГЕНТА-ОСОБИСТОСТІ

1.1. Феномен особистості як об'єкт вивчення

Питання становлення людини як особистості було предметом роздумів мислителів ще від часів античності. Хоча й в античні часи не було навіть такого поняття «особистість», але притаманні їй характерні риси були предметом вивчення того часу. Наприклад, Сократ закликав до самопізнання та звертав увагу на моральній самосвідомості. *«Пізнай самого себе»* — це був основний заклик мислителя, який спонукає до морального вдосконалення. Дане тезисне формулювання, що направлене на пізнання та вивчення себе, є проявом зрілої особистості [50, с. 217-218].

Платон писав про «безсмертну душу», що було прообразом розвиненої особистості (зрілої людини з моральними цінностями). Три складові душі за філософом є: «Логістикон» (від. грец. «Логос» — слово, Бог) — це розум та мислення, який любить Істину та прагне до неї; «Тімос» — воля та честь, вольове начало людини, її моральні принципи; «Епітиметікон» — чуттєва складова людини. Людина, досягнувши гармонії між всіма складовими душі, стає моральною та може прийти до Істини. Також високу моральну людину Платон відносив до частини ієрархічного соціального устрою, де кожен має свою певну роль, яка їй притаманна за природою (ремісник, філософ, воїн) [54, с. 157-156].

Арістотель вважав, що людина це «політична (суспільна) істота», тому її розвиток залежить від залученості в громадській діяльності, розумовому розвитку та моральності. Також Арістотель чітко розмежовував поняття форми як наявності душі, що відображує сутність людини, а також, матерії, яка розкривала чуттєві та розумові відмінності та особливості людини, але не відображала її сутності. Отже, для Арістотеля «форма» — це душа як джерело сутності. «Матерія» — це тіло, як основа для почуттів та розуму, що не є суттю. Завдяки такому розмежуванню, що було основою його філософії, мислитель розкрив поняття людини не тільки як біологічної істоти, а ще як розумної і

моральної особи, що прагне до *евдемонії* (щастя та блаженства), тобто глибокої гармонії та щастя [2], [3].

В час між III-IV століттями Августин (Блаженний) Аврелій описував людину від народження до формування особи, яка, керуючись християнськими та моральними принципами, відчуває відповідальність перед Богом та ближнім. У своїй автобіографічній праці під назвою «Сповіді» Августин розкриває велич і незбагненність Бога, Його терпіння, любов та милосердя до людей, таким чином підкреслюючи увагу на відносинах людини з Творцем. Розкриваючи внутрішню природу поведінки людини, Аврелій доводить, що в людській сутності є два начала: душа і тіло. Саме душа для Августина є «внутрішньою людиною» та Образом Божим. За думкою мислителя, душа має велику низку чуттєвих спокус, що відводять її від Бога, тому так важливо зберегти внутрішнє прагнення до Бога, що є головною умовою до моральності та духовності. Також Августин Блаженний сформулював своє уявлення про сенс і призначення людського життя, спираючись на аналіз духовних цінностей, моральних падінь (гріхів) та ролі людини в історичному контексті. На його думку, людина є творінням Божим, яке проходить різні етапи духовного становлення. Ті, хто досяг високого рівня духовного розвитку, або іншими словами — моральності, визначаються як духовні. Таким чином, Августин Аврелій розкрив сутність особистості людини з теологічного погляду [22].

У XIII столітті Фома Аквінський поєднував вчення Платона та Арістотеля з християнством, а також взяв за основу трактування Северина Боеція¹: «особа є індивідуальною субстанцією раціональної природи» (*«persona est naturae rationalis individua substantia»*). Значення даного твердження розкривається наступним чином: «індивідуальна субстанція» — визначає як окрему істоту, «іпостась» або «суб'єкт» (особистість); «раціональна природа» — здатність до мислення, самопізнання, свідомості, мовлення, що і відрізняє людину від усіх інших форм життя. Поняття «persona» для християнського філософа, означає конкретну людину («persona» тотожна «особистості»), яка є носієм розуму та

¹ Італійський філософ, християнський теолог, математик, теоретик музики, що жив в V-VI ст.

волі; кожна особа («іпостась») є унікальним носієм людської раціональної природи [109, с. 193-195].

В XVII сторіччі Рене Декарт стверджував, що свідомість є рушійною силою, адже це внутрішнє «я» людини, яке філософ підкріплював виразом «*Cogito ergo sum*» («Я мислю, отже, існую», «Я усвідомлюю, отже я існую»). Саме завдяки цьому виразу, Декарт визначив основний вектор в розумінні людини як особистості — внутрішня пріоритетність в духовно-моральній складовій людини, її творче начало та свободу. Бачення особистості за Декартом — є перехід від соціального сприйняття людини (поділ на різні соціальні прошарки) до внутрішньої самосвідомості кожного (здатність аналізувати та переживати власний досвід). Адже кожна людина наділена розумом, що допомагає їй відрізнити хибне від істинного та не залежати від соціальних установ та звичаїв. Індивідуальність, яка не обирає духовний та творчий розвиток, унеможлиблює прояв розуму, гідності та свободи [53, с. 323].

За Іммануїлом Кантом особистість є прикладом досконалості, до якої людина має прагнути через власну інтелектуальну та моральну діяльність, що водночас виступає її обов'язком і законом. Як стверджував німецький філософ, особистість може стримувати тілесні потяги, таким чином перетворюючи себе на мету й предмет діяльності та керуючись категоричним імперативом (універсальним апріорним законом моралі). Отже, як суб'єкт моральної діяльності особистість долає природну необхідність переводячи кут своєї уваги на внутрішнє вдосконалення [57, с. 31-35.].

У XX столітті Зігмунд Фройд формує модель психіки: «Воно» (позасвідоме), «Я» (свідоме, «Его»), «Над-Я» (надсвідоме, «Супер-Его»). Індивідуальність, за Фройдом, формується через жорстку боротьбу між внутрішніми імпульсами та суспільними правилами. Ключ до здорової діяльності особистості — збалансована взаємодія всіх трьох компонентів психіки людини [75, с.457-458.], [99].

Карл Густав Юнг вважав, що кожен індивід від початку свого життєвого шляху є «певним особистісним ескізом», а головним шляхом генези особистості

вбачав в «індивідуації» (самореалізації), тобто прагненні «здобуття самості» (юнгівський принцип поєднання свідомого та несвідомого). Юнг трактував особистість як динамічну одиницю, що поєднує в собі соціальну роль (персони, тобто індивідуальності) і глибинне «Я», яке направлене виразити свою неповторність у житті [30].

Ерік Еріксон та Карл Роджерс, представники гуманістичної психології, також підкреслювали важливість «я» у розвитку особистості. Еріксон вважав, що особистість проходить через вікові кризи (як-от «плутанину між ідентичністю та роллю» в підлітковому віці). Відповідно остаточною «самоідентичністю» формується завдяки узгодженості відчуттів себе в суспільстві. Роджерс підкреслював унікальність кожної людини. Щойно «Я-концепція» індивіда узгоджується з його досвідом, він починає прагнути до самоактуалізації та сформує «повноцінну особистість». Таким чином, у цій теорії ідентичність та особистість зростають разом з розвитком «я» та внутрішніми відкриттями [82].

Засновник екзистенціалізму Жан-Поль Сартр [67. с. 45-70] розглядав людину як фундаментально вільну істоту: «існування передує сутності». На його думку, кожен спочатку існує, а потім своїми діями творить власну сутність. Таким чином, для Сартра «особистість» – це не даність, а результат вільного вибору. Індивідуальність, за твердженням Сартра, проявляється за допомогою прояву відповідальності за свій спосіб буття.

Сучасні ж науковці підкреслюють, що індивіди завжди тісно пов'язані з суспільством, але індивідуальності частіше опиняються у сфері соціально сконструйованих ролей і наративів. Французький філософ Мішель Фуко [97, с. 208-226.] поставив під сумнів саме поняття стабільної особистості, показавши, що «індивід» та його «ідентичність» є наслідком влади та соціальних практик. Зазначається, що сучасна влада формує індивідів, *«категоризуючи, маркуючи їхню індивідуальність та прив'язуючи їх до певної ідентичності»*. Фуко стверджував, що люди не є істотами, які створюють себе поза контекстом влади, але що людські індивідуальні якості конструюються за допомогою дискурсів (наприклад, медицини, психіатрії, кримінології тощо). В даній концепції людина

не є «господарем» самої себе, а є «суб'єктом», який був створеним соціальними наративами (владою країни та її устроєм).

Юваль Ноа Харарі ж вважає, що індивідуальність та особистість людини також є конструктами великих історій. Він пояснює, що успіх «*homo sapiens*» («людини розумної») пов'язаний з її здатністю створювати колективні «вигадані реальності» (міфи, релігії, ідеології), які здатні об'єднувати мільйони людей. У цьому сенсі індивіди не мають безумовної основи: людей визначає «сторітелінг» і культурні наративи. Юваль Харарі говорить про це так: *«Еволюція, як і історія, ігнорує щастя окремих організмів»*. Іншими словами, масштабне соціальне «виробництво» підпорядковане виживанню виду, а не інтересам унікальних індивідів. За твердженням ізраїльського історика-філософа суспільні наративи формують людину. Щоб не стати об'єктом впливу заданих соціальних наративів, людині потрібно чітко формувати наративи її особистого життя [68].

В XVIII ст. наш український філософ Григорій Савич Сковорода розглядав особистість як вільну та незалежну людину, яка керується своїми внутрішніми законами (совістю, моральним і християнським принципом), а не підкоряється зовнішнім авторитетам, або матеріальними спокусами. Ідея «сродної праці» філософа базується на пізнанні самого себе, вивченні своєї природної схильності до тієї або іншої діяльності. Становлення особистості відбувається в процесі пошуку свого покликання («сродності») і досягає своєї мети, коли людина знаходить діяльність, що є таким покликанням [59], [66].

Головною тезою поняття **особистості** знаходимо в Євгена Онацького (українського науковця, громадського та політичного діяча, дипломата, публіциста та енциклопедиста). В «Українській малій енциклопедії» він зазначає, що **особистість** — це передусім людина з чітко окресленим характером та світоглядом, який направлений на служіння вищим ідеалам, яка знаходиться в постійному самовдосконаленні. Вона, маючи сильну волю та силу духу, ніколи не підкорюється, тим більше не підкорює інших. Для людей з менш розвиненими особистісними якостями є взірцем [49, с. 1252-1253].

Також, Онацький чітко розмежовує поняття особистості та індивіда (індивідуальності). *Індивід* — це неподільна частина абстрактного цілого (суспільства), а *особистість* — особа з відмінними від кожного характерними особистісними якостями та прикметами, яка має так звану «рушійну силу до розвитку». Кожна людина окреслює в собі більш або менш розвинену особистість «з закладеним від Бога нахилом до самовдосконалення», що керується при тому Христовим заповітом: «*Будьте довершені, як Отець Ваш Небесний...*»² [49, с. 1252-1253].

Дослідження різночасових інтерпретацій поняття «особистості» різними мислителями демонструє, що збагачення внутрішнього світу людини — її моральних засад і прагнення до істини — невинно створює психоемоційний імпульс до глибшого усвідомлення себе, життєвих обставин, навколишньої реальності та свого ставлення до неї. Звідки виникають характерні якості та прояви певних чеснот, що є індикаторами людини як особистості. Наприклад, така людина не є слабовольною й пасивною одиницею в повсякденному житті, котра неупереджено реалізує соціальні традиції та наративи. Це особа, спрагла до цілісного духовного буття на підґрунті моральності, а також до глибокого самопізнання і вільного волевиявлення.

Має сенс зазначити, що феномен «особистості» визначає виховання людини, її життєві обставини, характер, генетичний компонент та готовність до пізнання світу, себе, людей тощо. Різні часи та епохи мали особистостей, які впливали на розвиток в певних галузях, так звані «рушії поступу» в різних діяльностях, як, наприклад в науці, філософії, культурі, мистецтві тощо.

Формування особистості, це свого роду, творчий життєдіяльний процес, який передбачає включення багатьох факторів. Одним з головних чинників, що спонукають до розвитку особистості — це процес **цілеутворення**. Людина, підштовхуючи себе на певні дії та насичуючи їх конкретними сенсами, автоматично формує види та роди діяльностей, що стають векторами її реалізації. Але в процесі зростання людини (так звані «кризи розвитку» — від 3-

² Слова Ісуса Христа з Євангеліє від Матвія 5:48.

х, 7-ми, підліткового та зрілого віків), дії можуть встати в суперечку з мотивами, які їх породили. Тоді відбувається певна трансформація: зміна мотивів на цілі, або народження нових мотивів, що продукують актуальні цілі, які вбирають в собі нові сенси та стимули для подальшого розвитку. В такому випадку попередні цілі втрачають сенс та переходять в більш актуальні. Такий перехід мотивів у конкретні цілі знаменує зародження особистості, що проявляється через зміну характеру, відношення до людей, припинення попереднього спілкування з деякими особами, зміни професії, практичне залучення в нові обставини тощо. Кожна знакова подія в житті особистості формує її відношення до певних обставин, людей, спонукає звільнитися від чогось минулого, утверджувати нове, та головне, — індивіду потрібно сприяти цьому формуванню та не піддатись впливу навколишнього середовища [28, с. 79-80].

Одним з головних предметів дослідження є питання **творчої особистості**, що розглядалось провідними науковцями, а саме О. Коенда, В. Бондарчук, Д. Богоявленська, Дж. Гілфорд, В. Моляко, Н. Роджерс, Г.С. Костюк, Н. Г'єрмундс, І. Брехан, А. Бергсон, Т. Рібо, С. Йонсен, Р. Ваттен, Католик Г., Калька Н., та ін. На сьогодні питання творчої особистості лишається актуальним предметом вивчення, адже феномен креативного розвитку та неповторності кожного творчого діяча, додає новий внесок для подальшого вивчення цього вектору.

Слід звернутися до загального сприйняття «творчості» в психологічній сфері. Великі теоретичні надбання мислителів часів Сократа, Платона та Арістотеля зумовлювались на творчому розвитку людини. Їхні перші напрацювання стали предметом вивчення цього питання в філософії. Тракткування цього поняття має велику кількість варіантів. Наприклад, однією з версій поняття «творчості», є діяльність, результатом якої є створення матеріальних або духовних цінностей. Водночас «творчість» можна розглядати як форму самовизначення особистості, адже в процесі людина самостійно формує свої наміри та способи їхньої реалізації. Вона є розвитком будь-якого виду діяльності самою особистістю, саме в той момент, коли здійснюється вихід за межі заданих вимог.

Творчість з'являється, коли дві незалежні системи, що виконують різні функції, починають взаємодіяти. У результаті цієї взаємодії виникає нова якість, яка не існувала в жодній із систем окремо, але стає частиною нової цілісної структури [23, с. 85]. Наприклад, двоє митців, диригент та композитор домовились про творчу взаємодію. Композитор пише твір водночас, уточнюючи всі побажання диригента. Результатом даної взаємодії є виконання твору композитора диригентом з оркестром на концерті. Ще одним прикладом творчої взаємодії може бути співпраця диригента та поета. Вони домовляються про новий творчий проект, де будуть поєднувати поезію та музику. Поет написав вірші та може їх прочитати, диригент знає музичний репертуар, який може підійти по стилю віршів поета. Як результат такої взаємодії відбувається синтез мистецтв: поезії та музики — під час концерту-виступу диригент керує оркестром (акомпануючи поету), а поет зачитує свою поезію.

Доречно розглянути загальне розуміння творчості та її реалізації не тільки в контексті мистецтва. Наприклад, підхід людини до здійснення своєї роботи: останній може бути або формальним, коли людина відпрацювала на роботі свій робочий час та без стану задоволення часто спішить піти додому; або ж креативний підхід реалізації, навіть рутинної або важкої фізичної роботи, в результаті здійснення якої людина отримує позитивні емоції від проробленої роботи. В широкому розумінні поняття творчості зазвичай ототожнюється з мистецтвом. Але таке твердження є помилковим. Адже сам творчий процес може реалізовуватись в будь-якій діяльності. Це своєрідний синтез «тези та антитези» [89]. Такий спосіб може призводити до більш продуктивного результату, саме завдяки креативній його реалізації (отримувати задоволення від роботи).

Одним з компонентів творчої особистості є *творчий потенціал* — за своєю природою він є поєднавчою властивістю особистості, що визначає міру її здібностей ставити та розв'язувати нові задачі у царині своєї діяльності, яка має суспільні сенси. Вимірювання творчого потенціалу визначається не тільки креативністю та результатом творчої діяльності, а ще й розвитком та генезою характеристик особистості. В структуру творчого потенціалу входять здатності,

які ще не були проявлені в людині, наприклад: *творчі здібності*; суб'єктивні (внутрішні) можливості, що впливають на реалізацію творчих здібностей; міра активності та стиль діяльності. Неабияка енергійність, кмітливість, порядність, прямолінійність і щирість також відіграють важливу роль. Важливі також прагнення до знань, принципи та закономірності, разом з жагою до відкриттів. Нестандартне асоціативне мислення, інтуїція, фантазія та продуктивна уява теж входять до переліку ключових рис. Також не менш важливим фактором творчої особистості є *творча обдарованість* — вона проявляється в здатності людини організовувати процес творчості, формувати для цього процесу власні навички та підбирати відповідні засоби. Ці три поняття — творчий потенціал, творчі здібності та творча обдарованість — тісно пов'язані й водночас є невід'ємними елементами творчого процесу [69, с. 22-28.].

Творча особистість — це людина, яка поєднує внутрішню мотивацію до створення нового з глибоким усвідомленням суті творчості, відповідними знаннями, навичками та особливими здібностями. Згідно з теорією В. Моляко, творча особистість характеризується прагненням до новаторства та оригінальності. Вона має схильність до критичного переосмислення звичних норм і традицій. Така людина демонструє стійку зацікавленість у своїй діяльності, швидко та ефективно засвоює як теоретичні, так і практичні знання. В її діяльності відчувається схематичність підходу та висока незалежність.

Дослідження В. Бондарчука доводять, що незмінним принципом творчої особистості є прагнення залишити по собі слід в історії і в суспільній свідомості. У своїй статті «Творча особистість в координатах культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу» [8] В. Бондарчук за допомогою антропологічного дослідження розглядає розвиток та формування творчої особистості в часовому та культурному просторі через:

- філософський осередок — за допомогою вивчення духовного компонента життєдіяльності людини, таких елементів як життя і смерть, душа і тіло, праця і гра;

- креативну антропологію, де головними предметами дослідження є естетична самореалізація особистості, суб'єктивний ментальний досвід, процеси втілення художнього потенціалу у послідовні вікові фази людини;

- біологічну антропологію, що досліджує людину в контексті біологічного феномену, розглядаючи взаємозв'язок її тілесного і художнього буття з акцентом на біологічну складову;

- принципи психологічної антропології, яка направлена на вивчення розвитку психіки індивіда від дитинства до старості;

- постулати культурної антропології, які дають можливість дослідження духовних феноменів людського буття у просторі різних часових епох.

Таким чином, вектори антропологічного вивчення допомагають прослідкувати та визначити способи формування творчої особистості, її характеристик та особливостей через різнопланові сфери дослідження [8].

Виходячи з тематичного підґрунтя творчості в сфері музичного мистецтва, розглянемо наступні особливі риси творчого процесу у музикантів. В узагальненому розумінні **виконання музики** — це складний творчий процес, що вимагає залучення багатьох факторів (творчих здібностей та навичок), а саме: наявність слухових та ритмічних здібностей, професійної підготовки, розвиненої фантазії та інтелекту, сприйнятливості, тонкого естетичного відчуття та смаку, емоційності, артистичності та комунікативності, гостроти розуму, уважності, витривалості, швидкого реагування, стресостійкості, когнітивного підходу до робочого процесу, розвиненої моторики та швидкості [103, с. 102]. Таким чином, цей багатофункціональний процес, що зумовлений специфікою творчої діяльності, формує професійне зростання та сприяє самовдосконаленню.

Універсальна творча особистість за Ольгою Комендою — це людина, яка активно розвивається у щонайменше трьох видах діяльності. Ці види можуть мати основний (провідний) або допоміжний характер, а їхня взаємодія та еволюція на різних етапах творчого розвитку визначають загальний профіль митця. Провідна діяльність відіграє ключову роль у житті творчої особистості: вона значуща не лише для самого митця, але й для суспільства загалом. Вона

триває довгий час, має масштабний вплив та сприяє виникненню нових видів творчості. Залежно від того, на який період творчості митця ми дивимося, провідна діяльність може змінюватися, а якщо розглядати всю кар'єру митця, саме вона визначає загальний тип універсальної творчої особистості [28, с. 93]. У кожному мистецькому напрямку можна виявити представників цього типу митців. Наприклад, Леонард Бернстайн, який був композитором, диригентом та лектором-викладачем; український відомий диригент Микола Малько чудово поєднував диригентське виконавство з педагогікою, де був новатором впровадивши систему, яка виховувала молодих диригентів, і завдяки чому покращувався їхній професіоналізм; відомий на весь світ Ріхард Вагнер, який був композитором, що писав тексти (лібрето) до своїх опер самостійно, а також виконував їх в якості диригента. Таких прикладів достатньо багато, але в подальших розділах буде розглянуто в загальному контексті диригентства деякі приклади майстрів диригування, що будуть своєрідним підтвердженням особливостей та способів роботи диригента-особистості.

Підсумовуючи, зазначимо, що питання особистості було предметом вивчення людства ще з давніх часів. Перші мислителі заклали відповідне підґрунтя як, наприклад: *«Пізнай самого себе»*, питання моральності та істини в контексті розвитку людини, що мало розвиток в працях наступних поколінь, і з часом, отримувало більш детальне вивчення. Загальне розуміння поняття особистості містить в собі сформовану людину з «сильним» характером, особистісними рисами, що вирізняється з поміж інших; вона має силу волі, силу духу та чітку життєву позицію, яка завжди направлена на самовдосконалення та служіння високим ідеалам. Характерними рисами формування особистості є процес цілеутворення, що з кожним життєвим етапом змінює свою векторну направленість, таким чином формуючи нові більш відповідальні цілі.

Творчість — це особливе явище в життєдіяльності людини, яке направлене на створення нового. Процес творчості є своєрідним «виходом за межі» попередніх звичаїв та традицій. Також, такий процес не зумовлений бути тільки в сфері мистецтва, а може реалізовуватись в будь-якій діяльності людини.

Дослідження вчених в галузі психології довели, що творча діяльність людини може реалізовуватись внаслідок наявності таких складових як творчі здібності, творчий потенціал та творче обдарування.

Творча особистість – це людина, яка внутрішньо мотивована до створення нового та має глибоке розуміння сутності творчого процесу, має відповідні знання, навички й особливі здібності. Така особистість маючи велику зацікавленість та працездатність прагне до новаторства й оригінальності, критично переосмислюючи усталені норми та традиції. Водночас як зазначає В. Бондарчук, одним із ключових принципів розкриття творчої особистості є прагнення залишити слід в історії та суспільній свідомості, що є незаперечною аксіомою. Згідно з О. Комендою, універсальна творча особистість — це людина, яка розвивається щонайменше у трьох видах діяльності, що можуть бути як провідними, так і допоміжними. Їхня взаємодія та еволюція протягом творчого шляху формують загальний мистецький профіль.

1.2. Основні риси та способи формування творчої особистості диригента

З іншого боку, особистість — це комплекс якостей, що її формують. Візьмемо до уваги диригента як особистість — це людина з визначеними життєвими принципами та власною позицією в професійному середовищі. Прикладом самовираження диригента може бути особистісне творче бачення інтерпретації музичного твору, продумане та аргументоване, що демонструє індивідуальний стиль диригента. Особистість не діє бездумно, не піддається чужому впливу, але водночас вміє працювати в команді. Завжди діє відповідно до власних переконань. Особистість об'єднує всі ключові риси, які необхідні для диригентської діяльності.

Процес здобування професійних навичок музикантом відбувається вже з самого дитинства. Ще тоді, коли батьки дитини, займаючись її вихованням, відправляють дитину на заняття музикою, відбувається формування творчого шляху та вибір подальшої професії. Основним зерном започаткування та вибору творчого розвитку є перші захоплення дитиною звучанням музики, які вразили

майбутнього музиканта так, що він проявляє велике бажання займатися цим видом мистецтва. Наступним етапом є період навчання в музичній школі, потім коледжі, потім консерваторії — це все довгий шлях формування музиканта-професіонала і водночас творчої особистості. Але зазначений вище професійний шлях типового музиканта не може бути достатнім для того, щоб в майбутньому стати професійним диригентом.

В одному з інтерв'ю відомому українському диригенту, народному артисту України Володимирі Кожухарю поставили питання: *«З чого розпочинається диригент?»* Маєстро відповів: *«Перш за все — з особистості. Музичний хист, слух, музична пам'ять, загальна культура, людяність, розум... Окрім цього, диригент мусить мислити швидше, ніж сотня оркестрових душ. До того ж було б добре вміти знаходити спільну мову з людьми. Усі ці якості приводять до вміння максимально ясно, чітко бачити, розуміти та відчувати авторський задум у симфонічних творах... У світі багато чудових музикантів, але не кожен здатен стати диригентом. Адже диригент — це ще й міцна воля та твердий характер»* [29, с. 72-73]. Зі слів маєстро можна виділити ключові тези: по-перше, — диригент має бути особистістю, людиною з чіткими моральними принципами, сильним характером та життєвим досвідом. Це допоможе формувати особисте ставлення до будь-якого явища, досягати поставлених цілей та формувати власний стиль. По-друге — це професіоналізм, який здобувається завдяки постійному вдосконаленню диригентської майстерності. По-третє — це лідерські якості, які формують робочий процес колективу. За підготовку та концертний виступ відповідає, власне, диригент.

Як зазначав Леонард Бернстайн: *“Техніка — це комунікація: для диригентів ці два слова є синонімами”* [120]. Тобто, можна стверджувати, що дві головні вимоги для диригентської професії — це саме професійні та комунікаційні здібності в широкому їх розумінні. Вислів маєстро Бернстайна подається доволі абстрактно, тому спробуємо його розібрати більш детально. Наприклад, поняття **“техніки”** в диригентській професії пропонується розглянути як загальну ерудицію диригента. Сюди входить його досвід й обізнаність про твори різних

композиторів та епох, стилі та традиції виконання того чи іншого твору, знання про форму та як реалізувати творчі завдання, які постають перед диригентом під час репетиційного процесу. До цього всього, звісно, додається техніка диригування з усіма її особливостями, знання про техніку гри на будь-якому музичному інструменті оркестру, знання вокального апарату кожного вокаліста, особливість та специфіку кожного тембру голосу. **“Комунікація”** вміщає в себе велику кількість векторів діяльності диригента. До цього поняття в контексті диригентської професії входить: особливості взаємодії з оркестрантами, вокалістами, режисером, звукорежисером, композитором під час репетиційного процесу та поза ним, вибудовування творчих зв’язків з різними митцями та організаціями, взаємодія зі студентами, яким маестро передає свій досвід тощо. Для диригента вкрай важливим є те, як вербально передати особисту концепцію артистам оркестру та солістам. Саме від того, як диригент донесе до виконавців свою концепцію, залежить яким буде результат — концертне виконання.

