

ВОЛОДИМИР ТКАЧУК

ORCID iD: 0000-0003-4193-9172

заслужений діяч мистецтв України,

доцент кафедри дерев'яних духових інструментів

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

volodymyrtytkachuk2017@gmail.com

ФОРМУВАННЯ АСОЦІАТИВНОГО МИСЛЕННЯ

МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ОПРАЦЮВАННЯ МУЗИКИ

ТЕАТРАЛЬНИХ ЖАНРІВ

Досліджено специфіку роботи диригента над творами музично-театральних жанрів, визначено складові цього процесу та значення асоціативного мислення. Розглянуто специфіку жанру оперети, музичної комедії, яка полягає в тому, що головну роль у постановках вистав відіграє режисер, який вибудовує драматургічну концепцію вистави, а в більшості випадків є й автором сценарію. Звернено увагу на обов'язковому здійсненні постановочної роботи режисера в тісному контакті з диригентом, який відповідає за музичну складову вистави. Зазначено, що основи професійної майстерності диригента закладаються в процесі фахового навчання та закріплюються під час мистецької практики в музичних театрах. Зосереджено увагу на ролі театрального дійства у вихованні у майбутніх диригентів асоціативного мислення. Охарактеризовано специфіку роботи диригента в театрі оперети й оперному театрі засобом аналізу творчого досвіду видатних митців. Визначено роль асоціативного мислення диригента не тільки у психологічному (як мислення за допомогою образів та асоціацій) та мистецтвознавчому аспектах (як субфактор синтезу мистецтв), але і з соціологічної точки зору — як корпоративного мислення, що ґрунтується на міжособистісній взаємодії учасників творчого процесу, спільна діяльність яких спрямована на досягнення конкретного результату. Обґрунтовано необхідність творчої адаптації партитури для певного складу оркестру музичного театру. Висвітлено характер творчої взаємодії диригента з режисером, солістами, хором та оркестром. Окреслено проблемні аспекти мистецької практики студентів у музичному театрі та запропоновано шляхи їх подолання. Зосереджено увагу на творчих конкурсах як одному із засобів професійного становлення диригентів. Визначено чотири педагогічні умови та основні принципи формування асоціативного мислення студентів оперно-симфонічної спеціальності. Доведено значення асоціативного мислення як фахово необхідної якості диригента музичного театру. З'ясовано, що робота диригента музичного театру потребує сформованості комплексу професійних компетентностей (фахові уміння, музичні здібності, особистісні якості, індивідуально-психологічні особливості).

Ключові слова: диригент, опера, оперета, музика театральних жанрів, партитура, асоціативне мислення.

Постановка проблеми... Сучасне музично-театральне мистецтво стрімко розвивається у напрямку уніфікації підходів до інтерпретації та втілення різножанрових проєктів, обумовлених інтегративними процесами у світовому

художньому просторі. Означений процес активізує культурне співробітництво митців різних країн, збагачує їх професійний досвід та уможлиблює вирішення спільних творчих проблем. Водночас, ці процеси сприяють поступовій втраті самотності, національних традицій мистецьких шкіл та призводять до домінування космополітичних тенденцій у культурному поступі різних країн.

Не оминули вищевикреслені процеси і музичний театр України, де іноді намагання критично переосмислити геніальні творіння класиків, осучаснити їх відповідно до потреб і запитів глядачів доби інформатизованого суспільства призводять до недолугих, вульгаризованих трактувань вистав усупереч композиторському задуму. Причини такого явища полягають здебільшого у різних поглядах режисера й диригента на концептуальне бачення майбутньої вистави. Як наслідок, сучасний молодий глядач, який хоче долучитися до високого оперного мистецтва, отримує його сфальшовану шоу-версію, втілену за принципами масової культури зі спрямуванням на гедоністичний, а не ціннісно-пізнавальний аспект.

