

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та симфонічного диригування

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

«Корпус диригентських компетенцій: системна актуалізація»

Виконав Роман Рибак

Студент 2 курсу
денної форми навчання
спеціальності 025 - Музичне мистецтво
профілізації симфонічне диригування

Науковий керівник

професорка кафедри історії музики,
докторка мистецтвознавства,
Кияновська Л. О.

Рецензент

доцентка кафедри
хорового та симфонічного диригування,
докторка мистецтвознавства,
Мазепа Т. Л.

Львів 2025

ЗМІСТ.....	1
РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ШЛЯХ ДИРИГЕНТСЬКИХ ФУНКЦІЙ.	
1.1 Музичний лідер як поведінкова стратегія.....	7
1.2 Онтогенез диригента: перші моделі й редакції професії на тлі ускладнення музичних форм.....	12
РОЗДІЛ 2. ДИРИГЕНТИ: ПРОФЕСІЙНА ДОБА.	
2.1 Психолого-технічна кореляція диригентських функцій на тлі соціально-історичного клімату.....	18
2.2. Психологічно-практичні аспекти диригентської актуалізації.....	25
2.3 Аналіз особливостей мануальної бази диригента XIX-XX століття.....	38
2.4. Структурний аналіз тенденцій розвитку музично-диригентської індустрії XX-XXI століття. Актуалізація диригента в симбіозі подразників та каталізаторів: взаємодія тла й основних фігур.....	52
ВИСНОВКИ.....	99
СПИСОК	
ЛІТЕРАТУРИ.....	103

ВСТУП

Наукове обґрунтування будь-якого виду діяльності людини служить оформленням її фахової, ціннісної та етичної структури, що забезпечує стабільний стратегічний розвиток професійності нових фахівців й сприяє її соціальному сприйняттю як одного з цивілізаційних маркерів свого часу.

Інституційний етап встановлення професійного бекграунду характеризується одним із найбільш важливих для послідовно-коректного формування не тільки загальної професійної культури, але й провокує стабільний історичний ракурс сприйняття себе в динамічному середовищі конкурентної культури - яка, за врахування еволюційних характеристик професії, є чільною компонентою онтогенезу фаховості як такої.

Отож, скрупульозний інтерес до етапу встановлення професійної конституції тої чи іншої професії кратно подвоюється - за умов порушення питання молодих професій, чий шлях метаморфоз відрізняється турбулентністю іншого гатунку.

В такому світлі, диригування як професія, що ще перебуває на шляху формування власної соціально-історичної ідентичності викликає мій природний інтерес не тільки як фахівця даного музичного сектору, але й дослідника, який переконаний у відповідальному праві наукового структурного аналізу очолювати формування тенденцій професійного життя обраної галузі, що в контексті маловивченої професії диригування провокує акцентування на корпусі диригентських компетенцій в контексті її системної актуалізації.

Враховуючи вище сказане, **актуальність дослідження** зумовлена наявним запитом визначення чітких пропорцій компетентного арсеналу диригентської професії на перетині їх синергійної актуалізації.

Новизна дослідження полягає в моделюванні структури диригентської компетентної бази на її соціально-історичному, рецептивному, психологічно-енергетичному та внутрішньо-індустрійному рівнях, що у вітчизняному музикознавчому процесі несе унікальний погляд на предмет.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати поведінкову стратегію музичного лідерства.
2. Дати визначення онтогенезу диригента у відповідності перших моделей та редакцій професії на тлі ускладнення музичних форм.
3. Пояснити психолого-технічну кореляцію диригентських функцій на тлі соціально-історичного клімату.
4. Дати визначення психологічно-практичним аспектам диригентської актуалізації.
5. Проаналізувати особливості мануальної бази диригента XIX-XX століть.
6. Провести структурний аналіз тенденцій розвитку музично-диригентської індустрії XX-XXI століття у світлі актуалізації диригента в симбіозі подразників та каталізаторів, взаємодії тла й основних фігур.

Об'єктом дослідження є феномен диригентської актуалізації крізь призму аналізу компетентної бази професії.

Предметом дослідження стали основні соціально-історичні етапи розвитку диригентської професії, дослідження технічного мануалу та психо-емоційної компетентності диригента, нейрофізіологічні дослідження процесу сприймання музики, аналіз Інтернет-тенденцій та їх вплив на фаховий рівень диригента й музичну індустрію XX-XXI століть.

Матеріали, використані в роботі: біографічні відомості, музикознавчі, нейрофізіологічні, психологічні та соціально-історичні праці, відео-й аудіоматеріали.

Методологія дослідження базується на використанні таких методів:

1. *Історично-аналітичний* застосований під збирання та систематизації відомостей про соціально-історичний розвиток диригентської професії, біографій композиторів, диригентів, виконавців та оркестрів.
2. *Теоретико-аналітичний*, що безпосередньо стосується структурного аналізу мануальної техніки диригента.
3. *Психологічно-аналітичний* вжитий при з'ясуванні специфічних ознак організації особистості диригента та їхньої кореляції зі структурою його творчості.
4. *Індукційний метод* застосований при виявленні характерних та загальних стильових рис симфонічного диригування XX-XXI століття.

Теоретичне і практичне значення наукового дослідження полягає в його подальшому використанні студентами диригентських факультетів та їх педагогами як компонента програми вивчення історії диригентської професії та поповнення теоретичного матеріалу викладання курсів історії світової музичної культури.

Структура: робота складається зі вступу, основного розділу, висновків та бібліографічного переліку. Основна частина складається з двох розділів. Перший розділ формує еволюційний шлях диригентських функцій на соціально-історичному та психологічному рівнях моделюючи першообраз професії на тлі ускладнення музичних форм. У другому розділі аналізується доба професійного диригентського встановлення починаючи інтерпретацією психолого-технічних особливостей диригентських функцій та їх кореляції з соціально-історичним кліматом - продовжуючи дослідженням особливостей мануальної бази диригента XIX-XX століття та завершуючи структурним аналізом тенденцій розвитку музично-диригентської індустрії XX-XXI століття.

Перелік використаних джерел містить 55 позицій.

РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ШЛЯХ ДИРИГЕНТСЬКИХ ФУНКЦІЙ

1.1 МУЗИЧНИЙ ЛІДЕР ЯК ПОВЕДІКОВА СТРАТЕГІЯ.

Однією з найбільш яскравих характеристик усього цивілізаційного процесу людства була наявність специфічного класу пасіонарних людей найбільш сильною стороною яких була взята на себе відповідальність за функціонування людської організації - незалежно від гендерних ознак, соціальних умов й історичних перипетій, що служила центральним маркером їхньої генетичної та соціокультурної конституції.

Коли порушується питання історії лідерства - то, опосередковано, артикулюється глобальний інтерес щодо аналізу його ціннісної піраміди за врахування умов розвитку й, щонайголовніше, шкали його актуальності - яка в контексті розвитку лідера як генетично-соціального виклику й поведінкової стратегії відкриває нові перспективи у розумінні його трансформаційної ролі як рушійного інструмента змін у суспільстві.

Така багат шаровість системи сприйняття та функціонування лідера, що залежить не лише від його особистісної психологічної організації, але й від лаштунків соціального ландшафту - тобто, основної частини його комунікаційної роботи, яка вказує на багатовекторну здатність-компетенцію - інтегрувати соціальний контекст у процес ухвалення рішень.

Система, де лідерство актуалізує суспільні зміни - можлива лише за умови взаємодії культурних орієнтирів, запитів локального й глобально-соціумного об'єднання й наявності широкого діалогу

між *горизонтальними й вертикальними* культурними шарами, що систематизує й укрупнює природній зв'язок лідера й актуального стану суспільства.

Більше того, складна структура намагань “горизонтального” суспільства позбутися громіздкого багажу патерналістського досвіду, що досі спотворює й ускладнює демократизаційні процеси, які, з огляду на історичний досвід Європи й сучасні геополітичні виклики, стоять глобальною проблемою стагнації соціального обличчя сьогодення.

Таким чином, унікальне місце структури музичного світу в його оркестровому вимірі як зменшеної копії “оригінального” суспільства у якому воно функціонує - приваблює увагу аналітики в контексті співвідношення мікро-світу та його лідерського потенціалу як кризового стратегічного інструмента.

Беручи до уваги специфіку оркестру як багатопрофільної референтної групи - діяльність диригента поповнюється методами комунікації, що лежать далеко поза межами його вузько-музичної освіти й глобалізується критично високим рівнем затребуваності відповідного комунікаційного особистісного фактору як однієї з найбільш важливих компетенцій, що, водночас, є найбільш недооціненою як у процесі складання музичних навчальних програм усіх рівнів освіти, так і в музичній індустрії XXI століття.

У цьому контексті визначення особистісного вродженого ресурсу як позамузичної факультативної компетенції - лише демонструє вкрай низьку шкалу вимог як до освітнього програмного вишколу, так і до професійного рівня диригентів не лише українського сегменту, але й загальносвітового контексту.

Важливим фактом відповідності між соціальним запитом й, щонайголовніше, готовністю тієї ж спільноти, є синонімічний ряд лідерського професіоналізму, що, за Гегелем, має свій відповідник у кожному витку “соціальної спіралі”. Збірний іменник “лідерство” прерогативно вживається в контексті розвинених соціумів, де патерналістські конструкції прицільно замінені за допомоги ресурсу горизонтальних зв’язків. За тих же умов, відповідні системи соціальної згоди розвиваються і в оркестрах, що - точно уніфіковує державницький стрій поряд з мікро-соціальною низинною організацією.

Таким чином змога надавати актуальну соціально-толерантну, й, поряд з цим, лідерську відповідь на запит своєї локальної спільноти, що також описує відношення “диригент-оркестр” у світлі горизонтальної співпраці - стає однією з найбільш професійно виправданих диригентських стратегій цілісного розвитку.

Ціннісний аспект у виборі диригентського підходу завжди історично-стабільний й соціумно-орієнтований: в цьому контексті важливої акцентності набуває суспільна організація, що заперечує не тільки диригентське лідерське існування, а й пропагує інший тип професійного договору - оркестр без диригента¹.

Важливість такого явища полягає у рівній мірі копіювання соціально-крихітного відсотка людей, що також мають представлення в ієрархічній парадигмі кожного суспільства: індивідуалістичність такого гатунку оформлюється в концепцію даного колективу, що, по-перше, не обмежує його у виборі репертуару, й, по-друге, створює прецедент у паралельному процесі

von Lucia de Paulis [Perfekte Symphonie ohne Dirigent.](https://salto.bz/); веб - сайт. URL: <https://salto.bz/> (дата відвідування 09.06.2024).

до диригентського лідерства - демократизації суспільства поки найбільш глобального у новітній історії. Власне, в цьому контексті будь-яка комунікаційна система набуватиме форми й ознак примусу² різної широти й температури. Таким чином, опираючись навіть на найбільш мінімальні ознаки мовленнєвого імперативу як “будь ласка, у 25 такті заграйте pp.” диригентська тактична поведінка демонструє не тільки налагоджену гнучкість як ще одну професійну компетенцію, але й прихований механізм впливу, що в контексті розвитку думки про колективне відчуження диригента, як представника свого виду, й розкриття змісту даного розділу - обумовлюється релятивним зв'язком суспільного турбулентного запиту й своєчасною чи запізненою відповіддю диригентського рівня розвитку системи освіти країни, музичного менеджменту й конкретної особистості зокрема.

Власне, існування паралельної течії до стратегічної різноманітності диригентської професії в тому числі провокує онтологічні роздумування щодо важливості професійної стриманості й, дещо, професійної покірності диригентів як єдиного-можливого інтерпретаційного інструменту твору - на тлі не менш важливого групового ресурсу для демонстрації можливостей *тексту* оркестрового твору.

Така ж семантична послідовність виникає в контексті диригентських функцій, навіть за умови його, *de facto*, структурної відсутності: колективна матеріалізація концепції гри оркестру без диригента завжди означає наявність міні-колективу творчої ради, що вирішує координаційні моменти твору на перетині основних ознак

Anne Reboul. [Truthfully Misleading: Truth, Informativity, and Manipulation in Linguistic Communication](https://www.frontiersin.org/): веб-сайт.URL: <https://www.frontiersin.org/> (дата звернення 09.12.2024).

ансамблевої гри. Таким чином корпус *диригентських функцій* “живе” навіть поза межами його професійного діапазону.

Колективна інтерпретація - за належної організації пропорційної освіти й естетичного бачення оркестрової спільноти жодним чином не означає хаотичного підходу, втім, зважаючи на виконання кількох музикантами нот не з окремих партій, а з, конкретно, партитури - це настановує на роздумування про важливість адаптаційних процесів синхронізації, за допомогою диригента *як такого* чи його функційними інструментами інкорпорованими в *тіло* оркестру. Таким чином, пріоритетність визначення ключових аспектів професійної майстерності та її еволюційного розвитку в контексті соціальних “запиту й пропозиції” дає гнучку структуру для визначення ключових аспектів професійної майстерності та її еволюційного розвитку.

Отже, історія лідерства як головної стратегічної одиниці диригентської актуалізації демонструє значущість генетично-обґрунтованих й професійно-значущих характеристик особистості³, що в контексті розуміння взаємодії диригентських компетенцій в оптиці емоційного інтелекту провокує перегляд й доокомплектацію типового сприйняття професійності диригента на перетині соціального договору й стратегічного розвитку професії.

³ М. Колесса. “Основи техніки диригування” Друге видання. Київ: *Музична Україна*, 1973. ст.3

1.2. ОНТОГЕНЕЗ ДИРИГЕНТА: ПЕРШІ МОДЕЛІ Й РЕДАКЦІЇ ПРОФЕСІЇ НА ТЛІ УСКЛАДНЕННЯ МУЗИЧНИХ ФОРМ.

Будь-яка система організації знань, що мала достатній потенційний рівень розвитку узгодження всього накопиченого попередніми поколіннями батьків-засновників професії - й історично та соціально оформилась однією з завершених форм *традиції* суспільного рутинного сприйняття - має створити структуру узгодження й правильно налаштованої роботи зі своїм минулим задля стратегічного процвітання в майбутньому.

Така потреба має багато мотивацій, втім, в обставинах диригентської інституції чільне місце займатиме робота з подекуди дисфункційним історичним спадком в ситуації виокремлення диригентського часового онтогенезу, що ускладнюється маловивченою специфікою самої професії й суспільними історико-культурними змінними характеристиками його функцій.

З одного боку, накопичений протягом століть досвід професії - це її історичне обличчя й вагоме посилення на фахову пролонгованість, що в контексті інституційного встановлення диригування XIX–XXI століття має швидше орієнтаційний характер, що мало здатен на описання професійної традиції.

З іншого, враховуючи зміни поколінь й паралельне накопичення числа авторитетів галузі, що в ситуації довколишніх Мережєвих, змінно-естетичних викликів й гостро-індивідуалістичної природи професії, що якнайкраще продовжує свій актуалізаційний шлях в диригуванні XXI століття

спостерігається нова діалектика відношень всередині професії й музично-диригентського ринку зокрема.

Враховуючи індивідуалістські патерни розвитку диригування протягом всієї історії встановлення - виникає проблема чіткої періодизації й диференціації профільних ознак цієї професії: доступні аналогії з іншими гуманітарними науками складають тільки частину пояснення феномену диригування: оскільки кожний цивілізаційний етап мав ознаки “свого” диригування - відповідно, варто ознайомитись з безперервною традицією допрофесійної доби в контексті затребуваних диригентських компетенцій та їх змінними евристичними ознаками.

Періодизація кожного щабля професійного розвитку накладає велику відповідальність не тільки на сформоване історичне обличчя професії та її фахових підвалин, але й на стратегію розвитку в актуальному часі, що в контексті наймолодшої професії музичного сектору має ознаки адаптаційної витривалості.

Найскладнішим моментом в широкому спектрі аналізу професійного шару історії будь-якої науки є точка відліку й історичної “субординації”, що в контексті диригування, як і більшості гуманітарних наук - має ґрунтовний зв’язок з теперішнім станом речей.

В такому разі, найбільш цікавим є покроковий аналіз функцій диригента протягом кількох-столітнього часу встановлення: суттєва диференціація характерів диригування на початковому етапі дає розуміння чіткої характеристики уже оформленої професії й стабільних технік - виконання обов’язків, що, по-перше,

сприймаються епізодно, а по-друге, структурно атомарні й доволі несистемні, аби позиціонувати себе упорядкованою професією.

Фаховий характер, що сформувався у міцній залежності від вимог свого часу чи, подекуди, соціального інтересу - перебував у найкращий спосіб вивіреній історичній кореляції: обрядові обов'язки «κῆρυξ»⁴ - корифея в соціально-релігійному контексті Давнього світу, де музика сприймалась одною з допоміжних форм у культовому поклонінні й релігійному супроводі процесів громадського типу - зводились до функції ритмічного супроводу, - таким чином аналогія, що коренями сягає диригування, наприклад, на перших етапах уже прямого професійного розвитку у ХІХ столітті, хоч і має на меті продемонструвати історичну тяглість на межі кільканадцяти століть - фіксується на нетривкому ґрунті, де обов'язки, що дійсно мають усі “ембріонно” закладені фахові компетенції, що так чи інакше прослідковуються у сучасному типі диригента, займали занадто малий коефіцієнт професійних компетенцій, аби демонструвати незалежність від усіх суміжних процесів й тим більше претендувати на іменну кваліфікацію незалежного ремесла.

В широкому сенсі, будь-яка наукова робота демонструє історичну тяглість свого предмета й аналізує професійний шлях з “точки А в точку В”: професійно-технічному плані диригування долає стабільно спокійний шлях, що, наприклад, у Середньовіччі характеризується інтеграцією музичного керівництва в інституційні церковні межі, що з одного боку - надавали можливості для росту й еволюції хорового співу й, водночас, його основних співаків, що виконували роль диригентів, втім, у суворо регламентованому, у

⁴ Тлумачення семантики слова: веб-сайт. URL: [КОРИФЕЙ - тлумачення, орфографія, новий правопис онлайн](#) (дата звернення 02. 05.2024).

відповідності до соціального стандарту стані, де, знову ж таки у точній відповідності суспільного запиту - не було місця для герменевтично-особистісного прочитання твору й, тим більше, емпатичного осмислення музичного матеріалу.

Таким чином, ми знову бачимо ситуацію вибіркового професійного комплексу компетенцій на межі дозволеного рівня соціально-диригентського симбіозу.

Інтуїтивне відчуття ансамблевого музикування поряд з високою індивідуальною відповідальністю середньовічного періоду, змінилася структурою грандіозного, у порівнянні з попередніми століттями, розбудовування колективної гри з паралельними ускладненням здебільшого вільного запису партитур у Відродженні й Бароко, що також провокувало збільшення координаційного обов'язку умовної керівничої посади музиканта, що типово був одним із учасників ансамблю, втім, без чітко оформленого мистецького канону.