Не менш важливою для диригента є комунікація в суспільстві. Спілкування з митцями інших сфер: художниками, танцівниками, скульпторами, взаємозв’язок з критиками та меценатами, ЗМІ, та взагалі з людьми, які не мають безпосереднього зв’язку з мистецтвом. Також існує багато мотиваційних телепередач, де за невеликий проміжок часу (10-20 хв) диригенти розповідають свій життєвий досвід, а саме як вони стали диригентами, як досягли успіху, які є особливості цієї професії тощо. Таким чином особистий творчий шлях, історія його може послугувати елементом натхнення для аудиторії, з якою вербально взаємодіє диригент.

Розглянемо детальніше цитату Леонарда Бернстайна, яка стверджує, що **“техніка — це комунікація”** за допомогою наочних прикладів в контексті диригентської професії. Наприклад, під час репетиції диригента з оркестром відбувається процес комунікації. Це може означати, що важливим фактором в даному комунікативному акті є — **як** диригент доносить до музикантів своє особисте бачення інтерпретації твору та **як** звертається до музикантів (когнітивну установку). Інтерпретуємо даний вид взаємодії «диригент - артисти

оркестру» як *техніку комунікації*. Доцільно зіставити слова маестро Бернстайна з особливостями персональної роботи диригента. Наприклад, коли диригент вперше бере партитуру в руки, образно кажучи, він ніби комунікує з композитором, вивчаючи нотний текст, форму, лейтмотиви, оркестровку. В такому випадку засобом комунікації є музичний твір автора. Достатня увага та ретельність в процесі опрацювання оркестрової партитури диригентом оркестрового твору (симфонія, опера, симфонічна поема, концерт тощо), що призводить до якісного втілення задуму композитора під час роботи з оркестром. Продовженням процесу комунікації є концертне виконання диригента з оркестром відпрацьованого музичного матеріалу під час попередніх репетицій. В даному етапі (під час сценічного виконання) публіка, яка прийшла на концерт, слухає музику та “відповідає” (рефлексує) на виконання своїми емоціями та враженнями, що є результатом невербальної взаємодії виконавців з публікою. Дуже вдало цей процес описав всесвітньовідомий італійський диригент Рікардо Муті: *“Музика не знає різниці між людьми, вона промовляє лише до їхніх сердець. Це єдина форма спілкування, яка може об'єднати цей жахливий світ”* [142].

Отже, підбиваючи підсумки, зазначимо, що **диригент-особистість** — це професіонал з чіткими життєвими, морально-поведінковими принципами, в якого на все є своя думка. Завдяки заглибленню в контекст будь-якого музичного матеріалу та творчості композиторів, диригент знаходить творче «зерно» — композиторський задум та реалізовує його під час репетиційного процесу з оркестром. Він як керівник знаходить дієві способи комунікації з колегами-оркестрантами, що призводить до високоякісного концертного виконання, де кінцевим пунктом комунікаційного аспекту буде безпосередньо рефлексія публіки на виконання. Одним з прикладів характерних ознак диригента-особистості, є особисте творче бачення виконання твору, інтерпретація, яка пропрацьована та аргументована, що являє собою прояв індивідуального стилю диригента. Неодмінно диригент як особистість не поступає бездумно, але враховуючи людський фактор, може припускатися помилок та водночас

визнавати їх. Він не піддається впливу чужої думки, але вміє працювати в колективі та знаходити консенсуси.

1.3. Необхідні особистісні характеристики диригента в контексті практичної діяльності

Окреслимо основні якості, що має сформована особистість в сфері музичного мистецтва, а саме в диригентській професії, на основі аналізу професійної діяльності та життєвого шляху низки диригентів: Леонарда Бернстайна, Рікардо Муті, Володимира Кожухаря, Ділявера Османова.

Узагальнюючи дослідження науковців, що вивчали виклики диригентської діяльності (Gjermunds N., Carnicer J. G., Garrido D. C., Requena S. O., Mendoza M. D., Running D. J. Ch.), можна констатувати, що диригенту-особистості властиві наступні риси: *цілеспрямованість, лідерство, стресостійкість, мужність, гідність, доброзичливість і легкість, мудрість, професіоналізм, відповідальність.*

Наявність перелічених якостей для диригента, є не просто необхідністю, а виступає визначальною складовою для опанування диригентського фаху. Завданням для кожного, хто опановує дану професію, є вдосконалювати та розвивати свою професійність, а також внутрішній чинник, що є консолідацією своєї особистості. Реалізацією даної модифікації творчої особистості, є напрацювання особистих якостей, завдяки яким вибудовується і власний стиль диригента, притаманний, як кажуть, більш зрілим представникам фаху, але і нерідко зустрічається серед молоді.

Лідерські якості, стресостійкість, мужність, доброзичливість та легкість, мудрість, гідність, професіоналізм та відповідальність: ці риси мають гармонійно поєднуватись в особистості диригента. Розглядати їх ізольовано небажано, адже відсутність однієї з них послаблює інші, тобто кожна риса доповнює одна одну, формуючи цілісний синтез внутрішніх якостей особистості.

Розглянемо на прикладах досвіду різних диригентів, як у творчому процесі виявляються особистісні риси диригента-особистості, які нерозривно пов'язані з професійною творчою діяльністю:

Цілеспрямованість — якість особистості, що допомагає людині не зупинятись на досягнутому, йти до конкретної цілі, поступово вирішуючи поставлені перед нею завдання. У професії диригента це проявляється наступним чином: індивідуальна робота з нотним матеріалом, пошук основного закладеного композитором задуму через креативне переосмислення традицій виконання того, чи іншого твору та пошук особистого стилю трактування. Як зазначав маестро Леонард Бернстайн: *«Диригувати — це бути посланцем композитора, і розуміти, чому він написав кожну ноту в цьому творі»* [84, с. 85.]. Водночас диригентська професія вбирає в себе організацію творчого процесу та поетапне планування: від індивідуального опрацювання музичного матеріалу до фінального виходу на сцену у день виконання музичного твору з оркестром. Звісно, незважаючи на життєві перешкоди та умовну складність певних завдань, важливим для диригента, є жодному разі не зупинятись на шляху в досягненні поставлених творчих цілей. Як зазначає маестро Ділявер Османов: *«Головне — не зупинятися, адже творчий процес вимагає постійного руху вперед»* [63, с. 9]. Впевненість та високі прагнення диригента позитивно впливають на загальну роботу колективу, адже він (диригент) є ведучим процесу та відповідальним за нього.

Лідерство. Описати дану чесноту в контексті диригентського фаху можна словами всесвітньовідомого італійського диригента Рікардо Муті, який зауважував, що диригент повинен «вести за собою» оркестр, а не командувати їм [141]. Мається на увазі, що диригент, є водночас прикладом для оркестрантів та людиною, яка викликає довіру та може бути надійним союзником, колегою в спільному робочому процесі. До цієї якості додаються важливі компоненти у вигляді таких чеснот як **дисципліна та фаховість**. До заданих якостей відноситься: емоційна стабільність, організація творчого процесу, досконале володіння музичним матеріалом, і знання специфіки виконання на кожному інструменті та володіння вокальним апаратом. Диригент, який проявляє вимогливість до себе, коригує її в сторону виконавців, з якими він співпрацює. Використовуючи певну вимогливість до оркестрантів, диригент не має

зловживати авторитарними методами керівництва, яким притаманні агресивні та ті, що викликають страх працівників до керівництва. Нині не є актуальним використання таких диригентських поведінкових типів. Основна задача диригента в роботі з оркестрантами або солістами полягає в тому, щоб надихнути митців на творчість. В такому випадку всі учасники творчого процесу зможуть отримувати задоволення від своєї праці в колективі. Проте існують винятки. Маестро Ділявер Османов підкреслює, що диригент мусить бути пильним та відчувати, коли його людяність використовують задля особистих, корисливих цілей [60]. Також однією з ознак прояву лідерських якостей є визначення та стратегічна вибудова робочого плану та творчого процесу. Такі люди завжди мають ціль і мету. Керівник-лідер зазвичай може передбачати, що саме потрібно робити, розуміється на способі реалізації поставленої цілі і може слугувати власним прикладом для тих, хто не має достатньо досвіду. Чітко формулюючи план та реалізуючи поставлену ціль, керівник-лідер своїм особистим прикладом надихає та спонукає до індивідуального пошуку кращого виконання музикантів [104, с. 15].

Наприклад, як стверджував відомий український диригент Кожухар Володимир Маркович: *«Не можна ототожнювати диктаторство та волю – це різні речі. Неприпустимо, щоб диригент плівся за виконавцями, він повинен їх вести, бути їх командиром. Диригент такий же учасник вистави, як і всі інші. Ти вершник, це твій кінь, і ти впадеш, якщо неправильно його вестимеш»* [29, с. 27]. Маестро Кожухар доволі часто відзначав, що виконавці – люди вразливі. Тому, маестро завжди знаходив потрібні слова та індивідуальний підхід до кожного, таким чином завойовуючи довіру виконавців і здобуваючи велику повагу серед музикантів. Володимир Маркович завжди був дуже вимогливим до себе, що дозволяло йому бути таким же вимогливим до інших, з ким він співпрацював. Цікавим є той факт, що маестро працював з музикантами, які «є тут і зараз», тобто з виконавцями, які мають різні рівні технічних можливостей. Він допомагав всім музикантам розкривати свій творчий потенціал під час робочого процесу, замість того, щоб шукати інших виконавців з якими не

доводиться ретельно працювати для досягнення високих творчих результатів. Отже, наочним прикладом є маестро Кожухар, який майстерно використовував лідерські якості, що допомагало колегам-митцям виявляти та реалізовувати їхні внутрішні таланти. Таким чином, Володимир Маркович є прикладом диригента, який виконуючи роль керівника, міг згуртувати колектив та допомогти всім артистам робочого процесу проявити свої найкращі творчі таланти. За допомогою самодисципліни та високого професіоналізму диригент, є прикладом для своїх колег музикантів, що виховує виконавців, подібно до педагога, який наставляє та виховує своїх учнів.

Стресостійкість. Диригент, маючи велику кількість завдань в своїй професійній діяльності, під час робочого процесу знаходиться в постійній концентрації, що може впливати на нервову систему. Адже, вся диригентська діяльність, пов'язана з відповідальністю за процес та результат, який прозвучить на сцені в концертній залі або в театрі. Будь-який новий проєкт, концерт чи вистава можуть викликати, хай і незначний, але все ж стрес. Зазвичай це пов'язано із репетиційним процесом, оскільки можуть виникнути незаплановані ситуації. Наприклад, диригент міг не встигнути допрацювати поставлені завдання через обмежений репетиційний час або ж хтось із артистів оркестру пропустив частину репетицій. Усе, що виходить за межі запланованого диригентом процесу, може стати джерелом напруження. Особливо це актуально в наш час, коли в Україні триває війна: повітряні тривоги можуть переривати будь-який творчий процес, створюючи небезпеку та додатковий психологічний тиск. У таких умовах диригент, як і будь-яка людина, природно відчуває стрес, що базується на емоційних реакціях. Однак, як керівник, він має бути прикладом для колективу та уникати емоційної розбалансованості.

Наприклад, внутрішня зібраність, впевненість та позитивний настрій можуть суттєво вплинути на якість творчого процесу. У роботі з колективом всі емоційні прояви диригента рефлекторно передаються його співробітникам. Якщо диригент відчуває впевненість, знає, якого результату необхідно досягти, та перебуває в піднесеному настрої, тоді артисти оркестру, солісти та весь

творчий колектив, також зможуть відчутти натхнення й готовність працювати, навіть у емоційно складних для роботи умовах.

Зазначимо, що якщо диригент проявляє тривожність і «метушиться», тоді його емоційний стан може передаватись виконавцям. Як результат, це може призвести до скутості й хвилювання у виконанні. Тому впевнено можна зазначити, що для диригента, є важливим якомога частіше контролювати власні емоції та зберігати спокій, зосередженість і впевненість заради продуктивного робочого процесу та якісного виконання музичного твору музикантами та співаками.

Яскравим прикладом емоційної витримки є принципи роботи маестро Володимира Кожухаря, який володів надзвичайно важливою для артиста якістю — *повною відсутністю хвилювання*, що зазвичай може супроводжує репетиції диригентів емоційного типу. Під час робочого процесу, а саме на репетиціях, маестро Кожухар висловлював свої побажання виконавцям спокійно, чітко та влучно. Результатом такої роботи було збільшення продуктивності та виконання творчих завдань за короткий проміжок часу. Наприклад, за одну репетицію (яка тривала всього 3 години) Володимир Маркович міг відпрацювати з оркестром твір або декілька невеликих номерів, які не потребували подальших репетицій. Внаслідок прибирання підвищеної емоційності, чіткості у формуванні своїх побажань музикантам, гумору та досвіду, майстер Кожухар міг за невеликий проміжок часу отримати великий за якістю результат.

Коли репетиція диригента з оркестром супроводжується напругою, причиною чого може бути або складність музичного матеріалу, або сторонні подразники як, наприклад, нічний обстріл, тоді диригент може обрати декілька шляхів зняття емоційного напруження. Наприклад, Володимир Маркович Кожухар міг легко «розрядити атмосферу», розповівши артистам оркестру доречну історію або жарт в контексті робочого процесу, що миттєво знімало важку атмосферу в колективі та налаштовувало музикантів повернутись до роботи в доброму гуморі [29].

Мужність. Важливою та необхідною якістю для диригента є мужність. В даному контексті розглянемо її у випадку наявності такої чесноти як «здатність визнати власні помилки». Помилки в диригента можуть виникати під час робочого процесу. Також важливим компонентом прояву мужності є сміливість диригента надавати зворотний зв'язок оркестрантам, вокалістам, режисеру чи адміністрації, коли в процесі помітив помилки зі сторони своїх колег для подальшого їх виправлення та налагодження продуктивного творчого процесу. Диригент, за своїми посадовими обов'язками, несе велику відповідальність за колектив та якість концертного виконання, але це не повинно викликати страх або надмірні переживання. Тому, маємо зазначити, що здатність диригента визнавати свої помилки та надавати зворотний зв'язок своїм колегам під час робочого процесу є надзвичайно важливою у творчому процесу. Такі особливості співпраці з колективом вибудовують комунікацію, взаєморозуміння та робочий взаємозв'язок, який може сприяти утворенню відносин «на рівних», тобто продуктивних ділових відносин між диригентом та колективом.

Професійні випробування, в яких відбувається реалізація цієї якості (мужності) знаходимо в ситуаціях, коли диригент готує прем'єру твору композитора-сучасника, не знаючи як сприйме перше виконання публіка. Візьмемо, наприклад, перше виконання «Концерту для оркестру» Пауля Хіндемита [33, с. 37], або суперечливу прем'єру опери «Кармен» Жоржа Бізе [127] — ці перші прем'єрні виконання зазнавали умовного фіаско зі сторони публічного сприйняття прем'єрного показу, що, звісно, було «емоційним ударом», в першу чергу, для композитора, але й диригент, вкладаючи великі зусилля для реалізації прем'єри теж зазнавав невдачі та «внутрішнього виснаження» від проробленої роботи, яка не була привітно сприйнята публікою та критиками.

Умовно можна визначити, що кращим способом подолання страху для диригента може бути безпосередньо отримання досвіду проходження непростих ситуацій в професійній діяльності. Диригенту бажано після попереднього «негативного» досвіду продовжувати вдосконалювати свою майстерність та при

нагоді не запобігати ситуаціям, що провокують появу страху, водночас в таких ситуаціях переборювати себе та свій страх силою волі. Отже, продуктивним методом боротьби із внутрішніми страхами, може бути реалізація принципу: «виконуй те, чого ти боїшся». Адже такий спосіб може стимулювати розвиток диригентської волі, сили характеру та професіоналізму. Вдосконалити свої вміння та переосмислити власний досвід з найкращим коефіцієнтом корисної дії, можна завдяки аналізу та проробленими висновками після проходження певної ситуації. Таким чином, зазначений спосіб може призвести до професіонального зросту та продуктивності в робочому процесі.

Підтвердженням про важливість для диригента таких якостей як **устремління та воля** знаходимо в працях видатного диригента Романа Ісаковича Кофмана, який зазначав, що ці якості є основними для характеру диригента-особистості. Устремління проявляється в чітко визначеному руху особистості до досягнення цілей. А воля — це практична реалізація бажань, цілей у вчинки. Вона є внутрішнім імпульсом до дії, яка проявляється через непохитність і витримку в робочому процесі. В загальне розуміння цих двох якостей візьмемо поняття ***твердості характеру***, на що звертав велику увагу маестро Кофман підкреслюючи: *«Виховуючи твердий характер, треба починати із самовиховання, спрямувавши вольові зусилля насамперед на вироблення самодисципліни, яка виключає потакання власним слабкостям»* [33, с. 37]. Таким чином, знаходимо, що важливими складовими якості мужності є воля, устремління та твердість характеру, що є синтезом чеснот, завдяки яким реалізується мужність в професії диригента.

Гідність. У диригента ця якість проявляється в тому, щоб проходити всі ситуації гідно. Тобто будь-які складності, які можуть виникнути під час робочого процесу, зазвичай не впливають на прояв негативних емоцій, а навпаки, дають розуміння самому диригенту, що це є досвід, який допоможе в майбутньому більш якісно вирішити ту, чи іншу задачу, проблему.

Також, гідність проявляється у взаємовідносинах диригента з виконавцями — це взаємоповага та професійна субординація, наприклад, як зазначає Кожухар

Володимир Маркович: *«Я не можу брехати та обманювати, не можу бути підлим. У мене такі «чесноти» відсутні, мабуть, тому, що я не вмію заздрити. І я щасливий, що нікому не заздрю: у мене все виходить так, як я вважаю за потрібне. Тому, очевидно, у мене «орган заздрості» не функціонує або взагалі відсутній»* [29, с. 50-51]. Ця цитата маестро Кожухаря демонструє, яких негативних якостей він не мав, що сприяло його професійному зростанню та особистісному розвитку. Відсутність подібних негативних якостей — це відсутність зайвих перешкод на творчому та життєвому шляху. Ймовірно, кожна людина здогадується, що має різні прояви тих чи інших якостей, та завдяки самоаналізу може зрозуміти, що допомагає, а що може стати перешкодою в професійному розвитку. Але має сенс зазначити, що сформована особистість — це та людина, яка переборола в собі такі вади як заздрість, лінь, брехня тощо. Людина, що підкорила в собі ці прояви власного еґо, є сильною особистістю.

Доброзичливість та легкість. Диригенту, як керівнику, на репетиції бажано завжди бути в «гарному настрої», для того, аби цей настрій, іншими словами, готовність до творчого процесу, передавався виконавцям. Таке внутрішнє налаштування диригентові потрібно для того, щоб робочий процес протікав у здоровому ментальному середовищі, адже, коли людина відчуває внутрішню напругу, невдоволеність або роздратування, тоді і творчий процес починає для неї бути не в радість, а виконавці почнуть відраховувати час до закінчення репетиції, щоб швидше «піти по своїх справах». Наприклад, гумор диригенту був би в пригоді для розрядки напруженої атмосфери в колективі.

Яскравим прикладом прояву зазначених якостей знаходимо у всесвітньовідомого венесуельського диригента Густаво Дудамеля [107], який вирізняється особливим стилем роботи з оркестром, що ґрунтується на доброзичливості, емоційній відкритості та легкості у взаємодії з оркестром. Його харизма поєднує енергію, щирий ентузіазм і творчу експресію, які надихають музикантів та підтримують атмосферу спільної творчості. Через посмішку, зоровий контакт і жести він формує емоційний зв'язок з кожним учасником оркестру, стимулюючи внутрішню мотивацію артистів оркестру під час

робочого репетиційного процесу. Його манера подачі (диригентський стиль) — легка, пластична, подекуди ігрова — створює враження ніби він танцює, що робить процес музикування живим та захопливим [115, с. 312-313]. Такий невимушений, але водночас легкий та піднесений робочий процес налаштовує артистів оркестру і всіх залучених виконавців на творчість.

Мудрість. Ця якість для диригента полягає в тому, щоб знайти підхід до своїх колег музикантів. Зазначимо, що проявом цієї особистісної якості диригента є направлення уваги на позитивні сторони та моменти в робочому процесі. Зокрема, вимогливість диригента до артистів оркестру під час репетиції повинна знаходитись в певних межах, що буде спонукати музикантів до кращого виконання, а не механічного вивчення музичного тексту. Наприклад, під час виконання непростих програм з оркестром у диригента виникає завдання — як найкраще створити робочі умови для продуктивного творчого процесу в колективі. Результатом прояву мудрості у диригента в таких випадках буде — направити акцент уваги на продуктивний творчий процес, а не на суто форму виконання. Такий спосіб призводить до власне отримання задоволення у музикантів від процесу. Керівництво мудрого диригента не тільки допомагає зберегти позитивне ставлення до робочого процесу, але й підняти ефективність творчого процесу.

Для досвідченого маестро будь-яка конфліктна ситуація не може стати перешкодою під час робочого процесу. Адже диригент, який співпрацює з професійним колективом не один рік, може передбачити певні складності в робочому процесі, які можуть виникнути в той чи інший момент. Диригент, розуміючи психологію музикантів, може вміло та делікатно «пригасити емоційну пожежу» і водночас вчасно підкреслити певні досягнення виконавців. Таким чином, керівникові можливо утримувати психоемоційний баланс у колективі. Наприклад, диригент Кожухар Володимир Маркович наголошував: *«Коли людина від природи здатна аналізувати, то єдиний вчитель її — це її життя»* [11]. В цьому виразі висвітлено глибоке розуміння та переосмислення

життєвого досвіду маестро Кожухарем, що є мудрістю, яка стала результатом пройденого життєвого шляху.

Отже, аналітичне мислення та переосмислення отриманого досвіду відіграють ключову роль у професійному зростанні молодого диригента. Критичний розгляд попередніх ситуацій, особистих інтерпретацій, їхніх сильних і слабких сторін, допомагає диригенту не лише удосконалювати моновекторний принцип напрацювання майстерності, а й глибше усвідомлювати художні й психологічні нюанси взаємодії з артистами оркестру, солістами та іншими. Процес «рефлексії» дозволяє диригенту адаптувати свій стиль, покращити комунікацію з музикантами та виробити більш точні інтерпретаційні рішення, що сприяють досягненню довершеності у виконанні. Таким чином, здатність до аналізу стає не лише інструментом оцінки, а й механізмом розвитку, який забезпечує еволюцію диригентської майстерності, що призводить до формування такої якості як «мудрість».

Професіоналізм. Диригент, для повної реалізації своїх здібностей і таланту, має бути обізнаним та досвідченим фахівцем. Визначимо якість «професіоналізму» в контексті систематичних занять, постійного самовдосконалення та отримання фахового досвіду. Наприклад, видатний віденський композитор та диригент Густав Малер зазначав про професію диригента: *«Навіть якщо такий музикант... добре володіє технікою, ...то і це йому не допоможе. Тут потрібна компетентна, високорозвинена людина, здатна думати і насамперед відчувати так, як думав і відчував композитор, коли писав свій твір!»* [33, с. 19]. Отже, виходячи з цитати маестро Малера, зазначимо, що професіоналізм в диригентській професії — це постійний процес саморозвитку та навчання, а також, це плідний процес пошуку основного композиторського задуму, зерна твору, що є першим завданням диригента в індивідуальній роботі над музичним твором. Перед диригентом постає низка завдань і він саме та особа, що несе відповідальність за продуктивність творчого процесу під час репетицій з оркестром та кінцевий результат, що є сценічним виступом всього колективу під його орудою.

Повертаючись до постаті маестро Кожухаря, зазначимо, що він як керівник творчого процесу, не визнавав зухвалого відношення (непрофесіоналізму) до роботи від себе та зі сторони своїх колег: *«Що ж ти будеш вимагати від інших, якщо не будеш вимогливим до самого себе?! Адже не можна вимагати абстрактно: вимоги повинні бути чіткими та конкретними, в кожному конкретному випадку я знаю, що мені необхідно від виконавців. Але, перш за все, я вимагаю цього від себе. Справді, приближення ідеального звучання твору до реального — це і є той шлях, якому треба слідувати»* [29, с. 69-70]. Такий принцип «вимогливості до себе» формує професійне становлення будь-якого диригента та є наочним прикладом для колег співробітників. Це також є вагомим аргументом інтерпретації диригентом твору, над яким він працює з оркестром. Наприклад, якщо диригент пропонує музикантам зіграти конкретне місце певним чином (навіть, це може бути не виписано в партитурі), але маестро знає, що це буде звучати виразніше, тоді музиканти, оцінюючи якість звучання певного епізоду, який було зіграно за побажанням диригента, розуміють, що прохання диригента є дієвими професійними зауваженнями, які впливають на якість оркестрового звучання. Отже, завдяки своєму професіоналізму диригент формує ставлення, яке засноване на повазі з боку колег, з якими працює.

Відповідальність. Професія диригента базується на «побажаннях та корективах», тобто на вдосконаленні музичного матеріалу виконавцями під час репетицій задля якісного виконання музичного твору на виступі. Якби диригент не озвучував свої побажання та виправлення виконавцям, тоді якість виконання була би не на високому рівні, що також, впливає на відвідуваність публікою концертів такого колективу. В такій ситуації для будь-якого творчого колективу є втрата творчої реалізації.

Визначимо, що диригент, як керівна особа, є стратегом у розвитку колективу та координатором всього творчого процесу. Як зазначає сучасний видатний диригент, головний диригент та музичний керівник Львівського Національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької Іван Чередніченко: *«Для мене ця професія перш за все про допомогу оркестру,*

солістам, можливо, навіть змусити їх зробити все найкраще, на що вони здатні: як вони можуть спілкуватися з глядачем, що вони несуть за тим текстом, який співають, чи за тим музичним текстом, який грають музиканти» [51]. Диригент, розвиваючи відчуття підвищеної відповідальності, відтак не може виконувати свою роботу неякісно. Окрім цього, диригент завжди відповідальний за всю музичну складову в оперному театрі, або на сцені разом з філармонічним оркестром, або з будь-яким іншим колективом. Тому, музиканти, котрі уникають проблем та великої відповідальності, не можуть обіймати посаду диригента.