Необхідність підготовки диригента-інтерпретатора класичних і сучасних музично-театральних творів, який добре розуміється на світових тенденціях розвитку музичного театру, спроможний гармонійно поєднувати у своїй діяльності національні традиції та зарубіжні новації, актуалізує обрану проблематику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Різні аспекти творчої діяльності диригента висвітлені у працях вітчизняних науковців. Так, естетико-психологічні чинники творчої роботи диригента оперного театру, особливості втілення стильових ознак та специфіка створення художнього образу твору науково обґрунтовані у дослідженні українського диригента Г. Макаренка (2006). Роль лідера оперного колективу на прикладах з історії та сучасної практики музичного театру визначено у працях М. Черкашиної-Губаренко (2008). Дослідниця наголошує на можливості сучасного оперного театру бути «диригентським», «режисерським» або, навіть, «сценографічним» залежно від авторитету, професіоналізму та вольових якостей одного з постановників

музичної вистави. Цю думку розвиває і М. Нестьєва (2012), зазначаючи, що ступінь повного розкриття композиторського задуму твору полягає у плідній співпраці диригента й режисера із вироблення спільної концепції майбутньої вистави. Специфіку диригентських підходів до інтерпретації різножанрових оперних творів охарактеризовано у монографії В. Рожка (2013), присвяченій видатному Маестро Стефану Турчаку, аналіз творчої діяльності якого є актуальним для підготовки майбутніх диригентів до роботи в музичному театрі. Процес взаємодії диригента з видатними постатями (композиторами, режисерами, хормейстерами, співаками) висвітлено у музикознавчому дослідженні І.-Я. Гамкала (2021), в якому автор на основі історико-культурного аналізу доробку, накопиченого у цій сфері, ділиться власним досвідом співпраці з провідними діячами української оперної сцени, творчий метод яких є важливим для наслідування молоддю.

Актуальні аспекти теорії та практики диригентсько-оркестрової освіти науково обґрунтовано у монографії Я. Сверлюка (2007). Курс техніки диригування для студентів вищих навчальних закладів розроблено В. Доронюком (2004). Рекомендації студентам щодо опрацювання музичних творів у класі оркестрового диригування сформульовано В. Кучеруком та Н. Кучерук (2016). Історико-теоретичний і практичний аспект оркестрового диригування висвітлено у посібнику З. Стукаленко (2017), в якому чітко структуровано матеріал для формування у студентів техніки диригування, наведено оркестровий репертуар та основні етапи роботи над партитурою, визначено методи організації та проведення концертних виступів оркестру.

Аналіз наукових праць свідчить про те, що у фаховій підготовці майбутніх диригентів мало уваги приділено формуванню асоціативного мислення, яке є основою творчого процесу, сприяє розвитку пам'яті, інтелектуальних здібностей та образно-емоційної сфери митця. Означена здатність забезпечує процес генерування творчих ідей, що є необхідним у роботі диригента над музичними творами театральних жанрів.

Необхідність переосмислення практичної підготовки диригентів у контексті сучасних тенденцій розвитку музичного театру доводить актуальність нашого дослідження.

Мета дослідження полягає у визначенні контенту диригентських інтерпретацій та значення асоціативного мислення у процесі опрацювання музики театральних жанрів. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) розкрити специфіку роботи диригента в театрі оперети;
- 2) проаналізувати диригентські підходи до інтерпретації музики оперних творів;
- 3) визначити принципи формування асоціативного мислення майбутніх диригентів у процесі опрацювання музики театральних жанрів.

Виклад основного матеріалу дослідження... Процес виховання диригента музичного театру відбувається з урахуванням особливостей його майбутньої професійної діяльності в оперному чи оперетковому театрах. Розглянемо специфіку роботи диригента-інтерпретатора над оперетковими й оперними творами з метою виявлення схожих рис і відмінностей, та на цій підставі визначимо основоположні принципи формування асоціативного мислення майбутнього маестро.

Задля якомога більшої ефективності освітнього процесу у класах оркестрово-диригентських дисциплін, означений процес має ґрунтуватися на наукових здобутках у цій галузі мистецтва, а також на практичному досвіді відомих диригентів і самого викладача з фаху.