В умовах росту масштабності музичного мислення й композиторських напрацювань в епоху Класицизму - формується чіткий запит на музичне керівництво. Оскільки оркестрова спільнота переживала розлогу реорганізацію, що супроводжувалась поступовим додаванням великої кількості нових інструментів, що також переживали реформування темброво-технічних можливостей, що в свою чергу надавало перспективу збільшення кута зору щодо їхнього якомога ширшого використання як в сольній, так і ансамблевій практиці.

Методика паралельного керування оркестром й гри на скрипці мала довгу й, зрештою, цілком успішну історію. Концертмайстер

оркестру виконував сповна зрілі, втім, суто технічні завдання диригента координуючи вступи й загальну динаміку оркестрової гри на скільки це дозволяв типово складний рівень тогочасного оркестрового письма, а, оскільки, у більшості випадків першою скрипкою⁵ чи клавесиністом був композитор-практик, що, звісно мав широкі уявлення про просторове розміщення свого твору в контексті наявного оркестрового потенціалу - така практика успішно процвітала.

На межі другої половини XVIII й на початку XIX століття щільність естетичних потреб тогочасного європейського соціуму збільшилась в контексті сприйняття суспільних лідерів, що на тлі кратного ускладнення музичної думки й розвитку оркестрового мислення зумовило початок створення окремої професії музичного керівника нового типу.

XIX століття стало відправною точкою початку професійної диригентської школи, що відповідала на гостро-соціальні виклики, де уже недостатньо було виконувати функцію читача партитури в реальному часі й керувати вступами як окремих музикантів так і цілих груп оркестру таким чином мануальне ремесло обростало філософсько-репрезентаційними смислами і, зважаючи на виборювання місця митця в тогочасній системі романтичного позиціонуванні себе як “героя” позбавленого соціального впливу, зайняло родове професійне місце в оркестровій практиці.

Згаданий рівень складності будови музичного матеріалу й глобальний відхід від стильово-прийнятих гармонічних структур на тлі розгортання соціальних катаклізмів XX століття створили базу

⁵Adam Carse. The history of the orchestra. Ст.139: веб-сайт: URL: The history of orchestration : Carse, Adam, 1878-1958 : Internet Archive: веб - сайт. URL: <https://archive.org/> (дата звернення 02.08.2024).

для актуалізації історично-мистецького феноменологічного явища - оформленої диригентської професії.

Традиційна тяглість освоєння нових викликів історично-соціального консенсусу й розвитку новизни диригентських обов'язків й компетенцій в нових поколіннях як музикантів оркестру так і музичної спільноти ставали зміцненням диригентської генетичної пам'яті, що актуалізується по сьогодні.

Таким чином диригенти почали історію торування свого професійного шляху як евристичного явища, що стало фундаментом для розвитку характерного художнього лідерства в музиці, основною ознакою якого стало поступове накопичення досвіду поряд з інтеграційною структурою уваги до викликів будь-якого ґатунку.

Актуалізація диригентської професії це - унікальний приклад подолання шляху з абсолютно периферійного місця в конгломераті музичної інституції - до накопичення відповідного історично-соціального досвіду. Завдяки виконанню ролі технічної синхронізації та координування супроводу вивчення твору - стала можливою подальша актуалізація у фігуру, що здатна приміряти на себе потенціал інтерпретування складних музичних полотен завдяки поєднання творчого "інстинкту" й структурної професійної майстерности.

Розділ 2. ДИРИГЕНТИ:ПРОФЕСІЙНА ДОБА.

2.1 ПСИХОЛОГО-ТЕХНІЧНА КОРЕЛЯЦІЯ ДИРИГЕНТСЬКИХ ФУНКЦІЙ НА ТЛІ СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО КЛІМАТУ.

Гене́за професі́йної дія́льності кожного сегменту людської організації формується з чіткого соціального запиту середовища, що є сукупністю потреб, мотивацій, викликів та цінностей, що постійно мігрують й розвиваються під впливом історичного, економічного та культурного паралельних континуумів.

Така структура зберігається у всіх професіях без суб'єктивного розподілу за специфікою роботи: звісно, протягом всієї історії свого культивування мистецтво впливало й будувало своє суспільне обличчя й сприймалося соціумом по-різному, втім, актуалізаційний штиль - як форма колективного протесту - був відсутнім видом затребуваності усіх родів культури людини.

Онтологічний план диригування має ознаки специфічного й єдиного у своєму роді соціального експеримента, що безперервно триває протягом усього онтогенезу людини: аналогія, що ґрунтується на порівнянні оркестру як мікро-суспільства й диригента, що займає крісло президента - пережила випробовування часом: річ у традиціях, що склали концертну практику протягом часу встановлення професії.

З початком концерту людина позбавлена можливості комунікувати зі звичними соціо-лаштунками: психологічно вважається, що поза концертними обставинами перестали відбуватися типові громадські процеси, - по суті, купуючи квиток, людина погоджується з правилами міні-суспільної установи -

філармонії чи опери, де “суспільство” чітко регламентоване й комунікує виключно в контексті узгоджених правил: якщо б людину, яка вперше відвідує філармонічний концерт попросили вказати на керівника процесів, то, у більшості випадків, глядач вказав би на єдину особу в центральному місці сцени з паличкою в руках, навіть за умови незнання правильного імені професії.

Враховування візуальної структури диригентської професії може дати вельми багато неочевидних відповідей, що цілком точно можуть інкорпоровуватись в смислові течії пояснення соціокультурного споріднення диригентських функцій з його основним джерелом - історично-соціальним бекграундом.

Коли порушується питання відповідності професійних функцій й суспільної динаміки епохи, то, опосередковано, порушується питання усіх прямих й не прямих впливів таких відношень: починаючи ментальним ландшафтом й, щонайважливіше, завершуючи геополітичним контекстом. То ж, врахування ускладнення музичних форм й соціальних запитів на межі розвитку оркестру може дати вичерпну відповідь на стан упорядкованості музичного соціуму на шляху його сформованого стилю управління і внутрішньої організації.

Кореляція генези диригентської професії з еволюцією суспільної моделі малодосліджувана тема не тільки з точки зору загального місця диригентів в історії мистецтва, але й аналізування широкого спектру обставин на шляху організації диригентської інституції у сьогоdnішньому її сприйнятті; адже коли увага акцентується на питанні стилю державницького управління – то, безпосередньо, озвучується й ментальна парадигма диригентської

актуальности для конкретного покоління артистів оркестру й глядацької спільноти.

Історична калька, де політичні лекала, створені також історично-соціальною ініціативою й матрицею культурної стратегії епохи точно переносяться на “мікро-народ”, зауважу, з найбільш сильною історичною корпоративною культурою й визначенням місця диригента в цій складній ієрархії - породжує вельми цікавий для історичного дослідження прецедент, що в контексті дослідження диригента як символу соціальних змін й акумуляції наукового аспекту професії - носить евристичний характер.

Наукові аналогії вельми ефектний риторичний прийом, що впливає не тільки гнучкістю форми свого висловлення, але й неочікуваним порівнянням, подекуди, вельми різних варіантів соціальної поведінки, що мають достатню кількість точок дотику, які, більше того, синтезують взаємні семантичні особливості, які у випадку з аналогіюванням політично-соціального апарату й диригентських особливостях розвитку дають свої взаємно-вигідні результати.

Наукові роботи часто виокремлюють свої теми із широкого загалу задля глибшого аналізу, втім, такий підхід ізольованості несе в собі вельми великі ризики фрагментації знань й, щонайголовніше, втраченого зв'язку з реальністю, де такий вид “острівного мислення” може призвести до поверхневого врахування соціальних відношень, що в контексті маловивченої інституції диригування служить запереченням визначення диригування як соціо-цивілізаційного феномену.

Тож зменшення ресурсу історичної адаптивності професії і тотальне обмеження інтерпретацій занадто вузького фокусу може ускладнити взаємозв'язок між диригентськими методами й культурними процесами, по суті, основного стабільного етапу еволюції професії в ХХІ столітті.

Таким чином, цивілізаційна парадигма ідентифікації диригентських функцій та уніфікація з сприйняттям його політичних сучасників активно розвивалася після активізації соціальних екстремальних явищ, що найбільш яскраво підкреслили багатовимірність ролі диригента в соціокультурному контексті.

Соціальність людей як родова ознака й основа побудови комунікації так чи інакше ніколи не характеризувалась замкненістю, зважаючи на класовість різної інтенсивності й революції різного наслідкового потенціалу демократизації суспільства, які опосередковано впливали на трансформації диригентського мистецтва, адаптуючи його до нових вимог і очікувань суспільства.

Методичні налаштування щодо історично-соціального фактору диригування перебувають в стані постійного формування, зважаючи на змінний соціальний контекст межі ХХ-ХХІ століть, що навіть в актуальній маркетингово-мережевій парадигмі має варіанти розгортання подальшої актуалізації інституції диригування.

З одного боку, диригування характеризується структурою *вимушеного історичного заходу*, зважаючи на онтогенезні обставини паралельних спільно-родових соціальних явищ: розвитку музичної ускладненої мови, що практично розширила співвідношення ансамблю оркестру, що так чи інакше йде пліч-о-пліч з тотожним

розгалуженням диригентської вузько-спеціальної роботи - безпосередньо з колективом музикантів.

З іншого боку, реакційна структура суспільства на нові подразники всередині системи якнайкраще описує музичного керівника: диригування як метафора моделі опору чи адаптації відводить координаційну роль диригенту, в число основних компетенцій якого входить акумулювання й накопичування енергії, що передається оркестру ^(суспільству) створюючи умови для актуалізації самого цього суспільства - в конкурентній течії оркестрів сегментованого рівня популярності та іменитості.

В цьому плані, стиль “правління” диригентів розбудовується й масштабується у відповідності “соціально-дозволеного”: китайські імператори часто не відвідували далекі провінції своєї імперії, зважаючи на проблемність доріг й географічного охоплення подорожі, тому імператор слухав запрошені колективи з кожної з них. Зважаючи на якість та злагодженість ансамблю керівник держави робив свої висновки щодо рівня розвитку того чи іншого регіону. Така аналогія демонструє не тільки найбільш точне віддзеркалення соціального, економічного та ментально-культурного стану суспільства, а й важливість координації процесів, що найкраще описують диригента сучасного типу.

Напротивагу, типологізація диригентів найбільш вартісний факт соціально-культурної, почасти, реконструктивної історії людства. Згадані “межі дозволеного” точно співвставляються з рівнем демократизації суспільства не тільки часів імператорського Китаю, але й актуального стану речей суспільства XXI століття й мистецької індустрії зокрема.

Музичний світ бачив вельми багато стандартів ведення репетиційного процесу, більше того, підтримуваний менеджерсько-рекламними експериментами наголошував на їхній абсолютній правильності й доречності: наприклад, повторення репетиційної стратегії Артуро Тосканіні, що сприймається сучасниками як одна із треш-історій з послідовно й взаємно аб'юзивними стосунками оркестру й диригента в сучасному суспільстві не мала б продовження більш ніж протягом однієї репетиції - демократизація суспільства ХХІ століття й рівень соціальної взаємодії Тосканіні не має спільних точок дотику зважаючи на абсолютно різне соціально-ментальне середовище обох учасників процесу. Сьогоднішній музичний ринок мав би усі шанси зустріти видатного маестро ХХ століття швидше як прибульця з успішним для свого часу, що правда, уже неактуальним способом мислення й раритетною кар'єрою минулого, аніж актуального кризового менеджера.

Власне, історія Артуро Тосканіні цікава для аналізу не тільки з позиції демонстрації людського фактору на межі зміни суспільної естетики й стибу диригування зокрема: хронологія відношень оркестру й Тосканіні зафіксувалася в історії диригування як ситуації аб'юзивного ставлення диригента-тирана до цілого оркестру “підлеглих”.

Міт диригування в такому контексті набуває фатальної односторонності сприйняття: я навмисне узгодив це як відношення “оркестру й диригента”, адже у випадку існування цього міта - аб'юзером виступає завжди й безкомпромісно - диригент, звісно ж, історичне пролонгування міта є таким сталим, що, на перший погляд не потребує критичного доповнення: в історії Тосканіні оркестр виступає мовчазним й покірним інструментом, що не має права на самовираження й постійно піддається “тортурам” з боку диригента -

що правда, лиш наполовину. Тут криється ядро, подекуди, кричущої інертності музичного аналізу, де “хто перебуває у центрі уваги - має сприймати знаки уваги будь-якого ґатунку”.

Річ у тім, що виконавський рівень тогочасних оркестрів все ж бажав кращого, зважаючи на вимоги масштабності полотен, які писали тогочасні композитори, власне тому, замість одного буквенного позначення “f” Верді дублює кілька таких знаків, що не завжди означають фортісіссімо, а, швидше, як граматичний окличний меседж “трати голосно”, що аналогічно з найбільш тихим нюансом “p”. Поряд з італійською кордоцентричністю маестро - записи репетицій різних років з багатьма оркестрами світу демонструють основною причиною “емоційних вибухів” надвисокої інтенсивності низьку культуру взаємодії з професійним оркестру, що, безумовно, працювала в обидві сторони.

Власне, “зворотня аб’юзивність”, що викликає дисонанс з загальноприйнятим індустрійним мітом про стабільну тиранію у системі “диригент-оркестрант” - малознаний факт диригентської інституції, де професійна взаємодія описується зв’язками найбільш релевантного рівня активності й гнучкості: навчання у музичних академіях здебільшого пов’язане з виробленням типово-високого рівня технічної гри - на противагу командній взаємодії, де її низький комунікативний стандарт поряд з індивідуальними психічними особливостями спричиняє часто високий рівень агресії до диригента - співпраця з якими тільки запланована: у випадку з Тосканіні така репутаційна тяглість працювала вельми добре, адже музиканти наступного оркестру у гастрольному плані маестро уже готувались до зустрічі з “явищем” яким він безумовно був й напрацьовували відповідні стратегії поведінки.

Такий стан речей, описує специфіку диригентської роботи зсередини її суспільного ядра - де зміни в соціальному контексті обов'язково означатимуть реформи суспільного сприйняття й рутини репетиційного процесу у його психологічно-практичному застосуванні.

Отже, історичне, стильово-різноманітне відношення соціально-політичного конгломерату з сприйняттям диригента та змінних аспектів його професійної актуалізації цілком забезпечує пріоритетність питання мультифакторного осмислення диригента як соціального феномену.

Категоріяльність стилю правління від барокового маестро до модерністського експериментатора демонструє структуру організації музичного сектору різних епох, де диригент є не лише лідером оркестру, але й *своєрідним символом організації суспільства* трансляючи концепцію упорядкування оркестру на перетинах гармонії та ієрархії, адже суспільні патерни розвитку також характеризуються глобальними пошуками універсального вилаштування системної співпраці.

2.2 ПСИХОЛОГІЧНО-ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ДИРИГЕНТСЬКОЇ АКТУАЛІЗАЦІЇ.

Професійні кваліфікаційні системи завжди існували й розвивались у відповідності до соціальних вимог свого часу. Організація праці переживала пропорційно різні стагнаційні й прогресивні етапи вироблення стратегічної концепції професійного наставництва: середньовічний принцип організації, що, безумовно,

транслявав спосіб мислення тогочасного професійного консенсусу де передача точного переліку вмінь була значно важливіша ніж крихітні зміни-удосконалення в алгоритмі типових етапів створення виробу чи інновації, що передбачали революцію найперше у способі осмислення розробки й збуту товарів певного цехового спрямування.

Психологія людини, що найтісніше була пов'язана з релігійним авторитетом, що домінував у всіх сферах життя без винятку: від соціальної адаптації до сімейного й інтимного аспектів, коригуючи соціальне схвалення чи культуру суспільного аутсайдингу, що в умовах глобальної системи “злочину й кари” мала найширші інструменти впливу.

Життєздатність теорії домінування “колективного над особистісним” зберігалась до XVIII століття, де просвітницькі вільнодумні й особистісно-центричні ідеї розширили свій вплив і на структуру розуміння й сприйняття дітей, що почала змінюватись “зі скрипом” у порівнянні з попередній досвідом, де актуалізація людини починалася не з моменту народження, а з часу свого самоусвідомлення: зрозуміло, що стратегія виховання, суть якої зводилась до, першогочергово, - виживання, зважаючи на стан лікарського супроводу й гігієни медичного забезпечення, мала на меті завдання, що суттєво відрізняються від сьогоденішнього дитино-центричного батьківства.

Таким чином прогрес у сприйнятті дитини як “маленької - людини” врятував історію мистецтва від зникнення, наприклад, імені В. А. Моцарта, життя й мистецька діяльність якого сама собою демонструє, що генієм обов'язково народжуються, втім, поряд з генетичним потенціалом існує безліч вагомих, цілком реальних історично-соціальних шансів ним не стати: наявність у власності

професійного роялю - не гарантує обумовленості професійних вмінь та навичок піаніста, ні - тим більше - не звільняє від скрупульозного професійного навчання.

Психологію людини як фактор складу особистості людини почали серйозно сприйматися в суспільстві й брати до уваги в науковому колі заледве на початку ХХ століття, відділяючи її на тлі спіритизму, магії та всього, чого не можна “помацати руками”. Демократизація суспільства йшла пліч-о-пліч з теоретичними й доказовими методами психологічного знання: психоаналіз Зігмунда Фрейда, біхевіоризм Джона Уотсона,⁶ когнітивна та експериментальна психологія.

Відсутність матеріальної предметності музики й психологічної науки варто розглядати як фактор родової близькості не тільки з огляду на теоретизування щодо феноменологічної абстрактності, а з точки зору - симбіотичної обов’язковості їх взаємної реалізації у диригентському професійному профілі:

Досі психологічна компонента диригентської актуалізації сприймалася факультативно й служила маловагомим фактором у професійному навчальному процесі зокрема й оцінюванні диригента загалом.

Порушення питання професійної психологічної бази означає озвучування проблеми диригентської фахової придатності: абстрактність психології й музики в непрофесійних колах - звичайний порядок речей у відношенні “загальна й профільна освіта”, адже клінічна психологія попри ментальний стан пацієнта

⁶ Rakos, R. F. (2013). John B. Watson's 1913 "Behaviorist manifesto": Setting the stage for behaviorism's social action legacy. *Revista Mexicana de Análisis de la Conducta*, 39(2), 99–118.: веб - сайт. URL: <https://doi.org/10.5514/rmac.v39.i2.63920> (дата звернення 05.06.2025)

вивчає фізичну нервову систему, гормональний фон і мозковий тонус енцефалограма, комп'ютерна діагностика; для музики ж основою вимірювальною одиницею буде звук - у найбільш широкому його просторовому розумінні, від точно вимірюваного й до спонтанно-хаотичного.

Аби довести важливість психологічної компоненти як фактору професійної придатності диригента варто прискіпливо розглянути роботу диригента з матеріальним наочним предметом музики - партитурою музичного твору - власне в цім вимірі потрібно почати доводження даної тези - не у загальному контексті важливості психології на сьогодні, а в прикладному смислі психолого-емпатичної структури зчитування партитури.

