**УДК 7.071.2:159.954**
**DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-7**

***Ірина БЕРМЕС,***
*orcid.org/0000-0001-5752-9878*
*доктор мистецтвознавства, професор,*
*завідувач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва*
*Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*
*(Дрогобич, Львівська область, Україна) irunabermes@ukr.net*

# ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В СВІТЛІ ПСИХОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ

*Серед інших виконавських фахів диригентсько-хоровий вирізняється іманентною сукупністю ознак. Його специфіка полягає у винятковості ролі диригента як інтерпретатора, що зумовлюється такими чинниками: праця хормейстера протікає з вибагливими, примхливими і своєрідними музичними «інструментами» – людськими співочими голосами; у диригента відсутній фізичний контакт із «інструментом», тобто, звуковидобування здійснюється на відстані; диригент позбавлений можливості щоденно вправляти з хором. Звідси випливає необхідність всеохопного дослідження граней мистецтва хорового диригування, що включають як суто технічні аспекти, так і творчо-виконавські. Водночас, коли технічні проблеми доволі часто висвітлюються у відповідній літературі, то творчо-виконавські підстави хорового диригування, як одного з найскладніших видів музичного виконавства, вивчені на сьогодні недостатньо вичерпно. Тим часом серйозні та багатоманітні завдання, що виникають перед диригентом і потребують нагальних розв'язань, у своїй основі ґрунтуються на психології творчості, що охоплює комплекс складових, як-от управління колективом, інтерпретація хорових творів, взаєморозуміння між диригентом і співаками.*

*Диригування – процес практичної реалізації творчих уявлень і необхідних для спільного виконання психологічних впливів, тобто діяльність диригента вибудовується, головно, на психічних процесах і психологічних інформаційно-рухових механізмах.*

*Хор – творчий колектив, в якому існують професійні та міжособистісні взаємини. Успіх вельми часто залежить від вміння диригента створювати довірливу атмосферу, позитивний психологічний «клімат» у колективі для його творчої продуктивності, здатності виявляти емпатію.*

*Мета статті полягає в окресленні особливостей творчої практики хорового диригента крізь призму психології творчості.*

***Ключові слова:*** *хоровий диригент, творча діяльність, психологія творчості, художній образ, інтерпретація.*

***Iryna BERMES,***
*orcid.org/0000-0001-5752-9878*
*Doctor of Art History, Professor,*
*Head of the Department of Vocal-Choral, Choreographic and Visual Arts*
*Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*
*(Drohobych, Lviv region, Ukraine) irunabermes@ukr.net*

# CONDUCTING AND CHORAL ART IN THE LIGHT PSYCHOLOGY OF CREATIVITY

*Among other performing specialists, the conductor and choral specialist is distinguished by an immanent set of features. Its specificity lies in the exclusivity of the conductor's role as an interpreter, which is determined by the following factors: the choirmaster's work involves demanding, capricious, and peculiar musical «instruments» – human singing voices; the conductor has no physical contact with the «instrument», that is, sound production is carried out at a distance; the conductor is deprived of the opportunity to practice with the choir on a daily basis. Hence the need for a comprehensive study of the facets of the art of choral conducting, including both purely technical aspects and creative and performing ones. At the same time, when technical problems are often covered in the relevant literature, the creative and performing foundations of choral conducting, as one of the most complex types of music performance, have not been studied exhaustively enough. Meanwhile, the serious and diverse tasks that a conductor faces and needs to be addressed urgently are based on the psychology of creativity, which encompasses a set of components, such as managing a collective, interpreting choral works, and mutual understanding between the conductor and singers.*

*Conducting is the process of practical realization of creative ideas and psychological influences necessary for joint performance, i.e. the conductor's activity is based mainly on mental processes and psychological information and motor mechanisms.*

*A choir is a creative team in which professional and interpersonal relationships exist. Success often depends on the conductor's ability to create a trusting atmosphere, a positive psychological «climate» in the team for its creative productivity, and the ability to show empathy.*

*The purpose of the article is to outline the peculiarities of the creative practice of a choral conductor through the prism of the psychology of creativity.*

***Key words:*** *choir conductor, creative activity, psychology of creativity, artistic image, interpretation.*

**Постановка проблеми.** Диригент і хоровий колектив є виконавцями вокально-хорової музики, що завжди була і залишається для українців чи не найбільш сталим і улюбленим способом мистецького спілкування. Ця галузь композиторської та виконавської творчості з розмаїтою палітрою жанрів і форм побутування широко представлена у світовій музичній скарбниці. Не применшуючи значення досягнень, самобутності зарубіжних хорових культур, рівня майстерності їхніх хорових колективів, необхідно визнати, що українське вокально-хорове мистецтво є чимось більшим за звичайний різновид музики.