Специфіка жанру оперети, музичної комедії полягає в тому, що головну роль у постановках вистав відіграє режисер, який вибудовує драматургічну концепцію вистави, а в більшості випадків є й автором сценарію. Варто звернути увагу на тому, що постановча робота режисера має обов'язково здійснюватися в тісному контакті з диригентом, який відповідає за музичну складову вистави. Важливо зазначити, що музика до оперет Ж. Офенбаха, І. Кальмана, Ф. Легара, Й. Штрауса настільки багата своїм мелодизмом,

гармонією, яскравою характеристикою художніх образів, що диригенту і режисеру залишається тільки довіритись задуму цих композиторів, оскільки в музиці прочитується вся драматургічна лінія поведінки акторів на сцені, зокрема таких опереточних амплуа, як герой і героїня, простак і субретка, комік тощо. На репетиціях диригент має тактовно, але наполегливо передавати виконавцям своє бачення музичного образу, об'єднуючи їх своєю волею, розумінням музики, створюючи із різних індивідуальностей єдиний колектив, підвласний кожному руху і жесту маестро. Саме диригент керує сценічним дійством та виконавцями (співаками й оркестром), забезпечує метро-ритмічну і художньо-динамічну злагодженість їх звучання.

Молоді диригенти мають розуміти важливість творчої співдружності з режисером та навчитись спільно вибудовувати єдине творче трактування театральної вистави. У процесі постановки музичних вистав мають місце випадки, коли режисери надають перевагу своїй творчій фантазії, пишуть власні сценарії, намагаючись наблизити характер сценічної дії до проблем сьогодення. З одного боку, такий підхід є позитивним, адже режисери хочуть уникнути «музейності», анахронічності музичних вистав, побачити їх як такі, що не позбавлені почуттів живого сучасного світосприйняття, з іншого боку, режисерам варто прислухатися до думки диригентів, бо саме останні розуміють і відтворюють у музиці психологічний підтекст мотивації поведінки головних дійових осіб, задуманий і втілений композиторами в партитурах своїх творів. Саме диригенти, маючи у своїх руках такий потужний арсенал виконавських можливостей як симфонічний оркестр, солісти, хор, ретельно ознайомившись із партитурою, перечитавши велику кількість історичної літератури, мають змогу максимально наблизитись до найбільш реального відтворення художнього образу, навіяного духом епохи, в якій творив композитор.

Оскільки драматургія класичної оперети вибудовується на поєднанні двох складових елементів (співу та прози), то на долю диригента випадає робота над організацією музичного процесу всього спектаклю. На жаль, у музичних академіях України не готують майбутніх диригентів до роботи в опереті, тому

випускники опановують це мистецтво безпосередньо в музичному театрі. Диригент театру оперети має знати стильові особливості творів класиків цього жанру — Офенбаха, Зуппе, Лекока, Легара, Кальмана, Штрауса, а також навчатись умінню передавати артистам характер і манеру виконання суміжних з оперетою жанрів, таких як мюзикл, фолк-опера, рок-опера тощо.

Важливим видом діяльності диригента в музичному театрі є робота з партитурою, що потребує вміння інструментувати твір для певного складу оркестру. Практика постійних гастролей колективу зумовлює постійну потребу проведення театральних вистав та оновлення концертного репертуару, оскільки в маленьких оркестрових ямах деяких театрів не вміщується весь повноцінний оркестровий склад музикантів, який би відповідав інструментальному складу партитур, написаних композиторами. Таким чином, виникає потреба переоркестровки на менший склад оркестру. Перед диригентом відкривається велике поле діяльності, де він може виявити свою творчу фантазію, індивідуальну інтуїцію, уяву. По суті диригент, як і композитор, перебуває у процесі творення на задану тему, але збагачує її свіжими гармонічними знахідками, нетрадиційними контрапунктичними ходами, несподіваними темброво-звуковими фарбами, що значною мірою потребує активізації асоціативного мислення, яке ґрунтується на набутому театральному досвіді. Саме тому обов'язковим елементом під час відвідування студентами театральних вистав є аналіз стилістики твору, логіки поведінки акторів і диригента.

У класичній опереті вокальні номери органічно впливають із сюжетної лінії, яка розкривається головними героями, простаками, субретками й коміками у текстовій прозі вистави. У процесі диригування спектаклю диригент має виявляти розуміння і гнучкість у логічних переходах від прози до музики, а також володіти виразною мануальною технікою. Диригуючи фінали вистав, де задіяні всі солісти, хор, балет та оркестр, його мануальна схема має бути особливо чіткою і точною. Саме у фіналах жанр оперети проявляється як

яскраве, динамічне, ефектне, видовищне дійство, а характер роботи диригента визначається специфікою жанру.