Таким чином, диригентська справа потребує не тільки відточеної техніки й досконалого музичного слуху, а також міцного характеру та постійного особистісного зростання. Ці характеристики-чесноти — є універсальними для всіх зрілих диригентів-особистостей. Користуючись порівняльним аналізом, будь-який молодий диригент може провести особистісний тест з урахування цих якостей для того, щоб зрозуміти на скільки вони розвинені в диригента. Саме ці риси допомагають диригенту згуртовувати людей, «вести за собою» колектив і керувати творчим процесом. Скажімо, диригент, позбавлений лідерських якостей навряд чи зумів би втілити власну інтерпретацію з оркестром, оскільки не викликав би довіри у музикантів. Без стресостійкості диригент не втримався б довго на посаді диригента, адже професія передбачає безліч випробувань, які суттєво впливають на психіку й нервову систему людини. Тому так важливо напрацювання певних особистісних якостей, що допоможуть в реалізації творчого процесу.

Отже, в першу чергу має сенс прояснити, що вище зазначені якості не повинні, впливати на темперамент, психотип та характер диригента. Вище розглянуті якості — це переосмислення та виведення основних чинників особистості, які є характерними для диригентської професії та допоміжним фактором наступним поколінням в становленні на творчому шляху. Для реалізації поняття «диригент-особистість» бажано володіти всіма зазначеними характеристиками й якостями. Тому кожна зазначена з якостей є доповненням

іншої, утворюючи *синтез внутрішніх якостей особистості*. Прикладом синтезу якостей диригента-особистості знаходимо у висловах відомих диригентів як, наприклад, твердження професора та композитора Миколи Філаретовича Колесси: *“У диригента повинні гармонійно поєднуватися такі якості характеру, як ініціативність, наполегливість, дисциплінованість, організаторський хист, і в той самий час делікатність, стриманість і почуття товариського такту. Щоб успішно працювати з хором чи оркестром, диригент повинен бути чуйним і розумним педагогом”* [27, с. 4]. На прикладі цитати Миколи Колесси бачимо, що маестро протиставляє якості, звертаючи увагу читача на поєднання їх, де одна якість доповнює іншу. Ще одним наочним прикладом синтезу чеснот диригента-особистості будуть слова відомого українського диригента Романа Кофмана: *“[Диригент] повинен володіти витримкою та мужністю, безкомпромісністю, жорстокістю без жорстокості, твердим характером без упертості, збалансованістю *emotio та ratio...*”* [34, с. 26]. За прикладами відомих (Колесси та Кофмана) досвідчених диригентів, зробимо короткий висновок: ***диригент-особистість — це особистість, ознаками якої, є наявність позитивних особистісних якостей та постійне самовдосконалення. В робочому процесі диригент звертає увагу на якість виконання творчих завдань колективом, на розвиток колективу та якість комунікації в ньому і реалізацію поставлених високих творчих цілей.***

1.4. Проблеми комунікації та творчої реалізації диригента під час робочого процесу

В будь-якій професії є певні нюанси та особливості, які допомагають людині отримати неоціненний досвід та укріпити стрижень особистості. На шляху професійного становлення диригент повинен пройти через психологічно складні ситуації, які допомагають формуванню та розвитку не тільки професійного, але й особистісного. Головним фактором є розуміння або ж аналіз конкретних подій на творчому шляху та висновки зроблені безпосередньо після отриманого досвіду, що ведуть до становлення та зрілості митця як творчої особистості.

Було проведено аналіз стосовно проблем та перешкод молодими диригентами на шляху професійного становлення та комунікації, який проявляються під час робочого процесу в контексті співпраці диригента з колективом. Має сенс розглянути найчастіші перешкоди в становленні диригента як повноцінної творчої особистості, до них входить:

- **Відсутність планування, «синдром студента».** Нестача фактору дисципліни, який напряму пов'язаний з організацією часу та плануванням творчого процесу.
- **Зупинка в розвитку або професійна деградація.** Цей пункт пов'язаний з постійним самовдосконаленням, адже після отриманих нагород, посад, досягнення певних цілей, після отримання бажаного результату, можлива зупинка у саморозвитку, що може призвести до втрати раніше досягнених цілей.
- **Марнославство (марна слава).** Розкриває особисті помилки диригента, які можуть виникати на творчому шляху, що пов'язані з такою вадою як потяг до слави або визнання.
- **Влада (використання посадового положення).** Цей пункт буде розглянуто в контексті співробітництва керівника та колективу в диригентській професії. Для диригента як керівника колективу є важливим навчитись бути мудрим лідером, що створює умови та надихає співробітників на роботу, замість використання авторитарних методів спілкування з колективом.
- **Емоційна нестабільність.** Формування сприятливого та творчого робочого середовища допомагає диригенту досягти високої ефективності. У цьому розділі висвітлемо випадки, коли нездатність керувати емоціями диригента призводить до зниження продуктивності оркестрових репетицій.
- **Невпевненість. Невизначеність. Затисненість.** Цей пункт буде розглянуто в контексті певної моделі поведінки, яка заважає молодому диригенту в прояві сильних якостей особистості.

Розглянемо детально кожен з виведених пунктів про перешкоди в комунікації та становленні молодих диригентів як особистостей у розвитку на творчому шляху.

Відсутність планування, прокрастинація. Уся диригентська робота пов'язана з плануванням та розподіленням часу, адже завжди присутні часові ліміти. Наприклад, запланований концерт з оркестром, диригент для нього обирає програму та розраховує час, враховуючи терміни проведення концерту, попередньо планує потрібну кількість репетицій. Такий процес зумовлюється складністю програми, оцінкою рівня професійності оркестру та можливістю проведення певної кількості репетицій, яку може запропонувати керівництво оркестру.

Поняття «планування» пов'язано з керівництвом та управлінням. Наприклад, передбачаючи умовний розвиток подій, керівник формує їх ймовірну послідовність, таким чином продукує певну кількість завдань, які ведуть до реалізації поставленої цілі. Так само диригент, враховуючи всі можливі фактори та сценарії підготовки до концерту/вистави, передбачає, яку кількість та коли спланувати репетиції водночас він ставить перед собою конкретні завдання, які направлені на продуктивну реалізацію творчого проєкту.

На жаль, проблемою в питанні планування може бути саме ***«синдром студента», прокрастинація, або іншими словами «постійне відкладання на потім поставлених завдань»***. В загальному розумінні це виглядає так: диригент, очікуючи періоду репетицій, в останній момент (за декілька днів) вирішує подивитись та розібрати партитури, що потім призводить до стресу, неуважності під час репетицій, хаосу в плануванні конкретного репетиційного часу. Робочий процес в таких обставинах формується за принципом хаотичного виконання творчих завдань. Як результат, диригент на репетиції звертається до оркестру з проханням неодноразового повторення твору спочатку. В такій робочій атмосфері, що диригент, що оркестранти знаходяться в стресовому стані, адже часу на опрацювання конкретних складних місць, які потребують більшої уваги, не виділяється. Причиною таких ситуацій може бути зухвалість диригента щодо свого таланту та здібностей. В такому випадку маестро керується принципом, що в нього «все добре виходить», може швидко вивчити партитуру та продиригувати її, легко зрозуміти творчий задум композитора. Але,

на жаль, така впевненість являється нічим іншим як звичайною ілюзією того, що «все вийде на репетиції». Як результат, поверхнева та неякісна робота над музичним матеріалом і стресова атмосфера робочого процесу під час репетицій. Для молодого диригента є важливим звернути свою увагу та пам'ятати, що він співпрацює з іншими фахівцями-особистостями, які маючи досвід роботи з різними диригентами, чудово розуміють коли диригент не підготувався до репетиції.

Зауважимо, що рівень відповідальності диригента є істотно більшим в порівнянні з артистами оркестру. Адже кінцевий результат залежатиме саме від диригента, а якщо керівник сам непродуктивно запланував робочий процес та не доклав всіх зусиль для професійного виконання, тоді й результат буде невтішним.

Однією зі специфічних вад диригентської діяльності є прокрастинація, іншими словами, відкладання виконання справ на потім. Причиною прокрастинації визначають такі аспекти: невміння планувати (нерозвинена орієнтація в часі, невизначена пріоритетність поставлених завдань); уникнення дискомфорту та прагнення до результату «тут і зараз» без докладення попередньо зусиль [37]. Для диригента, щоб позбутися можливості прояву прокрастинації, було б бажано навчитись управляти особистим часом, а саме практикувати напруження за короткий проміжок відведеного часу велику кількість найпріоритетніших справ, які попередньо треба визначити. При чіткому плануванні та розподіленні часу можна навіть змусити працювати час на себе. Наприклад, знаходити та швидше опрацювати найскладніші місця з оркестром під час репетиції, отримувати продуктивні результати за коротший проміжок часу, ніж який було виділено заздалегідь; стати більш організованим, що надасть поваги зі сторони артистів оркестру та буде слугувати прикладом мудрого керівника, на якого можна покластися. В результаті поборення прокрастинації молодий диригент зможе відводити більше часу на креативну реалізацію творчих ідей як, наприклад, створення цікавих тематичних проєктів, які мають особливу тематику та творчу новизну.

Підсумовуючи, буде доречно навести відоме китайське прислів'я в контексті керування особистим часом: *«Час – золото. Але ніякого золота тобі не вистачить, щоб купити час»* [77]. Ці слова можуть бути рефлексією та нагадуванням про швидкоплинність часу та його дорожочінність. В диригентській діяльності «час» має особливе значення, адже маючи довгий часовий період підготовки до репетиції, диригенту варто дуже добре опрацювати музичний матеріал, а вже безпосередньо на самій репетиції, він має занадто мало часу для досягнення бажаного результату. Тому завдання для молодого диригента як керівника оркестру навчитись самоорганізовувати себе, планувати та керувати часом для творчого і продуктивного процесу.

Самовдоволення. Професійна деградація. Найбільшим ворогом професіонала в будь-якій професії є самовдоволення. Проте без зовнішніх впливів ця вада не виникає; перед її проявом стоять конкретні причини. Виходячи з контексту диригентської професії, однією з причин появи самовдоволення у диригента може бути «акцент на попередніх успіхах». Наприклад, диригент довго та плідно готувався до певного конкурсу на вакантну посаду в оркестр чи театр, міжнародного конкурсу диригентів і в результаті отримав перемогу. Після такого успіху можуть бути два сценарії розвитку: 1) переможець із вдячністю продовжує вдосконалюватись та не зупиняється на досягнутому; 2) переможець приймає нагороду та починає вважати, що він вже досяг «висот» диригентської професії та став майстром. В першому варіанті після отриманої нагороди за пророблену роботу диригент не зваблюється успіхом та продовжує працювати над собою, йому не соромно продовжувати вдосконалювати свою майстерність, незалежно від того якого рівня він досягнув. В другому варіанті, диригент після отримання нагороди або успіху, починає вважати, що він став майстром, тоді це може призвести до того, що маестро перестане займатись самовдосконаленням і водночас зупиниться в подальшому розвитку. Нові творчі завдання, які будуть з'являтися перед диригентом другого варіанту, можуть виконуватись ним опосередковано, без значущої уваги. На жаль, модель поведінки диригента другого варіанту може призвести навіть до

професійної деградації. Причиною такої зупинки може бути проблема оцінювання власних здібностей та талантів. Своєрідний егоцентризм, який призводить до зміщення акценту уваги на результат-досягнення, що культивує зріст до унікальності власного таланту, а не реалізації його. Про такий феномен зазначала відома американська психологиня Керол Двек, яка назвала його *«fixed mindset»* (англ. *фіксоване мислення, або установка на даність*). Це явище, коли людина вважає свою унікальність (таланти, здібності, можливості) «кінцевим результатом», що може призводити до втрати мотивації до навчання та розвитку в особі [95, с. 16]. Щоб не сталось подібних наслідків, існують наступні способи протидії *«зупинки на досягнутому»*:

- **«Зняти акцент з результату».** Тобто не очікувати та не прогнозувати перемогу або поразку. Для диригента основним фокусуванням уваги має бути ставлення до процесу в більш масштабному значенні. Мається на увазі, коли основними пріоритетами маестро стають весь творчий шлях та його генеза. На цьому акцентує увагу Керол Двек, наголошуючи на важливості процесу навчання та вкладених зусиль, які призвели до певних досягнень. Такий принцип може стати мотивацією на розвиток своїх умінь і талантів [95].
- **«Не сприймати досягнення на творчому шляху як самоціль».** Будь-яке досягнення, це є сходинка на творчому шляху, що веде до наступної більш вагомої цілі. За американськими професорами, докторами філософії Алланом Вігфілдем та Жаклінн Еклз, досягнення однієї цілі формує в людині очікування подальшого успіху в майбутньому та спонукає до встановлення нових, більш вагомих цілей, які спонукають до неперервного творчого процесу [168].
- **«Я знаю, що я нічого не знаю...»** [55]. Відомий вислів античного філософа Сократа: може бути кредом розвитку та мотивуватиме диригента до постійного пізнання, що в професійному, що в життєдіяльному контексті. В своїй практичній діяльності одним з позиційних завдань диригента є пошук інтерпретації того, чи іншого твору. Віднайдення внутрішнього контексту та замислу композитора є чи не найпершим завданням диригента, що в результаті може призвести до унікальної інтерпретації твору композитора.

- **Самоаналіз та критичне мислення.** Наприклад, відомий диригент Іван Чередніченко, зазначає, що він, проводячи аналіз своїх занять з партитурою, звернув увагу на їх періодичність. Маестро акцентував свою увагу на тому, що якщо раніше він міг працювати з партитурою перед виставою 2 години, а наразі працює всього 40 хвилин, тоді одразу ставить питання самому собі: «Чому так мало? Невже я все знаю?». Тоді маестро використовуючи критичне мислення, відповідає собі чесно на поставлене питання, що такої кількості часу не достатньо для якісного опрацювання і одразу приймає рішення на виправлення [62, ст. 15-16]. Таким чином, маестро Чередніченко звертає свою увагу на те, що було недостатньо докладено зусиль, або робота могла бути пророблена неякісно. Такий самоаналіз та критичне ставлення до своєї роботи може допомогти диригентові побачити «прогалини» своєї праці і надалі виправити можливий збій в розвитку.

Отже, однією з головних перешкод диригента на творчому шляху є необ'єктивна та небезпристрасна оцінка своєї унікальності — самовдоволення. Адже таке хибне оцінювання власних здібностей і талантів призводить до зупинки творчого процесу: професійного, так і особистісного розвитку. Підсумовуючи зазначене вище, завершимо даний пункт словами засновника гуманістичної психології Карла Роджерса, який досить образно та змістовно описав феномен розвитку людини: *«Людина — це плинний процес, а не фіксована і статична сутність; текуча ріка змін, а не брила твердого матеріалу; сузір'я потенціалу, що постійно змінюється, а не фіксована кількість рис»* [149, с. 186].

Марнославство (марна слава) — особистісна вада, яка проявляється через постійне бажання «дешевої» популярності. Це своєрідне намагання людини виглядати кращим та першим в певній діяльності, працювати заради похвали та шанування. Характерною рисою цієї вади є позиціювання себе в суспільстві кращим (талановитішим, компетентнішим тощо), ані ж бути кращим по суті [49, с. 921]. Своєрідна «маска», яка проявляється через показовість тих чеснот, які людині не притаманні або ж використання їх для звернення публічної уваги на себе. В диригентській діяльності таке явище розглянемо в контексті роботи

диригента з оркестром. Під час репетиційного процесу диригент може неодноразово зупиняти оркестр для того, щоб звернути увагу конкретних артистів оркестру на те, як краще зіграти той чи інший епізод в музичному творі.

Бувають такі випадки, коли й диригент помиляється, адже робочий процес зумовлює етап спроб та помилок, який і формує фінальну творчість. Помилятись для диригента-керівника не є чимось «страшним», тому що репетицій процес є підготовкою, тренуванням до головної події — концерту або вистави. Але, якщо диригент, який помилився під час репетиції, не визнає, що він вчинив помилку, натомість почне перекладати провину на оркестрантів, в такому випадку, навіть незначна помилка може спричинити справжнє фіаско для маестро. Результатом може бути реакція колег-оркестрантів в формі подальшої неповаги до такого диригента. Адже артисти оркестру досить добре розуміють та відчувають, що робить та про що мислить диригент, коли працює за диригентським пультом. Визначимо, що артисти оркестру є професіоналами своєї справи, чутливими та творчими особистостями, тому для музикантів при роботі з диригентом не є складністю побачити і зрозуміти внутрішні мотиви маестро. Прикладом випадку, коли диригент не визнає свої помилки, а перекладає їх на своїх колег, є епізод зображений в одному з майстер-класів Леонарда Бернстайна. В цьому невеличкому відрізку відеозапису показано, що маестро Бернстайн зупиняє студента, який працює з оркестром, адже студент до того зупинив оркестр по своїй провині, але причину зупинки так і не назвав, та намагався зробити так, аби виглядало, що зупинка не за його виною. Після цього пан Леонард звертається до студента з такими словами: *«Мораль така: ніколи не зупиняй оркестр, коли тобі нічого сказати»*, - далі студент намагається виправдатись, але Бернстайн продовжує: *«Так стається з молодими диригентами, нічого страшного... я сам був молодим диригентом і кажу це тобі зі свого досвіду, що бувають моменти коли ти плутаєшся та губишся, або невпевнений... але дуже рідко буває, що коли ти збиваєшся, зупиняєш оркестр і кажеш: «я зупинився, тому що збився» — це тоді було би чудово, всі діти (оркестранти) полюбили би тебе... але коли ти починаєш шукати виправдання та причину своєї помилки... всі (музиканти)*

чутливі, вони знають коли ти верзеш нісенітниці» [161]. Причиною такої поведінки у диригента є вада «марносластва». Саме через неї диригент може бути нещирим та спеціально прикривати свої помилки, щоб виглядати в «кращому світлі». Але така модель поведінки може створити перешкоди в комунікації диригента з артистами-виконавцями. Також це може пригнічувати атмосферу в колективі, адже правда в подібних ситуаціях завжди знаходиться на поверхні, всі її бачать і розуміють, хто правий, а хто винен.

Виходячи з переліченого вище, визначимо, що для диригента при побудуванні здорової та продуктивної комунікації з музикантами, щоб не призвести до «незручних ситуацій», бажано визнавати свої помилки (технічні моменти та уважність) при всіх артистах оркестру, тому що це буде показником мужності (сильної риси особистості). Можливість людини мужньо визнати, що вона може бути неправою, може стати показником готовності такої людини до змін та розвитку. Таким чином диригент, проявивши вище зазначені чесноти, зможе отримати довіру артистів-виконавців, адже людина, яка визнає свої помилки в присутності інших справляє враження «людини честі», яка має високі моральні принципи. *«Істинна честь не може терпіти неправди»* (Г. Філдінг) [65, с. 390].

Влада (використання посадового положення). Диригент, в першу чергу, це керівник. І одним з його головних завдань є не зловживати своєю посадою заради досягнення особистих меркантильних цілей. Поняття «влада», з негативної точки зору, вбирає в себе безліч вад, які пов'язані з такими жахливими проявами як авторитаризм, деспотизм, маніпуляції, розмивання відповідальності (ухиляється від відповідальності за наслідки власних рішень), несприйняття критики та інакшої думки, нарцисизм. Перелічені особистісні прояви негативно впливають на колег та продуктивну робочу атмосферу в цілому. Результатом може бути нівелювання творчого аспекту під час роботи в мистецькому колективі, адже якщо керівник використовує такі методи влади, це призводить до формування атмосфери страху в колективі, таким чином втрачається здорове робоче середовище, а саме: відкрите спілкування, де кожен може висловити свою

думку; довіра та взаємоповага; підтримка розвитку та навчання; справедливий розподіл відповідальності та визнання; повага до особистого часу та межі кожного працівника. Диригент, якщо йому притаманна така вада, може бути дуже талановитим, «відчувати» музику, але не мати співчуття та емпатії щодо інших людей, тобто бути егоцентричною особою. В таких випадках властолюбного маестро не цікавить його оточення. Він фокусує всю свою увагу на особистих інтересах. Зі спогадів американської співачки-сопрано про досвід роботи з властолюбними диригентами у статті «*Working with Difficult Conductors and Directors*» («Співпраця зі складними диригентами та режисерами») [87] дізнаємось, що вона мала в своєму досвіді ситуації, коли диригент або режисер використовують свої повноваження не через конструктивну взаємодію, а через домінування та приниження виконавців. Авторка наводить приклад, де диригент систематично та публічно критикував молоду співачку, незважаючи на її старання, що викликало моральне виснаження: «Хоч би як я намагалася виконати його вказівки, нічого не було достатньо добре оцінено. Докори тривали без кінця» [87].

Отже, приклади прояву «влади» в негативному її розумінні є проблемою в будь-якій професії. Керівник, який може спокуситися корисливою для нього ціллю, будуватиме свою політику не за принципом розвитку колективу та професійного зростання, а заради меркантильних потреб. Такий спосіб керування є спокусою в будь-якій керівній посаді. Виходом для диригента в роботі над собою, щоб не допустити прояву «влади» є Принцип «слуги народу» — форма лідерства, що спрямовує всю увагу на розвиток інших людей, служіння їм. Тобто людина, яка зайняла керівну посаду повинна керуватись мотивацією, як допомогти колегам та покращити робочий процес. Цей підхід був введений американським мислителем-візіонером Робертом К. Грінліфом у 1970 році в есе «*The Servant as Leader*» [104]. Зазначимо на тому, що такий підхід не спрямований на «задобрення» артистів оркестру та виконавців, де мотивацією диригента, є спеціально отримати визнання з боку музикантів та позитивне ставлення до себе заради отримання певного результату. Контекст цього методу

зумовлюється на щирих взаємовідносинах в колективі та формування спільної цілі для розвитку колективу. Грінфілд на основі свого дослідження створив тест для лідера, який може підійти також для диригентів. Тест побудований з декількох питань і виглядає він так: *«Чи зростають ті, кому служить лідер, як особистості? Чи стають вони здоровішими, мудрішими, вільнішими, більш автономними і більш схильними самі стати слугами?»*. Цей тест можна адаптувати в контексті диригентства, тоді питання будуть виглядати наступним чином: *«Чи почав оркестр грати краще, ніж за попередні рази? Чому навчились музиканти за період останніх проєктів? Чи був репетиційний процес таким, що надихає?»*. Кожен диригент на своєму творчому шляху переосмислює попередній досвід роботи з колективом, і в процесі самоаналізу може вивести свої особисті методи роботи з оркестром. Важливим є той факт, що диригент через свій власний досвід знаходить особистий підхід до роботи з колективом шляхом постановки високих цілей та позитивної мотивації.

Емоційна нестабільність. Треба зауважити, що керівники-диригенти, які зазвичай мають сильний та імпульсивний характер можуть себе проявити емоційно, а інколи некоректно щодо музикантів. Причиною такої моделі поведінки диригента можуть бути акцент уваги на результаті, що може викликати нетерпимість, а в гірших випадках навіть може супроводжуватись зверхністю щодо музикантів. Зазвичай, коли диригент може проявити емоції, знаходимо, що основною мотивацією його є не цілеспрямовано образити музиканта, щоб принизити та домінувати над ним, а сконцентрувати увагу артистів оркестру та солістів на якості виконання музичного твору. Буває так, що захоплення диригентом під час оркестрової репетиції може викликати занадто принципове та вимогливе ставлення стосовно якості виконання твору музикантами. Диригент в таких випадках стає «оголеним нервом» і кожную невірну зіграну або заспівану ноту, що за думкою диригента не вкладається в композиторський замисел, сприймає максимально чутливо із роздратуванням. Тоді колеги-музиканти можуть сприйняти емоційні реакції маестро, які зумовлені неякісним виконанням, на власний рахунок. В кінцевому випадку

результатом може бути постійно зростаюча емоційна напруга в колективі, яка заважає реалізації творчого процесу.

Яскравих прикладів емоційних проявів в історії диригентської професії достатньо багато. Зразком емоційного типу диригента був видатний італійський маестро **Артуро Тосканіні** [81]. Він на деяких своїх репетиціях емоційно не стримував себе, тобто міг знаходитись в пригніченому настрої, образити оркестрантів, «переходити на особистості», кричати та лаятись на артистів оркестру за невеликі помилки [164]. Така поведінка маестро сприймалась зі сторони музикантів по-різному: одні не могли витримати таке ставлення; інші ставились з розумінням, адже бачили справжню мотивацію пана Тосканіні. Яскравим підтвердженням справжньої мотивації диригента Артуро Тосканіні під час роботи з оркестром, є цитата віолончеліста NBC Symphony Orchestra Алана Шульмана: *«Для нього найвищим авторитетом був не виконавець, а композитор»* [80, с. 89.]. Розглядаючи слова пана Шульмана в контексті роботи диригента з оркестром, знаходимо, що маестро Тосканіні зосереджував всю увагу виконавців на тому, щоб максимально передати у виконанні задум композитора, який був закладений в музичному творі. Тому він намагався позбавитись традиційних інтерпретацій, які не мали відношення до початкового музичного нотного тексту композитора. *«Він міг годинами працювати над кількома тактами, аби досягти потрібної динаміки й артикуляції»* [150, с. 146–147]. Йозеф Гінгольд, скрипаль NBC Symphony orchestra, згадує як маестро Тосканіні під час репетиції аргументував свою думку на тему точного виконання авторського тексту, показуючи на партитуру водночас казав: *«Це моя традиція! Тож грайте так!»* [102]. Такий спосіб аргументації був беззаперечним для оркестрантів. Але проблемою такої емоційної форми спілкування, є нестриманість та дратівливість, які в сучасному музичному світі неможливі зі сторони диригентів до будь-якого виконавця.