Хор – своєрідний вокальний «інструмент», якому потрібна постійна увага і систематична робота з боку керівника. Праця диригента хору зазвичай пов'язана з виконанням різних, взаємопов'язаних завдань – від організації співочого хорового процесу до моменту концертного виконання. Відповідно, активна функціональність диригента залежатиме від комплексу його інтелектуальних, художньо-творчих, професійних і чисто людських рис.

Творча діяльність хорового диригента є професійно-значущою, оскільки вона виступає як інструмент впливу на хоровий колектив. Органічний взаємозв'язок процесів комунікації та музичного «спілкування» вносить творче начало у виконавську діяльність хору. Втім висвітлення творчої діяльності диригента в світлі психології творчості не було предметом окремого дослідження. В цьому й виявляється актуальність статті.

**Аналіз досліджень.** Спеціальні праці українських та зарубіжних дослідників присвячені теоретичним, практичним, історичним та культурологічним аспектам хорового мистецтва (О. Бенч-Шокало, К. Пігрова, М. Колесси (Колесса, 1973), А. Мархлевського, А. Лащенка, І. Бермес, Е. Ансерме, Г. Вуда, В. Фуртвенглера та інших). Окремі аспекти психології оркестрового та хорового диригування представлені в працях Г. Макаренка «Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри» (Макаренко, 2005), Р. Кофмана, Г. Голика, певні компоненти процесу диригування розкрито в дослідженні Н. Антонець і А. Горбатської «Виконавське музичне мислення в диригентській діяльності» (Антонець & Горбатська, 2006). Необхідними для написання статті виявилися праці з психології творчості (Н. Карпенко, В. Клименко, В. Моляко (Моляко, 2004: 2–9), В. Роменця, О. Туриніної, Н. Ханецької та ін.).

**Мета статті** полягає в окресленні особливостей творчої практики хорового диригента крізь призму психології творчості.

**Виклад основного матеріалу.** Впродовж останніх двох століть мистецтвознавство неодноразово робило спроби теоретичного осмислення однієї з найбільш складних виконавських спеціальностей – диригування. За час становлення незвичної музичної професії в наукових працях порушувалися проблеми творчої діяльності видатних маестро свого часу, однак це питання не отримало ґрунтовного висвітлення.

Феномен творчості привертав увагу мислителів у всі епохи світової культури. Про глибокий інтерес до цього предмета можна судити за незгасаючим століттями прагненням створити загальну «теорію творчості». Проте в більшості випадків спроби її побудови описували дійсність тільки на рівні поверхні явищ.

Вузлові проблеми теорії творчості вперше намічені у філософсько-лінгвістичних роботах О. Потебні. Весь процес творчості вчений диференціював на стадії праці, несвідомої роботи та натхнення, що дотичне до диригентського мистецтва. Праця над собою необхідна для наповнення сфери свідомості змістом, який потім повинен перероблятися несвідомою сферою. Несвідома робота зводиться до відбору. Втім, ми не можемо передбачити як ця робота здійснюється. Натхнення є не що інше, як «перекладання» з несвідомої сфери в свідомість вже готового висновку. Тобто, диригент спочатку детально вивчає твір, «зріднюється» з ним, проймається його образною сферою, а тоді вже починає репетиційну роботу зі співаками, передаючи їм створений власною уявою художній образ.

На сьогоднішній день ще не існує вичерпного визначення поняття «творчість», хоча спроби дати таке визначення філософи, психологи, педагоги і представники інших наук робили неодноразово. У найзагальнішому вигляді творчість визначається як «продуктивна діяльність», що «характеризується продукуванням нових результатів»

(ФЕС, 2002: 630), як «вид діяльності, який сприяє винайденню або відкриттю чого-небудь, раніше невідомого суб'єкту» (Моляко, 2004: 3), як «діяльність, що породжує щось якісно нове, яке ніколи раніше не існувало» (Плаксій, 2018: 97).