У цьому контексті варто згадати постановку вистави Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі», яка була здійснена в 2000 році у Київському театрі оперети режисером В. Шулаковим та диригентом В. Ткачуком. Це дуже влучний приклад того, коли творчі завдання режисера й диригента співпадають. У співпраці з київським композитором С. Бідусенком на основі давньогрецького міфологічного сюжету оперети було створено сучасний, актуальний спектакль. Сатиричну лінію сюжету, закладену самим Оффенбахом, було подано в сучасному ракурсі, а новий музичний матеріал поєднано із класичною оперетою Оффенбаха, яка за жанром ближча до мюзиклу. Поліхромна палітра виразових засобів, використана режисером В. Шулаковим, відповідала естетиці вистави «Орфей у пеклі», тому у сцені «Олімп» замість оффенбахівських класичних музичних номерів диригент-постановник В. Ткачук вводить сучасні ритмізовані аранжування, шлягери з рефреном «Марсельєзи», майстерно скомпоновані композитором С. Бідусенком як цитати сучасної масової культури. Такий прийом полегшує музичний супровід цієї сцени і підкреслює дистанцію реальної драми героя та фарсу, який сам герой здійснює. Некласична хореографія, специфічні освітлювальні ефекти, музичні номери в естрадній манері — усе це засоби виразності та стилістичні прийоми шоу-програм у жанрі мюзиклу, якими мають майстерно володіти диригент і режисер театру оперети.

У фаховій підготовці студентів оперно-симфонічної спеціальності важливим є засвоєння досвіду роботи диригентів оперного театру та розуміння ролі диригента у створенні оперних вистав. Наводячи приклади із діяльності В. Ткачука на посаді диригента Львівського театру опери і балету та стажера Національної опери України під орудою головного диригента С. Турчака (1984–1988 роки), акцентовано увагу студентів на особливостях оперної драматургії, яку диригент у тандемі з режисером мають втілити у сценічній виставі. Завдання оперного режисера полягають у загальному керівництві творчим

процесом, а вся відповідальність за музичну підготовку вистави припадає на долю диригента.

Важливою рисою оперного диригента є відчуття розвитку драматургії вистави, вміння аналізувати її в дії. У випадку нездатності диригента до здійснення такого аналізу, будь-яка опера, не маючи чіткої конструкції побудови музичної форми, розсипається на дрібні фрагменти. Оскільки диригент сприймає музику у зв'язку із сюжетом та характером дійових осіб (на відміну від режисера, який бачить конкретно-зоровий образ), то творча уява диригента набуває більш театрального значення, перед ним не стоїть завдання створювати дію, але він зобов'язаний трактувати музичний образ у контексті загальної режисури вистави. Тут має місце творча комунікація диригента й режисера з бурхливими дискусіями і грою творчої уяви зі строго аргументованим розрахунком, у процесі чого зароджується задум майбутньої вистави. З часом він (задум) може зазнавати змін, удосконалюватись під впливом акторського колективу — це звичний процес роботи над виставою. Режисер ставить не музичний образ автора, а музичний образ автора в інтерпретації диригента, інтерпретації, на яку, у свою чергу, впливає творчість режисера. Відповідальним є момент, коли режисер разом із диригентом починають співставляти інформацію про композитора і його творчість із партитурою задля правильної вибудови спільного комплексу асоціацій, передчуттів і образів. Варто враховувати, що естетичні пошуки здійснюються не тільки в емоційній концепції майбутньої вистави, але і в інтелектуальній (ідея, тема, проблематика) та психологічній (структура й динаміка характерів).

Також доцільно зосередити увагу на ролі театального дійства у вихованні у майбутніх диригентів асоціативного мислення задля більш детального аналізу такого поняття як «театральність». Зазвичай поняття театральності порівнюють із видовищністю — обрядами, танцями, яскравими костюмами й декораціями, світловими ефектами, однак насправді це поняття також включає пригодницьку фабулу та гостроту інтриги. Означене поняття є допоміжним елементом видовищності, але в жодному разі не головним. Сам

термін «театральність» трактують по-різному — як те, що не схоже на звичайне життя, те, що є винятковим; або, навпаки, як те, що засобами сценічного мистецтва допомагає виявити поезію в побуті. На жаль, в опері прижився такий ярлик як «театральщина» — фальшива умовність, пишна монументальність, набір штампів, які не мають відношення до стилю й характеру твору. Тому диригенти й режисери спрямовують свою творчу енергію на очищення застарілих та пошуки нових, більш сучасних і прогресивних форм.