Усе без винятку мистецьке надбання людства - це архетипове віддзеркалення психологічної структури автора в контексті державного, соціального, особистісного, інтимного мислення композиторського “я”.

Наше розуміння “*тексту*” в умовах герменевтичного аналізу взаємно зводиться до вище перелічених контекстів - таким чином матриця *тексту* поза авторовим чітким, якщо такий існує, поясненням, постає кратно залежною, чи, зрештою, беззахисною в межах співвідношення “*авторового - оригінального й “авторового” проінтерпретованого*”.

Умови розуміння будуть релятивно залежати від щільності й широти фону розуміння епохи, межі професійних, наприклад перекладацьких вмінь інтерпретатора - коли порушується питання герменевтики давніх текстів, музичні пам'ятки - стоять за багатьма параметрами поряд - втім, більшість родових особливостей

музичних полотен мають свій алгоритм розуміння, розшифрування, перекладу й адаптації.

Оскільки будь-який інтерпретований *текст* є багатовимірним в контексті розуміння й багатоплановим за структурою - інструменти творчого перекладу мають передбачати мультикультурні, особливо культурно-часові, а в музичному секторі - обов'язкові емпатичні інструменти⁷.

В решті-решт, вибір інструментів подальшого дослідження завжди демонструє шкалу пріоритетів автора, й безпосередньо, його розуміння кінцевого продуктивного висновку; в цьому контексті обрання чи залишок за бортом певного тематичного засобу - доступне місце для широких маніпуляцій, що в контексті маловивченої науки диригування демонструє хибне налаштування тенденційних й, щонайголовніше, оцінних процесів всередині професії.

Отож, за аналогією “ab ovo” - ми підемо до кінцевого “продукту” в структурі “від вивчення партитури до виходу на сцену”: варто розглянути раритетні концертні записи в Мережі як історичні пам'ятки психології суспільства й диригування безпосередньо - в такому разі ми помітимо, що естетика диригування змінювалась точно копіюючи стан суспільного “я”: атмосфера післявоєнного диригування⁸ ніколи не буде продубльована в концертній практиці XXI століття: стримані обличчя, мімічна

⁷ Eric Clarke, Tia DeNora, Jonna Vuoskoski, [Music, empathy and cultural understanding -ScienceDirect](https://www.sciencedirect.com/): веб-сайт.URL: <https://www.sciencedirect.com/> (дата звернення 08.09.2024)

⁸ Gillian Howell. Community music interventions in post-conflict contexts: веб - сайт. URL: <https://www.researchgate.net/> (дата звернення 09.03.2024).

невиразність чи, радше, непомітність - жодних змін мануальної гостроти щодо різниці між першою - швидкою, й, наприклад, другою - повільною частиною - таким чином продемонстровано чіткий запит на диригування певного гатунку - звісно, таким порядком речей не турбувалися люди, що жили в конкретний історичний момент, зрештою, так само як і, наприклад, Моцарт не позиціонував себе музикантом певного стилю, і тим паче - не називав себе представником Віденської класичної школи.

Формулювання запиту на диригування визначеного психологічного стилю - відкривається за аналогією музичного аналізу - уже *post factum*, - як це типово відбувається для гуманітарних наук; безумно спільною рисою мотивації купити квиток на концерт це завжди - отримати враження - змінити *звичний емоційний фон*⁹, перезавантажитись до найбільш можливого рівня оновлення.

Виходячи з цього багаточисленні дослідження людської аури¹⁰ демонструють як людська енергія¹¹ може впливати на людей з якими будується спільний обмін інформацією - що в контексті диригування набуває основи невербального комунікування важливість якого важко переоцінити, адже це найбільш виразний інструмент у “жестовій мові” професії музичного керівника. Власне, невербальний аспект диригентської роботи створює прецедент де правильно влаштована енергетика людини має більш інформативну компоненту, аніж розлогі репетиційні пояснення, що в умовах концерту не мають жодного значення, адже диригент фізично не

⁹ Jean-Philippe Charron [Music Audiences 3.0: Concert-Goers' Psychological Motivations at the Dawn of Virtual Reality - PMC](https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/); веб-сайт.URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/> (дата звернення 03.11.2024)

Tart, C. T. (1972). Concerning the scientific study of the human aura. *Journal of the Society for Psychical Research*, 46(751), 1–21: веб - сайт. URL: <https://psycnet.apa.org/> (дата звернення 03.02.2024).

¹¹ Tim Duerden. An aura of confusion: 'seeing auras—vital energy or human physiology?' Part 1 of a three part series.: веб-сайт.URL: <https://www.sciencedirect.com/> (дата звернення 19.10.2024).

зможе їх повторити у прем'єрному виконанні; сучасна лінгвістика тільки підтверджує¹² підтримку успіху невербальної комунікації - видатний науковець Ноам Хомський, мислить людську мову як неефективний засіб комунікації - мотивуючи це поліваріативністю прочитання навіть найбільш прямих за значенням слів; звідси зростає актуальність "психологічних методів диригування", що, як виявилось - більш ефективні - втім, на противагу звичному порядку підготовки виконання твору потребують від диригента в рази більше вроджених й розвинених компетенцій.

Отже, авторове повторюване наголошення на карколомній важливості психологічних умінь диригента як безальтернативно професійного обов'язку є розуміння: одним з найскладніших завдань диригента у його найвищому актуалізаційному вимірі - здатність зчитати емоційний план матричного матеріялу партитури.

Оскільки партитура - це система вузько-специфічних графічних знаків - то спроба гармонічного аналізу твору може здатися - одним із варіантів вивчення партитури - безумовно підготовка до репетиційного процесу має включати в себе такий теоретичний механізм, втім, знання гармонії музичного полотна без його *емпатичної інтерпретації* залишається досі поширеним, втім, нарочито схоластичним методом підміни основного методу - одним з допоміжних.

Аналітика гармонічного плану твору - це одна з професійних рис теоретичного підходу, який не включає в себе роботу з людьми,

¹² Wiktor Osiatynski (ed.), *Contrasts: American Thinkers Discuss the Future* (MacMillan, 1984), pp. 95-101. On Language and Culture, Noam Chomsky interviewed by Wiktor Osiatynski.: веб - сайт. URL: <https://chomsky.info/>. (дата звернення 20.04.2024).

що виконуватимуть твір - *диригентські професійні виклики ширші* - тут немає можливості кроку назад - як у ситуації редагування й переписування наукової статті; йде мова про смислові процеси партитури “тут і зараз”, де інтерпретація твору бере свій початок тільки послуговуючись налаштованою комунікацією емпатичного зв’язку з композиторськими психологічними патернами.

Структура “*емпатичного розуміння*” є найбільш ґрунтовним методом, адже розглядає можливості психіки обох сторін складного зв’язку “*донора й реципієнта*” не тільки між композитором й диригентом, але й диригентом та оркестром - співавторами та глядачами. З огляду на те, що диригент “висловлюється” музикою опосередковано через оркестр важливість емоційного інтелекту того самого рівня й гатунку між оркестром й маестро неочевидно гостро постає перед питанням актуалізації твору, особливо в контексті першовиконання, коли майбутнє сценічне життя композиторського полотна повністю залежить від налаштованих вищевикреслених поєднань *hard and soft skills* керівника та партнерів-інструменталістів.

Історія музичного мистецтва бачила велику кількість прем’єрних виконань, що завершилися громіздким фіаско¹³ навіть за умови нагляду живим композитором: здавалось би, це найкращі умови для безальтернативного успіху, що має усі шанси запам’ятатися в історії, втім, навіть такі обставини не повпливали на позитивну реакцію публіки й музикантської спільноти.

Отже, реалізація композиторського задуму не вирішується присутністю автора, а супроводжується й розв’язується віртуозною

¹³ Steven Flop or Masterpiece? Ten Classical Works That Made a Comeback - Classical Clips: веб - сайт. URL: <https://classicalclips.com/> (дата звернення 09.10.2024)

колаборацією оркестрової гри та мистецтва диригування; таким чином інтертекстуальну особливість *партитури* можна вважати більш впевненим аргументом в дискусії щодо оригінальності авторського задуму в концепції актуалізації диригування, що переконливо історично й засвідчено оркестровою практикою.

Музикознавство попередніх десятиліть й, подекуди, сьогоднішнє не може впоратись з маніпуляціями щодо “бажання композитора висловитись своєю музикою”, власне, саме таке формулювання створює не логічний прецедент: якщо композитор хотів сказати щось своєю музикою - то, за формальною логікою виходить, що таке позиційне представлення кваліфікує музику як несуб’єктний додатковий вид мистецтва позбавлений будь-якої дієздатності - з огляду на малофункційність своїх виразових засобів.

Слід зауважити, що *теорія емпатичного розуміння* позбавлена “правильно-неправильного” концептування: тут розглядається важливий, неочевидний історичний факт: оркестрова музика забезпечила своє виживання за допомогою багатьох інструментів, де чільне місце займає *інтертекстуальність*¹⁴ сприйняття музичного тексту; така багатозадачність служить вагомим доводом мистецького виживання загалом - зважаючи на контрастну й зростаючу різницю сприйняття культури прийдешніми поколіннями й викликами Інтернет-Мережі.

В умовах розвитку Штучного Інтелекту розвинений емоційний інтелект надає диригенту вагомій професійній форі в контексті загрозливого стану більшої чи меншої заміни машинами усіх

¹⁴ Петро Іванишин. Теорія інтертекстуальності: метакритичні аспекти – *Науково-ідеологічний центр імені Дмитра Донцова*: веб - сайт.URL: <http://dontsov-nic.com.ua/> (дата звернення 09.10.2024).

сегментів людської діяльності, що до недавня сприймалася як надмірна катастрофізація звиклого порядку речей.

Експеримент¹⁵ дрезденського симфонічного оркестру демонструє початок нової тенденції у світлі конкурентної співпраці “людського-засадничого та машинно-інноваційного”; попри те, що відгуки оркестрантів швидше скептичні ніж позитивно-обнадійливі така цільова зацікавленість робото-індустрії до симфонічного світу потребує уважного розгляду в контексті важливості розуміння *психологічно-енергетичних засад* на яких ґрунтується людська співпраця та налаштовані музичні механізми всередині індустрії, що, вочевидь, мають переглянути адаптовані методи співпраці й готувати стрес-планування перебудови інституційного позиціонування.

Психологічні виклики диригента шляхом актуалізації в ХХІ століття на цьому лише починаються: вивчення партитури найбільш складний психологічний процес, що передбачає роботу не зі самими звуками, але з їхніми *ідеями*: звісно партитуру можна слухати в записі чи виконати на фортепіано, втім, наголошую, *слухання не дорівнює вивченню, рівно так само як тактування - не означає диригування*.

Такі аксіоматичні тези часто підмінюються одна одною, наприклад, в контексті наголошення важливості відвідування репетицій на рівні самостійного вивчення партитури; власне, накопичування досвіду слухання є безумовно важливою річчю, втім, в аматорському сенсі поціновувачів музики, професійне ж слухання, особливо в підході вивчення партитури, це завжди співставлення стилів диригування й аналізу балансу звучання оркестру на тлі

¹⁵ Mrigakshi Dixit. [Three-armed robot conductor leads stunning musical performances](https://interestingengineering.com/): веб - сайт. URL: <https://interestingengineering.com/>. (дата звернення 09.11.2024).

власних уже сформованих ідей щодо остаточного звучання музичного полотна, що б попереджували несвідомий чи навмисний темпово-виразовий плагіат, який часто плутають з великим досвідом попереднього слухання.

В цьому контексті: *техніка побудови авторської концепції диригування формується рівно так само як і створюється симфонія - такт за тактом - напам'ять*: факт фізичного існування партитури служить тільки допоміжним - прохідним моментом як збірної послідовності - знаки графічної системи потребують перенесення спершу в уяву диригента, звідси в *мануально-точний файл* відтворення оркестрового твору.

По суті, засвоєння симфонії на першому індивідуальному етапі роботи з нею - схоже на вивчення поезії напам'ять, з відхиленням щодо розуміння буквального рівня й алегоричного змісту написаного вірша. В цьому смислі, українське та європейське диригування майже втратило культуру музикувати напам'ять, яка демонструє *“повне занурення”* у текст, що є очікуваною нормою, хоч і сприймається як вершина професіоналізму.

Авторська програмність завершеного твору в музиці наявна в небагатьох творах симфонічної музики, втім, в межах вивчення партитури й психології професії усі інтерпретаційні зусилля диригента-герменевта спонукатимуть вибудовувати власну програму авторського тексту - що і означає *бути співавтором обраного твору*. Такий алгоритм потребує ґрунтовної теоретичної освіти, широкої стильової обізнаности, сформованого світогляду в літературі, смаку й психологічної *“пропрацьованости”* - навиків розуміння себе та впливу на інших.

Семантика диригентської спеціальності дає змогу подивитись на професію під іншим кутом: диригування в контексті співавторства, “емпатичного розуміння” й індивідуальної роботи має усі ознаки *музичної режисури*.

Власне, таке формулювання найбільш придатне для актуалізаційного потенціалу диригента з огляду на поставлені перед ним задачі доступного транслявання образного ряду симфонічного циклу: лінгвістична проблема різного розуміння мови як процесу комунікації, що розглядалася вище - якнайкраще описує проблеми диригентського не тільки загального, але й профільного сприйняття: стала форма відносин де диригент - “це той, що керує” в основі нівелює усі засадничо-драматургійні обов’язки, що так чи інакше ґрунтуються на психологічних можливостях психіки людини.

Зоровий образ диригента цьому тільки сприяє: обернений спиною, без оркестрового інструмента, можливості комунікування відкрито - лише жестом - залишає керівнику “взаємодіяти” енергетично; в даному контексті порушується питання енергетичного ресурсу диригента, адже динамічні й фразові навантаження музики паралельно означають динаміку силових “*сistol i діастол*” енергетичного диригентського поля.¹⁶

Даний контекст залишається найбільш бідно досліджуваним й малопредставленим в освітніх системах диригентського виховання, де стабільною *idée fixe* залишається технічна й теоретична сторона навчання на усіх його етапах.

¹⁶ Elena Marlowe The Conductor’s Pulse: How heart rate and cognitive load reveal the true demands of the Podium: веб - сайт. URL: <https://onlyconductors.com/>. (дата звернення 20.01. 2025).

На перший погляд, фізичний аспект роботи диригента є малооб'ємним, адже жестикуляція не передбачає громіздкого навантаження, втім, тут варто розуміти складність алгоритмів виснаження після емоційного переживання на сцені, що супроводжуються когнітивним навантаженням - мозкова координація складних процесів концентрації та адаптації, емоційної витрати - використання лімбічної системи¹⁷, що відповідає за емоції, стрес та бере участь у синхронізації нейрофізіологічних внутрішніх процесів.

Диригентська професія описується багатьма дихотомічними психологічними відношеннями: дуальна концепційна реалізація - найперше диригентська концепція виношується особистістю диригента - наступний етап - актуалізація з оркестром й перед публікою; музична режисура в диригуванні також характеризується двоїстістю, адже попри керуючу функцію музичного керівника, відбуваються невід'ємні процеси переживання музики - тож *диригент-режисер мусить грати усі відчитані в матриці твору ролі й перформувати у власноруч поставленому спектаклі*¹⁸ - така структура систематизує диригентську *soft skills*¹⁹ систему до рівня фахової вимоги, що в контексті затверджених компетенцій бакалаврського диплому українського зразка ілюструється поняттям артистизму.

Отже, проблематика психологічного дискурсу диригентської актуалізації - це вагома й обов'язкова ознака диригента з огляду на

¹⁷ Editors: Raffaella Nori, Massimiliano Palmiero, Laura Piccardi. Cognitive Crescendo: How Music Shapes the Brain's Structure and Function - PMC.: веб-сайт. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/>. (дата звернення 09.12. 2024).

¹⁸ Mario Diz-Otero, Margarita Pino-Juste, Jose María Esteve-Faubel, Sara Domínguez-Lloria. The Development of Soft Skills through Music in Educational Contexts: A Systematic Review: веб - сайт. URL: <https://www.mdpi.com/>. (дата звернення 17.04.2024.)

¹⁹ James J. Heckman, Tim Kautz. *Hard evidence on soft skills - ScienceDirect*: веб - сайт. URL: <https://www.sciencedirect.com/>. (дата звернення 12. 10. 2024).

фундаментальність її практичного застосування в оркестровому диригуванні як заключної характеристики оформленої фаховості митця.

Зважаючи на інституційні виклики перед індустрією та загально-світову турбулентність поряд з максимальним конкурентним градусом, психологічні опції емоційного інтелекту диригента - це потенційна можливість демонстрації індивідуальних характеристик, яка тенденційно справляє ефект “вирізнення на тлі”, що функційно сприяє успішній диригентській актуалізації.

2.3 АНАЛІЗ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТЕХНІЧНО-МАНУАЛЬНОЇ БАЗИ ДИРИГЕНТА ХІХ-ХХІ СТОЛІТТЯ.

Технічні напрацювання будь-якої сфери людської діяльності служать її видовим професійним маркером й фаховим лакмусом досягнення певного рівня майстерности. Стабільний рівень технічно-якісного виконання завдань в більшості професій вважається успішною реалізацією свого потенціалу тож музична сфера не виконує тут функцію винятка.

Музична техніка завжди була одним з найбільш наголошуваних пунктів професійної зрілості музиканта, що зумовлювала відповідну увагу до часу початку гри на інструменті, аби не втратити дорогоцінне вікно можливостей певного вікового етапу.

Усі без винятку оркестрові інструменти вимагають початку навчання у профільних школах у п’яти-шести річному віці, що

цілком виправдано, адже техніка гри на скрипці передбачає напрацювання однієї з найбільш детальних й механічно-точних рухових систем, що потребує карколомної координації яка формується тільки за рахунок міцних нейронних зв'язків відповідного дитячого віку. Попри роботу з м'язами рук технічна сторона багатьох інструментів передбачає володіння належного рівня слухом, що в специфіці оркестрової гри демонструє не меншу важливість, адже безпосередньо впливає на м'язову мануальну точність й прививає загальне ансамблеві чуття балансу й місця свого інструмента в гармонічному епізоді оркестрування.

Диригентська методика працює за іншими не менш складаними правилами: говорячи про техніку, ми безпосередньо чи опосередковано торкаємось теми можливостей мозку в певний період розвитку людину: якщо для молодого мозку майбутнього скрипаля найбільш критичним завданням є створення правильної системи нейронних зв'язків якими молодий професіонал буде послуговуватись протягом всього сценічного життя, то, враховуючи специфіку технічних завдань, що постають перед диригентом на шляху професійної реалізації - така "квапливість" важлива лише з огляду загальної музичної освіти, що також має безумовну цінність в контексті професійної реалізації диригента.

Отже, розвинена техніка музиканта - це візуальний аспект його майстерности, що в публічній ситуації музичного керівника набуває неабиякої важливості.