Вирізняючи ознаки творчого акту, практично всі дослідники творчості підкреслювали його несвідомість, спонтанність, неконтрольованість волею і розумом, а також зміну стану свідомості. «Творчий процес, – підкреслює І. Волощук, – неодмінно передбачає відокремлення мислення від буденної свідомості і перенесення його в площину теоретичного мислення (…) – повинна існувати деяка підйомна сила, яка в потрібний момент (момент творчого акту) здатна відірвати образ і спосіб мислення людини від звичайного рівня і повернути їх назад в лоно буденного життя» (Власова, 2005: 11).

Спочатку диригент працює над деталями твору, обдумує концепцію, тоді вивчає його з хором. Завершальним етапом є концертне виконання. Логічне розв'язання творчого завдання виникає лише на базі інтуїтивного, тобто тоді, коли воно вже практично вирішене і є потреба передати його хоровому колективу, обґрунтувати. Тут і виникає необхідність виразити результат вербально. Тобто, інколи диригент змушений використовувати словесне підтвердження свого жесту.

Творчість зводиться до інтелектуальної активності і чутливості (сенситивності), до «побічних продуктів» своєї діяльності. Для творчої людини найбільшу цінність представляють саме побічні результати діяльності, щось нове і незвичайне. Працюючи людина використовує свій свідомо організований досвід, але для вирішення творчого завдання його недостатньо. І це породжує потребу в новому знанні, новому досвіді – неусвідомленому, що містить в собі ключ до вирішення творчого завдання. Неусвідомлюваний досвід проявляється як несподівана підказка (побічний продукт), тобто, у цьому разі включається образне мислення диригента.

У диригентському мистецтві основоположним принципом у вивченні творчості є положення про суспільну детермінованість особистості, її знань і творчих здібностей. Творче пізнання завжди виступає як єдність пізнання і спілкування, а практика, соціальне середовище служать єдиним критерієм достовірності результатів і підставою його подальшого розвитку. Найбільш цінним продуктом диригентської творчості є власні здібності і потреби, які формуються в цій діяльності.

У хорі, який складається з великого числа різних індивідуальностей, кожен є неповторною особистістю. Диригент при цьому сполучає індивідуальності і художні наміри виконавців, інтегруючи їх воєдино зі своїми намірами.

Творча активність диригента спрямована на перетворення самого себе. Вона концентрується на вивченні і формуванні себе, побудові власного життя з урахуванням духовного світу, світогляду, цілей особистості, врешті – розуміння нею сенсу життя. Диригент як музикант повинен володіти талантом і здатністю через жести виразити експресію і сутність музичного твору. Завдання хормейстера – поєднати ці два компоненти. Як диригент, так і співаки хору мають своєю задачею опанувати нотний текст (партитуру) і «текст диригентського жесту». Під час виконання партитура хорового твору перетворюється в свідомості диригента крізь призму його досвіду, характеру, темпераменту, художніх установок і потреб, відтак формується інтерпретаційна версія хорового твору.

Л. Бобер та І. Юзюк зазначають, що «Торкаючись мистецтва інтерпретації, професор (М. Колесса – І. Б.) підкреслював, що тут все залежить, в основному, від інтелекту виконавця. Глибокий і тонкий музикант завжди зуміє розширити межі виконуваного ним твору за рахунок уміння відчувати і бачити те, що знаходиться ніби поза нотним текстом – недомовлене, а лише намічене композитором. А щоб це змогти зробити, виконавець з оптимальною точністю повинен вивчати і знати авторський текст. Разом з тим, прочитання авторських позначень мусить мати творчий характер, адже композитор не в змозі записати свої побажання щодо виконання твору в партитурі» (Бобер, Юзюк, 1997: 113). Інтерпретація музичного твору залежить від того, наскільки його суб'єктивні відчуття співпадають чи не співпадають з об'єктивними намірами автора. Тобто, в хвилини творчості диригент на деякий час відривається від світу звичних, тривіальних речей і переноситься в світ незвичайного, дивовижного. Зазначимо, що партитура хорового твору дає можливість для виникнення різних варіантів виконавських інтерпретувань.