Порівнюючи твори Вагнера і Пуччіні, Моцарта і Верді, Монюшка і Р. Штрауса, доцільно зауважити, що крім особливостей естетики, музичної форми й мови, вони відрізняються своєрідністю театрального мислення. Тому у навчальній роботі зі студентами варто акцентувати увагу на характері музики цих композиторів, який виявляється в таких особливостях: у Вагнера — синтез трагедії, епосу і романтичної фантастики, що потребує не тільки особливих постановчих прийомів, але і своєрідної манери акторського виконання; у Моцарта — традиції народного театру, комедії *dell'arte i singspiel*, де реалізм людських характерів поєднується із програмованою умовністю та поетичною наївністю засобів сценічної виразності; у Р. Штрауса — одухотворений ліризм та дотримання історичного стилю. Сучасне тлумачення стильності є умовним, що характеризує швидше відтворення поетичної атмосфери, ніж музейної точності.

У цьому контексті студентам доцільно навести приклад творчого методу С. Турчака. Працюючи над постановкою опери З. Паліашвілі «Абессалом і Етері», диригент разом із режисером Д. Смоличем свідомо пішли на динамізацію конфлікту всупереч традиції трактовки цієї опери як ораторії, що робило її статичною. С. Турчак, з його неповторним інтуїтивним талантом, блискуче проводив масштабні симфонічні епізоди, насичені багатством грузинського мелосу. Кульмінацією музично-сценічного розвитку у другій дії стала відома величальна, застольна «Чакруло», яка прозвучала з пафосною героїкою та проникливим розмаїттям художніх образів.

В інтерпретації С. Турчака опери М. Лисенка «Тарас Бульба» головним героєм був народ, відтворений у спектаклі великими хоровими сценами. Акцентуючи увагу на таких рисах, як готовність до самопожертви, у своїй ретельній праці над кожною масовою сценою диригент Турчак намагався показати багатогранність характеру народу, його мужність і рішучість. На численних репетиціях він вимагав від артистів хору не простоювати час на сцені, а «увійти в душу народу», діяти, грати і переконувати відповідно до режисерського задуму, згідно з яким основним конфліктом є наростання протесту в народі: від страждання і мук у першій дії — до героїчного пафосу, який утверджується у фіналі другої дії. Центральним соціальним персонажем опери, який відображає голос народу, є Кобзар, у постаті якого постановники втілили героїзм і незламність духу. Тому оркестр під орудою С. Турчака звучить колоритно й рішуче, відтворюючи стихію народного співця-бунтівника, незламність та історичну велич українського народу, а яскрава темброво-інструментальна палітра підкреслює й укрупнює багатоплановість масштабної боротьби великих народних мас.

Водночас головною рисою виконавства С. Турчак вважав розкриття художньо-образного змісту опери. У цьому контексті варто згадати вислів Г. Берліоза, що диригент має бачити і чути, володіти швидкою реакцією і бути рішучим, знати мистецтво композиції, природу та обсяг інструментів, уміти читати партитуру, і, крім цього, володіти особливим талантом передавати виконавцям свої почуття, інакше він не керівник, а простий відбивач такту (*Berlioz, 1844*).

У засвоєнні студентами музики театральних жанрів актуальним є аналіз творчих методів відомих митців. Так, наприклад, диригент Баварської державної опери К. Петренко у своїх трактовках оперних вистав використовує оригінали партитур, композиторські нотатки, епістолярні джерела, історичні записи, а також різні виконавські традиції. Працюючи над постановкою опери Г. Доницетті «Лючія ді Ламмермур» він вивчив композиторський автограф, який суттєво відрізняється від традиційної партитури. Розшифрувавши його,