Однією із родових ознак диригента служить майже оксюморонне «музикант, що не видає звуків» - здавалося б, в контексті інтерпретації диригентської техніки такий опис не має наукової доречности - ні, тим більше, прямого фахового відношення,

втім, така реакція тільки відображає важливість даної теми. Актуальна ситуація особливостей рівня диригентської техніки у світовому шорт-листі на момент 2025 року продовжує традицію усіх попередніх поколінь диригентів: стан речей не змінюється, адже система місця й обов'язків диригента не зазнала суттєвої реорганізації. Річ у тім, що диригентська беззвучна - звуковисотно - мова безпосереднім чином впливає на суб'єктивно-індивідуальний рівень точності його техніки.

Система наслідкових взаємозв'язків тут більш ніж складна: звуковисотно-точні звуки вимагають від виконавця технічно найвищого рівня фізичної координації, що у свою чергу, можлива лише за умов багатократно правильної - стабільної повторюваності, що і зумовлює створення й синхронізацію нових нейронних зв'язків між обома півкулями головного мозку, що також є частиною фахового коду людей кваліфікаційні параметри яких передбачають високу моторну узгодженість.

Попри спроби розгляду й різні підходи в аналізуванні усіх технічних аспектів оркестрових інструментів майже неможливо створити точну ґрунтовну послідовність складності за ієрархічним принципом: з огляду на відсутність системи спільних критеріїв розгляду, що попри різноманітність оркестрової майстерності відводить диригентській техніці особливе автономне місце.

Власне, основна відмінність у структурі передачі диригентської та широко-інструментальної професійної *інформації* пояснюється допоміжним статусом *кінетичного обміну як, зауважу, супровідної функції* комунікування диригента й оркестру.

Історія музики послуговується великим досвідом у розгляді наукових досліджень щодо аналізу техніки усіх оркестрових інструментів, які описують особливості механіки й артикуляції на прикладі оркестрових складнощів чи визнаних технічно вершинними творів на усіх рівнях розвитку музиканта поряд з яким існують малочисельні опуси філософії виконання, герменевтичні та соціально-історичні праці аналізу і вкрай мало таких, що поєднували б собою структурні елементи *філософії технічної підготовки музиканта*.

Характер диригентської професії якнайкраще демонструє міцний синкретизм між теоретичною (мануальною) й драматургічною (сенсотвірною) компонентами диригентського професіоналізму.

В такому разі інтерпретація важливості розвиненого технічного рівня в обставинах актуалізації диригента-митця буде характеризуватися домінуванням й нерозривністю його ідейно-емоційних патернів характерний зв'язок яких найкраще відображатиметься у його технічних можливостях.

Як не парадоксально - першочерговими технічними завданнями розробки концепції після її емпатичного аудиту будуть слугувати саме розуміння драматургічного плану твору як ядра його всебічної інтеграції у всі аспекти забезпечення сценічного успіху й фіналізації задуму у випадку першовиконання.

Тут важливо наголосити: в оркестровому диригуванні ніколи не було й не існує до сьогодні екзерсису етюдів чи іспитів, які мали б на меті перевірити мануальну підкутість студента й визначити його технічний рівень та потенціал - звісно, що в процесі навчання

музичні форми мають поступово ускладнюватися, втім, навіть такий історичний стан речей об'ємно описує пріоритети диригентської актуалізації - з початку навчання ми відразу працюємо з композиторським питомим полотном без “тренувальних симфоній”, що поступово додає досвіду у відчитуванні смислів, їх закріпленні, технічному опрацюванні, випробуванню репетиційним процесом й представлення широкому загалу глядацької спільноти.

Звісно, основи такого способу мислення будуть правильно закладатися саме у процесі навчання, зауважу, будь-якого рівня й інтенсивності: враховуючи розмитість стандартів вишколу музикантів будь-яких спрямування, де поняття “школи” служить швидше збірним поняттям, а не конкретною освітньою структурою, ситуація, де педагогіку початкової чи вищої освіти характеризує розбалансованість в сторону довершеності технічного уміння й тим самим нехтування її емоційно-смісловими “обов’язками”.

“Китайські фабрики музикантів”²⁰ - з їх карколомно високою конкуренцією при вступі й надшвидкими темпами засвоєння матеріалу якраз демонструють надання переваги швидкості над усвідомленням мистецьких процесів, верховенства техніки над індивідуальною психо-емоційною роботою.

Структура “*спершу техніка - згодом образ*” також має прихильників в диригентському навчання, де пропонується створювати власні *емпатично-емоційні стратегії* твору починаючи не з безпосереднього моменту роботи над ним, хоч важливість такої педагогіки варто популяризувати ще в першому класі музичної школи, а від часу набуття, звісно, суб’єктивного технічного рівня, що

China's Music Industry: Numbers. Constraints. Potential: веб - сайт. URL: [China's Music Industry: Numbers. Constraints. Potential. – Welcome to ChinaFund.com.](https://chinafund.com/) (дата звернення 29.06. 2025).

в диригентському контексті, набуває ще меншої конкретики зважаючи на мануальні особливості навчання в класі консерваторії й безпосередньої роботи з симфонічним оркестром.

Основою диригентської схеми²¹ є тактування - видимий аспект її рефлексивного ангажування в світоглядному баченні диригента якому відводиться найбільш ґрунтовна частина уваги як наставників так і публіки, що закономірно, адже в умовах коли ”живі“ концерти стають в один ряд з записами чи прямими етерами - зоровий образ диригента набуває домінантного сприйняття. Оскільки ”енергетичні лаштунки“ події поки неможливо передати крізь екран - ситуація ”розщепленості“, де загальний рівень диригентів варіюється від технічно-виточеного до емоційно-незграбного - більш ніж точно описує стан речей у музичній індустрії ХХІ століття.

Техніка диригування є прямим продовжувачем й заключним актуалізатором диригентської інтерпретації не тільки у відповідний момент для оркестру, але й для публічного сприйняття твору усіма учасниками концертного процесу, звідси - прослідковується кратне зростання значущості її сформованого чіткого алгоритму, що демонстрував би професійну зрілість й концепційну довершеність професійного мислення диригента.

В такому ракурсі диригентська техніка зумовлює позиціонування музичного керівника як *“інструменту для оркестру”*: в диригентській культурі ХХІ століття такий синонім сприйматиметься радше алегорично, втім, тут закладений чіткий практичний меседж. Проблеми техніки диригування пов’язані з

²¹ в контексті даного дослідження - термін ”техніка“ автор позиціонує у більш широкому синергійному сенсі: в жодному разі не відокремлюючи психологічну техніку від мануальної, а навпаки - вказує на їхню взаємозалежність.

багатьма факторами, але найбільш ґрунтовний з них це специфіка навчання диригента поза оркестровими обставинами. Навчання диригента завжди дуальне: якщо навчальний заклад може забезпечити такі умови. “Технічне чудо” диригентської актуалізації завжди представляється інстанцією третього порядку потреба в якій реалізується після визначених формотворчих патернів розвитку й дублювання їх в ідентичні позиційні площині рук диригента поряд з вичитуванням їх психологічного й емоційного потенціалу.

Кістяком диригентської техніки як інструменту втілення узгодженості переднього й другорядного простору симфонії буде усвідомлення зчитування “верши та низин” тексту симфонії і скрупульозне розподілення їх в контексті власних психічних та емпатичних можливостей. В такому контексті видима частина диригентської технічної роботи це - аналогічна вершина айзберга, де диригування навіть номінально не співвідноситься з тактуванням як основою схеми диригента.

В такому ракурсі узгодження темпів частин симфонії на тлі загальної кульмінації задуму твору це - завжди узгодження її драматургічних крайніх можливостей поряд агогічною компонентою, що не тільки демонструє технічну гнучкість диригента в підготовці структурного аналізу симфонії, але й фіксується найбільш вагомим лакмусом освоєння диригентом усіх критично важливих психолого-технічних компетенцій, що дозволяє агогічно-індивідуально - себто, найбільш переконливо моделювати авторську концепцію інтерпретованого твору.

Таким чином науковій спільноті варто звикнути до нових тенденційних процесів всередині індустрії, де подальші дослідження професійности музичного сектору необхідно буде проводити в

рамках дуального маркетингового й вузько-професійного аспектів, що в першій половині ХХІ століття активно продовжують дифузно впливати й змінювати один одного.

Сучасне топ-диригування тільки підтверджує не тільки переможні шанси “картинкового” професійного рівня, а й доводить це практичним досвідом. Річ у тім, що рівень європейських та американських оркестрів А-класу настільки високий, що більшість симфоній класичного й романтичного репертуару вони можуть виконати самотійно: враховуючи вкрай незрозумілий стиль диригування більшості диригентів яких можемо зустріти в актуальних трендах соціальних Мереж - висновок про самотійне виконання симфонії навіть за участі диригента не буде цікавим відкриттям, а виконуватиме функцію рутинності сприйняття.

Таким чином індустрічний регламент сьогоденного музичного процесу змінює технічну структуру самого диригування: зрештою, це не прерогатива століття чи інституційного профільного місця, тут настільки багато особистісних винятків, що не можна сказати напевне, що час Фуртвенглера або ж Караяна був золотим у технічному аспекті.

Сучасний диригентський мейнстрім описує індустрічні зв'язки, що виходять далеко поза межі технічної важливості диригента: оркестрова економічна ситуація провокує до виживання будь-якою ціною, в такому ракурсі диригенти-зірки більш потрібні оркестру ніж професійно-точні ноунейми, що не можуть зібрати концертну залу й забезпечити комерційний успіх - таким чином ми бачимо громіздке розширення професійних компетенцій, що якнайкраще описують диригентську мульти-інструментальну фаховість.

Мейнстрімність актуального сприйняття диригентів топ-класу повпливало на сучасну освіту ґрунтовніше ніж низький рівень професійного викладання й відсутність оркестрової практики разом взяті: все більше диригентів спотворюють процес диригування-керування - диригуванням-музикуванням, що є лише частиною якісної реалізації професії. На світових, подекуди дуже коштовних, майстер-класах все частіше можна почути про абсолютну незатребуваність технічної сторони диригування, в тому числі якісно-чіткої першої долі, в той же час коли оркестр, що супроводжує цей воркшоп, грає абсолютно сам - типово не звертаючи увагу на диригента, що *“розважається-музикує”* перед ними.

Така тенденційність не була б настільки кардинально вражаючою, якщо б не умови праці самої її інституції: враховуючи кількість концертних програм, що має виконати колектив на місяць - й, відповідно, кількість диригентів, створюється ситуація коли оркестр зникає до ситуації, де відповідальність за успішне виконання лежить тільки на ньому самому - без відточеної технічно й пропрацьованої емоційно участі диригента, що впливає на успіх наступних диригентів, якого б професійного рівня вони не були. Така вивчено-вимушена самотійна гра оркестрової команди безпосередньо чи опосередковано ставить під сумнів усі наступні починання сумлінних диригентів, яким потрібно працювати більш інтенсивно, що в щільних часових рамках обмеження кількості репетицій створює додаткові технічні й психологічні виклики.

Варто зазначити, що більшість імен котрі залишились в історії диригування як центральні - заслуговують називатись батьками-засновниками домінантно актуальної культури девальвації техніки

диригента: варто проаналізувати записи²² Леонардо Бернштейна з Віденським філармонічним оркестром, наприклад, симфонії номер 4 d-moll, Роберта Шумана, й пересвідчитись, що вісімкові тривалості в альтів і других скрипок - Г.Т. (такт 4) вступу - мають різну тривалість не через агогічно продумані зміни маестро й скрупульозно відрепетируваний ансамбль, а як наслідок абсолютної відсутності технічної уваги з боку диригента, що, або занадто довірився досвіду відомого оркестру, або, до чого схилиюсь - така темпово-ритмічна неорганізованість це - питома ознака стилю самого Бернштейна, що підтверджують не тільки симфонічні записи, але й оперні, що в контексті першого американського диригента, що дебютував на сцені міланського “La Scala”²³ демонструє наскільки образ диригента, з яким зручно грати й видатною зіркою може не перетинатись в реальній практиці.

Таким чином ми підходимо до логічного питання стандарту диригентської професійності в технічному вимірі: тут бачимо, що теза про відсутній історичний обов’язок продукування точно-вимірних звуків поряд з маркетинговим турбо-режимом на межі XX-XXI століть стало не тільки викликом перед професійною честю, але підсилило ще більшу атомарність диригентського сприйняття всередині не тільки оркестрової, але й глядацької спільноти, що після занепаду критичної думки як упорядника процесів - залишилась без професійних орієнтирів, які б мали підтримувати й розвивати життєздатність технічно кваліфікованих сформованих фахівців.

²² Роберт Шуман. Симфонія № 4. Диригент - Леонардо Бернштейн. Віденський філармонічний оркестр: веб - сайт. URL: [Schumann: Symphony n° 4 - Leonard Bernstein - Wiener Philharmoniker Orchestre](#). (дата звернення 20.05.2025).

²³ Велика українська енциклопедія. [Бернштейн, Леонард — ВУЕ](#): веб - сайт. URL: [ВУЕ](#). (дата звернення 03.01.2025).

Отже, після визначення безпідставності аналізу техніки поза драматургічною складовою як показника кітч-культури в диригентському секторі й ґрунтовної потреби синтезованого аналізу чільних явищ диригентської професії варто зосередити свою увагу на найважливіших моментах диригентської технічної проблематики, відсутність уваги до яких безпосередньо завдає шкоди мистецькій актуалізації диригента та його фаховій відповідальності за змістові та інноваційні аспекти як репетиційної роботи так і сценічного завершального етапу.

Проблеми диригентського жесту мають рівно такі ж кризові елементи як й інші технічні питання усіх музикантів, за винятком того аспекту, що проблема диригентського технічного мислення - завжди означають конкретні складнощі в ансамблевій грі й згуртованості оркестру загалом.

Формотворчі родові терміни “початок та кінець - вступ та заключний розділ” цілком могли б служити синонімами основних глобальних диригентських вмінь. Проблема диригентського жесту описана в малочисельних працях світових та українських диригентів-практиків, що створює теоретично можливу видимість загального спектру диригентської техніки.

Оскільки диригентський жест завжди працює на крок попереду від основного плину музики керуючи й паралельно грі й завжди на ауфтактну долю попереду, перед-доля - ауфтакт - критично важливий для кульмінаційного звершення як і найменших структурних одиниць форми так її глобальних вершин, що можливі в тому числі завдяки чіткому, вивіреному та, найосновніше, вчасному ауфтакту.

В цьому контексті доля перед вступом того чи іншого інструменту чи, що важливо, групи інструментів має бути ідентичною штриховій, темпові й динамічній природі технічного аспекту жесту диригента. Відсутність цих головних характеристик жесту диригента на глибинних рівнях провокує ансамблеву фальш між групами інструментів оркестру, на очевидних же - це провокує імпульсивний фальш-старт, особливо коли йдемо про сольні епізоди й оркестрові акомпанементи.

Таким чином фундаментальне завдання диригентської техніки бути інструментом точної мануальної актуалізації попереднього скрупульозного індивідуального періоду підготовки, що створює рівновагу між усіма аспектами диригентської реалізації.

Оскільки специфіка диригентського мистецтва - створювати образи опосередковано через музикантів оркестру - то однозначний, чіткий й контрастний - у відповідності до завдань певного музичного епізоду жест буде забезпечувати один з найбільш артикульованих лакмусів технічного довершення диригента - створення атмосфери логічної виразності й доступної зрозумілості.

В цьому разі диригент служить оркестру інструментом психологічного стресового громовідводу й захисту: важливість структури передбачається у всіх аспектах людської організації від психологічної структури особистості до високоорганізованих механічних систем. Таким чином диригентська техніка служить не тільки одним із музичних засобом професії, але й виразовим забезпеченням зменшення стресу для великого колективу людей, так само як її відсутність запускає рівно такий же зворотній процес турбулентності й стресу малочисельної зібраної системи людської організації.

Порушуючи питання диригента як “одного із інструментів оркестру” з широкою мультизадачністю варто зосередити свою увагу на єдиному музичному інструменті, що також не видає звуків - диригентській паличці та її застосуванні в рамках диригентської техніки. Слід зазначити, що в контексті львівської диригентської школи паличка виконує роль продовження руки: історично - вона продовжувач традиції диригування нотним звитком чи скрипковим смичком, актуально-практично - для кращої видимості жесту диригента його енергетичної економії й зниження рівня втоми руки загалом.

Вміння послуговуватись диригентською паличкою - один із аспектів правильно поставленого мануального апарата диригента. Річ у тім, що неправильне положення палички спричиняє рівно такі ж проблеми з жестом диригента як неправильно поставлений голос у співака. Неприродне положення палички зумовлює затисненість правої руки, що в контексті темпо-ритмічної структури техніки диригування служить гальмівним процесом пульсації фактурного шару оркестрування, що як наслідок, порушує усю організацію ритмічних відношень оркестрового твору.

Варто звернути увагу на факт важливості правильного положення диригентської палички відносно тіла диригента й, щонайголовніше, щодо оркестру у відповідну мить використання певної висотної позиції відносно корпусу диригента: оскільки паличка це продовження руки - вона має відтворювати вісь ліктьової кістки - впираючись основою в нижню частину долоні - таким чином закріплюється її основа; оскільки паличка має циліндричну форму - вісь самої палички варто тримати у положенні, що точно відтворює положення великого, середнього й вказівного пальців при письмі кульковою ручкою - у такий спосіб паличка найкраще фіксується у

руці в правильному положенні відносно тіла, що об'єднує жест при динаміці *fff* чи навпаки в найбільш тихій динаміці *ppp*.

Неправильне послюговування паличкою, що фіксується тільки верхніми фалангами пальців правої руки спричиняє розворот руки й, відповідно, при формуванні жесту й наступної долі - паличка щоразу відхиляється від природнього положення ліктя й зап'ястя і фіксується в протилежний бік, що спричинює спотвореність долі й стабільно нечітку диригентську схему, де цілком можливо переплутати викривлену першу долю - з горизонтальною другою долею, наприклад, в чотиридольному складеному метрі, особливо коли порушується питання регулярних фіксованих й рубатних змін темпових співвідношень всередині форми.

Отже, диригентська паличка це - музичний інструмент, що допомагає диригенту увиразнити свій жест й створити найкращі умови для чіткості й зрозумілості усіх технічних аспектів обраного твору. Одним із основних евристичних аспектів її використання стають просторові відношення техніки диригування до наявної робочої площини: сцени концертних майданчиків є завжди різного розміру, що безпосередньо впливає на площинне розташування ліній тактування всередині схеми, зрештою, специфіка складу твору також вагомий пункт в інтерпретаційному мисленні диригента, адже класична симфонія періоду Гайдна у порівнянні з творами ораторійного типу, де треба розмістити оркестр, хор та солістів найперше в просторовій стратегії диригента, що безпосередньо впливає на технічні характеристики темпу, динаміки й штриха провокує наявність високого рівня технічної різноманітності жеста диригента й миттєвого реагування у змінних обставинах концертної організації.