Обов'язковим також є зацікавлення професією, вдосконалення свого загального, музичного і виконавського рівнів розвитку. «Людям часто видається, що бути диригентом – це дуже просто. Став собі перед оркестром (хором), махаєш руками, от і вся праця. А тим часом, щоби бути фаховим... диригентом, треба стільки знати… Доводиться перегорнути багато різних книжок, мати широку ерудицію, життєвий досвід, а до того ще й чуття», – наголошував М. Колесса (Кияновський, 1966: 5).

ська, 2003: 227). Крім цього, диригент відповідає ще і за свій колектив, вся його діяльність спрямована на вдосконалення хорового звучання, на «продукт» творчості. Він зобов'язаний постійно працювати над собою, збагачувати свій слуховий та інтелектуальний досвід. Справжнє власне «я» диригент розкриває в роботі з хором, причому відбувається це мимовільно. Він керує руками, через них передає виконавцям свій духовний заряд, своє бачення твору, свій емоційний стан, зокрема й завдяки магнетизму та вольовому впливу. Ця творчість йде від серця, а не просто «сухим» виконанням обов'язку.

Керівник зобов'язаний своїми діями спрямувати творчий пошук хористів у необхідне русло, зробити максимально зрозумілим для кожного з них творче завдання. Важко переоцінити значення слова під час роботи диригента над втіленням художнього образу, що безпосередньо впливає на творчий процес.

«"Ідеальна" внутрішня модель створюється завдяки кропіткій внутрішній роботі маестро та на початковому етапі існує лише в його уяві» (Макаренко, 2005: 247). Далі головним завданням диригента стає донесення головних художніх характеристик уявної «конструкції» задуму до виконавців. Від розуміння і відчуття ними створеного образу залежить успіх виконання.

Диригент – не той, хто продукує, а художник, який відтворює, його діяльність полягає не у створенні нового, а в тому, щоби змусити зазвучати твір, скомпонований композитором. У розпорядженні композитора немає засобів, за допомогою яких він міг би позначити на папері свій задум у всіх подробицях настільки зрозуміло, щоб виключити можливість якого б то не було різночитання. Можна додати, що навіть існуючі засоби ще не використовуються повною мірою всіма композиторами. Щодо диригентського «прочитання», то зазначимо, що відтінки виразного виконання хорового твору настільки делікатні, що у багатьох випадках слова є не чим іншим, як спробою викликати в чужій душі споріднені емоції, котрі можуть стати базисом високомистецької інтерпретації, якщо «торкнуться» свідомості виконавця – співака хору. Ось як О. Кошиць, працюючи над українською народною піснею «Ой, гай мати» в опрацюванні М. Лисенка, роз'яснював хористам: «Уявіть собі на мить таку картину: попрощався козак з батьками, з рідними, і поїхав з України. Та спочатку, поки він їхав селом, не почував ще себе відрізаною від своїх людиною, тому бадьоро сидить він на коні, – не личить бо козакові показувати свою тугу. Ось він виїхав на околицю села, минув вітряки, могилки й їде вже польовою дорогою. Чим далі їде козак, тим дужче стискається його серце, тим більше зростає його розпач. А все ж таки він їде своєю, сільською дорогою. Все своє, все рідне, близьке! Та, виїхавши на битий шлях, відчув козак, що тепер він є відрізана скибка – а кругом чужина! Спинивсь козак і "слізоньками вмився!"» (Головащенко, 2007: 577). Таким поясненням Олександр Антонович вкладав пісню виконавцям прямо в душу.

Вирішити завдання однакового трактування змісту диригент може лише із застосуванням слова, яке має бути образним, яскравим і влучним. На професійному рівні диригентське пояснення слід розглядати як допоміжний, а не визначальний засіб. У співвідношенні між мовою диригента та його мануальною технікою перевагу, безумовно, слід віддати жестам. «Висловлювання має бути лаконічним та, крім того, важливою є певна пропорція між словом і жестом, тобто диригент повинен більше диригувати, ніж говорити» (Макаренко, 2005: 249).

Одним із вельми важливих компонентів, який визначає творчий процес роботи диригента над хоровим твором, є комплекс психологічних механізмів, що лежать в основі взаємодії музикантів і диригента. Це стосується, головним чином, спілкування та психологічного впливу, які перетворюють творчі уявлення диригента-інтерпретатора у видиму і зрозумілу для співаків-виконавців інформацію.