Ще одним прикладом емоційного проявлення диригента під час робочого процесу є **Леонард Бернстайн** [121]. В 1984 було проведено студійний запис бродвейського мюзиклу Леонарда Бернстайна «Вестсайдської історії», після 30-

річної його прем'єри. В ньому брали участь Хор та Симфонічний оркестр Баварського радіо, багато відомих співаків світового рівня, серед яких головну роль відігравав Хосе Карерас, виконуючи партію Тоні. Диригував сам автор — Леонард Бернстайн, що зображено в документальному фільмі «*The Making of West Side Story*» (1985), на якому було зафіксовано творчий процес студійного запису. Показовим моментом в згаданому кінофільмі є епізод творчої співпраці Хосе Карераса та маестро Бернстайна. У процесі роботи між Бернстайном і Карерасом виникали певні напруження стосовно точності виконання, а саме під час запису, коли тенор співав пісню «*Марія*», він мав бажання виконати у вільній манері певні такти, але маестро Бернстайн не міг прийняти інтерпретацію вокаліста, тому відповідав: «...в чому проблема заспівати це чудово (як написано)?!» [163]. Оцінюючи позицію диригента в цьому випадку, на такі моменти не вистачало часу, адже в процесі студійного запису, де кожна хвилина вирахована, завданням для диригента було реалізувати максимально точно музичний матеріал. Тому на запит тенора про вільне виконання, маестро проявляв подив та невдоволення, адже відпрацьований раніше фрагмент не реалізується за домовленістю сторін, диригента та соліста.

Другим епізодом відсутності комунікації соліста та диригента був фрагмент із запису мюзиклу, де Карерас постійно поспішав заспівати фразу або неправильно вимовляв слова англійською мовою, адже не був носієм мови. Бернстайну та оркестру доводилось зупинятись, коли відбувались такі помилки, тому маестро з суворим тоном проговорював: «*Якщо ти будеш помилятись, ми будемо знову спочатку починати зрати!*» [163]. В такі моменти емоційна напруга через часті зупинки та неточності в процесі запису зростала і впливала на робочу атмосферу. Процес вимагав неабиякої витримки зі сторони виконавців, а також зі сторони диригента. Кульмінацією було висловлювання Карераса в сторону маестро Бернстайна в кінці студійного дня: «*A porco...*» [163, 1:06:34], що означає «*свиня*» з італійської мови. Хоч дуже великого конфлікту між диригентом та співаком не відбулось, але було певне емоційне напруження з обох сторін, що впливало на морально-здоровий розвиток робочого процесу.

Для молодого диригента, який серйозно починає свій творчий шлях, доречно було б зрозуміти деякі вагомі речі, що він як маестро, який є керівником творчого процесу не тільки на сцені, а ще в репетиційному залі. Виконуючи свої обов'язки, керівник може впливати на хід процесу завдяки невимушеному ставленню до складнощів. Але, за таких умов, бажано залишати свою принципову позицію щодо виконання та вимогливості по відношенню до якісної реалізації творчих завдань. Виокремимо, що ключовим моментом для диригента в таких випадках, є перемикання уваги колективу на короткий час, щоб з більш легким внутрішнім станом продовжувати роботу. Наприклад, в емоційно-напруженій атмосфері можна зробити наступні кроки: дотепно пожартувати, адже гумор завжди допомагає «розрядити обстановку», таким чином прибрати емоційну напругу; розказати цікаву, але не занадто довгу історію, що може допомогти перемикнути увагу музикантів; інколи самоіронія диригента може додати «сил та енергії» оркестрантам, адже диригент через постійні вимоги до якості виконання, ставить все нові завдання музикантам і в такому положенні бажано теж, зобразити, що «диригент може помилятись», він не ідеальний. Стосовно гумору є невелике, але дуже конкретне побажання від відомого українського маестро Романа Кофмана. Він в своїй книзі «Диригент і оркестр, або сто непотрібних порад молодим диригентам» дає слушну рекомендацію у формі цілого плану: *«З оркестром не можна жартувати, якщо жарти заготовлені вдома, а також: на першій годині репетиції з незнайомим оркестром; якщо оркестр грає погано; якщо ви репетируєте Реквієм Моцарта; якщо оркестр не відреагував на перший жарт; якщо відреагував, але реакція продовжувалась 15 хвилин; якщо диригент погано знає партитуру ...»* [34, с. 53]. Використовуючи такі прості підходи до розрядки напруженої атмосфери в робочий час, які було наведено вище, диригенту головне розуміти та відчувати, щоб сказане ним було доречно та щиро зроблено, тоді методи, що передбачають використання гумору, зможуть спрацювати.

Невпевненість. Хвилювання. Затисненість. Коли молоді диригенти починають свій творчий шлях, то обов'язково проходять різні етапи

становлення. Однією з перших перешкод в процесі розвитку на творчому шляху — це невпевненість та затисненість. Саме ці риси найчастіше проявляються у майбутніх маестро. Але, треба зазначити, що це тільки проміжкові якості, які зникають із досвідом. Прикладом прояву їх, є коли диригент під час репетиції дуже сором'язливо, майже зі страхом проявляє себе в процесі комунікування з оркестром. Наявність невпевненості серед диригентів може залежати від таких причин: на скільки добре диригент вивчив партитуру; має страх говорити перед великою кількістю людей (сценофобія); має страх, що про нього подумають (страх помилок). В робочому репетиційному процесі, коли у диригента виникає стан сумніву та невпевненості, тоді це може викликати певне ставлення музикантів до диригента — оркестранти починають сприймати такі прояви як «некомпетентність», хоча диригент при такому випадку може добре знати партитуру. Артисти оркестру в тому числі формують своє ставлення до диригента за його зовнішніми проявами, а саме як він виражає свою думку, чи впевнений в своїх побажаннях до оркестрантів під час репетиції. Тобто, оцінка диригента музикантами відбувається за його стилем комунікації, включаючи інтонацію та швидкість мовлення. Як зазначає американська дослідниця комунікації та розвитку людини Джуді Бергун та її колеги: *«Невербальна поведінка відіграє вирішальну роль у формуванні враження про експертність і авторитет»* [88, с. 421]. Зовнішній вигляд та поведінка диригента є виявленням його рівню особистості та сили характеру, тому для молодих маестро, які починають свій творчий шлях, є важливим підпорядкувати емоції своєму розуму, щоб не справити враження «погано підготовленого диригента».

В історії диригентської професії знаходимо приклади серед видатних маестро, як наприклад, **Карлос Кляйбер** [130]. Навіть видатний маестро Кляйбер на початку своєї творчої кар'єри мав складність в комунікації з оркестром. В книзі під назвою *«Маестро міф»* Норман Лебрехт згадує про те, як непросто психологічно було маестро Кляйберу звертатись до оркестрантів під час репетиції: *«Кляйбер був настільки вразливим до реакцій музикантів, що часто уникав відкритої конфронтації. Він писав маленькі записки з*

побажаннями, як краще зіграти той чи інший фрагмент, і клав їх непомітно на пюпітри» — згадує один із музикантів Баварського державного оркестру [116, с. 234]. Такий приклад є показовим з точки зору професіоналізму та великого таланту пана Кляйбера, але на початку свого творчого шляху він міг проявити невпевненість та скутість, коли потрібно було під час репетиції зробити зауваження артистам оркестру.

Другим пунктом, який тісно пов'язаний із невпевненістю, є «затисненість». В такому випадку вона трактується в контексті, коли причиною є хвилювання, емоційне напруження, що, в свою чергу, може призвести до затиснення фізичного апарату. Феномен затисненості є наслідком, який проявляється коштом попередніх сильних переживань, що були спродуковані страхами, які людина ментально собі нав'язала. В мистецькому середовищі затисненість, страх сцени та виступу, страх помилки, є одними з головних питань та проблем, які є актуальними і на сьогодні. Адже кожна творча праця веде до певного результату, «творчого плоду», реалізація проєктів, виступів, композицій, які потім буде представлено для публічної оцінки. Митець в таких ситуаціях, коли приходить ключовий день виступу або представлення своєї роботи, відчуває великі хвилювання з приводу, чи «зрозуміють його як митця», та чи не даремно було пророблено стільки роботи до моменту виконання. На фізіологічному рівні такі внутрішні хвилювання проявляються наступним чином: з'являється напруження м'язів (особливо ший, плечей, рук), сухість у роті, тремтіння в голосі, труднощі з диханням, музикант не може вільно виконувати музичний твір, втрачаючи особливості інтерпретації, а саме фразування, зберігати темп через тремтіння рук, що втратою контролю над володінням інструментом [112, с. 33-46]. Такі переживання не є винятком і для відомих досвідчених маестро. В одному з інтерв'ю з відомим британським диригентом **Саймоном Реттлом** [157] знаходимо наочний приклад прояву затисненості у музикантів. В невеликому інтерв'ю Classic FM, маестро відверто розповідає про те, які великі хвилювання можуть бути у митця перед важливим виступом: *«Іноді похід до стоматолога, або смерть нам може здаватися легшим, ніж вийти на сцену, але нам просто*

треба це пройти. Я знаю одного піаніста, чие виконання мені дуже сподобалось. Раніше, коли я ходив на його перші концерти в Лондоні, потім дізнався, що йому ставало зле після кожного виконання твору» [146]. Таке завелике напруження та хвилювання має великий вплив на людський організм, що може призвести до більш серйозних наслідків, аніж ті що було наведено вище. Тому ніби незначний феномен хвилювання, але ж завелика кількість його може призвести до втрати здоров'я, що в майбутньому може вплинути на подальший професійний розвиток.

Таким чином, непевненість, хвилювання та затисненість є одними з непростих етапів становлення, але зазначені перешкоди являють собою важливу сходинку в формуванні «стрижня» особистості та сприяють професійному зросту. Молодим диригентам у випадках, коли вони переживають хвилювання через різні страхи, бажано навчитись трансформувати переживання на внутрішні творчі хвилювання, які допоможуть розкрити драматургію музичного твору. Наприклад, як стверджує професорка та наукова дослідниця в спортивній галузі Габрієле Вульф, що зовнішній фокус уваги на задачі, а не на собі, може сприяти кращому моторному виконанню, тобто вивільняє фізичну затисненість і культивує звільнення від цього страху [171]. Також над подібним опрацюванням у зміщенні фокуса уваги з переживань на творчий процес знаходимо також у дослідників Юлія Папагеоргі, Андреа Кріч та Грем Фредерік Велч: *«Зосередження на виразних цілях під час виступу може перенаправити тривогу в продуктивну енергію»* [137]. Тобто диригент, замість думки: *«Що буде, якщо я зроблю помилку?»*, змінює свій фокус уваги на: «Я хочу передати цю фразу як найвиразніше». Замість тривоги: *«Як сприймуть мене та моє виконання?»*, виконавець концентрується на: «як звучить зараз ця динаміка/інтонація/темп». Яскравим зразком практичного використання принципу перемикавання внутрішньої уваги є приклад маестро Саймона Ратла: *«Коли я дуже нервував, мені допомогла одна фраза: «Ви маєте бути настільки впевненими у тому, що робите, що знаєте, що можете донести те, що вам потрібно, незважаючи ні*

на що. Просто будьте такими, якими ви є, і прийміть себе та ситуацію. Так, ви нервуєте, але музика врешті реєт важливіша» [146].

Отже, для диригента такі внутрішні перешкоди як невпевненість, хвилювання та затисненість є не лише вадами, яких варто позбутись для продуктивного робочого процесу диригента з колективом. Не менш важливим є той факт, що подолання заданих негативних емоційних проявів стимулює зростання сильних якостей особистості диригента, а також допомагає перевести внутрішній акцент уваги з хвилювання на якісне виконання. Така стратегія з ціллю «подолання самого себе» для молодих диригентів є визначним етапом у формуванні творчої особистості, яка матиме постійне прагнення до саморозвитку.

РОЗДІЛ 2. ВЕКТОРИ ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ДИРИГЕНТА В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

2.1. Багатогранність професії диригента. Диригент-інтерпретатор

Особливість диригентської професії полягає в її різноплановості. Види та шляхи діяльності диригента є конкретними професійними відгалуженнями, що реалізуються однією людиною. В дослідженнях О. Коменди в темі творчої особистості виявлено, що останній притаманний діяльнісний універсалізм, що розкриває багатовекторність її реалізації [28, с. 95]. Тому є сенс розглянути диригентську професію зі сторони багатofункціональності та різновекторності в контексті однієї професії. Наприклад, диригент може бути водночас педагогом, інтерпретатором, композитором, виконавцем (інструменталістом), лектором (займатися просвітницькою діяльністю) та організатором (менеджером). Тобто може поєднувати всі або декілька векторів діяльності, що є проявом діялісного універсалізму в одній професії. У багатовекторності професії диригента (в поєднанні, наприклад, з педагогікою, чи композиторством) професійна ланка саме «диригент» постає на першому місці. Такий тип синтезування буде розглянуто цьому розділі.

Отже, виокремимо найвиразніші вектори диригентської діяльності та детально розкриємо зміст кожного з них:

- **Диригент-інтерпретатор** є ключовою характеристикою диригентської професії. Адже за трактуванням того, чи іншого твору слухачі підкреслюють особливості виконання кожного диригента. Пошуки композиторського задуму, нових концепцій та бачень у виконанні, є окремою гілкою професії.
- **Диригент-педагог** реалізується в педагогічній діяльності, що поєднує в собі передачу власного практичного досвіду роботи маестро та виховує студентів, артистів оркестру задля професійного розвитку.
- **Диригент-лектор** (на прикладі Леонарда Бернстайна). Цей вектор полягає в просвітницькій діяльності публіки, що зумовлена вербальним виступом диригента як лектора.

- **Диригент-інструменталіст.** В контексті диригентської професії розглядається як феномен, що проявляється через виконання твору диригентом як музикант-інструменталіст та водночас диригування оркестром.
- **Диригент-композитор** — окремий вектор, що мав великий вплив на розвиток диригентського мистецтва.
- **Диригент-організатор.** Організаційні навички та здібності є складовими якостями лідерства, що мають вагомий вплив на якість під час робочого процесу.
- **Диригент комерційних проєктів «популярної музики»** (на прикладі співпраці з відомими «попзірками») — це специфічний вектор диригентської діяльності, який зосереджує свою увагу на особливостях виконання популярної музики. В даному векторі маєстро керується знанням стилів виконання популярних жанрів, акустичними умовами та особливостями оркестрового складу.
- **Диригент духового оркестру.** Особливістю даної діяльності диригента є специфіка роботи з духовим складом оркестру, де основними завданнями для маєстро буде вибудування динамічного, тембрового та ансамблевого балансу.

Надалі розкриємо кожний вектор більш детально для ґрунтовного розуміння особливостей реалізації напрямків диригентської справи.

Диригент-інтерпретатор. Один з визначних векторів диригентської діяльності проявляється у виконавстві. В такому контексті диригент завжди реалізується як інтерпретатор творів композиторів, що він диригує. Як зазначав всесвітньовідомий український диригент Микола Малько [39]: *«Диригент, яким він є сьогодні, — сучасний диригент оркестру та хору, незалежно від того, де він диригує: на концерті, у театрі (опері, балеті), у церкві, школі тощо. У всіх випадках кінцевою метою диригента є розкриття музичного твору композитора у його досконалому вигляді — технічному та художньому. У всіх ситуаціях диригент є виконавцем»* [40].

Зазначимо, що питання інтерпретації та виконання диригентом того чи іншого твору має свої характерні особливості. Треба підкреслити, що це окремий, але водночас загальний вектор диригентської діяльності. В такому

випадку є сенс визначити ключові напрямлення диригента-інтерпретатора. Передусім це диригент практик, який працює в оркестрі, студентському колективі (оркестрі) або в музичному театрі. Тобто диригент, який отримав диригентську освіту, але не має практичного досвіду роботи на посаді диригента з оркестром, не може бути названим диригентом-інтерпретатором. Наприклад, під час навчального процесу, а саме роботи в класі та диригування з концертмейстерами, він не зможе передати повноцінно досвід та опанування в повному розумінні диригентської професії, не може надати повного розуміння співпраці диригента з оркестром та передати досвід проведення безпосередньо концертних виступів з колективом.

Інтерпретація (лат. *interpretatio*, від *interpreter* — роз'яснюю, перекладаю) — це процес представлення, дешифрування або моделювання однієї системи (тексту, твору, подій чи життєвих фактів) через призму іншої, більш конкретної, зрозумілої чи загальноприйнятої системи. У мистецтві інтерпретацію сприймають, як форму передачі та відтворення художнього явища, що проявляється через характерне виконання літературних, музичних або театральних творів [20]. Інтерпретація в широкому розумінні цього поняття є фундаментальною операцією мислення, що полягає в наданні смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Вона становить основу процесів комунікації, оскільки забезпечує тлумачення намірів і вчинків людей, їхніх слів і жестів, художніх текстів, музичних та мистецьких творів, а також знакових систем загалом [44]. Цей процес дозволяє виконавцю активно брати участь у створенні різних варіантів відображення змісту твору. В диригентському мистецтві це поняття дуже влучно описав Серджіу Челібідаке: *«Що саме з того, що ми тут робимо, є інтерпретацією? Ми не робимо нічого іншого, як намагаємося з'ясувати, чого хотів композитор. Адже він пережив певний досвід і шукав спосіб коротко його зафіксувати. Ми ж починаємо з цієї стенограми (нотного тексту), щоб дістатися до його переживання»* [156].

Щоб підійти до основної мети — інтерпретації, диригент проходить довгий шлях пошуку та роз'яснення закладених смислів композитором у творі. Але, щоб почати шлях віднаходження композиторського задуму, перед диригентом постають певні вимоги та умови, які можуть бути складовими практичної діяльності вектора «диригент-інтерпретатор»:

- музичні здібності та таланти, що безпосередньо впливають на реалізацію виконання музичного матеріалу з оркестром;
- аналітично-критичне мислення, за допомогою якого може бути реалізовано розуміння задуму композитора та побудована стратегія робочого репетиційного процесу;
- індивідуальна робота над партитурою, яка є ключовою. Вивчаючи та переосмислюючи твір, диригент будує особисту концепцію-інтерпретацію;
- чудове розуміння специфіки гри на оркестрових інструментах та вокалу, що є одним із головних професійних аспектів диригентської професії;
- наявність наочно-образного, метафоричного та креативного мислення, яке відіграє чималу роль в комунікації з артистами оркестру та, в деяких моментах, з публікою.

Музичні здібності і таланти — це важлива складова для будь-якого музиканта. Адже саме завдяки їм відбувається реалізація творчого аспекту в музичній діяльності. Важливим буде зазначити, що ці складові (здібності та таланти) можуть бути розвинені. Процес розвитку музичних здібностей можемо спостерігати під час навчального періоду творчого шляху музиканта. Коли, наприклад, з кожною вивченою партитурою, молодий диригент стає більш обізнаним, покращує свою мануальну техніку, підходить до нового музичного матеріалу, маючи вже певний творчий досвід. Складність творів поступово зростає, а спосіб вивчення нових партитур стає більш продуктивним. Яскравим прикладом розвитку здібностей та талантів диригента є всесвітньовідомий сучасний маестро Клаус Мякеля [26]. Наразі диригентові 29 років, але він має великий талант, є музичним керівником в всесвітньовідомих оркестрах, як-от Оркестр Паризької Філармонії, Оркестр Філармонії Осло, Чиказького

Симфонічного оркестру та Оркестр Концергебау. Сам Мякеля зазначає, що його спонукає до постійного розвитку таке розуміння: *«Ти завжди знаєш, що можеш досягти кращого в цьому, цьому, цьому і цьому... Таким чином, це рухає тебе вперед... Якщо ти відчуваєш, що все добре (визнаю, що так буває й у мене) — це було б трохи нудно. Але коли ти знаєш, що є щось, що ти можеш зробити краще, тоді це рухає тебе вперед у хорошому сенсі і стимулює на певний розвиток»* [113]. Зі слів молодого маестро підкреслимо, що досконалого результату в творчому процесі виконання будь-якого твору досягти неможливо, але поривання до кращого звучання та розвитку повинно лишатись завжди. Відповідно, за допомогою оцінювання та переосмислення попереднього досвіду мотивація до реалізації подальших творчих успіхів зростає.

Одним з головних елементів розвитку диригента є аналіз. Глибокий розгляд форми твору, структури, мелодичних та гармонічних прогресій, артикуляції, ритмічних взаємозв'язків, розподілу динамічних засобів і пріоритетних музичних компонентів може сприяти формуванню остаточного концептуального бачення та його вираженню в інтерпретації твору. Аналітичний підхід дозволяє не лише проникнути в суть задуму композитора, а також створити умови для творчої реконструкції твору під час виступу. Наприклад, дослідження інших робіт композитора, зокрема його не оркестрових творів, надає нові перспективи для творчого аналізу диригентові. Водночас вивчення біографічних аспектів, пов'язаних із життям композитора та історичним контекстом створення твору, значною мірою збагачує диригентський досвід. Повне занурення в партитуру та історію твору дозволяє диригенту виступати «автентичним послом» музичного задуму автора. Навчання гармонії, форми, аналізу та контрапункту є безперервним процесом, який триває протягом усієї кар'єри диригента. Завдяки розумінню особливостей музичного матеріалу композитора диригент переосмислює музичний текст та допомагає артистам оркестру зрозуміти, що за цим текстом хотів сказати композитор [128].

Розуміння та знання специфіки гри на оркестрових інструментах та особливостях вокалу є чи не найпершими вимогами до сучасних диригентів.

Коли маестро елементарно розуміє, які постають завдання перед виконавцем та, які є можливості того чи іншого музичного інструменту, він зможе допомогти вирішити технічну складність. Щобільше, доповнити особливим способом виконання відповідного музичного фрагмента. Візьмемо, наприклад, виступ на Зальцбурзькому Фестивалі всесвітньовідомого диригента Густаво Дудамеля та Молодіжного симфонічного оркестру Венесуели ім. Симона Болівара (Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela), де вони грали Першу симфонію Густава Малера «Титан» в 2008 році [151]. Захід проходив у формі відритої репетиції та мав назву «School of Listening» («Школа слухання»). На цій репетиції маестро Густаво працював не над всією симфонією, а деякими її фрагментами, а саме над третьою та четвертою частинами. Пан Дудамель диригував і водночас розповідав публіці, як він особисто розуміє цю музику, і таким чином, розкривав публіці свою інтерпретацію музичного твору.

Повертаючись до того, що диригент повинен добре розумітись на всіх оркестрових інструментах, розглянемо приклад із репетиції Дудамеля на Зальцбурзькому Фестивалі, яку було згадано вище. Розглянемо пояснення публіці Густаво Дудамеля епізоду із третьої частини Першої симфонії Густава Малера [124, с. 120-123], коли вступають труби (з 39 такту, *Ziemlich langsam*). Маестро пропонує публіці послухати зіграний мотив в оркестрі та уявити собі таку образну картину: «коли людина, йде під час прогулянки на вулиці в холодну погоду і по дорозі зустрічає на своєму шляху вуличних музикантів, які грають в холодну погоду на вулиці». Щоб досягти реалізації заданого образу, маестро Дудамель розказує публіці, що він просить трубачів зіграти цей епізод штрихом *vibrato*, щоб передати тремтіння та ілюзію гри на вулиці музикантами в холодну пору року. Водночас пан Густаво одразу пояснює свої побажання оркестрантам, зазначаючи, що *vibrato* в академічній музиці на трубі не використовується, але тут він свідомо та спеціально просить виконавців зіграти цей прийом задля виразності задуманого образу [152]. Таким чином, ми можемо побачити та почути, як професійні знання особливостей оркестрових інструментів проявляються в практичній діяльності диригента-інтерпретатора не тільки для

вирішення складних технічних завдань, але й в реалізації образно-творчого задуму інтерпретації.

Проаналізуємо ще один приклад з вищерозглянутої репетиції [153], але в цьому випадку звучить побічна тема з четвертої частини *Sehr gesangvoll* (з 175 такту до *Langsam*) Симфонії №1 Густава Малера [124, с. 163-165]. Маестро Дудамель для відтворення ліричної теми спочатку наводить публіці та музикантам характер звучання мелодичного проведення в такій образній формі: *«мед, який дуже в'язко стікає по руці, а не вода, яка швидко розтікається»*. Продовжуючи роз'яснення твору, пан Густаво гіперболізує образ, говорячи, що потрібно уявити собі «басейн меду» задля розуміння насиченості звучання струнних в цьому проведенні. За допомогою розуміння контексту цього епізоду Густаво Дудамель закріплює професійно-технічною складовою, пояснюючи оркестру та публіці, як потрібно зіграти цей фрагмент — з більшим тиском на смичок повільно вести його, використовуючи насичене *vibrato* в лівій руці у перших та других скрипок. Далі, в цьому ж епізоді, маестро Дудамель наводить новий образ цієї ж побічної теми: *«чоловік, який бачить гарну дівчину, але нервує, соромиться та вагається до неї підійти»*, продовжуючи образ говорить: *«що друзі спонукають чоловіка підійти до красуні, але він вагається, але все ж таки підходить. Коли вже підійшов, то «переміг», поцілувавши її. І це слухачі можуть почути в музиці»*. Таким чином, Густаво Дудамель ніби відкриває «завісу» інтерпретації та за допомогою метафорично-образного мислення ретранслює контекст, що віднайшов диригент та який (умовно) заклав композитор.

Отже, диригент-інтерпретатор — це професіонал, який займається пошуком композиторського задуму та за допомогою образно-метафоричного мислення створює форму комунікації в якій ключовими факторами є символи та «приклади з життя». Підсумовуючи, визначимо, що завдяки створенню та пошуку образів, метафор в поєднанні з музичною складовою диригент вербально передає внутрішні змісти та контексти задуму композитора в комунікації з артистами оркестру та публікою за допомогою музики під час концертного виконання.

2.2. Диригент-педагог

Диригентська діяльність має багатовекторний характер, адже окрім мистецького керівництва, вона включає педагогічну роботу, яка є необхідною частиною професії. Педагогічний аспект в диригентстві розкриває два пласти, де диригент реалізується як педагог, наприклад, в роботі з артистами оркестру та безпосередньо зі студентами в класі. В управлінні оркестром диригент виконує завдання не тільки як інтерпретатор. Наприклад, в колективі, в якому диригент працює в штаті, він як керівник творчого процесу реалізує численні концертні програми з оркестром, а також акцентує увагу музикантів на певних стилістичних особливостях виконання того чи іншого твору; зосереджує увагу музикантів оркестру на фразуванні; особливостях звуковидобування; слідкує за інтонаційним, ритмічним, тембральним ансамблем різних груп; зазначає на важливості виконання всі побажання композитора тощо. Така специфіка роботи диригента «зі своїм» оркестром допомагає виховувати колектив та формує виконавські традиції, які в майбутньому будуть ідентифікаторами колективу за його якістю виконання, що буде вирізняти оркестр з-поміж інших. Наприклад, відомий український маестро Роман Ісакович Кофман дає чіткі рекомендації молодим диригентам стосовно виховання та розвитку робочого процесу диригента з оркестром. Для роботи диригента зі струнною групою симфонічного оркестру маестро Кофман радить наступне [34, с. 66-71]:

- щоб добитись унісону всієї групи струнних диригенту, треба ретельно слідкувати за інтонацією, гарно збалансованою динамікою та повною тембровою єдністю. Звертати увагу на однакове *vibrato* всіх виконавців групи і на те, як в групі розподіляють ведення смичка.
- ще одним завданням для диригента буде поєднання різнотембрових інструментів та вибудування між ними якісного унісону, а саме таких інструментів, як гобой та скрипка, альт та кларнет, або контрабаси та перші скрипки.
- сформувати дружнє ставлення диригента до струнної групи. Сприймати цю частину оркестру в контексті цілісного виконавчого елементу, а не окремо

кожного артиста, як наприклад, солістів духовиків, де кожен вирізняється виконанням окремої партії. Артисти симфонічного оркестру струнної групи, це своєрідна команда, де одну з її партій виконують водночас певна кількість людей.