Петренко озвучив твір у німецькому стилі (що відчувається у фразуванні, артикуляції, динаміці, ретельній роботі над окремими виконавськими прийомами), руйнуючи стереотипи трактування цієї опери, надаючи їй оригінального і яскравого звучання, реалізувавши незвичну і невідому інтерпретацію всупереч традиційним слухацьким і виконавським стереотипам. Одним із пріоритетів К. Петренка та деяких сучасних оперних диригентів є забезпечення балансу вокальних і оркестрових голосів. Так, наприклад, О. Линів, працюючи над постановкою цієї опери Доницетті у творчому тандемі з К. Петренком, вирішила проблему традицій *bel canto* по-іншому. Для того, щоб досягти в роботі з оркестром вокальної пластики голосоведення, диригентка сконцентрувала увагу на інструментовці більш пізнього періоду творчості Доницетті, переосмисливши темпові співвідношення та розставивши додаткові акценти, що забезпечило виразність оркестрових ліній та органічне поєднання експресивної піднесеності з різкими емоційними зривами, характерними для музичної драми.

Дотримуючись канонів музичної драми, деякі диригенти не зважають на природу співу *bel canto*. Дбаючи про цілісність твору в процесі розвитку драматургії опери, вони ігнорують такі традиції белькантової опери, як витримування пауз після віртуозних вокальних каденцій, фермат, оплесків глядачів тощо. Це не є типовим для музичної драми, тому диригент має бути готовим до ситуацій, які не заплановані у виставі та «гальмують» хід опери, поділяючи її на окремі фрагменти.

Аналіз роботи відомих диригентів є необхідним у формуванні асоціативного мислення студентів на заняттях з фахових дисциплін та під час проходження практики в Оперній студії, музичних театрах, філармонії. Взаємозв'язок навчального процесу з мистецькою практикою студентів визначено в освітньо-професійній програмі спеціальності «Оперно-симфонічне диригування» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, де зазначається, що студенти мають володіти навичками диригування в музично-театральній, концертно-виконавській та педагогічній діяльності, бути

здатними до пошуково-дослідницької роботи, що забезпечує поєднання творчо-практичного і теоретичного аспектів фахової підготовки майбутніх диригентів.

Робота студентів у реальних умовах творчого процесу театру сприяє практичному засвоєнню специфіки жанрів опери й оперети та формуванню повноцінного професійного досвіду. Але адаптація практикантів до нових умов інколи буває проблемною. Так, у диригентів-початківців спостерігається внутрішня психологічна скутість, яка перешкоджає їм реалізувати в репетиційному процесі найкращі творчі задуми. Загострене почуття відповідальності та острах великої кількості учасників театрального дійства не дають можливості зосередити увагу на запланованих основних завданнях. У таких випадках доцільно рекомендувати студентам відвідувати індивідуальні заняття із солістами, проводити невеликі репетиції з хором та окремими групами оркестру. Така поступова тактика комунікативного процесу з виконавцями дає змогу майбутньому керівнику-диригенту усвідомити ефективність сприйняття його зауважень, розкомплексувати творчу уяву та наповнити трактовку музичних творів новими асоціаціями.

У вищеописаному контексті варто розглянути асоціативне мислення майбутнього диригента не тільки у психологічному (як мислення за допомогою образів та асоціацій) та мистецтвознавчому аспектах (як субфактор синтезу мистецтва), але і з соціологічної точки зору — як корпоративне мислення, що ґрунтується на міжособистісній взаємодії учасників творчого процесу, спільна діяльність яких спрямована на досягнення конкретного результату. Відповідно до такого тлумачення асоціативного мислення музичний театр є творчою асоціацією з чітко вираженою ієрархічною структурою, у якій посади диригента й режисера є ключовими.

У формуванні асоціативного мислення майбутніх диригентів великого значення надається участі студентів у фахових конкурсах, проведення яких репрезентує сучасні досягнення у сфері оперно-симфонічного диригування, збереження й розвиток традицій вітчизняної та зарубіжної шкіл. Будучи унікальною формою виявлення обдарованої молоді, конкурси диригентів

сприяють підготовці кваліфікованих митців, розвитку творчого потенціалу та виконавської майстерності молодих диригентів, збагаченню їх професійного досвіду в умовах нелегкого творчого змагання.