Диригування – це процес керування музичним колективом, що «…полягає в передачі диригентом колективу творчих намірів композитора через особисту інтерпретацію, завдяки забезпеченню ансамблевої злагодженості й технічної довершеності виконання» (Макаренко, 2005: 47).

Розглядаючи диригування як виконавське мистецтво, дуже влучно висловився М. Колесса: «Про жоден з видів музичного мистецтва немає, здається, таких суперечливих думок, як про диригування… Диригування – це таке саме виконавське мистецтво, як спів, гра на скрипці, кларнеті чи на якомусь іншому інструменті. Але між іншими видами виконавського мистецтва і диригуванням є одна основна різниця: тоді як музиканти-виконавці у своїй музичній практиці мають справу з інструментом (фортепіано, скрипка, флейта, арфа тощо), на якому вони грають краще чи гірше, залежно від якості інструмента і від своєї майстерності, диригент має перед собою велику кількість хористів, тобто велику кількість різних індивідуальностей, які він мусить об'єднати в одну цілість,

в один спаяний колектив так, щоб він зазвучав під його руками як добре настроєний інструмент» (Колесса, 1973: 3). Тому керівник зобов'язаний бути високоосвіченою особистістю, добре знати музично-теоретичні предмети (сольфеджіо, гармонію, основи музичних форм, музичного аналізу, естетику, історію музики, основи вокального мистецтва), а також володіти низкою специфічних якостей. «Крім доброго музичного слуху, почуття ритму і темпу, музичної форми й стилю, крім музичного смаку та почуття міри, музичної пам'яті, темпераменту й творчої фантазії, тобто всіх тих якостей, якими повинні відзначатися всі музиканти-виконавці, диригент повинен мати ще деякі інші особливості. Це насамперед уміння за допомогою доцільних і пластичних жестів рук та відповідного виразу обличчя передавати учасникам хору внутрішній зміст музичного твору, вміння, в якому чимало спільного з акторським мистецтвом» (Колесса, 1973: 4).

Безперечно, керівник повинен добре знати суто диригентські дисципліни: читання хорових партитур, мануальну техніку, методику роботи з хором, вокальне мистецтво тощо. Неодмінними для особистості диригента є й дисциплінованість, наполегливість організаторський хист, поряд із тим – тактовність, толерантність, дружелюбність, доброзичливість.

Красномовним прикладом успішного порозуміння з хоровим колективом є творча діяльність О. Кошиця. Поруч із розвиненою силою волі, Кошиць був великим знавцем людської душі та її емоційних виявів. Спочатку він пильно придивлявся до кожного підлеглого йому співака, знав кожного, «чим він дише», як сам висловлювався. «Дійсно, завдяки своїй тонкій інтелігентності він умів із кожним поговорити спорідненою мовою, увійти в дружнє довір'я, спонукуючи тим самим не раз відкривати йому, як близькій людині, тайни своєї душі. Тим нав'язувався внутрішній контакт між диригентом і поодинокими виконавцями, нав'язувалися ті невловимі нитки, що лучили різнорідний комплекс в одне. Тільки так можна було створити одне тіло, очолюване душею великого майстра» (Щуровська, 2007: 108).

Диригент, маючи намір ставити вимоги перед хором, повинен насамперед бути вимогливим до себе, тому що на нього лягає величезна відповідальність. Так само він «повинен …володіти собою» (Колесса, 1973: 4).

Специфіка спілкування з хором вимагає від керівника багатьох ознак, когнітивної здатності до координації кількох елементів одночасно: вміння організовувати виконавців, встановлювати творчий контакт із ними, розібрати структуру твору, бездоганно чути і належним чином реагувати на огріхи виконання, вносити зміни, лаконічно і чітко формулювати свої вимоги й побажання; вміти планувати репетицію й економно витрачати сили і час усіх її учасників, готувати приміщення, нотний матеріал тощо. Водночас диригент повинен налаштувати співаків на позитивний творчий процес і створити атмосферу, яка сприятиме як високому технічному рівню виконання, так і її емоційному вираженню.

Приклади творчої діяльності в її різних галузях також переконують нас у тому, що нові образи створюються з життєвих вражень. Диригент за допомогою фантазії, ґрунтуючись на знанні творчості композитора, міг би уявити собі, які психічні процеси були визначальними при написанні конкретного твору, який характер виконання є найбільш придатним для розкриття його змісту.