- акцентувати увагу музикантів струнної групи на максимально частому використанні штриху *cantabile* в процесі звуковедення, якщо немає в тексті спеціальних знаків, що є протилежними до цього визначення задля створення ефекту «співу», протяжності звуку струнного складу оркестру.
- протягом репетиційного процесу звертати увагу струнників-оркестрантів на тембральний ансамбль.
- формувати збалансоване звучання всіх груп струнного квінтету. Наприклад, звертати увагу перших скрипок на те, коли вони грають тематичне проведення в октавний унісон з другими скрипками, тоді грати тихіше. Таким чином обертони нижнього голосу заповнять високе звучання партії перших скрипок. В результаті буде реалізовано повноцінне звучання.

Так само Роман Ісакович пропонує наступні рекомендації майбутнім маестро для роботи з духовою секцією симфонічного оркестру:

- тримати динамічний збалансований ансамбль в терцевому або секстовому проведенні кларнетів, валторн та інших співвідношеннях інструментів. Нижній голос виконує свою партію яскравіше, а верхній голос інтервалу «прикритий» (м'якше, тихіше), щоб досягти обертонового заповнення звучання.
- в акордовому звучанні духової групи звертати увагу на інтонаційне співвідношення голосів, а саме, в першу чергу, на поєднання основного тону та терцевого. Побудова цього інтервалу (терції) в акорді сприяє прозорому та повному звучанню акорду, що є запорукою якісного виконання.
- слідкувати за звуковеденням та фразуванням. Акцентувати увагу музикантів на балансі з іншими групами та виразністю проведення соло-фрагментів.

Такі практичні побажання є професійним досвідом маестро Романа Кофмана, що сформувалися завдяки переосмисленням власної роботи з

симфонічним оркестром. Також маестро Кофман зазначав, що диригент, який не до кінця розуміє специфіку гри на тому чи іншому інструменті, не може давати технологічні поради стосовно гри на інструменті. Адже за великою кількістю влучних порад, молодий диригент може на одній з них помилитися, тоді авторитет і довіра до нього зі сторони музикантів буде втрачена.

Розглянувши практичний аспект роботи диригента як педагога в роботі з оркестром, доречним буде перейти до безпосереднього педагогічного процесу в класі зі студентами. Викладання диригентського мистецтва вимагає, перш за все, практичного досвіду. Переосмислення та синтез свого творчого досвіду диригент може передати через знання або допомогти студентам навчитись опанувати диригентську професію. Як наприклад, зазначав відомий український диригент сучасник Османов Ділявер Мідатович: *«Диригування — це мистецтво. По-перше, це треба любити, а не тільки вміти»* [4]. Цей вислів підкреслює, що диригент має не просто володіти технікою диригування та показувати свою майстерність, а глибоко розуміти музику — передавати своє знання музикантам і студентам. Підкреслимо, що сформована особистість з притаманними їй якостями, зможе без перешкод реалізувати педагогічний вектор диригентської діяльності. Велика кількість репетицій, концертів, досвід творчих взаємодій, велика кількість вивченого та продиригованого репертуару є тим самим багажем знань та умінь, що може передати диригент-педагог. Знаходимо підтвердження цих слів у всесвітньовідомого диригента-педагога Миколи Малька: *«Я не уявляю собі педагогічної роботи без концертної»* [16, с. 141]. Адже саме практичний досвід є тим самим зерном, що закладає досвідчений маестро наступному поколінню диригентів.

Для доцільної роботи диригента як педагога потрібно керуватись сильними сторонами взаємодії з людьми, а саме певними особистісними якостями, які є допомогою в цьому. Наприклад, стриманість і витримка [60] — це чесноти, які є проявом розуміння та терпіння педагога щодо студентів в навчальному процесі. Такі складові допомагають формувати індивідуальний підхід педагога до кожного студента окремо, адже відбувається розуміння природи мислення та

особливостей сприйняття, фізичних можливостей кожного студента в індивідуальному порядку. Наприклад, у процесі навчання педагогу потрібно неодноразово повторювати ту саму інформацію студентів для кращого засвоєння нового матеріалу, і це, безумовно, може випробовувати терпіння викладача. Але саме в таких ситуаціях педагог бажано бути мудрим наставником, зберігати емоційний спокій та розуміння до студента. У творчому педагогічному процесі першочергову роль відіграє для педагога не контроль над перебігом навчання, хоча він залишається необхідним для гармонійного та поступового розвитку студентів, а сприяння у розумінні студентами шляхів реалізації поставлених творчих завдань. Наприклад, як зазначає Ділявер Османов про роботу диригента-педагога: *«Вміння донести до студента свою думку так, щоб вона стала для нього зрозумілою й близькою. Це не про нав'язування чи примус, а про вміння запропонувати ідею настільки переконливо й тонко, щоб він (студент) повірив у неї і реалізував її самостійно. У цьому й полягає справжня майстерність викладача»* [60, с. 59]. У педагогіці стриманість та витримка протистоять явищам моралізування та пригнічення, які спрямовані не на підтримку розвитку учня, студента чи музиканта, а радше на нав'язування певних моделей поведінки. Використання педагогом фраз на кшталт: «Ти повинен так робити...» або «Це неправильно...» [10, с. 137] часто не лише не покращує результати, а й демотивує студентів та оркестрантів. Такі методи характерні для недосвідчених педагогів. Як зазначає Ділявер Мідатович: *«Головне – не "наступати на горло" студенту, тобто не нав'язувати своє бачення насильно. Треба спонукати студента думати, щоб він сам аналізував»* [60, с. 7]. Для педагога важливо допомагати студенту засвоювати новий матеріал через стимулювання його до самоаналізу, щоб студент зміг отримувати власний досвід, а не примушувати його приймати поради педагога як «істинно вірні».

Людяність і підтримка студентів, або артистів оркестру, є ключовими рисами диригента-педагога. Важливим аспектом навчання, є створення комфортного середовища, в якому студент зможе розвивати власний диригентський стиль, не турбуючись про наявність помилок. Леонард Бернстайн

наголошував: *«Головне, (що повинен зробити педагог) — це запалити у вас іскру, іскру, яка розпалює вогонь ентузіазму до музики, або до того, чим ви займаєтесь»* [85]. Таким чином, зазначимо, що завдання диригента-педагога полягає не лише у технічному навчанні, а й у мотивації студентів, пробудженні внутрішнього потенціалу та в допомозі у розкритті їхніх талантів.

Отже, педагогічна діяльність є одним із головних векторів диригентської професії. Вона не існує окремо, а пронизує кожен аспект роботи диригента, від репетиційного процесу з симфонічним оркестром та солістами, до викладацької діяльності в класі зі студентами. Такі чинники, як формування та розвиток музикантів, оркестрової культури та художньої довершеності, є необхідними завданнями кожного диригента, який не лише керує оркестром, але й виховує наступне покоління митців. Підсумовуванням цього розділу, є цитата маестро Османова: *«Потрібно навчитись працювати так, щоб люди не боялись вас як керівника, а боялись підвести як керівника»* [60]. Це влучне висловлювання підкреслює, що справжня майстерність диригента полягає не у примусі, а у створенні натхненної атмосфери співпраці та довіри.

2.3. Диригент-лектор (на прикладі Леонарда Бернстайна)

Це професійний творчий вектор диригентської діяльності, що поєднує в собі ролі диригента та лектора-освітянина. Такий підхід виходить за рамки традиційного керівництва оркестром, адже його мета — не лише мистецьке виконавство, але й освітній вплив через пояснення змісту творів, історичного контексту та емоційного забарвлення музики. Виконуючи обидві ролі, диригент-лектор стає посередником між музичним твором і слухачем, перетворюючи концерт в інтерактивний захід, де кожна нота набуває додаткового вербального осмислення.

Леонард Бернстайн у ролі диригента-лектора виступав не лише як майстер керування оркестром, але й як харизматичний популяризатор музики, який використовував свої виступи для повчальної комунікації з аудиторією. Він підкреслював, що музика сама по собі містить сенс, а слухачеві залишається лише віднайти його в її гармоніях, ритмах і мелодіях. Як зазначав Бернстайн:

«Незалежно від того, які історії вам розповідають про значення музики, забудьте про них. Історії — це не те, що означає музика. Музика ніколи не про щось конкретне. Музика просто є» [83]. Це висловлювання підкреслює його переконання, що головне завдання диригента-лектора — надати слухачеві інструменти для власного осмислення твору, перетворюючи пасивне прослуховування на активний, емоційний діалог зі змістом, що заклав композитор.

Бернстайн перетворював аркан музичної теорії у живий, доступний для розуміння мовний простір, де складні концепції набувають візуальних і емоційних образів. Наприклад, у своїй першій програмі «What Does Music Mean?» він пояснював поняття музичної форми, порівнюючи розвиток композиції з творенням мальовничого полотна, де кожен музичний мотив нагадує мазок пензля, що закладає основу для загальної картини твору. Подібні образні аналогії допомагали аудиторії не лише зрозуміти технічні особливості музики, а й відчувати її емоційне наповнення, заохочуючи слухачів відкривати нові грані смислового тлумачення [83].

Одним із яскравих прикладів диригентсько-лекційної діяльності стали «Young People's Concerts», трансльовані на CBS (Columbia Broadcasting System), в межах яких Бернстайн реалізовував мистецтво комунікації із широкою аудиторією. На одному з ефірів він детально аналізував особливості симфонічних творів, пояснюючи, як повтори й варіації формують злагоджену структуру композиції. Яскравим прикладом є його образне висловлювання: *«Погляньте на класичну симфонію — це як життя, у якому кожен мотив розвивається, повертаючись із новою силою» [83].* Завдяки цьому підходу аудиторія отримувала не сухе академічне викладення, а справжній живий діалог з музикою. Водночас це навчало людей слухати музику, розуміючи її будову та внутрішні змісти.

Особливо варто відзначити, що для ілюстрації динаміки розвитку музичних форм Бернстайн часто звертався до прикладів з історії музики. Наводячи віхи з творчості Людвіга ван Бетховена, маестро підкреслював, як композитор

перетворював симфонічний звук на емоційний стан. Зі слів маестро Бернстайна: *«Бетховен писав музику, що змінювалася разом із настроєм і переживаннями виконавця — від вибухових моментів до ніжних роздумів»* [83]. Цей приклад ілюструє прагнення диригента не лише систематизувати музичний матеріал, а й надати йому нове, живе звучання, яке дозволяло слухачеві зануритися в контекстні лабіринти твору.

Значний соціокультурний вплив диригентсько-лекційної діяльності Бернстайна виявляється у тому, що його виступи розширили аудиторію класичної музики, долаючи традиційні соціальні стереотипи. До нього класична музика зазвичай сприймалася як привілей вузького кола слухачів, але завдяки ефірним програмам «Young People's Concerts» вона стала доступнішою для широких верств населення, починаючи від дітей і закінчуючи дорослими. Бернстайн твердо наголошував, що *«музика — це універсальна мова, яка об'єднує людей незалежно від їхнього походження»* [83]. При цьому його ефірні програми давали змогу слухачам відчувати, що кожен музичний твір містить у собі не лише ноти та ритми, а й живий емоційний діалог, який об'єднує різні покоління через спільне переживання мистецтва.

Не менш важливою була документальна спадщина, яка зберігається в архівах, зокрема в колекції Леонарда Бернстайна в Library of Congress, де зібрані аудіовізуальні записи, рукописи та сценарії його лекцій [122]. Ці матеріали дозволяють дослідникам детально аналізувати методи викладання Бернстайна і підтверджують, що мистецтво диригентського керівництва полягає, а також розкривається в умінні вести постійний діалог із аудиторією. Як сам Бернстайн неодноразово повторював своїм студентам і глядачам: *«Моя мета — не просто навчити вас слухати, а подарувати вам інструменти для власного музичного самовираження»* [83]. Цей підхід і сьогодні має особливе значення, адже інтерактивні технології трансформують традиційні форми навчання, роблячи, на перший погляд, «складне» доступним для багатьох людей.

Таким чином, лекторська діяльність Леонарда Бернстайна заклала основи для подальших інновацій у музичній освіті. Його здатність трансформувати

класичну музику у доступний, емоційно насичений досвід через яскраві приклади, образні аналогії і особисті цитати продовжують надихати як сучасних викладачів, так і слухачів по всьому світу. Бернстайн подарував нам модель інтерактивного викладання, яка дозволяє кожному слухачеві знайти власне розуміння музичного твору, формуючи таким чином нове покоління шанувальників класичної музики.

2.4. Диригент-інструменталіст

Диригент-інструменталіст є вузькоспеціалізованим вектором професійної діяльності, але самодостатнім виконавським явищем із власними особливостями та сукупністю унікальних виразних засобів. Його неповторність полягає в тому, що такий формат можливий лише під час виконання концерту інструменту соло з оркестром або акомпанементу. Лише в цих напрямленнях один музикант може одночасно бути солістом-інструменталістом/вокалістом і водночас диригентом оркестру.

Історичний складник вектора диригента-інструменталіста бере свій початок ще з доби Середньовіччя, коли диригентами були керівники хорів («регентами» походить від латинського слова «regentis», що означає «той, що управляє» або «керівник церковного хору») [24]. Керівник хору теж безпосередньо був виконавцем, як і всі хористи. У добу Просвітництва, коли ансамблева інструментальна музика відокремлювалася від хорового акомпанементу й кількість виконавців невпинно зростала, виник термін «капельмейстер» (нім. Kapellmeister) — керівник вокальної чи інструментальної капели. Вони виконували роль провідних музикантів в ансамблі — клавесиністи-капельмейстери та скрипалі-концертмейстери, які смичком чи простукуванням ритму задавали темп і забезпечували злагоджену гру [24, с. 4]. У міру того, як композитори створювали твори з дедалі складнішою фактурою, обсяг обов'язків капельмейстерів постійно зростав. З появою опери вони поступово відмовлялися від участі в ролі інструменталістів під час виконання, тоді диригентську естафету переймали композитори.

Повертаючись до XX-XXI століття, знаходимо, що багато видатних диригентів розпочинали кар'єру як інструменталісти, згодом перейшли до диригентської діяльності. Серед них траплялися піаністи, віолончелісти, скрипалі, які паралельно виступали як солісти та як диригенти оркестру. До таких постатей належать, скажімо Ференц Ліст [98], Артуро Тосканіні [81], Леонард Бернстайн [121], Даніель Беренбойм [91], Чон Мюн Хун [133], Роберто Гонсалес-Монхас [145], Клаус Мякеля [26]. Дані приклади диригентів є фаховими професіоналами, які не тільки віртуозно володіли грою на музичному інструменті, а ще опанували диригентське мистецтво.

Одним з яскравих представників вектора диригента-інструменталіста є постать Леонарда Бернстайна. Його знакові інтерпретації фортепіанних концертів Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга Ван Бетховена, Моріса Равеля та «Рапсодії в стилі блюз» Джорджа Гершвіна, де він поєднував роль піаніста із диригентським пультом, стали легендарними та мотивували наступні покоління музикантів здійснити цей формат. Реалізувати так форму керівництва оркестром можуть лише виконавці з вагомим досвідом і як інструменталіста, і як диригента, де подвійне фізіологічне й емоційно-психологічне навантаження значно перевищує традиційні режими роботи. Адже поки суто диригент стежить лише за оркестром, а соліст — за власним виконанням, диригент-інструменталіст має охопити весь ансамблевий процес, поєднуючи тонку піаністичну/скрипкову техніку зі жестикуляцією, характерною для управління оркестром. У результаті виникає принципово новий виконавський метод, притаманний виключно цьому явищу диригента-інструменталіста.

Особливе значення в роботі диригента-інструменталіста набуває форма концерту з оркестром — це своєрідні змагання соліста-інструменталіста з симфонічним оркестром. Складність полягає в тому, що потрібно вибудувати максимально зіграний ансамбль, де кожен вихід з каденції, всі оркестрові проведення, соло духових, складні ритмічні місця повинні бути реалізовані як записав композитор в партитурі.

Виконуючи партію соло і керуючи оркестром, диригент-інструменталіст водночас поєднує в собі роль керівника ансамблю та соліста, що психологічно зближує його з музикантами й дозволяє краще відтворити музично-агогічні нюанси. В таких обставинах, коли диригент виступає одночасно як соліст-інструменталіст, його руки зайняті виконанням партії, тому для мануальної передачі вступів музикантам оркестру зазвичай використовуються лише рухи голови, погляд і міміка. В історії диригентського мистецтва знаходимо цікавий і водночас високопрофесійний приклад Леонарда Бернстайна, коли він диригував лише поглядом та мімікою з Віденським філармонійним оркестром четверту частину Симфонії №88 Йозефа Гайдна [110]. Маестро дуже виразно використовував один з головних складових диригентського апарату – міміку, і зробив це віртуозно. Як зазначає М. Канерштейн, завдяки погляду диригента встановлюється тісний контакт з оркестром: він концентрує увагу виконавців, попереджає про важливі моменти виконання, окреслює вступи для певних інструментів тощо [21, с. 13].

Ще одним значним прикладом з виконавської практики Леонарда Бернстайна є виконання технічно складного концерту для фортепіано з оркестром Соль-мажор Моріса Равеля [140], виконання якого без диригента утворює низку складностей. Але Леонард Бернстайн був майстром диригентської справи, тому йому вдалось на високому професійному рівні виконати концерт Равеля як диригента-інструменталіста. Для реалізації цього концерту для фортепіано з оркестром без допомоги диригента маестро Бернстайн використав наступні прийоми:

- використав відкритий верх (прибрав кришку) роялю та повернувся обличчям до оркестру, що допомогло тримати постійну зорову комунікацію з артистами оркестру;
- використовував міміку, нахили голови та під час оркестрових проведень, де не грає рояль, повноцінно диригував оркестром;
- володіючи професійними складовими (диригентським слухом, який контролює всі ансамблеві відхилення — контроль балансу, ансамблю та встигав

слідкувати за драматургічним розвитком), зміг досягти виразного та якісного виконання концерту артистами оркестру.

Таким чином, Леонард Бернстайн представив взірець диригент-інструменталіста, який має багатофункціональний практичний аспект, що може бути реалізований повноцінно завдяки таким складовим, як професійна диригентська підготовка та віртуозне володіння музичним інструментом.

Сьогодні інтерес до виконавського гібридного формату не згасає: сучасні музиканти дедалі частіше обирають складніший репертуар і зміцнюють традиції реалізації вектора «диригента-інструменталіста». Це свідчить про тривалу перспективу розвитку жанру та народження нової плеяди виконавців ХХІ століття, які продовжують еволюцію оригінальної виконавської практики, такі як Чон Мюн Хун [132] та Клаус Мякеля [114].

2.5. Диригент-композитор

Диригент-композитор поєднує ролі творця й інтерпретатора. Композитор формує художню ідею твору, структуру, гармонію й тембр, закладаючи в нотний текст необхідні вказівки, диригент же втілює цю ідею з оркестром, використовуючи жести та мануальну техніку, враховуючи можливості та специфіку конкретного колективу. Такий синтез дозволяє диригенту-співтворцю глибше розуміти музичну форму й оптимізувати репетиційну роботу [100, с. 10, с. 127].

Окреслимо історичні передумови формування диригентського мистецтва та вплив композиторів на його розвиток. Однією з ранніх фігур, що поєднувала композиторську й диригентську діяльність, був Жан Батист Люлі (XVII ст.), який відбивав такт великою палицею задля чіткого ансамблевого виконання. Цей метод став основою традиції відбивання такту капельмейстерами [101].

У більшості композицій XVIII століття окрема постать диригента зазвичай не передбачалась: функції музичного керівника виконували концертмейстер або клавесиніст (виконавець партії басса-континуо), що відображає колективну природу самоуправління виконавців. Наявність окремого диригента тоді

сприймалася як зовнішнє втручання, яке могло вплинути на природність виразних засобів твору. Естетична витонченість гайднівських симфоній, наприклад, базувалася на внутрішній грації ансамблевої гри; будь-яка нав'язана диригентом зовнішня модель інтерпретації знижувала органічність класицистичного стилю [169].

У телевізійній програмі «Art of Conducting: The Mechanics» Леонард Бернстайн зазначав, що першим «офіційним» диригентом вважають Фелікса Мендельсона, який віднайшов і відновив нотний матеріал Й. С. Баха та продиригував кантату «Страсті за Матвієм» [119]. Водночас Мендельсон став засновником традиції диригування, які базуються на чіткому виконанні мануальних рухів, що мають елегантний естетичний вигляд («аполлонічний»). В цьому ж відео, маестро Бернстайн наводить приклад Ріхарда Вагнера, який мав повністю протилежну думку стосовно твердження Мендельсона про диригування. Вагнерівське трактування диригування базується на власне емоційному-творчому викладі («діонісійському»). Таким чином, створенням двох протилежних способів диригування оркестром (Мендельсон — точний, елегантний; Вагнер — емоційний, пристрасний) було історично зафіксовано, що саме композитори були засновниками диригентського мистецтва. З періоду визначення шляхів реалізації диригентської професії починається історія сучасного диригування. Надалі вона розвивалась з умов розвитку симфонічного та оперних жанрів. Звернемо увагу, що також, головними винаходами диригентського ремесла посприяли такі композитори, як Ференц Ліст — використання диригентської палички; Ріхард Вагнер та Гектор Берліоз — першими повернулись до оркестру обличчям, коли до того диригент завжди стояв спиною до музикантів (щоб не образити вельможних осіб, які слухали концерт в глядацькому залі) [24], [12] тощо.

У першій чверті XIX століття виконання нових оркестрових творів було практично неможливим без фігури диригента. Наочним прикладом цього розуміння стало перше виконання Дев'ятої симфонії Людвіга ван Бетховена 7 травня 1824 року, коли композитор, хоча й абсолютно втративши слух,

наполягав на диригуванні оркестром своїм твором. В день прем'єри симфонії в непомітному місці диригент-капельмейстер оркестру Майкл Умлауф сховався, щоб його не бачила публіка, але видно було артистам оркестру, щоб він потайки диригував оркестром. Увага публіки була зосереджена на жестикуляції Бетховена. Виконуючи симфонію, композитор часто рухав руками та показував жести, що не відповідали музиці, оскільки не чув реального звучання. Навіть, коли вже симфонія закінчилась, Бетховен продовжував диригувати, тому що не міг почути ні звуку. Лише втручання солістки Кароліни Унгер, яка повернула Бетховена обличчям до глядачів, дало йому змогу сповна відчувати тріумф виконання [126]. Таким чином, зазначимо, що з розвитком симфонічного жанру водночас відбувався розвиток і диригентської професії, яке поступово ставало окремим мистецьким фахом.

До кінця XIX століття в музичному середовищі усталилось розуміння, що програмна оркестрова музика потребує фігури диригента як єдиного носія інтерпретаційного задуму. Цю ідею яскраво втілював Густав Малер [105], котрий спочатку поєднував роль композитора й диригента. В такому випадку, композитор в ролі диригента допоміг підсилити сприйняття його творів виконавцями завдяки автобіографічного аспекту, який закладено в його творах. За твердженням британського диригента Марка Віглсворта, в партитурах Густава Малера закладено чітку «тілесно-рухову» лінію: музична структура твору взаємопов'язана з жестами диригента, якими вона має бути виконана. Саме тому пошук відповідних диригентських жестів у репертуарі Малера відбувається легше — партитура фактично передбачає фізичну експресію (диктує мануальний спосіб реалізації диригентом музичного матеріалу) закладену самим композитором [169].

Проблемами реалізації практичної діяльності диригента-композитора можуть бути такі чинники: відсутність диригентського досвіду або недостатнє розуміння композитором важливості володіння прийомами диригування. Багато композиторів, біографії яких можна зустріти в енциклопедіях, можуть позначатись як диригенти також. Але професія диригента потребує таких самих

індивідуальних занять та розвитку як для будь-якого виконавця-інструменталіста. Інакше таке диригування (без попередньої підготовки та досвіду) буде визначатись як аматорство, мало того, воно призведе до неякісного виконання оркестром/ансамблем нового твору композитора.

Отже, засновниками диригентського мистецтва, які зробили значний внесок у його розвиток, були композитори. Водночас митці-композитори сприяли становленню професії диригента: продовжуючи творити, вони збагачували музичну мову й посилювали оркестрову фактуру, що зумовило поступову зміну їхніх ролей — композитори відходили на задній план, відкриваючи простір для становлення й професійного розвитку диригентства.

2.6. Диригент-організатор

Диригент відіграє у музичному колективі роль лідера, поєднуючи в собі риси організатора, мотиватора та емоційного провідника. Лідерство як соціальна компетенція зазвичай пов'язане з такими рисами як авторитет, цілеспрямованість, вплив та харизма [108]. Концепція лідерства в музичному середовищі відрізняється тим, що диригент одночасно має усвідомлювати як власні наміри й бачення твору, так і індивідуальні особливості кожного музиканта. Лідери *“знають, як долати складні ситуації, владнати конфлікти, організовувати свою команду та брати ініціативу у кризових обставинах”* [108], — саме ці навички є одними з головних чинників для диригента-організатора. Музиканти й диригент створюють партнерські відносини, у яких *“майстерно поєднуються індивідуальні таланти в єдине ціле, що є сутністю творчої співпраці”* [93]. Кожен виконавець робить внесок у загальне звучання, виконуючи загальні побажання диригента, що трансформує спільну роботу у концертний виступ або виставу.