Формування асоціативного мислення студентів у процесі роботи над музикою театральних жанрів доцільно здійснювати з дотриманням наступних принципів:

- систематичності (у послідовному розвитку професійних якостей та вмінь);
- проблемності (у постановці творчих завдань);
- художньої цінності репертуару (у відборі й інтерпретації музичних творів);
- образності (у розвитку професійного мислення, творчої уяви та художніх асоціацій);
- естетизації (у формуванні сценічного іміджу майбутнього диригента та розумінні естетики сучасного музичного театру).

Узагальнюючи результати дослідження та спираючись на власний виконавський і педагогічний досвід, визначено чотири педагогічні умови формування асоціативного мислення майбутніх диригентів:

- 1) взаємозв'язок фахового навчання з мистецькою практикою в музичних театрах;
- 2) опора на практичний досвід відомих диригентів та викладача з фаху;
- 3) систематичне відвідування та професійний аналіз вистав у музичних театрах;
- 4) цілеспрямований розвиток у студентів фахової інтуїції, інтелектуальної та емоційної-образної сфери, здатності до комунікації у творчому колективі.

Отже, майбутній диригент має володіти комплексом особистісних якостей (пунктуальність, відповідальність, комунікативність, толерантність, вимогливість, фізична витривалість, артистизм), індивідуально-психологічних особливостей (харизма, вольовий вплив, хороша пам'ять, миттєва реакція, творча уява, асоціативне мислення), музичних здібностей (відмінний слух —

мелодичний, гармонічний, темброво-динамічний, метро-ритмічний, архітектонічний) та фахових умінь (виразна мануальна техніка; знання партитури та миттєве зорове охоплення усіх її голосів; знання специфіки роботи з оркестром, солістами-вокалістами, хором; здатність до аналізу драматургії вистави та побудови чіткої конструкції музичної форми; здатність до мистецьких новацій).

Висновки.

1. Специфіка роботи диригента в театрі оперети обумовлена особливостями цього жанру, який ґрунтується на синтезі музики, слова, сценічного руху та художнього оформлення; потребує розуміння складного механізму організаційно-музичного процесу та ролі в ньому режисера й диригента; вимагає знання репертуару театру та методів його опрацювання; передбачає володіння диригентом технологією репетиційної роботи та врахування специфіки різних видів музичного виконавства; вимагає наявної здатності до нестандартної інтерпретації музики театральних жанрів, розвиненої творчої уяви та асоціативного мислення.

2. Аналіз диригентських підходів до інтерпретації музики оперних творів надав змогу виявити характерні особливості роботи диригента оперного театру, які зумовлені масштабністю та видовищністю оперної вистави, особливостями оперної драматургії, симфонічною насиченістю партитури, що потребує від диригента сформованості фахово необхідних особистісних якостей, музичних здібностей, виконавських умінь та здатності до мистецьких новацій. Формування у майбутніх диригентів означених професійних компетентностей має здійснюватися в процесі фахового навчання та мистецької практики в оперному театрі.

3. Дослідження специфіки роботи диригента над творами музично-театральних жанрів дало змогу визначити необхідність формування у студентів оперно-симфонічної спеціальності асоціативного мислення, яке сприяє ґрунтовному розкриттю творчих задумів композитора та сценічному втіленню художніх образів музичного твору, закладених у партитурі. У формуванні цієї

професійної здатності необхідно дотримуватись педагогічних умов і принципів, які сприяють творчому розвитку студентів та забезпечують успішність їх підготовки до роботи в музичному театрі.

Перспективи подальших розвідок... Інформація, викладена у статті не вичерпує усіх можливих аспектів порушеної проблеми визначення контенту диригентських інтерпретацій та значення асоціативного мислення у процесі опрацювання музики театральних жанрів. Предметом подальших наукових розвідок є формування у студентів навичок творчої адаптації партитур для різного складу оркестру музичного театру.

Список використаної літератури і джерел

1. Гамкало, І.-Я., 2021. *Мій музичний Олімп*. Київ: Світ Успіху.
2. Доронюк, В., 2004. *Курс техніки диригування*. Івано-Франківськ.
3. Кучерук, В. Ф. та Кучерук, Н. П., 2016. *Оркестрове диригування*. Луцьк.
4. Макаренко, Г. Г., 2006. *Творчість диригента в контексті інтегративного підходу*. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
5. Нестьєва, М. І., 2012. Режисер і композитор – однодумці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3 (16), сс.11–16.
6. Рожок, В. І., 2013. *Стефан Турчак*. Київ: Либідь.
7. Сверлюк, Я. В., 2007. *Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика: монографія*. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв.
8. Стукаленко, З. М., 2017. *Основи оркестрового диригування*. Кропивницький: ЦДПУ імені В. Винниченка.
9. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2008. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, сс.118–125.
10. Berlioz, H., 1844. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger.