В цьому контексті диригент має демонструвати гнучкість неабиякої якості, адже диригування в навчальному класі, що вагомо відрізняється площею - має відповідним чином диференціюватися в залежності від фізичної реалізації масштабних музичних полотен.

Отже, диригентська техніка розглянута в контексті візуального актуалізатора диригентських чуттєво-емоційних компетенцій, що слугує створенню синтез-тенденції більшої уваги до технічно-вправного й драматичного-обумовленого диригування. Концепційне сприйняття категорії диригентської технічної довершеності як периферійно-другорядної й маловивченої в контексті сюжетного моделювання симфонії митцем-диригентом потребує редагування й доопрацювання також в перспективі оцінювання диригентських вмінь й кваліфікаційного фахового рівня, що забезпечить стабільно високий рівень подолання професійних викликів в контексті музичної індустрії XXI століття.

2.4 СТРУКТУРНИЙ АНАЛІЗ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНДУСТРІЇ XX – XXI СТОЛІТТЯ. АКТУАЛІЗАЦІЯ ДИРИГЕНТА В СИМБІОЗІ ПОДРАЗНИКІВ ТА КАТАЛІЗАТОРІВ: ВЗАЄМОДІЯ ТЛА Й ОСНОВНИХ ФІГУР.

Кожен новий етап цивілізаційного розвитку людства зумовлений новим подразником-викликом епохи та її окреслено-межових контурів: від економічних, глобально й локально-соціальних, до технічних і навіть кліматичних.

У всіх визначних сферах наукового пізнання, що так чи інакше пов'язані з людським фактором, розвиваються процеси релевантні

правилу ланцюгової реакції, що стабільно функціонують у замкненій системі соціальних зв'язків. У цьому разі диригування стає одним з найбільш цікавих суспільних явищ, що, безумовно, транслює, використовує, подекуди - цілеспрямовано будує маркетингову стратегію сприйняття свого громадського "обличчя".

Тенденційність людської поведінки ґрунтовно описана Соломоном Ашером у його дослідженні²⁴ про покірне поводження окремого індивіда перед диктатом соціальної більшості - де колективне щоразу перемагало особистісне, навіть тоді коли масова позиція була не тільки тотально нелогічною, дилетантською, але й відверто небезпечною. Такий соціальний конформізм екстрапольований на масштаби країн та континентів демонструє й ґрунтовно підтверджує витoki сьогоdnішнього *curriculum vitae*, що, безперечно, не тільки долають шлях від новини до правила, але й тенденсують усі аспекти життя людини.

Соціальний "темп" кожного з попередніх поколінь ретроспективно транслює усебічну локальну заангажованість. Період першої половини ХХ століття, де міцно тримався курс на збереження й поширення мистецьких тенденцій першочергово серед музичних ґранд-подій штибу Зальцбургського чи Байройтського фестивалів, змінюється течіями, що спершу були ініційовані новим масовим поширювачем інформації - телебаченням. Серед диригентів футурологом²⁵ телевізійного музичного візйонування став Леонардо Бернстайн з його "Молодіжними концертами" за участі Нью-

²⁴Axel Franzen, Sebastian Mader. The power of social influence: A replication and extension of the Asch experiment: веб - сайт.URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/> (дата звернення 09.01. 2025).

²⁵ Leonard Bernstein's Young People's Concerts with the New York Philharmonic: веб - сайт.URL: [Young People's Concerts | Educator | About | Leonard Bernstein](#) (дата звернення 10. 12. 2024).

Йоркського філармонійного оркестру, що транслювались каналом CBS протягом 1978-1972 років.

Перший проєкт передачі був присвячений музиці Бетовена й представлений глядачам уже 18 січня 1958 року. Попри “Молодіжні концерти” Бернстайн активно брав участь у численних тематичних програмах: “Omnibus” та “Lincoln Center Presents”. Хвиля телевізійного буму в Сполучених Штатах вдало підкреслила важливість гостроти стратегічного мислення диригента: важко переоцінити вплив Бернстайна як популяризатора класичної музики на континенті, враховуючи вдале обрання “місця й часу” й особливо-харизматичну манеру викладання багатомільйонній аудиторії потенційних покупців платівок та квитків.

Таким чином перша тенденція закріпила своє право на існування у суспільному сприйнятті а, отже, й продемонструвала власну варіацію у музичній індустрії: досі масова культура заявляла про себе лише на друкованому папері періодичних видань, що, безперечно, ангажувало велику аудиторію читачів, що стандартно локалізували-обмежували інформаційне споживання кордонами своєї країни; тепер же телебачення невпинно перетворювало “читачів на глядачів” в прогресії, яка стабільно руйнувала правила гри, які держались десятиліттями ринку свого збуту, що квартално ставав помітно меншим. Усі похідні продукти телебачення штибу маркетингу й CRM-систем почали розвиватись з небаченою досі швидкістю: якщо просвітницькі мистецькі програми справили враження дещо наївних душевних поривів диригента-ентузіаста, то такий посыл має змінитись твердженням революційности й карколомної новизни - де диригент вперше має пізнаваність медійного простору такої широти.

Це одне речення означає кілька глобальних модальностей: усталена медійність - це влада “у розрізі”, що без пільг стає в один стрій із політичним конгломератом.

Беручи до уваги той факт, що філармонія чи оперний театр це мікросуспільство, що живе, вочевидь, за економічними правилами макросвіту - медійне лідерство диригента стає аналогом яскравого кандидата від партії, що була в опозиції кілька десятків років - таким чином історія генеалогії цілком нового зразка поведінки, місця диригента в ієрархії “зірок” почала торувати свій шлях.

Особистісний підхід у типологічній структурі завжди буде більш інформативним у порівнянні з методом узагальнення чи поділу на групи за спільними ознаками; враховуючи загальнолюдський видовий відсоток різноманіття, диригентська типологія XX-XXI століття буде більш інформативно-грунтовна, якщо обрати кілька представників професії, що уособлюють вищенаведені трендування швидше як патерн поведінки - ніж нап'ячувати біографію особистості на прапор обличчя епохи, і тим більше не використовувати вузько-регідні маніпулятивні канцеляризми штабу “диригент-диктатор”, “диригент-інтелектуал”.

Врахування пролонгованости становлення професії дає не тільки опорні точки для розуміння причинно-наслідкових зв'язків її науковому оформленню та обґрунтуванню, але й сприяє визначенню тенденцій, що можуть об'єктивувати її майбутній закономірний розвиток за врахування особливостей середовища - власне відсутність ґрунтового аналізу ознак професійних осередків (філармоній, опер, фестивалів) служить аргументом браку повноти інформації; тоді виходить, що дослідження тенденцій відбувається на недостатній основі: портрет малюють без “тла”, більше того, в

таких маловивчених й “молодих” професіях як оперно-симфонічне диригування це, без зайвого, служить злочинною халатністю - враховуючи велику кількість диригентських біографій романістичного зразка й карколомно мале число скоординованих аналітичних опусів якими можуть послуговуватися без винятку усі напрямки наукової сфери й музичної індустрії зокрема.

У цьому розділі я уже вдруге наголошую на терміні “музична індустрія” власне тому, що точне визначення - це запевнення високого відсотка правильно прокладеної дороги новим відкриттям.

Українське музикознавство, як, зрештою, значна частина європейських авторів відверто цурається цього, здавалося б, типового й справедливо вжитого терміну й, переважно, послуговується в аналізі мистецтва кітч-стилем завзято синтезуючи художню й публіцистичну лексику з об'ємним засиллям епітетів, транслуючи досі пізньоромантичну оптику в найбільш регідній її редакції.

Підхід такого гатунку провокує викривлене сприйняття мистецтва навіть у самих музикантів, що будують кар'єри за “старими лекалами”, ігноруючи правила індустрії до якої належать, й щонайгірше, виховує плеяди “людей з освітою”, але без ґрунтовних засад розуміння “правильного й неправильного” у професійному сучасному виробництві, що, експлуатативно, сприймає освіту, лише як першу необхідну ланку “входження в професію”.

Таким чином, середовище освітньої формації поряд з професійною етикою працевлаштованого митця невід'ємно впливають одна на одну, причому, ригористична тенденційність освіти має потяг до коригування в атмосфері профільного майданчика філармонії -

навіть якщо початковий фаховий рівень митця потрібно доукомплектовувати практичними навичками.

Отже, з одного боку, зміна обличчя індустрії, правил виживання в новому часі - тобто еволюція й ускладнення “тла епохи” не може не повпливати на індивідуальну поведінку - це, по суті, дарвіністично-ламаркська теорія у розрізі впливу на поведінкову стратегію професійного зросту, з іншого - з величезним відсотком відхилення, адже диригенти перші почали не просто змінювати, - радше перекроювати правила середовища починаючи ще з XIX століття; в такому разі висновок про спадкоємство традиції диригування XX і XXI століть буде вірним з розлогим описом “лаштунків” на тлі котрих можна виокремити модифіковані тенденції та сенсотвірні явища професії.

Лакмусовим тестом розвитку чи навпаки регресу будь-якої професійної школи буде ситуація, що якнайкраще описує відповідь її “організму на подразник” із середовища: починаючи з 1920-х років в американському й європейському звукописному сегменті відбуваються революційні зрушення схожі на створення не тільки абсолютно нових стандартів оформлення оркестрово-концертного життя на континентах, а й узагалі започаткування новітнього “колонізування” *terra incognita* - музики, яка ще ніколи не записувалась в найбільш доступній високій якості, не тиражувалась мільйонними накладами і не ставала новою інформаційною вимірною одиницею, яка впливала на суспільну статистику майже так само - як і кількість одиниць хліба у статистичній ланці базового споживчого кошика.

Музичний світ отримав здатність до ще більших метаморфоз й завойовування небачених досі ресурсів й майданчиків співпраці, що

ще більше укріплювали привілейоване становище: глядач-театрал з купленим квитком подвоював свою цікавість до мистецтва купівельною спроможністю платівок; а з 1980 - коли Sony випустила свій перший cd-player музика “переступила” межу домашнього порогу й від тоді супроводжує людину в усіх версіях новостворених гаджетів (ipod, smartphone).

Власне для спільноти диригентів “цифрове” оформлення-відкриття світу де музика лунає незалежно - поза межами концертного залу, відтворюється завжди однаково - у відповідності до інтерпретаційного максимуму звукового полотна, що затвердив звукорежисер як найбільш вдалий із попередніх варіантів - не стало музичним викликом з найбільш загрозливої його сторони.

Ситуацію найкраще описувала релевантна обставина: музична класична індустрія, що лише от-от починала позиціонувати себе “рівнею” популярної музики, яку почали тиражувати набагато швидше ніж її “оркестрово-оперна” сестра - почала кратно масштабуватись в інтернаціональному сегменті.

Соціальні факти з історії музики демонструють природну обопільну пропорцію: суспільство буквально провокує музику змінюватись - мистецтво описує, маніпулює (інтерпретаційний потенціал), впливає та відповідає на суспільні зміни: оперна й симфонічна музика XVII-XVIII століть не виходила за межі “суспільного демократичного”, бо не мала жодних для цього умов: тло аристократичного консенсусу поряд з пов’язаними з ним соціально-психологічними стандартами стало для музики її історично-обмежувальною загатою.

Одним із концепційних факторів розвитку симфонічної творчості композиторів: Брамса, Сметани, Бартока стала еволюція колоніального суспільного свідомого, що досягла свого апогейного відзеркалення у розквіті слов'янських першооснов творчості композиторів світового масштабу.

Технологічна комунікація долала кордони континентів не тільки у співвідношенні відсотка товарообігу; протягом тривалого часу, звісно, ж до “звукописного буму” Америка та Європа мала “своїх” зірок класичної сцени, що, подекуди, набагато рідше гастролювали ніж співаки, які продукували “легший”, популярний контент, то починаючи з 1970-тих, музичний маркетинг досягає свого “повноліття” у професії і створює гастрольний ажіотаж по обидві сторони Атлантики.

Ера компаній звукозапису стала настільки ж великим соціальним трампліном для диригентів як винайдення радіо яке використовували політики для передвиборчих заяв чи привітань з державних святами: така метафора доволі влучно описує положення диригентів та їх симбіоз з індустрією, що тиражували концепції виконуваних ними творів усім, хто мав електрифікований будинок й вільні кошти для купівлі звукотехніки.

Отже, ж закономірно було б зробити висновок: в індустрійній екосистемі “оркестр - глядач” з'явився потенційний глобально-ринковий гравець, втім, це була б навіть не ознайомча частина правди: річ у тім, що музичний світ змінився рівно ж настільки як доісторична ера після “Великого вибуху”, на це було кілька вагомих й цілковито нових причинних зв'язків.

Друга половина XX століття ознаменувала відкриття альтернативних майданчиків “створення-споживання” музики: як і всі великі відкриття в історії світу - винайдення способу запису й реплікації музики на носії, що могли відтворювати звуки з практично цілковитою автономністю мали свої однозначні переваги й неочевидні недоліки, що, звісно, спершу були затьмарені ажіотажем успіху - і, поки що, не досяжні для критичного аналізу не як пересторога провалу концепції, а як типова реакція суспільного “заклякання” перед усіма новими й грандіозними явищами.

Звукозаписні компанії штибу Siemens чи Sony не просто записували і продавали музику; вони створили новий прецедент ринку: до сьогодні музичний театри та філармонії сприймалися публікою як єдині заклади, де можна побачити оперу й прослухати симфонію - стратегічні, “стабільні”, здавалось, безальтернативні інститути, з власною історично обґрунтованою репутацією, що сприймалися як “завершена форма” мистецтва, рупором й соціальним обличчям якого вони були дотепер.

Ядро даного історичного явища носило в собі вражаючу варіацію попередньому досвіду: компанії, що записували музичні твори - *стали навіть не другими театрами - радше - ще одним видом уже глобального театру.*

В кінця XX століття думки про те, що аудіо-запис симфонії ставитиме під сумнів глядацький вибір відвідин театру - були б радше нестійким алармізмом ніж здоровим сприйняттям реального плину речей. Таким чином відбувався по суті універсальний соціальний експеримент без конкретного автора: публіка вперше постала перед вибором: який саме спосіб “споживання” мистецтва обрати: прямий, в театрі - відповідно оформленим виходом “у світ”

чи неофіційним “кежуал” прийомом, що вимагав лише наявності носія й читача “нового виду інформації”.

Соціологічна аналітика тут більш ніж цікава враховуючи факт “сировинної політики” лейблів звукозапису: класичні музиканти так само піддаються профдеформації як працівники абсолютно всіх інших галузей не тільки наукового, а й робітничого спрямування.

Професійні музиканти, що виховувались здебільшого на зразках романтичного світобачення: вираження й аналізу себе - загалом твердо переконані, що класична музика (симфонічна й оперна) займає особливо привілейоване місце серед усього музичного конгломерату; професійні міфи такого ґатунку почали стрімко нівечитись перед новими правилами ринку: *класична музика це - в першу чергу - стиль, а, отже, вона тиражується за правилами й на таких же умовах як і решта музичної “сировини”*.

Така кількість викликів пов’язаних з виживанням класичної індустрії ще ніколи досі не поставала перед спільнотою музикантів, адже розширення ринку “збуту” завжди означає зміни в звичному ритмі виробництва за правилом: *якщо ви бажаєте досі не бачених результатів - вам доведеться шукати абсолютно нових стратегій прийняття рішень*.

Стабільність місця диригента кінця XIX початку XX, в час - коли тільки він був головним музичним директором усіх процесів в середовищі театру почало стрімко змінюватись: річ у тім, що теза про те, що звукозаписні лейбли стали “...ще одним театром” попри її, на перший погляд, легку граматичну алегоричність - стала сенсовірним гаслом індустрії.

Новий “безкаркасний” театр почав неймовірно швидкий поділ сфер впливу ринку:²⁶ зірки афішних концертів та вистав - могли отримати шанс звучати в кожній домівці - втім, основна річ була обрати правильний лейбл звукозапису, що значно розширив й укрупнив професійну заангажованість музичних менеджерів, для яких, першочергово, судячи з логіки “пропозиції та попиту” грань між *умовно класичною* - оркестровою (адже найбільш яскраві й грандіозні арії, епізоди з опер чи симфоній до кінця XX століття ставали в один ряд з джазовими чи кантрі-композиціями за популярністю) й *умовно легкою* музикою втрачала свої чіткі контури.

Тут розглядається неймовірно цікавий випадок симбіозу в індустрії мистецтва, коли новоспечений, претензійний гравець попри свою самостійність - все ж існує на перетині залежності й запропонованого майбутнього профіциту своїм батькам-попередникам: початок шляху брендів звукопису, майбутніх гегемонів музичної індустрії, зіткнувся з простою і напрочуд великою, зауважу лише на першій, вельми короткій, стадії встановлення, проблемою, що дублюється абсолютно всіма сферами трудових договорів й по сьогодні: артисту пропонувалось надавати не тільки свій голос чи гру, але й усі права на їхнє використання у межах договору, який, як правило, попереджував про цілковите ігнорування претензій щодо подальшого використання проданого запису.

Одночасно, диригенти, як і інші митці, стали ще більше затребувані для бізнесу як хедлайнери не тільки театрального процесу - його упорядники, але й нові рекламні обличчя компаній. В цьому разі, революція маркетингу про яку я згадував вище, стала не

²⁶ Ilan Bielas. The Rise and Fall of Record Labels: вуб - сайт. URL: <https://scholarship.claremont.edu/> (дата звернення 30.09.2024).

просто новою можливістю, вона була початком нової професії музичного інфлуенсера.

Здавалося б, починаючи з другої половини XIX століття диригенти завжди займали чільне, вельми презентабельне чи, сказати б, привілейоване місце в музичному житті; доказом цього є цілі альманахи на сторінках ювілейних альбомів, брошур впливових театрів, найменування музичних центрів на їхню честь, чи - найбільш переконливо: пам'ять їхніх імен на устах у публіки роками після смерті, втім, їхня влада ще ніколи не мала настільки карколомного впливу.

Починаючи з 1960-тих у музичній сфері відбулася тотальна уніфікація маркетингової стратегії: афіші уже не мали точок диференціації, “класичні” музиканти відрізнялись від популярних виконавців єдиним чином: репертуарна політика стала останньою міцною *terra cognita* індивідуальності й професійного стимулу перед новітніми засадами ринку - відтепер класичні музиканти стали рівноправно “приміряти глянець”.

Тут потрібно вдатися до релевантної показової алегорії, адже суспільні феномени так само як і хімічні явища мають свої визначені послідовні й очікувані реакції, прерогативи й наслідки: реакція хімічних речовин завжди супроводжується переліком її характеристик, й, безперечно, головним результатом: поєднання потенціалу класичної музики з її історично-обумовленою репутацією, що, звісно, була вагомим аргументом для масштабного в неї інвестування та мульти-інструментів музичного бізнесу, що були уже налаштовані, апробовані індустрією - мали стабільні напрацювання й результати, стало поштовхом до функціонування

найбільш показового лакмусу ситуації - *активного розвитку конкуренції*.