Існують різні стилі диригентського лідерства: від авторитарного до демократичного, від візіонерського до «коучингового». Останні дослідження показують, що особливо релевантними для оркестру є **трансформаційний** та **харизматичний** стилі [93]. Трансформаційні керівники надихають музикантів

та зосереджують увагу на глибшому усвідомлюванні спільної мети, сприяють особистісному зростанню й залученню до нових творчих завдань своїх співробітників-оркестрантів. Харизматичні диригенти ж володіють переконливістю, що об'єднує колектив навколо певного бачення. Такі стилі найчастіше поєднуються в практиці: від диригента очікують прояву творчої складової й натхнення, водночас — здатності особистим прикладом завойовувати довіру музикантів. З іншого боку, у різних ситуаціях можуть застосовуватися і більш авторитарні, чи ліберальні підходи — гнучкість стильових засобів допомагає ефективно координувати репетиційні процеси та організацію концертів відповідно до творчих завдань.

Організаційна функція диригента полягає в ефективному плануванні та розподілі часу і ресурсів колективу. Успішний диригент повинен поєднувати високий рівень «організаційної обізнаності» з умінням налагоджувати взаємодію в команді та керувати конфліктами. Наприклад, визначення пріоритетів в роботі під час репетиційного процесу, визначення конкретної кількості часу для виконання поставлених творчих завдань і постійна оцінка результатів творчого репетиційного процесу сприяють своєчасній підготовці концертної програми або ж вистави. За словами провідного українського диригента Івана Чередніченка: *«Найголовніше для диригента — це планування свого репетиційного часу, тому що його ніколи не вистачає»* [62]. Підкреслимо, що для диригента важливим інструментом, є тайм-менеджмент. Адже в основі його лежать управління волею та емоціями, розставлення пріоритетів, постановка завдань, досягнення цілей і оцінка результатів діяльності. Ключовими компонентами є вміння ставити цілі, планувати діяльність, облік витраченого часу й ефективне використання усіх доступних творчих резервів. Уміння раціонально розподіляти час допомагає диригенту уникати прокрастинації — така постійна готовність до репетицій і концертів знижує ризик відкладати на потім розв'язання невідкладних проблем. Водночас сам процес структуризації репетицій є навчанням управлінню часом: наприклад, строгий контроль виконання поставлених творчих завдань з чітким

поділом і організацією репетиційного часу сприяє продуктивності колективної роботи.

Емоційна функція маестро передбачає високий рівень емоційного інтелекту. Диригенту бажано відчувати внутрішній стан кожного музиканта, вміти мотивувати та підбадьорювати команду. Це відповідає натхненному стилю керівництва: диригент *“надихає музикантів розкрити свій потенціал, визнаючи індивідуальний внесок кожного”* та спрямовує їх до виконання визначених творчих завдань, які постають перед колективом [93, с. 23]. Успішний лідер-організатор створює атмосферу довіри й співпраці, виражаючи емпатію та підтримуючи позитивний настрій. Водночас складовою тайм-менеджменту є також управління емоціями [31], а в роботі диригента це означає зберігати емоційну стійкість під час інтенсивних робочого процесу (репетицій і концертів). Внутрішній емоційний самоконтроль і стресостійкість диригента сприяють згуртованості оркестру [108]. Таким чином, визначимо, що емоційний самоконтроль та внутрішня зібраність диригента є впливовими факторами, які впливають на колективний робочий процес.

В практичному аспекті диригент-організатор починає свій шлях реалізації ще з періоду навчання диригентської майстерності (період студентства). Першими етапами формування є елементарні приклади самоорганізації та дисципліни. Саме завдяки цим двом складовим диригент формується як лідер, тому що поставленні перед студентом творчі, навчальні та самоорганізаційні завдання допомагають та водночас тренують майбутнього диригента для подальшої відповідальності на роботі в професійному колективі. Також практичними творчими зразками періоду студентства диригента-організатора можуть бути наступні події: організація творчих заходів на базі студентської спільноти; творча співпраця з іншими студентами або провідними митцями; проведення креативних науково-творчих досліджень, які також можуть залучати інших студентів для колективного дослідження. Варто зазначити, що ці приклади взаємопов'язані між собою, адже без «самодисципліни» не може бути реалізовано творчої складової.

В період становлення диригент-організатор реалізується завдяки створенню нових творчих проєктів, колективів, фестивалів, конкурсів, творчих спільнот тощо. Наприклад, **Микола Малько заклав** фундамент спеціальної диригентської освіти, що охоплював теоретичну та практичну підготовку з диригування, вільне володіння мануальною технікою, читання партитур і транспонування, опанування грою на оркестрових інструментах, вокальну підготовку, теоретичні дисципліни з фізичної підготовки диригента та розвиток уміння диригувати по пам'яті. Маєстро покинувши СРСР в 1930-1939 роках працював у Копенгагені, де **заснував** симфонічний оркестр радіоцентру (нині його імені); від 1957 року мешкав у Сіднеї, де **створив** симфонічний оркестр; **став** основоположником австралійської симфонічної школи [39]. Зазначені здобутки маєстро Малька є наочним прикладом практичної діяльності диригента-організатора, що говорить про наявність високої цілі — розвитку молодого покоління та творчості.

Знаходимо приклади всесвітньовідомих диригентів, які реалізували вектор диригента-організатора:

- **Герберт фон Караян** (Herbert von Karajan) — засновник Великоднього фестивалю в Зальцбурзі (Salzburg Easter Festival) у 1967 році, який Караян очолював до своєї смерті 1989 р. Цей фестиваль дав змогу Берлінському Філармонічному оркестру дарувати публіці своє мистецтво в оперному й симфонічному жанрі [136].
- **Сер Томас Бічем** (Sir Thomas Beecham) — спільно з Малькольмом Сарджентом заснував London Philharmonic Orchestra (1932), а згодом Royal Philharmonic Orchestra (1946) — дві провідні англійські симфонічні формації [158].
- **Сейдзі Озава** (Seiji Ozawa) — ініціатор і засновник Saito Kinen Festival Matsumoto у Японії (1984), присвяченого творчості його вчителя Хідео Сайто та залученню світових зірок [155].

- **Гельмут Рілінг** (Helmuth Rilling) у 1981 р. заснував Internationale Bachakademie Stuttgart, яка поєднала фестиваль, хорові та інструментальні академічні програми, а також Oregon Bach Festival (1970–2013).

Найбазовішим прикладом диригента-організатора, який робить внесок в розвиток музики є, мабуть, розширення диригентом репертуару оркестру, в якому він працює. Як наприклад, в Національному академічному духовому оркестрі України диригент (Іван Стецький) замовив твір у композитора сучасника Богдана Решетілова для складу духового оркестру, а саме сучасну обробку-аранжування відомого «Запорізького маршу» Євгена Адамцевича. Диригент повідомив композитора про ідею написання нової «осучасненої» композиції, після чого отримав відповідь від Решетілова, що він має велике натхнення до написання саме цієї обробки. Ідея замовлення цієї композиції («Запорізького маршу») полягала в тому, щоб на концерті, де буде звучати кіномузика, під назвою «Супергерой» (вигадані герої з голлівудських кінострічок) зробити присвяту для справжніх героїв України — наших воїнів. Після погодження з керівництвом стосовно реалізації цієї ідеї почалась творча співпраця диригента і композитора, результат якої можна побачити в записі концертного виконання на вебсайті YouTube [1].

Отже, диригент-організатор — це багатогранний лідер, який поєднує в собі керівничі, психологічні й етичні функції. Йому необхідно майстерно організовувати робочий процес (планувати репетиції, розподіляти завдання, контролювати час), володіти емоційним лідерством (натхненням, емпатією, підтримкою музикантів) та викликати довіру колег (формувати спільне бачення). У результаті саме гармонійне поєднання організаторських навичок і високих особистісних якостей диригента забезпечує високу ефективність роботи оркестру та мистецький успіх концертного виступу. Головним чином, моральні якості диригента-організатора формують підґрунтя для нових творчих ідей, а реалізація їх безпосередньо сприяє створенню нових проєктів та комунікацій з творчими особистостями.

2.7. Диригент музичного театру

Історичне коріння опери веде до Флорентійської Камерати початку XVII століття, яка прагнула відродити механізми античних музично-драматичних вистав. У її практиці співацька поезія поєднувалася з акторською пластикою, сценографією та костюмами, формуючи єдиний театральний універсум. Для позначення цієї новоствореної, проте орієнтованої на стародавні традиції форми мистецтва обрали латинський термін *opera* (множина від лат. *opus* — «твір») [126].

Диригент музичного театру (зазвичай, це театр опери та балету) є одним з найскладніших векторів диригентського фаху. Як зазначає головний диригент Львівського Національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької Іван Чередніченко: *«Складність [оперного диригування полягає] в тому, що окрім оркестру, є великий пласт музикантів, які не керуються тими самими правилами, якими керуються оркестранти»* [62, ст. 5]. Таким чином, зазначимо, що для диригента музичного театру потрібно не тільки досконале знання партитури і специфіки гри на оркестрових інструментах, а ще й розуміння специфіки співу, вокального апарату, роботи з хоровим колективом, досконале володіння вмінням акомпанувати вокалістам, розумітись в психології, знати різні мови, якими виконуються опери (італійську, французьку, англійську, німецьку) тощо.

У сфері оперного виконавства особливу складність становить узгодження дій диригента не лише з оркестром, а насамперед із солістами-вокалістами та балетною трупю. Якщо хор ще певною мірою дотримується оркестрових принципів ансамблевої гри, то вокальні й пластичні виконавці вимагають іншого підходу. Від диригента очікується не лише глибоке розуміння інструментального матеріалу, а й знання специфіки вокального мистецтва, зокрема фізіологічних меж людського голосу. Наприклад, на відміну від інструменталістів, які здатні виконувати партії в широкому темповому та динамічному діапазоні, вокалісти значною мірою залежать від індивідуальних особливостей їхнього дихання, резонансів та артикуляції. Знання особливостей вокального апарату та вміння

визначити можливі проблеми в процесі виконання вокалістами своєї партії є важливими факторами при творчій взаємодії диригента зі співаками. Як зазначає маестро Чередніченко: *«Оперний диригент, звичайно, має знати специфіку як мінімум співу. А ця специфіка досить складна, і вона вимагає чуйності саме від вуха диригента»* [62, ст. 5]. Для того, щоб диригент мав уявлення про особливості роботи вокалістів над музичним матеріалом, розумівся в усіх технічних складностях вокального апарату, йому потрібно заглиблено вивчати основи вокалу, щобільше самому ходити на заняття по вокалу. Порадою для диригента, який вивчає специфіку вокального мистецтва, ще може бути вибудовування зв'язків з вокалістами, з якими він може порадитись, як вони виконують той, чи інший прийом та інші технічні особливості, які стануть в пригоді в роботі з вокалістами. Для молодих диригентів в період навчання в музичній академії бажано відвідувати та слухати заняття педагогів з вокалу з їхніми студентами, де наочно можна побачити та зрозуміти особливості вокалу. Підсумовуючи специфіку роботи диригента з солістом-вокалістом, наведемо змістовний тезис Івана Чередніченка: *«[Диригенту] треба спрогнозувати від класу до виходу соліста-вокаліста саме на виставу, як він буде дихати, як йому буде комфортно. Як його підготувати до того, щоб він себе почував нехай не комфортно, але й зняти максимум стресу. І мало того, треба знати, як зняти максимум навантаження з його інструменту: з амбушуру, з зв'язок, з дихання. І ці всі прийоми треба їм підказувати. Щобільше, навіть не підказувати, а тренувати до умовних рефлексів по Павлову. І тоді вокаліст не буде боротися зі своїм організмом, а буде вже намагатися видавати емоцію, характер, в кращому випадку ще якісь підтексти музичні»* [62, ст. 6]. Відтак оперний диригент повинен демонструвати не лише технічну обізнаність, а й високий ступінь емпатії та слухової чутливості до потреб солістів-вокалістів. Щобільше, стати першим помічником для них у виконанні своєї партії.

Різниця між оперним та «філармонійним» диригуванням полягає в наступному. **Диригент симфонічного оркестру** філармонії або іншого колективу (це може бути симфонічний оркестр радіо або іншого концертного

залу) займається суто оркестровим виконанням та реалізацією особистої інтерпретації. В такому випадку ключовою фігурою є диригент, який повністю контролює весь музичний та організаційний процес. **Диригент в театрі опери та балету** є своєрідним музичним «служогою», який максимально створює умови для виразного та продуктивного виконання соліста-вокаліста. Водночас диригент є керівником процесу, який направляє співака та допомагає йому розкрити свій вокальний і творчий потенціал. Наприклад, в Мілані, в період XX століття, головний диригент театру Ла Скала Туліо Серафім допоміг розкрити вокальний талант Марії Каллас [147].

Диригент музичного театру зобов'язаний системно орієнтуватися на лібрето, трактуючи кожен музичний епізод як прямий вираз текстуальних змістів. Ключовим завданням маестро є підтримка вокалістів у драматичній і емоційній інтерпретації твору, що передбачає коригування темпу, здійснення невисписаних *accelerando*³ чи *ritardando*⁴, введення пауз чи динамічних нюансів відповідно до потреб співака. В такі інтерпретаційні моменти, які пов'язані з особливостями виконання, диригентові важливо мати своє особисте уявлення про втілення побажань зі сторони вокалістів. Наприклад, маестро Чередніченко згадує, що на початку свого творчого шляху, йому деякі вокалісти радили зіграти акомпанемент в зручних для них темпах. Пан Іван погоджувався на такі «зручні» темпові побажання солістів-вокалістів, але з часом зрозумів, що такий варіант згоди зі співаками в цьому питанні є хибним. Надалі маестро пояснює, чому саме так: *«Одна справа заспівати в маленькому класі, здати партію диригенту, інша справа заспівати мізансценну репетицію півголосом, а третя справа вийти на сцену і заспівати оркестрову репетицію. А четверта справа на тій самій сцені заспівати виставу. Це всі три-чотири різні стани вокаліста, які треба врахувати, і які треба змодельовати від класу з концертмейстером до того, як він вийде на сцену саме на виставу»* [62, ст. 6]. Тому, психологічний аспект в роботі диригента в театрі опери та балету є в край важливим, адже поступки

³ Музичний термін, італійською означає «прискорення темпу».

⁴ В музиці, означає поступове уповільнення темпу.

своїм колегам в робочому процесі можуть вплинути на якість виконання в день вистави.

Просторовий поділ сцени та оркестрової ями створює суттєві бар'єри для точності ансамблевої взаємодії та динамічного балансу. Рухливість співаків на сцені може ускладнювати візуальний контакт із диригентом, а потужність оркестрового звучання іноді може перекрити своєю динамікою спів вокалістів. Хоча підтримка зорового зворотного зв'язку («читання по губах», міміка) допомагає в комунікації. В таких випадках для диригента вирішальну роль відіграє чітке акустичне сприйняття вокальної лінії в умовах театральної зали. У свою чергу, співаки можуть не відчувати достатнього динамічного балансу оркестру. Наприклад, коли оркестр грає *pp*⁵, вокалісту в глибині сцени (подалі від оркестрової ями) дуже складно почути оркестр. Для вирішення цих питань у партитурі акцентується ритмічний малюнок і застосовуються прийоми мелодичного чи ритмічного дублювання вокальних партій в оркестровому виконанні, а також посилення басової лінії [128, с. 308-329].

Взаємодія вокалу та акомпанементу в опері тісно пов'язані між собою, наприклад, на певну фразу вокаліста оркестр «відповідає» мелодичним проведенням або акордом. Належне супроводження вокальної лінії потребує синхронізації між співаком і диригентом. Реакції на диригентський жест співаків схожі на виконавську специфіку оркестрових інструментів, наприклад, великі за силою звуку і тембру голоси зазвичай мають обмежену рухливість, вони можуть створювати труднощі з надто швидкими пасажами, великими інтервалами, раптовими змінами динаміки та звучанням в складних для виконання вокальних регістрах. Їхні відповіді на диригентський жест можуть затримуватися, враховуючи специфіку вокального апарату такого типу [128, с. 308-329].

В будь-якому музичному театрі роль диригента поділяється на декілька відгалужень, які також можуть поєднуватись між собою:

- Головний диригент.

⁵ Музичний термін, що позначає динамічний відтінок, *pianissimo* італійською «дуже тихо».

- Диригент-постановник.
- Штатний диригент.

Головний диригент [47] відповідає за музичну складову театру, організовує та координує повний цикл підготовки музично-сценічних постановок — від розроблення концепції нових програм, вистав і відновлення раніше створених. Він відповідає за підтримку високого художнього рівня вистав через узгодження творчих і технічних складових, розробляє довгострокові репертуарні плани та слідкує за їх реалізацією, а також формує склади постановчих груп і залучає потрібних фахівців та виконавців. Також головний диригент музичного театру (опери та балету) є фахівцем, який знає весь репертуар театру та може в будь-який момент продиригувати кожну виставу.

Головний диригент безпосередньо керує оркестром під час репетицій і виступів, веде роботу з композиторами над створенням нових сценічних творів і підтримує зв'язок із творчими спілками, беручи участь у роботі художньої ради театру. Він також здійснює комплексне формування кадрових заходів: комплектує, визначає систему професійного навчання та атестації співробітників, контролює дотримання творчої й трудової дисципліни, ініціює питання тарифікації, заохочень і дисциплінарних стягнень. Крім того, головний диригент відповідає за впровадження заходів із популяризації досягнень музично-драматичного мистецтва та нових форм творчої діяльності на стаціонарі, виїздах і гастролях.

Для успішного виконання обов'язків головному диригенту потрібно знати чинне законодавство тієї країни, в якій працює в галузі культури та мистецтва, нормативні акти органів управління, методологію творчого процесу й теорію диригування. Необхідними також є знання основ сценічного оформлення, режисури, вокальної педагогіки та акторської майстерності. Диригент має добре орієнтуватися в класичному й сучасному репертуарі національних і світових театрів, володіти методами організації праці й управління творчими колективами, розуміти основи економіки, авторського й трудового права.

Диригент-постановник виконує роль керівника мистецького проєкту — постановки нової вистави. Зазвичай це вистави, які були написані композиторами багато років тому. Це означає, що прем'єра реалізується в контексті нового сценічного прочитання написаного раніше твору. Але передбачено, що водночас з новим прочитанням опери може бути реалізована прем'єра нового твору композитора, що тільки підсилює відповідальність та збільшує кількість творчих завдань для диригента. Головними складовими в роботі диригента-постановника є взаємодія з театральним режисером-постановником, з яким маєстро виробляє спільну концепцію інтерпретації нової постановки. Постановка нової вистави — це процес, який не залежить тільки від диригента-постановника чи режисера-постановника, або ж від директора театру. Для повноцінної реалізації запланованої прем'єри потрібно мати команду однодумців та концепцію реалізації постановки [62, ст. 12].

Розглянемо **структуру побудови репетиційного процесу** в оперному театрі в контексті **роботи диригента-постановника** [62, ст. 13]:

1) **Ідея створення нової постановки вистави.** Диригент або режисер генерують ідею створення нової постановки вистави в театрі опери та балету, надалі узгоджують цю пропозицію з дирекцією театру. Після затвердження ідеї реалізації постановки майбутньої вистави починається творче осмислення та пошук інтерпретаційних шляхів у вибраній виставі диригентом та режисером в індивідуальній основі (кожен окремо опрацьовує вибраний музичний матеріал). Наступним кроком відбувається обговорення та винайдення спільної концепції-інтерпретації твору, де затверджуються всі текстові скорочення, структура номерів, музично-драматичний розвиток вистави.

2) **Передача опрацьованого клавіру диригентом та режисером концертмейстерам-піаністам** з усіма корекціями музичного тексту майбутньої постановки для вивчення з вокалістами.

3) **Уроки диригента з вокалістами в класі з концертмейстером-піаністом**, де відбувається опрацювання музичного матеріалу з окремими солістами-вокалістами їхньої вокальної партії. На цих репетиціях диригент

звертає увагу вокаліста на всі нюанси та деталі їх виконавської ролі, агогічні моменти, стилі виконання, працює над будовою музичної фрази.

4) **Співанки**, де диригент разом з концертмейстером-піаністом та ансамблем вокалістів опрацьовує музичний матеріал.

5) **Мізансценічні репетиції** — це репетиції, на яких головним є режисер-постановник. Вони проходять під акомпанемент із фортепіано. На них реалізується сценрух, де вокалісти опрацьовують особливості руху на сцені, акторську складову та взаємодію один між одним. На цих репетиціях вокалісти співають в *sotto voce*⁶, тому диригент будиши присутнім під час такого репетиційного процесу не може робити зауваження стосовно виконання вокалістами їх вокальної партії. Але маєстро може звертати увагу співаків на метроритмічну складову під час виконання та слідкувати за тим, як відбувається їх розташування на сцені для повноцінної взаємодії під час виконання вистави з оркестром.

6) **«Оркестрова коректура»** — це оркестрова репетиція, де працює тільки диригент з оркестром. Вона потрібна для опрацювання музичного матеріалу, підкреслення всіх деталей та нюансів, які зумовлені інтерпретаційною концепцією.

7) **«Оркестрова-сидяча» репетиція або Sitzprobe**⁷, учасниками якої є вокалісти, диригент з оркестром. Головними завданнями цієї репетиції для диригента є вибудування динаміки, щоб оркестр не «перекрив» силою звуку вокаліста. В неї входить опрацювання всіх агогічних моментів та вибудування цілісного розгортання музично-драматичної тканини.

8) **«Оркестрова-мізансценічна» репетиція** — це вид репетиції, де відбувається робота диригента та режисера, або балетмейстера над музичним матеріалом, що реалізується на сцені разом з вокалістами, оркестром, хором та балетом (за їх наявності у виставі). Всі учасники вистави під час репетиційного процесу опрацьовують головні лінії зіткнення частин та номерів, водночас

⁶ З італійської «в півголосу», тобто тихий спів, який не вимагає великої сили звучання.

⁷ “Sitzprobe” — перша спільна репетиція оркестру та співаків без сценрухів. Так звана «сидяча» репетиція.

звикають до умов театральної зали. Диригент на таких репетиціях продовжує звертати увагу на динамічну складову між оркестром та вокалістами, на фразування, особливо, на зв'язок з дійовими особами під час вистави. Кількість таких репетицій зазвичай може бути 2 або 3.

9) **Генеральна репетиція.** На цій репетиції відбувається повноцінне виконання вистави з усіма декораціями, костюмами, театральним світлом. Зазвичай вона відбувається в формі «прогону», тобто без зупинок, як сценічний варіант вистави. Щоб побачити кінцевий результат та реалізувати цілісність розвитку музичної вистави, бажано не робити зупинки під час виконання вистави на генеральній репетиції. Після умовного «прогону» вистави може бути відведено час для опрацювання найскладніших фрагментів вистави.

Приклад зазначених вище репетицій може бути зміненим, комбінуватись або навіть не всі репетиції можуть бути потрібними для реалізації постановки вистави. Наприклад, до вищезазначеного списку можуть додаватись репетиції з хором у формі окремої роботи диригента у творчій взаємодії з головним хормейстером та хором театру. Також може бути додана творча взаємодія з балетмейстером-постановником та балетною трупю театру, де диригент відвідує балетний клас та фіксує всі нюанси стосовно темпо-ритмічної складової музичної тканини. Побудова, структура і додаткові репетиції залежать від вимог диригента та творчого керівництва у виконанні поставлених творчих завдань, та якості опрацювання музично-драматичного тексту виконавцями.

Репетиційний цикл оперної постановки, як правило, розтягується на тривалий період. На ранніх етапах артисти, вокальні концертмейстери та диригент спільно опрацьовують вокальні партії у поєднанні із фортепіанном, узгоджуючи темпи, динаміку, артикуляцію та драматургію виконання [128, с. 308-309].

На наступному етапі репетицій основна увага зосереджується на музичних заняттях (уроки та співанки з вокалістами) водночас слідує мізансценічні репетиції, де основним є розташування виконавців і постановка рухів режисером. Під час проходження режисерської інтерпретації та опрацювання

сценічної партитури роль диригента стає другорядною. Проте бажано, щоб диригент-постановник був присутній на частині мізансценічних занять для виявлення неточностей у музичному виконанні, особливо в ритмічній побудові вокальних партій, і вносив відповідні корективи наприкінці репетиції або в окремо узгоджений час. Відсутність диригента під час таких репетицій надалі може вплинути на комунікацію його з вокалістами в період вистави, адже співаки можуть звинути під час виконання не звертати увагу на диригента. Отже, залученість диригента в усіх аспектах створення постановки, особливо там, де присутні солісти-вокалісти, є важливим чинником в процесі вибудування комунікації. Зазначимо, що диригент або концертмейстер-піаніст можуть втручаючись в мізансценічні репетиції лише тоді, коли певні музичні похибки систематично повторюються і ризикують закріпитися. Під час останньої мізансценічної репетиції та фортепіанної генеральної репетиції диригенту краще не зупиняти вокалістів, аби співаки мали змогу відчувати безперервний потік вистави й відпрацювати темпоритм у наближених до концертних умовах. Переривання допускаються винятково за серйозних технічних проблем або при повному розпаді музичної тканини. Відповідно на мізансценічній репетиції з фортепіано зупинку робить режисер, а на оркестровій — диригент. Дрібні неточності ж коригуються «на ходу», не зупиняючи музики. Така практика формує в артистів навичку самостійного подолання форс-мажорних обставин під час виступів.

Початкові репетиції призначені для оркестру (так звані «оркестрові коректури», де диригент опрацьовує музичний матеріал суто з оркестром); вокалісти приєднуються після «оркестрових коректур». Після серії мізансценічних занять із періодичними музичними репетиціями за можливості рекомендовано провести одну-дві Sitzprobe («сидячі» репетиції). На відміну від трьох-чотирьох інтенсивних оркестрових репетицій перед симфонічним концертом, оперний колектив працює разом протягом кількох тижнів до прем'єри, що забезпечує виконавчу впевненість, порівняно з тією, яка досягається в камерних програмах або речиталах.

Штатний диригент в театрі опери та балету — це виконавець репертуарних вистав. Також він є диригентом на гала-концертах. Він піклується про якісне виконання під час вистав. Опанувавши всі репертуарні вистави, які закріплені за диригентом, він може спланувати не більше двох оркестрових репетицій з виконавцями вистави. Але також може обрати окремі уроки з вокалістами для покращення якості виконання. Такий диригент допомагає вокалістам, які «вводяться» (вперше будуть виконувати ту чи іншу партію) у виставу, опрацьовуючи з ними традиції виконання конкретної репертуарної вистави.