Ми наблизилися до основної проблеми будь-якого виконавського мистецтва. Існує думка, начебто художник-виконавець повинен заново пережити ті почуття, котрі відчував автор твору при його створенні. Тобто, диригент у процесі вивчення твору з хором повинен сприймати всі ці прояви людської свідомості як реальні емоційні «спалахи».

Вивчення цієї проблеми вимагає широких психологічних й естетичних досліджень. Отже, диригент є художником і його діяльність певною мірою близька до акторської діяльності. Водночас слід зауважити: органом вираження почуттів в актора є його власні дані, тоді як диригент повинен спонукати інших людей до дій, якими досягається бажаний ефект відтворення певного психологічного стану або події. І, якщо робота актора вже сама по собі є вираженням, то в диригента ми маємо справу із цілеспрямованими діями, за допомогою яких він впливає в конкретному сенсі на підлеглих йому співаків за допомогою, передусім, жесту.

Покликаючись на Л. Маккіннон, «Хороший диригент – не тільки актор, а до того ще й пророк. Керуючи музикою, він за допомогою своїх рухів та очей творить форму і настрій фрази, що наближається…» (Антонець, Горбатська, 2006: 103).

Якщо дотримуватися погляду, що робота диригента складається з цілеспрямованих дій, то можна прийти до висновку, що внутрішньо він повинен переживати зміст твору, який виконує хор. Одначе всі дослідники погоджуються з тим, що тільки вольові акти несумісні з безпосереднім естетичним переживанням. В будь-яку хвилину диригент повинен вимагати такої манери співу, яка потрібна для правильного й виразного виконання. У цьому

плані він зобов'язаний робити все, що може допомогти здійсненню даного наміру. Тому диригенту не можна сповна піддаватися естетичним емоціям. Інакше він позбавить себе можливості проявляти головне – волю, тобто втратить здатність диригувати по-справжньому. Все-таки, «тільки внутрішня слухова уява звукового образу, – стверджував М. Колесса, дає змогу диригенту через творче спілкування з хором …розкрити задум композитора при виконанні того чи іншого твору. І чим багатше буде це мислення, тим різноманітнішим, виразовішим стане і виконання» (Бобер, Юзюк, 1997: 31).

Партитура, на жаль, дуже відносна в своїй конкретності, тому диригенту, перш ніж втілити твір, необхідно здійснити кропітку дослідницьку роботу, куди входить не тільки вивчення даного твору, але й заглиблення в епоху, творчу біографію автора, вивчення інших його хорових опусів, особливостей художнього мислення, своєрідності нотного запису з метою створення виразного і переконливого звучання.

Крім того, диригенту необхідно вникнути в усі деталі традицій виконання даної музики, проаналізувати їх, звірити автентичність, тобто з'ясувати, чи подаються вони від автора, чи від перших виконавців, чи авторизовані тощо.

**Висновки.** Феномен психологічної творчості диригента виникає на фоні сильної волі, твердого характеру, професійного досвіду, внутрішньої впевненості, поваги до виконавців, зводиться до вміння мудро керувати не тільки хором, а й своїми діями.

Психічна діяльність диригента під час вивчення хорового твору чи концертного виступу, коли відбувається активний творчий процес, є однією з багатофункціональних і багатоаспектних. Чимало інформації диригентові треба «переосмислити» за короткий час, відтак – втілити у практику. Ця багаторівнева психологічна діяльність відбувається в протиріччі між процесом творчості та процесом керування, контролю.

Успішна взаємодія між диригентом і співаками хору – результат високої технічної майстерності керівника та позитивного психологічного тонусу в колективі, що дозволяє кожному учаснику сповна розкрити свій творчий потенціал.