Глобальний світ пропонує вельми функціональну палітру конкурентних можливостей й гарантованих перспектив. У замкнених суспільствах автократичного режиму зміни в соціальному й професійному аспектах життя не викликають здивування й формують ланцюг подій абсолютно стабільного чи, радше, прогнозованого характеру навіть тоді - коли їхній економічний потенціал потребує змін чи уже в них опиняється.

Починаючи з другої половини ХХ століття коли класична музика міцно закріпилися в економічному полі країн її функціонування й стала учасником процесів, які активно відбуваються в країнах з різним рівнем відкритості економічної сфери (США, Німеччина, Японія і Нідерланди.) стало зрозуміло, що міцність кордонів країни, відкрита чи регресивна ринкова система, політичний курс та режим управління безпосередньо впливають на якість й рівень конкуренції. Глобалізація економік в будь-якому випадку означає інтернаціоналізацію й універсалізацію усього ринку праці - таким чином актуалізаційні професійні ризики диригента зростають рівно ж на стільки - на скільки розвинена відкритість й стабільність країни його походження чи навчання.

Здавалося б, суперництво й мистецтво долали свій історичний шлях йдучи завжди пліч-о-пліч: часи барокових “оперних воєн” тенорів-кастратів, змагання класичних композиторів й показові “сценічні сутички” солістів-інструменталістів описані у розлогіх кількості історичних опусів; ривалізація ж як масштабне явище у новому музичному конгломераті ознаменувувала найбільш важливу ознаку для будь-якого нового бізнесу - *життєздатність ринку*.

Конкуренція, як ніщо інше, демонструє професійну зацікавленість, заангажування саме в обраній царині, адже вимагає чималого переліку компетенцій поряд з психологічними якостями й рівнем працездатності, що в сучасному музичному бізнесі часто йде поряд з межею людських можливостей й точно відрізняється від середніх результатів сукупності професійного кола.

Аналізування американського та західноєвропейського виміру музичного розвитку дає чітке розуміння пролонгованості в часі провідних й системно-організованих точок опори індустрії, адже державні й приватні інституції саме цих країн, дали тверду основу для розвитку й тиражування релевантних технологій цілим світом. Тут варто вдатися до скрупульозного аналізування систем організації мистецького життя, що, зрештою, стали зразковими й перевіреними досвідом визначних театральних центрів.

Італійський винахід системи “*stagione*”²⁷ - устрій, що почав своє функціонування ще на початку XIX століття й означав започаткування альтернативної системи, що, знову ж таки, суперничав із стабільною організацією репертуарного театру.

“Сезонний” порядок руйнував сталу організацію театральної трупи: з одного боку, це означало суттєву економію кошторису театру, адже вистава за участі “тимчасової” трупи відбувалася лише кілька разів, згодом припинялася, бо створювався план нового проєкту: на перший погляд така система вельми примхлива й швидше проблемна ніж альтернативна - зважаючи на трафаретний погляд глядача, що не мав альтернативи досвіду окрім того, коли

²⁷ The Oxford Dictionary of Opera, by John Warrack and Ewan West (1992), 782 ст. Веб - сайт. URL: <https://archive.org/>. (дата звернення 09.03. 2025).

впізнавані солісти будують мистецьку кар'єру в тих же "рідних" стінах.

З іншого боку, вистава, що демонструвалася глядачам лише кілька разів, тобто була резонансною й визначною подією, що не дублюватиметься в репертуарі театру саме цим складом - ставала маркетинговою перемогою та справжнім економічним успіхом, що, навіть попри нові реалії, служив впливовим аргументом продовження співпраці протягом усієї історії музичного мистецтва.

Складається враження, що система "*stagione*" служить евристичним й безальтернативним винаходом, що виконує роль антикризового інструменту, втім, її розвиток можливий лише у випадку функціонування найбільш розвинених й досвідчених інститутів, що можуть забезпечити її довготривале виживання, адже такий штиб організації потребує масштабного ресурсу мобільності, що вимагається особливо гостро, коли йде мова про створення команди, яка родом буквально з усіх куточків світу; на що здатний мізерно малий відсоток театрів репертуарного сегменту.

Щоправда, більшість мистецьких установ країн бідного сектору та держав, що розвиваються притримуються театральної сталості: репертуарний театр з його стабільністю впізнаваних обличь, залежністю від центрального та обласного бюджетів й вельми незрозумілою організацією репертуарної та кадрової політики - культурні механізми копіюють громіздкі політичні моделі: таким чином проходить серйозний вододіл між економіками й культурами які вони репрезентують.

Краще розвинені країни володіють більшим відсотком культурного інвестування: переважно там працює змішана система,

коли репертуарні вистави успішно існують поряд з антрепризною новизною: унаслідок цього інститут вміло розвивається, залучаючи нові потоки інвестиційних активів: державних Європі й Азії - в США виключно приватні, створюючи, до всього, клуби шанувальників опери, які вельми популярні серед європейських театрів, таким чином опера пропонує глядачеві палітру усіх можливих опцій.

Вочевидь, ідея наявності альтернативи звиклому порядку, усталеному плануванню й типовому розрахунку – мимохіть означає чи не найвищий рівень розвитку галузі.

Така модальність створює належні умови для поступово-високого росту найбільш головного: горизонтальних зв'язків у бізнесі мистецтва. Власне, успіх європейського ринку можна пояснити багатьма правильно й вчасно прийнятими рішеннями, що, зі свого боку, підтримали міцні виконавські традиції й соціально-економічні стратегії зростання й зміцнення економіки, втім, ключовим висновком тут будуть ретельно налаштовані мости між інституціями освіти й робочими майданчиками театрів та філармоній, концертних залів та профільних агенцій - відсутність неофобії та ригідного *modus vivendi*.

Ніщо так краще не впливає на мотивацію майбутніх й зрілих професіоналів як прогнозована певність у завтрашньому дні: тут не потрібно вдаватися до завчасних емоційних реакцій, адже кожна система має свої центральні й периферійні недоліки, втім, у своїй більшості, випускники європейських музичних вишів можуть розраховувати на робоче місце зважаючи навіть на шаблонну статистику кількості музичних театрів, фахових майданчиків чи незліченний лік стажувань, стипендій й, до всього, реальних державних програм: бідні країни виховують фахівців для локального

розвитку своєї країни - багаті ж, зі свого боку, інвестують в престиж національних шкіл мистецькими кадрами зокрема - економічне тло на службі у культурного потенціалу.

Системою “*stagione*” послуговуються усі без винятку центральні театри планети - і жоден український театр. Ситуація менеджерської кризи країн колишнього СНД й України в тому ж числі, чи не найкраще демонструє як психологія конкретного суспільства функціонує в його видимих інституціях.

Такий релятивізм став уже засвоєним досвідом для розвинених країн, втім, український оперний простір все ще міцно перебуває в “здобутках минулого” й маніфестує, поки, безсистемними постановками, де на гастролі часто запрошуються співаки, диригенти, рідше режисери із сусідніх театрів, яких в 45-мільйонній Україні вкрай мало.

Статистичні дані щодо кількості бібліотек на відсоток населення демонструють наступну соціологічну картину²⁸: 500 – 800 жителів країни мають послуговуватись сервісом одного бібліотечного пункту.

Екстраполювавши такі цифри на оперно-філармонічний простір постає вкрай багато риторичних запитань поширених на саму ідею важливості культури помноженої на творчий потенціал країни й значущості музики зокрема. Паризькі й лондонські цифри тут не те

²⁸ На 500-800 жителів громади має бути одна бібліотека – постанова Уряду: веб - сайт. URL: <https://decentralization.ua/>. (дата звернення 07.02.2025).

щоб випереджають нас - вони працюють на двигунах “іншої потужности”.

Понад п’ятиста театрів різного роду спрямування функціонують в цих європейських столицях на сьогодні, звісно, не всі з них є оперними чи центрами симфонічної музики - втім, це необхідне тло, що демонструє можливості економіки країни, де сама культура є невід’ємною й глобальною її частиною: британський мистецький сектор заробив²⁹ (інформація на квітень 2022року) 7,7мільярди фунтів: мистецькі дискусії нерідко заходять у глухий кут, адже пістрява алегорична мова якою, як згадував, послуговуються більшість митців здебільшого однобока й історично-наївна, тому довід з “сильним числом” має щонайменше поставити переконливу крапку й направити дебати в більш предметне русло.

Зважаючи на фахове тло такої сили й потужности, високий щабель конкуренції стає звичним плином речей. Тут варто проаналізувати той основоположний факт, що будь-яке без винятку явище має свою широку сітку відхилень від норми: ринкова економіка музики передбачає розлогу конкурентну шкалу, втім, вона знову ж таки радикально контрастує з театральним фольклором де розлогі описи ексцентричної поведінки примадонн легковажно позиціонують як одні з ключових етапів розуміння історії мистецтва.

Мистецька конкуренція, до всього, багаторівнева: розвинені інституції завжди оцінюють конкурентоздатність артиста на рівні профільних агенцій, що представляють його інтереси й, відповідно,

²⁹ The economic contribution of the Arts: веб - сайт. URL: <https://www.thecreativeindustries.co.uk/> (дата звернення 06.03.2025).

рівня театру чи оркестру який запрошує його приєднатися до команду проекту.

Така послідовність дій притаманна західному музичному ринку уже з другої половини ХХ століття стала для українського оперного мистецтва трюком “який не можна повторити”. Тут втрата часу з початку незалежності й до сьогодні здається особливо болючою: країни зі схожим соціалістичним минулим створили державні союзи, що скріпили не тільки їхні економічні потенціали, а й створили культурні мости вельми масштабного зразка; співдружність такого гатунку істотно підвищила консолідацію між державами, а, отже, й підняла частоту колаборацій (зведення й уніфікація маркетингових стратегій) між провідними митцями, оркестровими колективами й інституціями країн на небачений досі рівень.

Тут варто вдатися до поняття “державного бренду” й чіткого релятиву між ним й репрезентацією громадян країни у світі: головне завдання держави, що, за визначенням, найкраще описує її саму - “держати” своїх громадян - створювати безкомпромісний бекграунд для актуалізації усього інституційного національного потенціалу, який, як бачимо, служить аналогом “розвідки боєм”, що в культурній галузі, де завоювання, звісно, не такі кровопролитні, але не менш жорстокі, означає мислити важливістю культурної репутації свого народу на рівні необхідності армії чи приросту економіки.

Актуалізація диригентів в контексті розвитку індустрії залишається стабільно складною протягом усього існування професії. Центральне місце диригента в мистецькому процесі зумовлює затребуваність вельми великої кількості необхідних, вкрай важливих ресурсів й концентрує собою явище найбільш важкодоступної побудови кар’єри в музичній класичній індустрії.

З першого погляду, диригування сприймається як одна з найбільш незалежних музичних професій: беручи до уваги екранний образ диригента який керує усіма процесами оперної вистави - диригування здається монолітною й безкомпромісною діяльністю, до того ж це підтримує існування правила: *в одній оперній постановці може бути лише один головний диригент*, що ще більше підкріплює індивідуалістичну природу впливового обличчя керівника музичного простору.

Власне, складнощі актуалізації диригента супроводжують його з самого початку навчання. Початковий етап вивчення партитури вельми складний як з теоретичної - обов'язкової його частини для розуміння способу мислення композитора й емпатичного його зчитування; так і технічної - ретельне готування вивіrenих підходів до головних кульмінаційних точок та їхнє логічне розташування у відповідних позиціях рук; глибинне опертя на міцні теоретичні й технічні підвалини означає виконання однієї з найбільш важливих вимог професійної диригентської школи - бути зрозумілим як енергетично так і технічно.

Диригування - одна з найбільш багатогранних шляхів актуалізації в музичній галузі зважаючи на технічну унікальність професії, що історично позиціонує себе як діяльність з найбільш широким функціоналом серед усіх музикантів.

Мультимедійність диригентського мануалу завжди визначається потенціалом форми, що пропонується композитором, як психолого-емоційний модус інтерпретації, що має універсальний потенціал опираючись на множину її прочитань й сприйняття оркестровою й глядацькою спільнотами.

Тут аналіз особливостей вишколу диригента має доповнитися найбільш виразним центральним пунктом: будь-хто з музикантів має безперервний доступ до фахових інструментів - зважаючи на вартість майстрових оркестрових інструментів можна декларувати, що це, звісно, вагомі труднощі, втім, спеціалізовані інструментальні мережі пропонують увесь ціновий спектр, що дає можливість гнучкого вибору, який, в контексті диригентського навчання чи професійної актуалізації загалом - стає безальтернативним глухим кутом.

Для диригентів перспектива обрання свого “інструменту” означає кілька надважливих для професійного виживання речей; серед них чільне місце займає досягнення настільки високого професійного й, щонайголовніше, для “післятелевізійного” суспільства - медійного рівня впізнаваності й запотребованості, що дозволить мати право вибору співпраці з трупю, яка буде відповідати фаховим вимогам диригента “з ім’ям”.

Такий стан речей несе традиційну пролонгованість ще з XIX століття, втім, в реаліях XXI - оркестри як спільнотами працівників, що захищені відповідними професійними об’єднаннями мають взаємне колективне право обирати диригента: з перспективи загального огляду демократизація суспільства з більшою чи меншою швидкістю активно адаптується в доволі неперворотних державних театральних структурах, що залишає місце для реформ і трансформацій кадрового управління.

Для студентів більшості музичних академій чи, тим більше, ліцеїв і коледжів опція обрання оркестру чи хору залишається закритою, зважаючи на тотальну інституційну залежність студента від

традиційного й програмно-економічного мислення профільних закладів освіти.

Власне, лєвова частка реалізаційних викликів перед диригентом полягає у специфіці його професійного робочого інструмента - оркестру. Економічна сторона питання диригентської освіти вельми показова: існування навчального оркестру може дозволити собі одиниці консерваторій Америки й Європи, в Україні, *de jure* є три національні музичні академії : КНМА ім. П. І. Чайковського, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, ОНМА ім. А. В. Нежданової де, *de facto*, системну оркестрову підготовку отримують тільки у Львівській музичній академії ім. М. В. Лисенка на базі Оперної студії ім. В. Сліпака та її професійного симфонічного оркестру.

Це великий здобуток української системи диригентської освіти чи, радше, своєчасне й системне збереження традиційного надбання минулого. Якщо зануритись у закутки ситуації наявності такої великої кількості концермайстрів у класах українських консерваторій (у кожному оперно-симфонічному класі працюють два піаністи)- і суттєво меншої в європейських чи американських, (заледве один піаніст, частіше: професор, що грає на роялі), то на перший погляд, може здатися, що українська система музичної освіти переживає апогей розвитку завдяки розлогій системі реформування й фінансових заохочень.

Глибинно ж ситуація більш ніж складна: вище я уже аналізував культурно-економічні, поведінкові патерни бідних й багатих країн та їх проєкції на оркестровий простір, де найактуальніша статистика характеризує середні показники українських зарплат як найнижчі серед сукупності країн Європи й Американського континенту.

Співвідношення: консерваторії країн Європейського союзу *не здатні* працевлаштовувати таку кількість висококласних піаністів (виконання оперних й симфонічних клавирів потребує неабиякої кваліфікації), адже це затребує чималого фінансового ресурсу, що може стати випробуванням для бюджету інституту - українська ж музична система *здатна* - втім, не через ґрунтовне державне розуміння важливості правильної підтримки висококласних кадрів будь-якого спрямування - а через тотально низький рівень мінімальних зарплат зафіксованих в країні як прожитковий мінімум для усіх сфер діяльності, що фінансуються з бюджету.

Парадоксально, втім, глобальний економічний хаос такого штибу, що, більше того, гіперболізується воєнними непрогнозованими факторами поряд з макроекономічними інцидентами - дає актуалізації навчального процесу диригента ґрунтовне досягнення в засвоєнні навчального матеріалу, адже подвійні уроки симфонії та опери, коли партії оркестру дублює команда професійних піаністів під наглядом досвідченого викладача - створює найбільш продуктивну професійну атмосферу й сам собою означає поставлену практичну мету української диригентської школи загалом й львівської, заснованої Миколою Колесою, системи вишколу диригентів зокрема.

Актуалізаційне коло, де економіка країни безпосередньо впливає на кількість подолання додаткових труднощів: те, що дається як мінімум при народженні у розвинених країнах - потрібно роками виборювати у бідних, - в реалізаційному просторі диригента множить на кількісне переважання оркестру в звітних економічних документах й накладає на нього додаткове менеджерське навантаження як лідера не тільки музичного процесу, а й фінансового благополуччя музикантів з якими він співпрацює.

Стаючи рекламними обличчями звукозаписних компаній, маркетингових рекламних інтеграцій диригенти все більше ангажували себе як зірки, які нічим не поступаються поп-виконавцям, що збирають стадіони. Таким чином агенції, що інвестували кошти й отримували дивіденди мали підтримувати їх медійне обличчя не гірше ніж продюсери зірок Голлівуду: новий світовий музичний порядок став точкою реорганізації ролі, мети та засобів критичних періодичних видань.

Музичне життя завжди дублювалося на сторінках газет й журналів які служили тогочасним комунікатором, рекламним агенством, місцем критичної думки - інформування про злети й падіння нових зірок сцени та її досвідчених корифеїв.

Історично-ретроспективно професія музичного критика демонструє свою надзвичайну особистісну заангажованість, більше того, критичні журнали й газети мали репутацію острівців стабільності й підтримки “вогню традицій”³⁰, збереження яких сприймалося як основа виживання музичної системи й майбутній довготривалий її розвиток, а самі такі інституції - його авторитетною основою.

Зважаючи на добре організовану спадщину критичної творчості - бачимо як відчайдушно стрімко змінився музичний світ беручи до уваги уже записаний безпосередньо конкретними авторами аналітичний матеріал. Музикознавці, що давали оцінку організації музичного життя попередніми століттями послуговувалися колосальним кредитом соціального схвалення власне тому, що

³⁰ Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche.“ Gustav Mahler (angeblich) веб - сайт.
URL : <https://falschzitate.blogspot.com/> (дата звернення 04. 12. 2024).

наявність професійної практичної освіти у галузі музики професія критика у XIX столітті не мала відповідного університетського факультету - аналіз музичного життя був пасіонарно-особистісною справою центральних облич тогочасної індустрії: Шуман, Ліст, Берліоз. Й відповідного попереднього досвіду мала для суспільства XIX-XX століть репутацію останнього голосу - тут ми бачимо міцну тенденцію тогочасної соціально-психологічної системи де місце музичного критика і його загально-авторитетне схвалення закріплювалося копіюючи політичний устрій країни його функціонування.