У світових оперних шедеврах музична мова композитора підтверджує й розвиває задум лібретиста: через побудову вокальної лінії та оркестровий супровід формуються характери персонажів, задаються темпоритми, художній настрій і загальна атмосфера твору. Оскільки в опері залучено безліч змінних компонентів, досягти гармонії художніх рішень, що повністю відповідали б намірам лібретиста й композитора, є доволі складним завданням. Ґрунтовне опрацювання диригентом лібрето та партитури дозволяє вирішити більшість організаційно-художніх розбіжностей. При наявності розбіжностей між режисером і диригентом їх потрібно узгодити ще до початку першої репетиції. Деякі режисери суворо дотримуються початкового концепту авторів, натомість інші переносять дію в новий простір або іншу історичну епоху [128, с. 308-329].

Отже, диригент музичного театру є особою, яка виконує велику кількість творчих завдань. Він може виконувати різні види ролей в театрі опери та балету, від штатного диригента, який займається репертуарними виставами, до диригента-постановника, який відповідає за реалізацію прем'єрних вистав, або головним диригентом, який керує всім музичним цехом театру. Визначимо, що диригент музичного театру «веде» за собою величезний колектив (оркестр, хор, солістів-вокалістів та балет) на виставі. Тому для керівника такого чималого виконавського складу потрібно бути вишколеним професіоналом, який допомагає всім виконавцям втілити свою партію максимально ефективно та якісно.

2.8. Диригент комерційних проєктів «популярної музики» (на прикладі співпраці з відомими «попзірками»)

Робота диригента в комерційних проєктах «популярної музики», а саме в таких напрямленнях як «попконцерти» із запрошеними артистами естрадного жанру, потребують такої ж ретельної та професійної підготовки, що з концертними виступами колективів класичного академічного жанру. Завданнями маестро в такому жанрі є індивідуальне опрацювання партитури, знання характерних рис жанру та вміння терміново адаптуватися під час концерту. Водночас співпраця з гостями, які виступають із власним гуртом-бендом, передбачає низку специфічних особливостей. У сфері «попмузики» під час роботи на сцені очікують не лише музичної точності, а й активного спілкування з публікою (проявом артистизму), а отже роль диригента частково перетинається з функціями «шоу-мена» [123].

Передусім необхідно ґрунтовно вивчити творчість запрошеного артиста та його жанрові коди (блюз, рок, соул, диско тощо). Без глибокого розуміння стилю неможливо чітко донести свої музичні ідеї оркестру й синхронізуватися з виконавцем. На відміну від стандартного класичного репертуару, де кожен крок диригента знайомий музикантам, у «попконцерті» недосвідчені в академічній музиці естрадні артисти можуть вимагати альтернативних засобів темпової організації, наприклад, відлік такту від ударника або *клік-треку*⁸ (*click track*) [123].

Розмежування обов'язків диригента та керівника гурту-бенду слід узгодити до початку роботи: хто починатиме твір, і хто буде впливати на зняття останньої ноти, а також яке завершення в «вамлів» (*vamp*⁹), чи будуть змінені епізоди не зазначені в партитурі, які пісні звучатимуть з оркестром чи без нього, та чи повинен диригент звертатися до аудиторії.

Одним з головних факторів реалізації естрадного проєкту є комунікація диригента та звукорежисера. Зазвичай в концертах такого типу використовується

⁸ Це модернізований метроном, який використовується в навушниках у естрадних виконавців під час концерту, або запису.

⁹ Це повторювана музична фігура, розділ або акомпанемент.

велика кількість елементів звукопідсилення, як-от мікрофони та різні електроакустичні ефекти. Тому роль звукорежисера за таких умов має велике значення, адже від нього буде залежати, як прозвучить оркестр та гурт під час концерту. Налаштування звучання окремо кожної групи оркестру, загальне звучання всіх залучених виконавців та звукового обладнання концерту відбувається на попередній короткій звуковій репетиції перед концертом, яка має назву *саундчек* (англ. *soundcheck*). На цій репетиції диригент коригує баланс звучання разом із музикантами, щоб кожна група оркестру могла почути іншу та себе, тому для цього спеціально застосовують «монітори» (динаміки) в певних місцях на сцені. Такий самий монітор використовує і диригент, щоб краще розуміти загальну картину звучання всього колективу в ансамблі з солістом. Такий технічний процес підготовки до великого естрадного концерту зумовлює в собі командну роботу диригента та звукорежисера, результатом якої буде якісне звучання під час концерту.

Комунікація з естрадним співаком або інструментальним виконавцем під час репетиції вимагає адаптації термінології: «чарт» замість «твір», «куплет» і «приспів» замість номерів тактів. Якість нотних матеріалів у «попсфері» може суттєво варіювати — від ідеальних видань до рукописних аранжувань з численними попередніми позначками. Усі невідповідності та сумнівні моменти слід уточнити з артистом до генеральної репетиції, а власні умовні позначки (кольорові наліпки та умовні знаки для позначення темпу) інтегрувати після збереження корисних маркувань попередніх диригентів, які співпрацювали з естрадним виконавцем [123].

Непередбачуваність виступу з естрадним гостем може виявлятися наступним чином: забування тексту виконавцем, змінений порядок пісень або невчасний вокальний вступ — вимагає від диригента збереження емоційної рівноваги, швидкої орієнтації в ситуації та здатності коригувати темп і структуру концерту в живому перебігу подій. Легкість, з якою провідний музикант відчує себе в оркестровому оточенні, та атмосфера концерту напряму залежать від того,

наскільки диригент створить комфортні умови для гостя й сам зможе отримувати задоволення від процесу.

Отже, специфіка диригента комерційних проєктів зумовлюється на знаннях стилів жанру популярної музики, особливостях та умовах їх реалізації. В академічному просторі диригент зазвичай керується особливостями інтерпретації твору композитора в акустиці концертної зали, тоді як диригент комерційних проєктів популярної музики напряду співпрацює зі звукорежисером акустичного простору естрадного проєкту. В таких випадках маестро зосереджений на злагодженому ансамблі з попсолістом та артистичному факторі, який є ключовим фактором шоу програми естрадного жанру.

2.9. Диригент духового оркестру

Підготовка партитури та виконавський процес для диригентів духових оркестрів не відрізняються від їхньої роботи з симфонічним оркестром. В обох випадках потрібні однакові технічні, музичні й аналітичні навички та ґрунтовна розробка партитури, де акцентами уваги диригента будуть особливості інструментування, динаміки й артикуляції. Незмінними залишаються темброве поєднання музичних інструментів, визначення оркестрової розсадки кожного виконавця, секції та пріоритетів у музично-функціональному плані. Головні відмінності полягають: в репертуарі; способі проведення репетиційного процесу та безпосередньо виконання концертних програм, які залежать здебільшого від витривалості кожного музиканта-духовика та стану їхнього амбушуру¹⁰. Для диригента в роботі з духовим складом є важливим планування репетиційного процесу і насиченість концертної програми, які залежать від часу на відпочинок виконавського апарату [128].

Духовий репертуар створено здебільшого для духових і ударних інструментів; єдиний виняток — контрабас, який часто додають до симфонічних і духових ансамблів. Кларнетно-флейтовий хор за керованістю й чутливістю до рухів диригента найбільше нагадує струнну секцію: інструменти можуть

¹⁰ Губ артиста-інструменталіста.

практично беззвучно розпочати звук і поступово нарощувати його силу. Якщо виконавці починають грати в зручному для них регістрі, вступ можна організувати так, щоб кожен інструмент долучався з ледь помітною затримкою — так само як це відбувається в струнній секції. У цих випадках ауфтакт¹¹ диригента має бути чітким без «смикання». Наприклад, ансамбль туб та еуфоніму, який подібний до контрабасової секції, може вступати з невеликою затримкою через технічні особливості інструментів. Гармонійний баланс між дерев'яними та мідними духовими інструментами досягається завдяки глибокому знанню диригента особливостей кожного інструменту, індивідуальних можливостей виконавців та акустики залу.

Різновид такого типу оркестрів як «духовий оркестр» має специфічне і водночас особливе значення. Тембровість і сила звучання *tutti*¹² оркестру дозволяє реалізувати зразки “потужної” музики, як наприклад, твори Ріхарда Вагнера. Також часто оркестри такого типу виконують популярну музику з кінофільмів, мультфільмів, відомих естрадних виконавців в формі попури.

Особливості роботи з духовим оркестром [166]. Диригент може впливати на темброву палітру великого духового оркестру за допомогою низки тонких, але суттєвих прийомів. На відміну від струнних інструментів, які мають в звучанні інструменту багаті обертони, але однорідні за своїм тембральним малюнком, духові вирізняються високою індивідуальністю тембрової складової та способів виконавської артикуляції. У струнному оркестрі внутрішня схожість обертонних структур сприяє природному змішуванню звуку; в духовому оркестрі — навпаки, тембральне «злиття» інструментів духового оркестру не виникає автоматично і потребує свідомого контролю балансу ансамблю у всіх його видах, як метро-ритмічного, то динамічного й тембрального.

Особливу увагу диригенту слід звертати на темброву різноманітність басової партії в оркестрі. Використання лише туби для формування басової лінії

¹¹ Специфічний жест диригента, що передує виконанню й організує його, визначаючи темп, ритм, динаміку, початок, закінчення, фермату; важлива складова техніки диригування.

¹² Означає "всі" або "повний склад" (наприклад, оркестру або хору).

призводить до одноманітності звучання, попри різноманітність партій інструментів з більш високим діапазоном. Поєднання туби із бас-кларнетом, баритон-саксофоном, контрабасом, бас-гітарою або фаготом створює змістовніше заповнення низького регістру та дозволяє підняти якість ансамблевого звучання на більш витончений рівень.

Ключовою рисою духового ансамблю є координація контрасту в групі мідних духових інструментів. Артикуляційна чіткість і яскравість звучання труб та тромбонів помітно відрізняються від більш м'яких за забарвленням валторн, еуфоніуму і туб. Ці відмінності слугують цінними засобами нюансування й дозволяють розширити динамічний та тембровий спектр виконання.

Складність також полягає у специфіці звуковидобування інструментів оркестру. Наприклад, труби та гобої мають яскраву «атаку» звуку. Тому диригенту в такому випадку потрібно неодноразово звертати увагу музикантів на те, щоб вони старались м'яко починати звук. Стосовно партії кларнетів та валторн, то тут ситуація виглядає навпаки. Потрібно спробувати навчити їх розвивати чітку атаку та обов'язково звертати увагу артистів оркестру на злиття тембрів. У духових оркестрах, якщо диригент звертає увагу на вище зазначені особливості, може з'явитись тенденція все грати на *forte*. Тому, щоб досягти балансу та вишуканості виконавства, диригенту корисно контролювати динамічний баланс кожної групи (особливо ударних інструментів) та оркестру загалом. Надалі диригенту в таких ситуаціях бажано просити артистів оркестру по можливості грати всі епізоди на один або два нюанси тихіше. Такий спосіб допоможе музикантам вибудовувати ансамбль, зверне їх увагу на мелодичні проведення та якісне виконання своєї партії.

Саксофони відіграють особливу роль в оркестровому звучанні духових: їхні обертони добре поєднуються і з міддю, й з дерев'яними духовими інструментами. Ігнорування диригентом партії саксофонів у процесі вибудови балансу, поєднання тембрів та тембрового ансамблю значно послаблює цілісність ансамблевого звучання.

Насамкінець робота диригента з репертуаром, де духовий оркестр виступає в центрі уваги, сприяє глибшому розумінню його можливостей. Вивчення та виконання окремих творів для духових секцій дозволить диригенту розвинути чутливість до тембрових особливостей, що проявляться і під час роботи над масштабними симфонічними полотнами, як наприклад у творах Густава Малера, Ріхарда Штрауса чи Антона Брукнера, — та підвищить якість художнього результату.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було встановлено, що творча особистість диригента є складною багатовимірною системою, яка інтегрує інтелектуальні, емоційні, вольові та соціально-комунікативні компоненти. Вона формується під впливом внутрішньої дисципліни та мотивації до новаторства, системного професійного розвитку, практичної діяльності та наставництва досвідчених фахівців.

Під поняттям «творча особистість диригента» розуміють персону, що здатна до глибокого розуміння сутності творчого процесу, вільну у формуванні власного інтерпретаційного бачення та критичного переосмислення традицій. Така особистість поєднує високий рівень теоретичних знань і спеціальних навичок нарівні із творчим запалом, критичним мисленням та кінцевою метою в межах культурно-соціального простору.

Ключовими рисами творчої особистості диригента є цілеспрямованість як рушійна сила до виконання поставлених цілей; лідерство як впевненість та вміння «повести за собою»; стресостійкість як здатність зберігати спокій попри можливу напругу під робочого процесу; мужність як прояв волі до значних творчих звершень; гідність як відсутність негативних емоційних проявів на творчому та життєвому шляху; доброзичливість і легкість як уміння толерантно ставитися до будь-кого з людей залучених у творчому процесі та, в першу чергу, до своїх колег артистів оркестру; мудрість як здатність вчасно нейтралізувати конфліктну ситуацію та синтезувати отриманий досвід з практикою; професіоналізм як відповідальний підхід до роботи; відповідальність як розуміння необхідності відточувати музичний матеріал до довершеного стану. Також розвинена музично-естетична уява, широка ерудиція, здатність продукувати оригінальні інтерпретаційні ідеї; лідерські та комунікативні навички, які забезпечують ефективну взаємодію з колективом; аналітичне мислення, необхідне для структурного осмислення партитури; емоційна стійкість і воля до системного самовдосконалення. Синтез цих якостей визначає

здатність диригента формувати єдине художнє бачення твору та надихати виконавців.

Процес професійного становлення диригента передбачає також напрацюванні певних якостей для усунення творчих перешкод, які можуть виникати при роботі з оркестром або ж під час індивідуального підготовчого процесу. Наприклад, відсутність планування, невпевненність, хвилювання, затисненість долаються майбутніми диригентами на початкових етапах навчання та перших роках практики. Таким чином, формується «стрижень» особистості та починається професійний зріст. Початківцям у випадках, коли вони відчують хвилювання через різні страхи, бажано навчитись переводити їх на внутрішні творчі хвилювання, які допоможуть розкрити драматургію музичного твору.

У межах інтерпретаційної діяльності диригент реалізує авторський задум, поєднуючи знання стилістичних традицій із власним творчим підходом. Він використовує як вербальні, так і невербальні засоби комунікації для досягнення єдності художнього бачення, а також варіює темп, динаміку і тембр задля глибшого вираження смислових ліній твору. Виконавська діяльність диригента як безпосереднє втілення творчого задуму в концертній практиці вимагає високої технічної майстерності, художньо-образного мислення й артистичної виразності. Злагоджена взаємодія з оркестром, солістами чи хором, оперативне реагування на ситуації під час виступу та емоційне залучення виконавців сприяють створенню цілісної й емоційно насиченої інтерпретації.

Педагогічна функція диригента проявляється у передачі знань з власного досвіду, вихованні творчо-професійного зростання артистів оркестрового колективу та студентів-диригентів. Ефективна організація репетиційного процесу, застосування непримусових методів навчання та поєднання методичності з низкою характерних особистісних якостей диригента створюють умови для розвитку виконавської майстерності та творчої самостійності музикантів.

Організаційна функція диригента полягає у стратегічному плануванні репертуару, координації репетицій і встановленні творчих пріоритетів.

Поєднання управлінських навичок із яскравим мистецьким баченням забезпечує ефективні умови для розкриття потенціалу колективу і втілення масштабних музичних проєктів, фестивалів, конкурсів, різних творчо-мистецьких заходів.

Роль диригента в музичному театрі реалізується за рахунок охоплення багатофакторної специфіки театрального жанру. Однією з головних цілей диригента є допомогти солістам-вокалістам розкрити свій творчий потенціал на сценічному виконанні. За рахунок розуміння специфіки вокального мистецтва в поєднанні з психологією, диригент знаходить інструменти в роботі з солістами-вокалістами. Організація роботи диригента музичного театру формується через чітке розмежування стратегічних, проєктних та виконавчих завдань між головним диригентом, диригентом-постановником і штатним диригентом театру, що дозволяє забезпечити високий художній рівень та ефективно управління репертуаром і кадровим потенціалом; головний диригент відповідає за повний виробничий цикл — від репертуарного планування до реалізації нових постановок, поєднуючи знання диригування, сценічного мистецтва, економіки та права з навичками менеджменту, тоді як диригент-постановник, у тісній співпраці з режисером, виробляє інтерпретаційну концепцію нової вистави та проводить усі етапи репетицій — від індивідуальних занять із солістами, «співанок» і оркестрових коректур до мізансценічних та академічних сесій, поступово інтегруючи вокально-музичні й драматургічні складові. Гнучкість репетиційної схеми, здатність адаптувати її під специфіку кожної постановки та поєднання ролей музиканта, педагога й менеджера є запорукою цілісного музично-сценічного результату.

Специфіка діяльності диригента в академічному та комерційному музичному середовищах відрізняється специфікою роботи в естрадній музиці. В академічній сфері диригент зосереджується на глибинній інтерпретації традиційного репертуару, педагогічній роботі та розвитку музичної культури. У комерційному просторі диригент адаптує стиль виконання до запитів попзірок, широкої аудиторії, поєднуючи високу виконавську культуру з урахуванням сучасних тенденцій і технологічних можливостей. Головними особливостями

роботи диригента в популярному жанрі є специфічні умови, де ключовим фактором є збалансоване налаштування звучання всього виконавського складу в тандемі зі звукорежисером. Співпраця з поп-зірками стимулює розвиток професійних навичок диригента, зокрема здатність до вирішення проблем у реальному часі та швидкого реагування.

Диригування духовим оркестром вимагає диференційованого тембрового та динамічного контролю на основі комплексного аналізу інструментальної специфіки, амбушуру виконавців і акустичних особливостей концертних залів. Оптимальне планування репетицій та добір репертуару з урахуванням витривалості музикантів і групових характеристик інструментів забезпечують когезію звучання й артикуляційну точність. Диригент в даному векторі відіграє роль наставника, який виховує та зосереджує увагу виконавців на постійному вдосконаленні ансамблевого звучання, що в результаті призводить до реалізації збалансованого та самобутнього звучання духового оркестру.

Отже, творча особистість диригента постає як універсальний феномен, що ефективно функціонує завдяки поєднанню внутрішніх чеснот та професійних компетенцій у різних форматах музичної діяльності. Результати дослідження можуть бути використані для вдосконалення програм професійної підготовки диригентів і підвищення якості в практичній діяльності в обох музичних контекстах.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аранжування Запорізького маршу Є.Адамцевича. Національний академічний духовий оркестр України 2024. YouTube: веб-сайт. https://www.youtube.com/watch?v=vOXBd1bClOg&list=RDvOXBd1bClOg&start_radio=1 (дата звернення: 03.06.2024).
2. Арістотель. Політика / пер. з давньогр. О. Кисельова. Київ : Основи, 2000. 380 с.
3. Арістотель. Про душу / пер. з давньогр. А. І. Доброхотова. Київ : Юніверс, 2002. 240 с.
4. Асадчева Т., Стецький І. Від кримськотатарських мелодій до керівництва оркестром: історія диригента Ділявера Османа. Вечірній Київ : веб-сайт. 2025. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/108880/> (дата звернення 19.02.2025).
5. Бентя Ю. Вадим Гнедаш: «У якісному звучанні оркестру зацікавлений тільки диригент». Український інтернет журнал «Музика»: веб-сайт. 2011. URL: <https://mus.art.co.ua/vadym-hnjedash-u-yakisnomu-zvuchanni-orkestru-zatsikavlenyj-tilky-dyryhent/> (дата звернення 03.02.2025).
6. Бермес І. Микола Колесса – диригент і педагог. Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2003. № 2. С. 64-70. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/23467/1/Bermes.pdf> (дата звернення 20.01.2025).
7. Бойченко І. В. (ред.) Антологія світової філософії. Т. 1. Київ: Основи. 2002.
8. Бондарчук В. О. Творча особистість в координатах культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу. Соціально-гуманітарний вісник. Вип. 18-19. 2018. С. 89-93. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sochumj_2018_18-19_22 (дата звернення: 11.05.2024).
9. Великі постаті. “Цікаві і неймовірні факти з життя Григорія Савича Сковороди”. Електронний бюлетень Наукової бібліотеки ХНПУ імені Г. С.

Сковороди. Невичерпний скарб. Випуск №5 (5). 2017. URL: http://hnpu.edu.ua/sites/default/files/files/biblioteka/vypusk5_gruden.pdf (дата звернення 23.12.2024).

10. Волкова Н. П. Педагогіка: Посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Акад. 2003. 576 с.

11. Володимир Кожухар. Інтерв'ю з диригентом НОУ. «Діалоги з Романом Колядою». ДТРК Культура: веб-сайт. 2010. URL: https://youtu.be/ofW1bq6Xgy0?si=8CazOVn1w2C0_5Cy (дата звернення 05.09.2024).

12. Гамкало І. Д. Диригентське мистецтво. Енциклопедія Сучасної України. Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]. НАН України, НТШ. – К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2007. URL: <https://esu.com.ua/article-24362> (дата звернення 01.02.2024).

13. Григорій Сковорода цікаві факти. Довідник цікавих фактів та корисних знань : веб-сайт. URL: <https://dovidka.biz.ua/grigoriy-skovoroda-tsikavi-fakti> (дата звернення 22.12.2024).

14. Гриценко Т. Б., Іщенко Т.Д, Мельничук Т.Ф. “Етика ділового спілкування”. Е 90 Епіка ділового спілкування: / за редакцією Т.Б. Гриценко, Т.Д. Іщенко, Т.Ф. Мельничук / Навч. посібник. Київ : Центр учбової літератури. 2007. 344 с.

15. Густаво Дудамель. Офіційний веб-сайт диригента. URL: <https://www.gustavodudamel.com/biography> (дата звернення: 10.10.2024).

16. Димченко С. Внесок Миколи Малька у становлення та розвиток диригентського мистецтва в Україні. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. № 1. С. 138-145.

17. Ділявер Осман: кримськотатарський диригент Київської опери. Göñül göñülден. YouTube: веб-сайт. 2022. URL: https://youtu.be/uWKqtzblb4Y?si=Y_1hJfdIwsj0HzwX (дата звернення: 18.01.2025).

18. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2023. 548 с.
19. Жаркова В. О движении в музыке, или о «достижении того, чего прежде не достигали»... // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Принципи організації руху в музичному творі : зб. статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2014. Вип. 111. С. 3-12.
20. Інтерпретація. С. Б. Кримський. Енциклопедія Сучасної України. Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]. НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2011. URL: <https://esu.com.ua/article-12420> (дата звернення: 12.08.2024).
21. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. Москва: Музыка, 1972. 255 с.
22. Карліна О. Трактуння людини у «Сповіді» Августина Блаженного». Науковий журнал Волинської Православної Богословської Академії Православної Церкви України «Волинський благовісник». № 6. 2018. С. 231-243. URL: <https://vb.vpba.edu.ua/uk/interpretation-of-the-human-in-confession-of-augustine-the-blessed/#> (дата звернення 12.12.2024).
23. Католик Г., Калька Н. Психологія особистості (в схемах, презентаціях і таблицях): навчальний посібник. Львів: ЛьвДУВС. 2022. 158 с.
24. Качуринець Л. До питання розвитку диригентського мистецтва. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. № 50. 2023. С. 16-21. URL: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-03> (дата звернення: 14.02.2024).
25. Кислашко О. П., Сіданіч І. Л. Християнські чесноти особистості: навч. посіб. Київ: Духовна вісь. 2017. 448 с.
26. Клаус Мякеля. Офіційна біографія. Офіційний веб-сайт диригента. URL: <https://klausmakela.com/about/> (дата звернення: 19.01.2024)
27. Колеса М. Ф. Основи техніки диригування : навч. посіб. Вид. 2-ге. Київ : Музична Україна. 1973. 198 с.

28. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2020. 519 с.
29. Конькова Г. В. Владимир Кожухарь. Магия таланта. Серия «Диалоги с мастерами». Київ : Такі справи, 2010. 168 с.
30. Копець Л. В. Психологія особистості. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». 2007. 458 с.
31. Котляр Л. І. Тайм-менеджмент як засіб зниження прокрастинації у професійній діяльності державних службовців. Механізми державного управління. 2020. №1, т. 31 (70). С. 31 – 36. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6468/2020.1/06> (дата звернення 20.11.2024).
32. Котубей-Геруцька О. «Висока гуманність мистецтва»: диригент В. Шейко про українську класичну та популярну музику. Suspilne.Media. 2024. URL: <https://suspilne.media/culture/773429-visoka-gumannist-mistectva-dirigent-volodimir-sejko-pro-ukrainsku-klasicnu-ta-popularnu-muziku/> (дата звернення: 04.02.2025).
33. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ. Музична Україна. 1986. 39 с.
34. Кофман Р. І. Дирижер и оркестр, или 100 ненужных советов молодым дирижерам. Київ: Абрис 2009. 139 с.
35. Лебон Г. Психологія людських спільнот- Психологія народів. Психологія мас (Психологія натовпу): Книги українською. Мультимедійне видавництво Стрельбицького. 2021. URL : https://www.google.com.ua/books/edition/%D0%9F%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F_%D0%BB%D1%8E%D0%B4%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D1%85_%D1%81/-yUhEAAQBAJ?hl=uk&gbpv=0&kptab=overview (дата звернення 20.03.2024).
36. Лосев О. Ф. Історія античної естетики: Софісти. Сократ. Платон. Київ : Основи, 1994. 536 с.

37. Лугова В. М. Прокрастинація: основні причини, наслідки та шляхи подолання. Актуальні наукові дослідження в сучасному світі. Переяслав-Хмельницький. 2018. Вип. 4 (36). Ч. 2. С. 59-65.
38. Максименко С. Д. Теоретико-методологічні проблеми психології особистості. Психологія і особистість. 2016. №1, (9). С. 11-17. URL: <http://psychpersonality.pnpu.edu.ua/article/view/151724/150668> (дата звернення 17.01.2024).
39. Малько Микола Андрійович. І. Д. Гамкало. Енциклопедія Сучасної України. Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України. НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2018. URL: <https://esu.com.ua/article-63178> (дата звернення: 15.09.2024).
40. Малько Н. А. Основы техники дирижирования: навч. посіб. Москва: Музыка, 1965. 220 с.
41. Мартинюк А. К. Диригентська школа Миколи Малько у науковому просторі. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2020. № 190. С. 113-117. URL: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2020-1-190-113-117> (дата звернення 23.12.2024)
42. Марченко О. М. Теорія організації: навч. посіб. / О. М. Марченко, Л. М. Томаневич; Львів. держ. ун-т внутр. справ. Львів: ЛьвДУВС. 2015. 359 с.
43. Міхно О. П. Онлайн-проект «Сковорода — 300»: контент, веб-ресурси підсумки реалізації. Вісник НАПН України. Київ: Національна академія педагогічних наук України. Випуск № 2 Т. 4. 2022. С. 1-5. DOI <https://doi.org/10.37472/v.naes.2022.4235> (дата звернення 20.01.2025).
44. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ. 2013. 249 с.
45. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство* : зб. статей. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра. Київ, 2001. Вип. 7: Текст музичного твору: практика і теорія. С. 3-10.