В основі діяльності диригента – відображення та внутрішнє моделювання, підпорядковані художньому образу хорового твору, становлення якого почасти відбувається у підсвідомості, де поступово нагромаджуються риси, необхідні для творчого самоствердження. Відтак ці уявлення стають все більш диференційованими і керівник хору наважується на реалізацію необхідних дій для практичного втілення художнього образу. Результатом складних психічних процесів зі сприйняття, осмислення і творчої реалізації партитури є сформований у мозку диригента-виконавця цілісний художньо-виконавський образ.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонець Н., Горбатська А. Виконавське музичне мислення в диригентській діяльності. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ, 2006. 106 с.
2. Бобер Л., Юзюк І. Грані педагогічного таланту. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог*. Львів, 1997. С. 31–35.
3. Власова І. Педагогічна психологія. Київ: Либідь, 2005. 240 с.
4. Головащенко М. Феномен О. Кошиця. Київ: Музична Україна, 2007. 577 с.
5. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі XX віку (сім новел з життя артиста). Львів: НТШ, 2003. 294 с.
6. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1973. 198 с.
7. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. Київ: Факт, 2005. 356 с.
8. Моляко В. Психологічна теорія творчості. *Обдарована дитина*. 2004. № 6. С. 2–9.
9. Плаксій Т. Художньо-творчий саморозвиток студентів як засіб формування особистості майбутнього фахівця (на прикладі творчих колективів Кременчуцького національного університету імені М. Остроградського). *Вісник КрНУ імені Михайла Остроградського*. 2018. Вип. 2 (109). Ч. 2. С. 95–101.
10. Філософський енциклопедичний словник / [ред. В. Шинкарук]. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
11. Щуровська-Россіневич П. О. А. Кошиць як диригент. *Феномен Олександра Кошиця*. Київ: Музична Україна, 2007. С. 98–109.

## REFERENCES

1. Antonets, N. & Horbatska, A. (2006). *Vykonavske muzychne myslennia v dyryhentskii diialnosti* [Performing musical thinking in conducting activity]. Drohobych: Redaktsiyno-vydavnychyy viddil. 106 s. [in Ukrainian].
2. Bober, L. & Yuzyuk, I. (1997). *Hrani pedadohichnoho talantu* [Facets of pedagogical talent]. *Mykola Kolessa – kompozytor, dyryhent, pedahoh.* Lviv. Pp. 31–35. [in Ukrainian].
3. Vlasova, I. (2005). *Pedahohichna psykholohiya* [Educational psychology]. Kyiv: Lybid. 240 s. [in Ukrainian].

4. Holovashchenko, M. (2007). *Fenomen O. Koshytsya* [The phenomenon of O. Koshytsa]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. 577 s. [in Ukrainian].

5. Kyianovska, L. (2003). *Syn stolittia. Mykola Kolessa v ukrainskii kulturi XX viku (sim novel z zhyttia artysta)* [Son of the Century. Mykola Kolessa in Ukrainian Culture of the 20th Century (seven short stories from the life of an artist)]. Lviv. 294 s. [in Ukrainian].

6. Kolessa, M. (1973). *Osnovy tekhniky dyryhuvannia* [Basics of conducting technique]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. 198 s. [in Ukrainian].

7. Makarenko, H. (2005). *Tvorchist dyryhenta: estetyko-mystetstvoznavchi vymiry* [Conductor creativity: aesthetic and art historical dimensions]. Kyiv: Fakt. 356 s. [in Ukrainian].

8. Moliako, V. (2004). *Psykholohichna teoriia tvorchosti* [Psychological theory of creativity]. *Obdarovana dytyna.* № 6. Pp. 2–9. [in Ukrainian].

9. Plaksii, T. (2018). *Khudozhno-tvorchyi samorozvytok studentiv yak zasib formuvannia osobystosti maibutnoho fakhivtsia (na prykladi tvorchykh kolektyviv Kremenchutskoho natsionalnoho universytetu imeni M. Ostrohradskoho)* [Artistic and creative self-development of students as a means of forming the personality of a future specialist (on the example of creative teams of the Kremenchuk National University named after M. Ostrohradsky)]. *Visnyk KrNU imeni Mykhaila Ostrohradskoho.* Vyp. 2 (109). Ch. 2. Pp. 95–101. [in Ukrainian].

10. *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk* (2002) [Philosophical Encyclopaedic Dictionary / edited by V. Shynkaruk]. Kyiv: Abris. 742 s. [in Ukrainian].

11. Shchurovska-Rossinevych, P. (2007). *O. A. Koshyts yak dyryhent.* [O. A. Koshyts as a conductor]. *Fenomen Oleksandra Koshytsia.* Kyiv: *Muzychna Ukrayina.* Pp. 98–109. [in Ukrainian].