Історія мистецтва це, в широкому сенсі - історія інструментів, що використовувались як репутаційна й стратегічна “подушка його безпеки” - тут варто звернути увагу на те, що свій історичний силует формують не тільки політичні діячі, поряд з високопоставленими військовими, інтелектуальними елітами й древніми структурами штибу Ватикану чи королівських сімей Європи - мистецтво, попри те, що воно міцно пов’язане з усіма вищепереліченими, по суті, фундаторами й основними представниками своїх інституцій за формулою: історія мистецтва – *це історія тих, хто вижив, тих, кого воскресили, тих, кому допомогли залишитись на хвилі, й тих, кого було не шкода* - турбується своїм історичним ім’ям з не менш суворою скрупульозністю, ба більше, відповідально співпрацює описуючи тенденції цивілізаційного розвитку *забезпечуючи місце в історії як одного з ключових авторів.*

Традиції - безумно одна з найбільш міцних субстанцій на планеті, що на початку свого встановлення потребують вельми великого інвестиційного ресурсу, що попри економічні фактори, має бути достатньо універсальним аби синтезувати психологічний потенціал соціуму у парі з його історичним бекграундом, що, зрештою, підтримуваний наступними поколіннями, за сприятливих макро - й

мікрокліматів, буде зчитуватись як основна “генетична” ознака цілого народу.

Традиції критичного мистецтва в Європі й Америці мали спільні корені, що функціонували на відповідно високому рівні у залежності від жанру мистецтва який вони досліджували: наприклад, місце опери в громадському житті центрального міста Європи чи Америки XIX століття було, мало сказати, головним - воно було в першу чергу соціально-політичним майданчиком, де поряд з підтримкою професійних контактів - створювались кар'єри не тільки локального масштабу, але й будувалися важливі відносини й союзи між державами; інституція, що безумовно підтримувалась елітою як безальтернативне й соціально-показове місце ресурсності й потенціалу держави.

Критичне мистецтво трансформувалось не менш активно ніж оркестрова чи композиторська практика: напевне, немає більш ризикованої перспективи ніж пророкувати блискуче майбутнє співаку чи рубати шанси “на виживання” новоствореної симфонії, адже історія мистецтва бачила рівно ж стільки історично-невиправданих чи, радше, безпідставних рецензій як і критика нових винаходів, медичних відкриттів чи творів літератури.

Ускладнення викликів часу провокує професію музичного критика змінюватись зі швидкістю ідентичною до факторів модифікацій предмету його опису. Матеріали критичних видань все більше інкорпоруються в маркетингову стратегію, що працює над створенням мережевого амплуа артистів які належать до певного конгломерату концертних агенцій.

Стаючи частиною мейнстрімного стратегічного розвитку критика потрапляє до “спільного” з усією жанровою поліфонією журналістики, інформаційного вирію, що часто розмиває кордони експертного письма, викривлює роль й спотворює загальний вигляд місії критичної професії, що виконує, без зайвого, роль кваліфікаційного арбітражу.

Українське критичне мистецтво залишається поза межами професійного стабільного розвитку. Відсутність стратегії національного музичного позиціонування компенсується пасіонарністю кільканадцяти професійних українських музикознавців й об’єднання студентських ініціатив штабу “The Claquers”³¹, активність котрих тільки набирає послідовного перспективного прогресу в Мережі. Світова друкована періодика переживає один з найбільш важких етапів глобальної кризи³², що кратно прогресує в контексті музичної критики, враховуючи кількісну перевагу загальних новин над вузько-спеціальною аналітикою.

До всього, економічні виклики посилюють читацьку кризу перманентними ознаками занепаду професійних смислів. Втім, видавнича справа посідає лише одне з багатьох місць державницьких проблем; актуальні напрацювання доводять: *незалежність* більшості країн - швидше риторична фігура ніж об’єктивна реальність - беручи до уваги останні економічно-демографічні дослідження³³ де кореляції статистичної кількості популяції безпосередньо дорівнюють економічній, а, отже, стосуються усіх

³¹ Офіційний інтернет - ресурс: Головна - [The Claquers](#)

³² Alan Walden. [Who reads what? And where?](#): веб - сайт. URL: <https://www.forbes.com/> (дата звернення .04.03. 2025).

³³ Morgan Burton. How many residents were required to apply for statehood?: веб - сайт. URL: <https://www.ncesc.com/> (дата звертання 09. 03. 2025).

інших чільних аспектів широкого синдрому-комплексу категорії “суверенітету”.

Зважаючи на карколомні економічні успіхи музичної індустрії уже після Великої депресії³⁴ та її автономність в середині себе - варто відрізнити боротьбу критичної думки в середині музичного конгломерату та протистояння між основними конкурентноздатними гравцями ринку: тут варто прослідкувати тенденцію все більшої показової комплементарності між артистами, мистецькими менеджерами й критиками одного музичного холдингу.

Зважаючи на життєздатну історичну замкненість музичного простору: *композитори продукують - оркестри виконують - диригенти організовують-керують - критики аналізують - публіка “споживає-забезпечує”*; - варто виокремити ослаблення етичного рефлексу, що характеризував критичне мистецтво, як родову ознаку даного ремесла: рецензія на професійний співочий рівень дійових осіб вистави послуговується ширшим переліком очевидних компетенцій на шкалі оцінювання у порівнянні з “німим” мистецтвом диригування, втім, чіткі критерії як інтонація, масштабність й прочитність фрази, стрій (починаючи з solo і закінчуючи загальними сценами) обережно проходять повз увагу сучасних критиків.

Трагізм такого плину речей полягає у тотальній втраті навіть видимого контролю “якості продукції”, що сама собою нагадує ситуацію “пострілу у власні ноги”: маніпулюючи фіктивними кар’єрами обширного кола артистів - музичні менеджери послідовно девальвували саморегуляцію мистецького простору, що став моментом зворотного відліку для “автоусунення й зречення” від

³⁴ The Great Depression and the 1930s: веб - сайт. URL: <https://opentext.uoregon.edu/>. (дата звернення 08.01. 2025).

імені інституції, що будували свій бренд на основі історичної репутації попередників - тому критична втрата авторитету й зниження інтересу до музики оркестрового сектору - наслідок усвідомленої політики на користь медійності як такої - що в довготривалій перспективі дала сумнівні дивіденди.

Покоління традиційної та сучасної аудиторії (доінтернетівське³⁵ й інтернетівське³⁶) суттєво відрізняються способами орієнтування ключовими етапами історичних віх оперного мистецтва: власне, генерація, що почала розвивати мистецькі смаки без ґрунтовної передпідготовки "досвідченого слухання" в апогей розвитку інтернет викликів й можливостей - натрапляє на викривлені музично-економічні "ігри", що тільки підтверджують тотальну уніфікацію не тільки музичної сфери як "ділянки звуків" а й місії класичної музики як пересічного інтертеймент-зрілого представника свого виду.

Звідси бачимо як карколомно стрімко змінилась структура усього суспільства: ми фіксуємо все активнішу атомарність в середині центральних суспільних процесів та їхнього прямого впливу на місце симфонічного й оперного мистецтва та інституцій які їх репрезентують.

Екзистенційні виклики перед новими колективними явищами, що з'являються як побічний продукт соціальних зрушень-катаклізмів створює множину симптомів, що транслуються особливо різко в

³⁵ Ayca Turan The Pre-Internet World: Stories from Five Different Perspectives | by Ayca Turan | Medium: веб - сайт. URL: <https://medium.com/> (дата звернення 03.02. 2025).

³⁶ Rishika Binani, Priyam Kapadia, Sachi Agashivala, Vatsal Vasa. A study unveiling online buying behavior of zoomers with respect to Mumbai region: веб - сайт. URL: <https://www.researchgate.net/>. (дата звернення 06.-3.2025).

театрально-оркестровому просторі й диригентській спеціальності зокрема.

Зважаючи на дуальну форму актуалізації диригентської професії, сукупність базису ресурсів суспільного й економічного спрямування, унікальної структури роботи диригента, де інтерпретація вибудовується завдяки релятивному зв'язку “професіонал диригент - професіонал оркестрант” можна виокремити тенденційну симбіотичну залежність, що, вочевидь, прямо пропорційна демократизаційним процесам: чим більший відсоток соціального консенсусу, особливо його горизонтальних зв'язків, приймає парадигму рівності, особливо у робочих взаєминах де психологія нових поколінь не тільки структурно його змінює³⁷ але й примушує переглядати умови праці - тим виразніше відображаються конструктивні впливи диригентської ”кальки“ з соціального першоджерела.

З огляду на стало-компромісне коло залежності “диригент - оркестр - диригент” та її стратегічне значення для виживання музичного конгломерату й збереження музичної традиції можна виокремити ще одну тенденційну ситуацію функціонування вузько-бізнесових термінів штибу “self-made man”, авторства Джона Булвера³⁸ який сформулював свій неологізм ще у 1650 році.

Початкова основа його тлумачення була:” "a self-made man, bred in a camp, not in a court.”, симбіотично поєднувала канцеляризм з

³⁷ Jack Kelly. Gen-Z's Are Redefining The Way They Want To Work: веб - сайт.URL: <https://www.forbes.com/>. (дата звернення 05. 02. 2025).

³⁸ Brenda Jo Brueggemann. John Bulwer English physician, author, and educator. Веб - сайт. URL: <https://www.britannica.com/>. (дата звернення -09.01. 2025).

расово-дискримінаційною політикою сегрегації тогочасного американського соціально-політичного устрою.³⁹

Враховуючи інтеграційні процеси в американському суспільстві, що переживало створення власних національних ідей, де космополітичні інклюзивні гасла на кшталт "American Dream"⁴⁰ неодмінно інкорпоровались в соціальну, а, отже, в бізнесову, а від так і в культурну⁴¹ психологію.

Оскільки, межа колективного сприйняття товарного й мистецького бізнесу розмивались більш повільно - у порівнянні з одновекторною дифузією класичної та популярної музики, ангажоване диригентською спільною категорії "власноруч "сформованого" диригента" ґрунтовно й стисло, в дусі латинських максим, описує чинні функціональні механізми процесів, що характерні сьогоdnішньому музичному функціонуванню: його лідерам - диригентам, директорам музичних фестивалів, провідним співакам та інструментальним солістам та тлу: оркестрам, професійним командам оперних театрів, та працівників, що залишаються "за лаштунками".

Психологія "створеного себе самого" здається напрочуд вдалим риторичним прийомом, що, як і всі максими, вражають своєю влучністю та стрункністю побудови, втім, цей локально-бізнесовий гібрид, селекційно виведений й завезений у художню сферу, що

³⁹ The liberator. [volume], April 16, 1831, Page 63, Image 3: веб - сайт. URL: <https://chroniclingamerica.loc.gov/> (дата звернення 03.02. 2025).

⁴⁰ American Dream Ideal of the United States of America: веб - сайт. URL: <https://www.britannica.com/> (дата звернення 05.02. 2025).

⁴¹ Oleksandr Korkh. «SELF-MADE-MAN»: Філософія та політологія в контексті сучасної культури: веб - сайт. URL: <https://www.researchgate.net> (дата звернення 04. 02. 2025).

зазнає все більшого масштабу трансформацій як на рівні організації інституцій так на смисловому й, особливо, етичному.

Розширення мережі концертних агентств та їхнього впливу й інвестиційного внеску в індустрію, що вище розглядалося автором як еволюційний лакмус розвитку ринку - укріпило попередній маркетинговий досвід диригентського амплуа і створило потенційно новий образ “споживання” диригентської ролі й місії в артистичному секторі.

Дуальна диригентська актуалізація завжди так чи інакше була пов’язана з засобами масової інформації - та вони ніколи не мали ширини охоплення й впливу в контексті порівняння з Інтернет-ресурсами штибу TikTok, YouTube, Instagram.

На перший погляд, кратне масштабування приросту глядацької аудиторії Бернстайнівського зразка поряд з відкритим до інновацій поширення інформації суспільством відрізняється суттєвим аналітичним нахилом й просвітницьким прагненням, що, у підсумку забезпечувало збільшення об’єму фінансування галузі, втім, воно також було запрограмоване на приріст економічної компоненти, адже “молода галузь” означала також великі прогнозовані ризики першопрохідців, що супроводжують музичну “екранну” естетику до тепер у вигляді новостворених платформ інтернаціонального масштабу.

Таким чином бачимо як оркестрова й оперна музика долала соціально-еволюційний шлях починаючи зі своєї видово-жанрової ексклюзивності на тлі неконкурентного громадського середовища будучи єдиною у своєму роді: за формою, колективним й культурним розмежуванням - діставшись сегменту множини глядацького вибору

поряд з обмеженим ресурсом гнучкості й актуальності тематизму в конкурентній течії світового комунікаційного синкретизму.

Варто додати ознаки цілісної цивілізаційної “естафети”: оркестрова музика, як і будь-яке інше “масове” глобальне й універсальне мистецтво забезпечувало своє виживання завойовуючи нові класово-культурні “бали” - еволюціонувавши, зауважу, лише маркетологічно - з формалістської позиції, звісно через недопущення навіть гіпотези, що ініціювала б підлаштування нотного матричного тексту під зміни соціального запиту; звідси: сьогодення стан музичного холдингу - це рівняння зі значною кількістю уже знано-типових “змінних”, що історично носять ті ж ввідні характеристики: *соціально-економічний запит, внутрішня й зовнішня конкуренція, стагнаційні вогнища* - помножені на капітал дублювання Інтернет-мережі.

Оновлення симфонічного й оперного сегменту маркетинговою стратегією інноваційності невідворотно залишило свої історико-культурні маркери, що, безумовно, будуть зчитуватись науковцями прийдешніх поколінь як індикатор диригентської індустрії першої половини ХХІ століття.

В історії професійного “диригентського міту” завжди надавали зрілому віковому цензу музичних керівників майже “сакрального” значення мотивуючи це засвоєнням досвіду - що цілком логічно, адже диригентський стаж з огляду на карколомну важкість його актуалізації поновлюється більшістю пунктів професійних компетенцій у зрілому віці - тенденція диригування ХХІ століття внесла корективи в криву цього графіка великим числом

двадцятилітніх головних⁴² диригентів в Європі й Америці, що, навіть на початку століття було б поза межею соціального схвалення - така тенденція безпосередньо описує суспільний, нав'язаний соціальними Мережами запит на омолодження професійних кадрів.

Таким чином соціальні зміни з'являються специфічно локально й поступово - роками чи, навіть десятиліттями - тенденція доІнтернетівського періоду - поширюючись (повільно vs блискавично) й ускладнюючись відповідно до культурного середовища та його колориту.

Враховуючи вище наведе спостереження складається враження, що слово “прогрес”⁴³ яке так чи інакше, завуальовано чи більш відверто прослідковується за обставинами не тільки тотального розвитку індустрії, але й, мало сказати, не еволюційного стрибка в майбутнє все - таки залишається оцінним суб'єктивним терміном який у свідомості більшості викликає емоції штибу “усе на краще” й означає тільки позитивні реконструкції.

Власне, беручи до уваги тотальну плутанину, що виникає в контексті розмежування раціо-емоційного “я вважаю - я відчуваю”, а в обставинах освітніх й політичних, соціально-тектонічних зрушень затребуваність родової семантики набуває необхідного масштабу: демократична бінарність соціального функціонування ХХІ століття найтісніше торкається комунікаційного процесу в контексті класово-економічного стосунку.

⁴² Norman Lebrecht. These are the world's youngest chief conductors: веб - сайт URL: <https://slippedisc.com/> (-09.02. 2025).

⁴³ Technological Forecasting and Social Change | Journal | ScienceDirect.com by Elsevier: веб-сайт.URL: <https://www.sciencedirect.com>. (дата звернення 09.02. 2025)

Більшість соціальних феноменів так чи інакше беруть свій початок у колективних революціях: спроби демократизації суспільства в наслідок Французької революції, економічне піднесення після Великої депресії, функціонування нових фінансових інструментів у результаті кризи фондового ринку 2020 року, стрімкий зріст затребуваності онлайн-платформ, трансляцій оперних вистав, онлайн-навчання після Ковід-пандемії 2019 року.

Такий вимушений загально-культурний перехід з суттєвим зсувом у бік більш дешевої й, зрештою, менш енергоємної комунікації в онлайн-просторі, що спершу позиціонувалась як тимчасовий вихід - назавжди змінив структуру навчання в усіх її ланках. Ринкова ціна такої освіти значно менша у порівнянні з громіздким офлайн середовищем, що зумовлює активність класових сегрегаційних процесів.

Тенденційність використання онлайн-інструментів заповнила усі без винятку сфери життя людини: за шість років опісля ковідних міжнародних обмежень онлайн вистави стали буденністю, знову ж таки заохочені суттєвою економічною компонентою: уперше в історії театру як місця з точно визначеною кількістю місць - з'явилась можливість додавання необмеженої кількості аудиторії: людство пододало вагомий феноменологічний шлях, де від створення першої платівки до необов'язковості рушати до театру минуло менше століття.

Відповідно до нових даних⁴⁴, середній вік користувача мережі TikTok ставить 24 роки, зважаючи на щомісячну загальну кількість відвідувань, що становить один мільярд; середній вік Інтернет-користувача загального користування - ⁴⁵ 25-34 роки; середній вік диригента⁴⁶ у XX столітті 70-80 років: зміни вікового цензу серед диригентської спільноти це одна із трансформації соціального бачення керівних класів свого народу; оновлення одного з центральних параметрів як вік, що, безумовно, потребує розгляду з позиції комплексного аналізу з усіма перевагами й вадами - створює історично-суперечливий прецедент, що яскраво описує музичну індустрію XXI століття зсередини.

Аналізуючи уніфікованість глядацької спільноти оперних театрів й філармоній відслідковується історично-чітка тенденція наявності таборів-опонентів: вердіанці й вагнеріанці, фанати Ліста й Шумана - мистецькі війни штибу “білих й червоних троянд” попри їхній важливий суспільний, а у випадку з Верді й значущий політичний контексти, демонструє історичну заангажованість громадської участі іншої “температури”: демократизація суспільства і наявність можливості вільного висловлення в коментарях - мережевий імунітет конфіденційності в Мережі до реальних санкцій через поведінку в Мережі - дає безперешкодний вибір “живого” голосування, втім, тепер це переноситься в контекст іншої дискусії:

⁴⁴ Fabio Duarte. TikTok User Age, Gender, & Demographics (2025): веб - сайт. URL: <https://explodingtopics.com/>. (дата звернення 04. 02. 2025).

⁴⁵ Ani Petrosyan. Distribution of internet users worldwide as of February 2024, by age group: веб - сайт. URL: <https://www.statista.com/>. (дата звернення 03. 03 2025).

⁴⁶ Janos Gereben “Age Cannot Wither” Conductors: It’s Just Science | San Francisco Classical Voice: веб - сайт. URL: <https://www.sfcv.org/>. (дата звернення 20. 02. 2025).

зірки опери XXI століття використовують мережі Instagram і TikTok як соціальний інструмент для свого кар'єрного "просування".