46. Найдюк О. «Книгу «Питання диригування» я б і сам написав, хто напише «Відповіді диригування»?». Інший Київ (Inkyiv) – часопис про київське культурне життя: веб-сайт. 2018. URL: <https://inkyiv.com.ua/2018/06/knigu-pitannya-diriguvannya-ya-b-i-sam/> (дата звернення 08.02.2024).

47. Наказ Міністерства культури і мистецтв України. Перелік від 04.02.2000 № 32, «Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників. Випуск 84. Діяльність у галузі драматичного мистецтва та інша розважальна діяльність». URL: <https://ips.ligazakon.net/document/FIN16186> (дата звернення 21.01.2025).

48. Національний Академічний Духовий Оркестр України. Офіційний веб-сайт. URL: <https://www.symphonicband.org.ua/pro-nas> (дата звернення 21.01.2025).

49. Онацький Є. Д. Українська мала енциклопедія : 16 кн. : у 8 т. Буенос-Айрес. кн. X: Літери Ол. Пер. 1962.

50. Остапчук Г. О., Кравченко К. Г. Проблема самопізнання сучасного українця через призму філософії Сократа та Г. Сковороди. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 07. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія. Випуск 33 (46). 2015. С. 216-221.

51. Островський О. Велика розмова з диригентом Іваном Чередніченком про прем'єру «Діалогів кармеліток» у Львівській опері. The Claquers: веб-сайт. 2024. URL: <https://theclaquers.com/posts/13263> (дата звернення: 20.01.2025).

52. Павленко В. В. Особливості розвитку креативного мислення школярів. Креативна педагогіка. Наук.-метод. журнал. Академія міжнародного співробітництва з креативної педагогіки. Вінниця. 2015. Вип. 10. – С. 103-109. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/17062/1/%d0%9f%d0%b0%d0%b2%d0%bb%d0%b5%d0%bd%d0%ba%d0%be%20%d0%92.pdf> (дата звернення: 16.10.2024).

53. Пилипишин П. Б. Гносіологічно-раціоналістичне розуміння індивідуалізму у філософії права Рене Декарта. Південноукраїнський правничий часопис. Актуальні проблеми історико-правової науки. Т. 4. 2020. С. 322-326.
54. Платон. Держава / пер. з давньогр. В. Н. Мурашова. Харків : Фоліо, 2007. 432 с.
55. Платон. Апологія Сократа. Діалоги. Харків : Фоліо, 2017. 405 с.
56. Психологія і педагогіка життєтворчості: Навч.-метод. посіб. Ред. рада. Київ: ІЗМН, 1996. 792 с.
57. Сабадуха О. Ідея особистості у філософії Імануїла Канта, Фрідріха Ніцше, Макса Шелера. Вісник Київського Національного Університету Імені Тараса Шевченка. Філософія. Випуск №1. Т. 3. 2018. С. 31-35. URL: http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/10.23.10.100/db/ftp/visnyk/philosophy_3_2_018.pdf#page=31 (дата звернення 23.12.2024).
58. Сахно П. І., Сахно К. С. Психологія мас : конспект лекцій. Суми : Сумський державний університет. 2022. 116 с.
59. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 1. 532 с.; Т. 2. 576 с. URL: <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov.htm> (дата звернення 23.11.2024).
60. Стецький І. І. Диригент-педагог: на прикладі творчої діяльності маестро Ділявера Османова. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Випуск №85. Т. 3. 2025. С. 56-63. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-7> (дата звернення 30.05.2025).
61. Стецький І. І. Постать Володимира Кожухаря як приклад диригента особистості. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Випуск №80. Т. 2. 2024. С. 105 – 109. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-2-14> (дата звернення 27.12.2024).
62. Стецький І. І. Інтерв'ю з Іваном Чередніченком — диригентом, музичним керівником Львівського Національного Академічного театру опери

та балету ім. С. Крушельницької. Рукопис. 2024. 20 с. URL: <https://drive.google.com/file/d/1Ark3XhIXePeBid5lKH9gb9evRn7MkpFW/view?usp=sharing> (дата звернення 15.12.2024).

63. Стецький І. І. Інтерв'ю з заслуженим діячем мистецтв України маестро Османовим Ділявером Мідатовичем: рукопис. 2024. 9 с. URL: https://drive.google.com/file/d/1S3qiy8g9kpaWAY9Imiy3vKXq9toDQ0P5/view?usp=drive_link (дата звернення 28.11.2024).

64. Тимошина Л. У Києві відбувся завершальний концерт Всеукраїнського благодійного туру «Симфонія Криму. Повернення». Qirim Media: веб-сайт. 2024. URL: <https://qirim.news/news/u-kiyevi-vidbuvsyazaklyuchnij-konczert-vseukrayinskogo-blagodijnogo-turu-simfoniya-krimu-povernennya> (дата звернення 12.01.2025).

65. Тофтул М. Г. Сучасний словник з етики : Словник. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. 2014. 416 с.

66. Ушкалов Л. В. Світ Сковороди. Харків: Фоліо. 2008. 544 с.

67. Фізер І. Філософія літератури. Київ: НаУКМА. Аграр Медіа Груп. 2012. 217 с.

68. Харарі Ю. Н. Sapiens: Людина розумна. Коротка історія людства. Київ: Наш Формат. 2016. 432 с.

69. Холоденко В. О. Творчий потенціал особистості: зміст, структура та передумови успішної реалізації у мистецькій освіті. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Теорія і методика мистецької освіти. Серія 14. Том 26. 2019. С. 22-28.

70. Цебенко І. В. Османов Ділявер Мідатович. Енциклопедія Сучасної України: веб-сайт. 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-76961> (дата звернення 15.01.2025).

71. Чепелева Н. В. Розуміння та інтерпретація життєвого досвіду як чинник розвитку особистості: монографія. Кіровоград : Імекс ЛТД, 2013. 276 с.

72. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття : Нариси. Київ: 1981. 208 с.

73. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : АктаРік, 2015. 380 с.
74. Шевченко І., Бродський Г. Психологічні особливості особистості майбутніх диригентів. Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки : зб. наук. пр. Кіровоград. 2016. Вип. 143. С. 98-101.
75. Шинкарук В. І. Філософський енциклопедичний словник. НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди. Київ: Абрис. Т. 6. 2002. 742 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0004608 (дата звернення 13.12.2024).
76. Шумахер Х. Слова, які допомагають нам краще мислити. BBC News Україна: веб-сайт. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-53444275> (дата звернення: 17.10.2024).
77. Яроміч С.А., Красностанова Н.Е., Привалова Н.В. Самоменеджмент: теорія, практика, словник: навч. посіб. Одеса: ОРІДУ. 2021. 136 с.
78. About Leonard Bernstein. Leonard Bernstein Official Website: веб-сайт. URL: <https://www.leonardbernstein.com/about> (дата звернення: 13.05.2025).
79. András Schiff Mozart Piano Concerto No. 22 in E flat major. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KImZ49Fj7zU> (дата звернення: 15.01.2024).
80. Antek, S. This Was Toscanini. S. Antek. New York: Viking Press. 1963. 274 p.
81. Arturo Toscanini. *Encyclopædia Britannica*: веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/biography/Arturo-Toscanini> (дата звернення: 12.05.2024).
82. Atkinson, R. L., Atkinson, R. C., Smith, E. E., Bem, D. J., & Nolen-Hoeksema, S. Introduction to Psychology. 15th ed. New York: Harcourt College Publishers, 2009. 787 p. URL: <https://archive.org/details/introduction-to-psychology-15th-edition-by-atkinson-hilgard/page/n3/mode/2up> (дата звернення 15.12.2023).

83. Bernstein on teaching and learning. What Does Music Mean? The First Young People's Concert. Classical.org: веб-сайт. URL: <https://bernstein.classical.org/features/music-mean-first-young-peoples-concert/> (дата звернення: 15.12.2024).
84. Bernstein, L. The Joy of Music. New York: Simon and Schuster, 1959. 305 p.
85. Bernstein, L. Tribute to Teachers. *Original CBS Television Network Broadcast* Date: телепередача. 1963. URL: <https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/tribute-to-teachers> (дата звернення 01.02.2025).
86. Best of Bernstein: 10 Quotes for Inspiring and Motivating Musicians and Artists (and Every One Who Dares to Hope and Dream). The Bernstein Experience of Classical.org Essential Bernstein : веб-сайт. URL: <https://bernstein.classical.org/features/inspiration/> (дата звернення 17.04.2024).
87. Brittingham, J. Working with Difficult Conductors and Directors. CS Music: веб-сайт. 2014. URL: <https://www.csmusic.net/content/articles/working-with-difficult-conductors-and-directors/> (дата звернення: 14.09.2024).
88. Burgoon, J. K., Guerrero, L. K., & Floyd, K. *Nonverbal Communication*. Boston: Allyn & Bacon, 2010. – 576 p.
89. Chalybäus, H. M. Historische entwicklung der speculativen philosophie von Kant bis Hegel. Arnold. 1843.
90. Cox, A. Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking. Bloomington : Indiana University Press, 2016. 237 p.
91. Daniel Berenboim. *Encyclopædia Britannica*: веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/biography/Daniel-Barenboim> (дата звернення: 12.01.2024).
92. Osmanov D. Göñül göñülđen. ATR - перший кримськотатарський телеканал: веб-сайт. 2020. URL: <https://youtu.be/3U3rSsHBRTU?si=LcpQPIY8Q3WUtT3z> (дата звернення: 20.01.2025).

93. De Caro M., Palazzolo Ch. A Conductor's Leadership: A Model of Trust, Collaboration, and Moral Character. Birmingham: Jubilee Centre for Character and Virtues. 2023. 40 p. URL: <https://www.jubileecentre.ac.uk/wp-content/uploads/2023/12/A-Conductors-Leadership.-A-Model-of-Trust-Collaboration-and-Moral-Character-Mario-De-Caro-and-Chiara-Palazzolo.pdf> (дата звернення: 29.03.2025).
94. Donald, J. Running Charisma, Conductors and the Affective Communication Test. Bridgewater State University. 2011. 20 p. URL: <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=cb2129acc12b089456e5e64996212c650a7a8a34> (дата звернення 23.05.2024).
95. Dweck, C. S. *Mindset: The New Psychology of Success*. New York: Random House. 2006. 276 p.
96. Felix Mendelssohn. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Felix-Mendelssohn> <https://www.youtube.com/watch?v=H0FaKdhovPM> (дата звернення: 13.10.2024).
97. Foucault, M. The Subject and Power. In: Dreyfus, H., Rabinow, P. (Eds.). *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Brighton: Harvester. 1982. P. 208–226.
98. Franz Liszt. *Encyclopædia Britannica*: веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/biography/Franz-Liszt> (дата звернення: 13.01.2024).
99. Freud, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XIX (1923–26) The Ego and the Id and Other Works*. Strachey J., Freud A. 1895–1982. Rothgeb C. L., Richards A. Scientific Literature Corporation. London: Hogarth Press. 1978. 317 p.
100. Friedland, Z. J. The Composer-Conductor: An Examination of the Relationship and Connection between Two Disciplines. DMA diss., The Ohio State University, 2018. 320 p.
101. Galkin, Elliott W. A history of orchestral conducting: In theory and practice. Pendragon press, 1988. 893 p.

102. Gingold, J. *Toscanini I knew*: веб-сайт. Joseph Gingold. World Federation of International Music Competitions. URL: <https://www.wfimc.org/news-media/joseph-gingold-toscanini-i-knew> (дата звернення: 09.05.2025).
103. Gjermunds, N., Brechan, I., Åge Kjøs Johnsen, S., Reidulf G. Watten Personality traits in musician. *Current Issues in Personality Psychology*. Vol. 8(2). 2020. pp. 100-107. URL: https://www.researchgate.net/publication/343226191_Personality_traits_in_musician_s (дата звернення 13.04.2024).
104. Greenleaf R. K. *Servant Leadership: A Journey Into the Nature of Legitimate Power and Greatness*. Paulist Press. 2002. 370 p.
105. Gustav Mahler. *Encyclopædia Britannica*: веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/biography/Gustav-Mahler> (дата звернення: 13.01.2024).
106. Gustavo Dudamel - Gustav Mahler. Salzburgerfestspielen. YouTube: веб-сайт. 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H0FaKdhovPM> (дата звернення: 15.10.2024).
107. Gustavo Dudamel. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Gustavo-Dudamel> (дата звернення: 14.05.2024).
108. Gustems, J., Calderón-Garrido, D., Oriola, S. Music and Leadership: the Role of the Conductor. *International Journal of Music and Performing Arts*. Vol. 3(1). 2015. pp. 84-88. URL: https://www.researchgate.net/publication/281402073_Music_and_Leadership_the_Role_of_the_Conductor (дата звернення 15.03.2024).
109. Hauser Christopher M. St. Thomas Aquinas's Concept of a Person. *NTU Philosophical Review, Self and Other Special Issue of No. 64*. pp. 191-230.
110. Haydn Symphony No 88 4th Leonard Bernstein. YouTube: веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=56qZblncQrs&list=RD56qZblncQrs&start_radio=1 (дата звернення: 15.11.2024).

111. Helmuth Rilling. Allmusic.com. URL: <https://www.allmusic.com/artist/helmuth-rilling-mn0000818704#biography> (дата звернення: 15.11.2024).
112. Kenny, D. T. *The Psychology of Music Performance Anxiety*. Oxford: Oxford University Press. 2011. 400 p.
113. Klaus Mäkelä - Directeur musical de l'Orchestre de Paris. YouTube: веб-сайт. 2022. URL: https://youtu.be/DzMihJ4mAfo?si=TQrzhs_VcgGoBwCe&t=403 (дата звернення: 23.09.2024).
114. Klaus Mäkelä conducts (and performs!) Brahms's Double Concerto with Daniel Lozakovich. URL: https://www.youtube.com/watch?v=z5EyQiyopr4&list=RDz5EyQiyopr4&start_radio=1 (дата звернення: 20.01.2024).
115. Lanaro, L., Bobbio, A., Biasutti, M., Himonides, E. Five parameters for studying leadership styles in orchestra conductors. *Research Studies in Music Education*. 2024. Vol. 46(2). pp. 302–319. URL: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1321103X221149940?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 11.02.2025).
116. Lebrecht, N. *The Maestro Myth*. London: Simon & Schuster. 1991. 312 p.
117. Leonard Bernstein – Young People’s Concerts: Young Performers No. 1. YouTube: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OTjV6BJyxx0> (дата звернення: 11.10.2024).
118. Leonard Bernstein - Young People's Concerts (All Episodes). YouTube: веб-сайт. URL: <https://youtube.com/playlist?list=PLU0HyYmOgH8Xn06fDThwLDh95igfZpurQ&si=EopDeJKMCXZy8o11> (дата звернення 12.10.2024).
119. Leonard Bernstein "Art of Conducting": The Mechanics (1/5). Omnibus With Alistair Cooke channel on YouTube: веб-сайт. URL: https://youtu.be/C_Eo0qYrugY (дата звернення 12.12.2023).
120. Leonard Bernstein. AZQuotes: веб-сайт. URL: <https://www.azquotes.com/quote/25438> (дата звернення 13.01.2024).

121. Leonard Bernstein. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Leonard-Bernstein> (дата звернення: 13.05.2024).
122. Library of Congress. Leonard Bernstein Collection <https://www.loc.gov/collections/leonard-bernstein/about-this-collection/> (дата звернення: 14.09.2024).
123. Lopez-Yañez E. Working with Guest Artists on Pops. URL: <https://www.everythingconducting.com/post/working-with-guest-artists-on-a-pops-show> (дата звернення: 10.03.2025).
124. Mahler, G. Symphony № 1 “Titan”. Full score manuscript. URL: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/de/IMSLP568942-PMLP15427-Beinecke_DL_2043571.pdf (дата звернення: 10.09.2024).
125. Mason, M. Conductors as the New Virtuoso, Paris 1830–1848. *Brandeis Journal of Musicology and Theory*. 2017. 31 p. URL: https://www.academia.edu/30003445/Conductors_as_the_New_Virtuoso_Paris_1830_1848 (дата звернення 28.01.2024).
126. Mauceri, J. *Maestros and their music : the art and alchemy of conducting*. by John Mauceri. Description: First edition. New York: Alfred A. Knopf, 2017. 262 p.
127. McClary, S. *The Reception of Carmen*. // Georges Bizet: *Carmen* / ред. H. Smith. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. pp. 127–148.
128. Meier, G., *The score, the orchestra, and the conductor*. Oxford University Press. Gustav Meier. 2009. 512 p.
129. Mendoza, M., D. An analysis of the manifest personality of the choral conductor and how it relates to the musicality and tone quality of the choir. URL: <https://www.proquest.com/openview/b0226fd06ee561ae2ecca2b4e6fed142/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (дата звернення: 23.12.2023).
130. Mesmerised by Carlos Kleiber. Deutsche Grammophon - DG Stories. YouTube: веб-сайт. URL: <https://youtube.com/playlist?list=PLircx09MOL7nU9-WWEbAvynOv4FfbaSPY&si=KF9UKxlR4948V75y> (дата звернення: 15.07.2024).

131. Moore T. R. Redefining the Conductor's Role in New Music Ensembles: Doctoral thesis. University of Antwerp, 2016. 590 с.
132. Myung-Whun Chung - Concerto n. 23 K 488 (Filarmonica della Scala). YouTube: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wglvabTDcfo&t=77s> (дата звернення 12.01.2024).
133. Myung-Whun Chung. Radio France. URL: <https://www.maisondelaradioetdelamusique.fr/soliste/myung-whun-chung> (дата звернення: 01.01.2024).
134. Neher, E. Conductor versus conductor. The Hudson Review. Vol. 63. No. 4. 2011. pp. 653 – 660. URL: <https://www.jstor.org/stable/27920615> (дата звернення 22.11.2023).
135. Osborne, R. *Conversations with Carlos: A Retrospective on Kleiber's Art*. – In: *The Cambridge Companion to Conducting* / Ed. by José Antonio Bowen. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – P. 202–209. URL: <https://archive.org/details/cambridgecompani00bowe/page/n9/mode/2up> (дата звернення: 12.03.2024).
136. Osterfestspiele Salzburg. The “Conductor of the Century”. URL: https://osterfestspiele.at/en/festival/herbert-von-karajan?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 12.02.2024).
137. Papageorgi, I., Creech A., Welch G. Perceptions and predictions of performance anxiety in advanced-level music students // *Psychology of Music*. 2013. Vol. 41, No. 1. P. 107–132. URL: https://www.researchgate.net/publication/274481464_Perceived_performance_anxiety_in_advanced_musicians_specializing_in_different_musical_genres (дата звернення: 11.03.2025).
138. Poggi, I., Ranieri, L., Leone, Y., Ansani, A. The Power of Gaze in Music. Leonard Bernstein's Conducting Eyes. *Multimodal Technol. Interact*. 2020. 4(2), 20 p. URL: <https://doi.org/10.3390/mti4020020> (дата звернення 15.09.2024).

139. Predota, G. On This Day 28 June: Sergiu Celibidache Was Born : веб-сайт. URL: <https://interlude.hk/on-this-day-28-june-sergiu-celibidache-was-born/> (дата звернення 11.10.2024).

140. Ravel: Piano Concerto in G Major. YouTube: веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UtQDZaMcl14&list=RDUtQDZaMcl14&start_radio=1&t=247s (дата звернення: 11.03.2024).

141. Riccardo Muti Quotes : веб-сайт. URL: [https://www.azquotes.com/author/42908-Riccardo Muti](https://www.azquotes.com/author/42908-Riccardo_Muti) (дата звернення 12.01.2024).

142. Riccardo Muti Quotes: веб-сайт. URL: <https://www.azquotes.com/quote/702882> (дата звернення 11.01.2024).

143. Riccardo Muti. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Riccardo-Muti> (дата звернення: 11.01.2024).

144. Richard Wagner. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer> (дата звернення: 12.01.2024).

145. Roberto González-Monjas. URL: https://imgartists.com/roster/roberto-gonzalez-monjas/?fbclid=IwY2xjawLBVedleHRuA2FlbQIxMABicmlkETE2WlFQaERHQ3R2YUfZTXJJAR4qS1z--iqfb6-sDrWhhAswuBrogGnrOdZs_MlIrW5CDmy5p4dXch9RPYtGeJQ_aem_BPMhe4RJLeE0MnhXUxvyNQ (дата звернення: 12.01.2024).

146. Roberts, M. S. 10 tips for becoming a great conductor: веб-сайт. URL: <https://www.classicfm.com/discover-music/instruments/conductor/features/tips-become-a-great-conductor/> (дата звернення 20.11.2023).

147. Rodrigues, P., L. Riccardo Muti: “I don’t care about what’s politically correct, but about quality”. 2023. URL: <https://english.elpais.com/culture/2023-07-03/riccardo-muti-i-dont-care-about-whats-politically-correct-but-about-quality.html> (дата звернення: 12.01.2025).

148. Rogers E. Big Band Arranging. Getting Started. EvanRogersMusic.com. 2020. URL: <https://www.evanrogersmusic.com/blog-contents/big-band-arranging/intro> (дата звернення: 02.02.2025).
149. Rogers, C. R. *On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy*. Boston: Houghton Mifflin, 1961. 420 p.
150. Sachs, H. Toscanini: Musician of Conscience. H. Sachs. New York: Liveright Publishing. 2017. 944 p.
151. Salzburgerfestspiele. Archiv. 2008. URL: <https://www.salzburgerfestspiele.at/en/p/simon-bolivar-youth-orchestra-of-venezuela-1-school-of-listening-2008> (дата звернення 12.10.2024).
152. School for the Ear, Gustavo Dudamel in rehearsal with the Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela. 1 de 3 - Dudamel - Mahler Sym. No. 1 (documental). YouTube: веб-сайт. URL: https://youtu.be/8fszuGQMArk?si=kDpFWZ5sxCc_ZTQD&t=301 (дата звернення: 15.10.2024).
153. School for the Ear, Gustavo Dudamel in rehearsal with the Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela. 2 de 3 - Dudamel - Mahler Sym. No. 1 (documental). YouTube: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/nJ6BsHUe0u0?si=RsaF16SoOlXuM24L&t=479> (дата звернення: 15.10.2024).
154. Secrest, M. Leonard Bernstein: A Life. New York : Alfred A. Knopf, 1994. 471 p.
155. Seiji Ozawa Matsumoto Festival. URL: <https://www.ozawa-festival.com/en/> (дата звернення: 12.10.2024).
156. Sergiu Celibidache: Quotes. Pars Media: веб-сайт. <https://www.parsmedia.com/texts/sergiu-celibidache-quotes> (дата звернення: 10.07.2024).
157. Simon Rattle. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Simon-Rattle> (дата звернення: 12.12.2024).

158. Sir Thomas Beecham, 2nd Baronet. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Sir-Thomas-Beecham-2nd-Baronet> (дата звернення: 13.12.2024).
159. Siranovich, J. D. Conducting and the great conductors: the collection of an opinionated, ardent fan and too-infrequent practitioner (1990- present). 2020. URL: https://www.sjc.edu/application/files/1215/8154/4854/Conducting_and_the_Great_Conductors_Book_Collection_Contest_2020.pdf&sa=U&ved=2ahUKEwj47yorvWLAxUNR_EDHbDtMioQFnoECAEQAg&usq=AOvVaw0Eh_y_FXRrYNfsw5J_wEP_W (дата звернення 19.11.2023).
160. Stoll T. Jazz Conducting. Jazz Education Network. 2019. URL: <https://jazzednet.org/jazz-conducting/> (дата звернення: 05.02.2025).
161. Teachers and Teaching by Leonard Bernstein. YouTube: веб-сайт. 1988. URL: https://youtu.be/_lvGUPaumM?si=ZfaYLAmgKLG57xe5&t=2002 (дата звернення: 12.08.2024).
162. The Leonard Bernstein Office. Young People's Concerts. LeonardBernstein.com: веб-сайт. URL: <https://leonardbernstein.com/about/educator/young-peoples-concerts> (Дата звернення: 13.10.2024).
163. The Making of West Side Story. Award-winning 1985 Documentary Film of the recording of 'West Side Story' for Deutsche Grammophon directed by Christopher Swann. YouTube: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/8q5Chr9Ci1c?t=3763> (дата звернення: 21.04.2025).
164. Toscanini DESTROYS a bass section. YouTube: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=886gkXViXi8> (дата звернення: 10.05.2024).
165. Ulrich J. Preparing the Conductor as Teacher. *Music Educators Journal*. Vol. 95. No. 3. 2009. pp. 48-52.
166. Votta M. Wind ensemble conducting for orchestral conductors. EverythingConducting.com. 2023. URL: <https://www.everythingconducting.com/post/wind-ensemble-conducting-for-orchestral-conductors> (дата звернення: 03.02.2025).

167. Vox. What a conductor actually does on stage. YouTube: веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=z_yIn8V3UcU (дата звернення 24.12.2023).
168. Wigfield, A., Eccles, J. S. Expectancy-Value Theory of Achievement Motivation. *Contemporary Educational Psychology*. 2000. Vol. 25. №1. pp. 68–81.
169. Wigglesworth, M. *The Silent Musician: Why Conducting Matters*. Mark Wigglesworth. London : Faber & Faber. 2020. 256 p.
170. Wis, R. M. *The Conductor as Leader: Principles of Leadership Applied to Life on the Podium*. USA: GIA Publications. 2007. 117 p.
171. Wulf G. Attentional focus and motor learning: a review of 15 years // *International Review of Sport and Exercise Psychology*. 2013. Vol. 6, No. 1. P. 77–104. URL: <https://doi.org/10.1080/1750984X.2012.723728> (дата звернення: 15.02.2025).
172. Zel, U., Onay, M. Conductors as a Metaphor of “Leadership”. *International Journal of Contemporary Economics and Administrative Sciences*. Volume: 2, Issue: 3, Year: 2012, pp. 130-154. URL: <http://www.ijceas.com/index.php/ijceas/article/view/72> (дата звернення 22.04.2024).