References

1. Hamkalo, I.-Ya., 2021. *Mii muzychnyi Olimp* [My musical Olympus]. Kyiv: Svit Uspikhu.
2. Droniuk, V., 2004. *Kurs tekhniky dyryhuvannia* [Course of conducting techniques]. Ivano-Frankivsk.
3. Kucheruk, V. F. and Kucheruk, N. P., 2016. *Orkestrove dyryhuvannia* [Orchestral conducting]. Lutsk.
4. Makarenko, H. H., 2006. *Conductor's creativity in the context of an integrative approach*. Doctor of Art History. Abstract of Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
5. Nestieva, M. I., 2012. Rezhyser i kompozytor – odnodumtsi chy suprotivnyky? [Are the director and the composer like-minded or opponents?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3 (16), pp.11–16.
6. Rozhok, V. I., 2013. *Stefan Turchak* [Stefan Turchak]. Kyiv: Lybid.
7. Sverliuk, Ya. V., 2007. *Dyryhentsko-orkestrova osvita: teoriia, metodyka, praktyka: monohrafiia* [Conductor and orchestra education: theory, methodology, practice: monograph]. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv.

8. Stukalenko, Z. M., 2017. *Osnovy orkestrovoho dyryhuvannia* [Fundamentals of orchestral conducting]. Kropyvnytskyi: TsDPU imeni V. Vynnychenka.

9. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2008. Yevropeyskyi opernyi teatr novoho tysyacholittia: shliakhy onovlennia [European opera house of the new millennium: ways of renewal]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1, pp.118–125.

10. Berlioz, H., 1844. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger.

VOLODYMYR TKACHUK

ORCID iD: 0000-0003-4193-9172

Honored Artist of Ukraine,

Associate Professor of the Department of Woodwind Instruments

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

volodymyrktachuk2017@gmail.com

FORMATION OF ASSOCIATIVE THINKING OF FUTURE CONDUCTORS IN THE PROCESS OF PROCESSING MUSIC OF THEATER GENRES

The specifics of the conductor's work on works of music and theater genres were studied, the components of this process and the importance of associative thinking were determined. The specifics of the genre of operetta, musical comedy, which consists in the fact that the main role in the productions of plays is played by the director, who builds the dramaturgical concept of the play, and in most cases is also the author of the script, is considered. Attention is drawn to the obligatory implementation of the stage work of the director in close contact with the conductor, who is responsible for the musical component of the performance. It is noted that the foundations of a conductor's professional skill are laid in the process of professional training and are consolidated during artistic practice in musical theaters. Attention is focused on the role of theatrical performance in the education of associative thinking in future conductors. The specifics of the conductor's work in the operetta theater and the opera theater are characterized as a means of analyzing the creative experience of outstanding artists. The role of the conductor's associative thinking is defined not only in psychological (as thinking with the help of images and associations) and art history aspects (as a subfactor of the synthesis of arts), but also from a sociological point of view — as corporate thinking based on interpersonal interaction of participants in the creative process, joint activity which is aimed at achieving a specific result. The need for creative adaptation of the score for a specific composition of the musical theater orchestra is substantiated. The nature of the conductor's creative interaction with the director, soloists, choir and orchestra is highlighted. Problematic aspects of students' artistic practice in musical theater are outlined and ways to overcome them are proposed. Attention is focused on creative competitions as one of the means of professional formation of conductors. Four pedagogical conditions and basic principles of formation of associative thinking of students of the opera and symphonic specialty are defined. The importance of associative thinking as a professionally necessary quality of a musical theater conductor is proven. It was found that the work of a musical theater conductor requires the formation of a set of professional competencies (professional skills, musical abilities, personal qualities, individual and psychological characteristics).

Key words: conductor; opera, operetta, music of theatrical genres, score, associative thinking.

Стаття надійшла до редакції 15.03.2023 р.