Така трансформація смислів полягає у зміні контексту мислення публіки: споживацька піраміда середньостатистичного підписника оперних хедлайнерів сьогоdnішнього часу мотивується спостереженням в першу чергу інтимних лаштунків театрального процесу, голосуванням щодо обрання концертного одягу й всім тим, що загалом описується поняттям "публічне життя" у найбільш пафосному його розумінні.

Типово, що фанатські клуби XXI століття мають бачити в образі свого кумира в першу чергу вилаштувану, приготовану за стандартами сьогоdnішнього агресивного маркетингу - картинку суворо відповідного зразка⁴⁷ - що, звісно, споріднює ситуацію оцінки "людини людиною" зі всією історією фанатської течії, як загально людської типологічної ознаки.

Виокремленим моментом інтерпретації цього відношення є місце особистої сторінки в соціальних Мережах бренду співака чи диригента: XXI століття з його надшвидкісним поширенням інформації - стрімінговими сервісами, що транслюють оперні спектаклі в прямому етері, загально-епідеміологічними особливостями Ковідного карантину⁴⁸, що примусив мистецький світ шукати інших способів виживання - пропонує сприймати аккаунт диригента як *curriculum vitae*, уже повністю сформований цифровий мультимедійний інструмент, що, попри його

⁴⁷ Abigail Woodley How does Instagram impact on people's perceptions of their appearance?: веб - сайт. URL: <https://www.researchgate.net/>. (дата звернення 03. 02. 2025).

⁴⁸ Lenny Bernstein. What was the impact of COVID-19?: веб - сайт. URL: <https://www.britannica.com/>. (дата звернення 09.01. 2025).

інформативність, поширився інтерактивним й мультимедійним контекстом.

Механіка такої сукупності впливових психо-емоційних інструментів разом з можливістю безперешкодно - й, навіть, відверто спілкуватись з кумирами та як ніколи близько спостерігати за способом побудови кар'єри стала одним із методів, з одного боку, реклами й економічного заохочування, що в турбулентний час карантинних обмежень слугував рятівним інструментом збереження мистецького *status quo* в соціальній піраміді Маслоу за екстремальних умов, з іншого - типологізованих маніпуляцій в стилі найбільш тонких інструментів НЛП й стратегій соціальної інженерії, що, попри безпосередню вартість мистецького пропонованого продукту розвинули суттєво нові прийоми просування своїх імен.

“Соціальне дзеркало” Інтернет-Мереж щодня транслює специфічну картину світу, що, попри “правил спільноти” й команди модераторів не має підходу до формалізації й державного контролю, за винятком авторитарних держав, де, відповідно, “Інтернет-країна” контролюється так само як її інституційна версія.

Оскільки справедлива модерація, що засновувалася б на відповідній структурі *відповідальності в Мережі* досі активно програє “трендуванню” Веб-простору, а карусель чергувань “довгих та коротких” тенденцій⁴⁹ почергово змінюють одна одну - диригентська мережева ініціатива активно напрацьовувала власну стратегію.

⁴⁹ Adam Alley, Jody Hanshew. A long article about short videos: A content analysis of U.S. academic libraries' use of TikTok: веб - сайт.URL: <https://www.sciencedirect.com/>. (дата звернення 20. 02. 2025).

Диригування, як і будь-яка інша професія, передбачає не тільки велику особистісну участь, але й необхідне позиціонування себе як співавтора партитури, що, візуально-практично транслює у фізичний простір необхідну поставу, відповідний точний жест, драматично-обґрунтовану міміку й увесь спектр психолого-емоційного мануалу впливу диригента.

Наприклад: соціально-психологічна концепція ХХ століття актуально прочитується у жестово чіткому й водночас стриманому диригуванні Вільгельма Фуртвенглера, в специфічній увазі Ганса Кнаппертсбуша до горизонтального жесту лівої руки, мінімалістичному стилю Отто Клемперера - що своєю творчістю неухильно відтворювали “мануальний стиль епохи” та, вочевидь, успішно відповідали вимогам свого часу.

Безумовно, що родові відмінності епох та їх чільні ознаки завжди підсумовуються контекстом інструментів соціального впливу та можливостей, що розвивалися паралельно.

Диригування ХХІ століття також демонструє відповідний своїй епосі *modus vivendi*. Найбільш відповідний опис родових змін у сучасному диригуванні буде релятивно відповідати інструментам, що використовуються його “матірною” індустрією: аргумент запиту Веб-авдиторії став для музичного холдингу ХХІ століття аналогом соціологічного опитування “у прямому етері”. Економічні відносини завжди обертались для музичного бізнесу всіх епох без винятку стрес-фактором й аналогом війни між “формою і змістом”.

Найбільш популярні TikTok-відео демонструють тенденції зниження сукупного часу програвання в межах 15-60 секунд. Враховуючи мільярдні числа зареєстрованих глядачів, нестримний

попит, тривалість перегляду й нейропсихологічні наслідки⁵⁰ довготривалого споживання інформаційного продукту нового типу - короткі відео стають цивілізаційним викликом для усього соціуму, що безумно тільки починає усвідомлювати серйозний шлях перелаштування усіх без винятку загальнолюдських процесів - безпосередньо чи опосередковано, адже Інтернет-інструменти уже роками позиціонують себе як “вшиті” й незамінні конструкції усіх економічних процесів не тільки внутрішньо-державних установ, але й міжнародних інституцій.

Зауважу, що увага глядача є одним із основних ресурсів у музичному процесі: якщо мозок людини навчений сприймати інформацію зразка п'ятнадцятисекундного відео - то навіть найкоротша симфонія тривалістю тридцять хвилин стане для нього важким “перевантаженням”, що як наслідок впливає на його подальше обрання жанру інтертейменту, вочевидь, не на користь оркестрового сегменту.

Таким чином тенденційний комплекс загального обшину Інтернет-мереж дифузійно проникає в диригентський конгломерат, що у боротьбі за виживання й професійну актуалізацію ділиться на кілька таборів, які обирають власні - цілком відмінні стратегії розвитку.

Інтернет-фактор запиту аудиторії на курйозний інтертеймент, що виходить за межі професійного й цілеспрямовано прогресує у *фрік-культуру*⁵¹ все більше переймається окремими диригентами як

⁵⁰ Joseph Firth, John Torous, Brendon Stubbs, Josh A Firth, Genevieve Z Steiner, Lee Smith, Mario Alvarez-Jimenez, John Gleeson, Davy Vancampfort, Christopher J Armitage, Jerome Sarris The “online brain”: how the Internet may be changing our cognition: веб - сайт. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/> (дата звернення 03.02.2025).

⁵¹ Zachary Woolfe. A Quirky Violinist and a Festival to Match: веб - сайт. URL: <https://www.nytimes.com/> (дата звернення -7.02. 2025).

перспектива для виокремлення себе на тлі всієї професійної спільноти.

Фрік-культура в музиці має ту ж історичну тяглість, що й історія композиції чи оркестрове виконавство, що уподібнює її до цілком життєздатної стратегії професійного виживання: найбільш відомі виконавські імена світового масштабу, що вивчаються у межах програми української вищої музичної школи так чи інакше синтезують в собі кар'єрні ознаки, що допомогли “відрізнитися” від усього, подекуди, не менш талановитого й професійного “фону”: наприклад, сольні концерти Паганіні⁵² й Ліст⁵³, що випробовували стресостійкість публіки у ситуації, де енергетичний градус обожнення свого “кумира” нічим не поступався від сучасного рок-концерту - власне, така музикознавча акцентація на безперервній спорідненості традиції усіх мистецьких епох як історії *”однієї музики”* вилаштовувала б суспільний консенсус у напрямі усвідомленого вибору музичного продукту - не підкорюючись інформаційному пресу сучасного маркетингу.

Як було згадано вище, музикознавство часто “запізнюється” з розумінням актуального порядку речей в індустрії: соціологічно-орієнтований музикознавчий дискурс з розлогим мануалом впливу й тенденсування, що мав змогу об'єднувати професійний музичний холдинг власними стратегіями розвитку, а не поступатися шквалу, видається, уже безальтернативного соціального “шуму”

⁵² Paul Wolf. Creativity and chronic disease Niccolo Paganini (1782-1840): веб - сайт. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/>. (дата звернення 04. 02. 2025).

⁵³Michaeleen Douclef. The Musicality of Franz Liszt: веб - сайт. URL: <https://www.sciencedirect.com/> (дата звернення 04.03. 2025).

позапрофільних Інтернет-майданчиків нормалізувавши подібний зсув у професійній стандартизації.

Подібні “диригентські шоу” мають великий успіх у західноєвропейського слухача. Безперечно, атракції схожого ґатунку коли, наприклад, диригентка⁵⁴ співає арію Моцарта й диригує водночас або мода на ”танцювальне диригування” у вузьких штанах, що, безумовно, мають вражаючий вплив на пересічну платоспроможну публіку, що завдяки соціальним Мережам вихована на постійному збільшенні порції “дофамінних” розваг.

Дуальне життя “онлайн” скоректувало об’єднання усього музичного ландшафту: зміна ролі “обличчя” оркестрової музики безпосередньо модифікувало диригентську професію і театральну естетику загалом.

Трансформаційна модальність естетичного канону з традиційно-театральної на, першочергово, телевізійну й теперішню Інтернетівську ґатунку YouTube shorts, Instagram Reels, Facebook Stories, TikTok, де лівові частка ресурсу інвестується в “картинку” повпливало також на відео-таймінг у кінематографі⁵⁵, що також на шляху перегляду правил індустрії, яка стратегічно оформлювалась з кінця ХХ століття.

⁵⁴ Singing conductor Barbara Hannigan: 'You just become the music: веб - сайт. URL: <https://www.cbc.ca/> (дата звернення 29. 02. 2025).

⁵⁵ Jimin Zhang Analyzes How Short-Form Video Apps Affects Popular Culture and People's Entertainment: веб - сайт. URL: <https://www.europeanproceedings.com/> (дата звернення 20. 02. 2025).

Варіаційний культурний зсув естетики з “аналогової” на електронну - *це форма пасивного культурного компромісу*, що поступово заміщує передачу глибоких традицій, знань та вмінь на психологію в стилі “про диригування за тридцять секунд”, що, в свою чергу, тягне за собою культуру “профанства” й переконливого “інфоциганства” як одну з ознак Веб-простору XXI століття й музичної індустрії зокрема.

Самоцільна “картинна” естетика, певна річ, призводить до стандартизованого погляду на людські фігури та критерії ваги артистів: на світовій оперній сцені ми більше не бачимо співаків чи співачок фізичної конституції “plus size model” кшталту Лучано Паваротті, Монсеррат Кабальє, Дебори Войт чи Марії Калас (на початку кар’єри) маркетингова стратегія тут не вирізняється масштабуванням пояснення важливості змістів мистецтва - на противагу інструменти індустрії характеризуються безвибірковістю і всеїдністю. Таким чином оркестри й оперні трупи почасти стають заручниками рекламних пошуків продюсерів - оперний театр перетворюється на “завод з конкретною нормою виробітку”.

Тут варто пояснити тенденцію: маркетинг-інструменти, що використовуються у мистецьких проєктах нічим не відрізняються від реклами алкоголю чи продовольчих товарів - більше того, якщо оркестр - “звуковий завод”, то вартість репетиційного часу - основної фази “виготовлення якісного продукту”, адже ансамблева гра потребує довгого репетиційного періоду, що стає фактором здорожчання усього виробництва - тому, за всіма актуальними економічними законами - його скорочують до двох, у кращому випадку, трьох репетицій - в системі *stagione*, й до кількох місяців в типовому репертуарному театрі, що модулює стиль роботи диригента у спринтерський контекст, коли протерміновані хвилини

репетиції оплачуються самим диригентом - ці нові часові рамки тривалості оркестрової роботи служать одним з основних частин соціально-економічного тла диригентської актуалізації.

Концертна практика минулих століть тільки підтверджує карколомну рецесію смислових патернів сьогоденного музичного процесу через економічні виробничі урізання: промовистий випадок з видатним диригентом Євгеном Мравінським найкращим чином ілюструє варіативність способів організації музичного життя: диригент скасував запланований вечірній концерт, посиляючись на грандіозний репетиційний успіх виконання симфонії, що жодним чином не може відтворитися знову.

Тут автор не намагається маніпулювати вдавшись до одного виняткового історичного факту з спробою ностальгічного вивищення минулого одиничного досвіду, втім, таке формулювання залишиться в історії симфонічної музики одним із найбільш визначних пам'ятників поваги до партитури симфонії і, як не парадоксально, до публіки, що має отримувати стабільно найкращий продукт.

Тож сучасна диригентська реалізація, поставлена у спринтерські часові рамки ще з більшою частотністю продовжує дублювати опосередковано створену диригентську концепцію Герберта Караяна, яка до сьогодні зчитується як найбільш впізнаваний зразок й маркер бренду австрійського маестро.

Караян широко використав-воскресив стандартну концепцію романтичного митця у XX столітті; важливі, найбільш впізнавані маркери такої стратегії побудови кар'єри залишаються незмінними це: гіпнотична харизматичність, відповідна врода поряд з вольовим

характером, а найголовніше поступове маркетингове перетворення “з людини - у явище”, адже диригування із закритими очима як мінімум справляє враження відчуження від моменту “зараз”, а як максимум видимість перенесення актуального “я” диригента у паралельні духовні світи.

Технічна сторона такого диригування означає тотальне самоусунення диригента від актуального керма оркестру, що ілюструє показовий випадок з концертної практики Караяна: прем'єра Високої Меси h-moll Й. С. Баха відбулася в ситуації звично закритих очей маестро, в той час як команда хормайстрів за лаштунками опікувались ауфтактами для хору; завдяки рекламному й, очевидно, музичному таланту Караян, як “бренд з історією” підтримуваний австрійськими державними інституціями досі успішно тиражується, зважаючи на фактичне сорокаліття останніх записів за його участі; в межах поточного порядку денного у музичному мистецтві XXI століття ця надзвичайна “життєзданість” популярності особистості й чималого інвестиційного та інституційного успіху, викликає тільки щире захоплення у бодай трохи музично-історично обізнаного слухача, втім, глобально попри карколомні масштаби заслуг перед музикою Герберт Караян чи не найбільше посприяв перетворенню ролі диригента з людини, що керує - на людину, що епатує.

Диригенти-сучасники прямоцільно чи несвідомо, зважаючи на успіх випробуваних інструментів, намагаються торувати здебільшого той же шлях: проаналізувавши офіційні сайти хедлайнерів диригентського подіуму на сьогодні, врахувавши тривалість репетицій - частотність їхніх концертів - можна зробити невтішний висновок, що час на самостійне вивчення партитур залишається тільки у дорозі до наступного концертного залу.

Головним чином така тенденційність впливає на диригентський й глядацький ринок в цілому: скрупульозне точне диригування з вивіреними площинами жесту й емоційного модусу, що глобально потребує багато часу й зусиль - для непідготовленої публіки чи, радше, підготовленої з конкретною метою ажіотажу - такий спосіб думки завжди програватиме екзальтованому й пустому епатуванню заснованому на споживацькому способові мислення: поверхнево - щодо музикантів оркестру й глядацької спільноти - глибинно - це лакмус комплексу аб'юзу та паразитування на мистецтві, що хворобливо сприймається як легкодоступний спосіб заробітку, що в сучасних умовах допомагає підтримувати структуру *“видимості диригування - видимості усвідомленого слухання”*, де основною тотально незахищеною й безпорадною ланкою процесу стають оркестри та співаки, що не можуть дозволити собі *“гру в музику”* а продовжують зберігати належний професійний рівень музикування.

В контексті даного розділу етичний вимір такого диригування важливий з іншої причини: диригентська професія як жодна інша ніша музичної галузі перенасичена музикантами, що перебувають на шляху закінчення кар'єри чи, на противагу, демонструють вміння, що поєднують диригування й концертну інструментальну діяльність.

Перевантаженість ринку оркестрового лідерства музичними кадрами, що практикують диригування *“факультативно”* - з підвалин знецінює професійну освіту й напрацювання людей, що диригують цілеспрямовано з відповідною повною бакалаврською й магістерською освітою, що в контексті львівської школи диригування означає чималу кількість практичного досвіду з професійним оркестром.

Немає потреби стверджувати, що диригування такий же самодостатній процес як й інші музичні професії, що, у свою чергу, має слугувати основним рушієм корисних змін в мистецькій галузі, ґрунтового стратегічного мислення розвитком в турбулентний час небаченої конкуренції на полі викликів між послабленням традицій й економічним виживанням; що не може допустити послаблення традиційно високого професійного рівня й створення репутації “останнього притулку” для музикантів, що досягли межі своєї актуальності у виконанні сольних інструментальних чи вокальних партій на відповідному рівні⁵⁶, з безпідставним переконанням, що диригування саме та “легка” професія, що не потребує довгого й скрупульозного навчання, грандіозного емоційного й психологічного ресурсу й ґрунтового знання *hardware* оперно-симфонічного мистецтва.

Отож, неможливість особистісного й професійного розвитку поза соціальним контекстом тла епохи кратно посилюється в диригентському континуумі, що характеризує професійну керівничу діяльність як одну з найбільш важкоосязних у співставленні з актуалізаційними викликами представників інших музичних секторів.

Тенденційність розвитку диригентської індустрії XX – XXI століть невід’ємно пов’язана з соціально-економічним кліматом, що надавав пропорційні інституційні можливості для формування музичного обличчя епохи у його мануальних, виразових, поведінкових

⁵⁶ Written and fact-checked by The Editors of Encyclopædia Britannica
Plácido Domingo | Biography & Facts | Britannica: веб - сайт. URL: <https://www.britannica.com/>. (дата звернення 27. 02. 2025).

характеристиках, з родовими особливостями, що розвивались на історично-політичній основі країни їхнього встановлення.

Проаналізовані фактори інституційного, критичного, анімаційного⁵⁷ й мережевого супроводу, що створювали професійний ландшафт зі спадковими атрибутами історичної тяглости диригентської професії на тлі перехідного історичного періоду дають глобальне розуміння характеру відмінностей розвитку диригента-професіонала і його місця в музичній галузі; інноваційність викликів перед сучасним музичним конгломератом пов'язаних з прогресивними характеристиками розвитку мережі Інтернет, що створює новий генетичний тип сучасного диригента на тлі виняткових пасіонарно-особистісних вкладень й баластних побічних явищ культури XXI століття - підвищує розуміння глибинних процесів соціально-історичного контексту диригування.

ВИСНОВКИ

Отож, послуговуючись мульти-інструментами соціально-історичного, психологічно-енергетичного й технічного аналізу корпус диригентських компетенцій продемонстрував свою системну актуалізацію. Оперування напрацьованими знаннями й власним професійним досвідом дало змогу здійснити рефлексію над методологічними стратегіями диригентського мистецтва, виокремивши чільні компоненти професійної компетентности на перетині їх глибинної реалізації та синергійного походження.

⁵⁷ Мазепа Т. Роль анімації культури в збереженні духовних цінностей глобалізованого суспільства. В: Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Вип. 1. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. с. 85-91.

Активна увага до ідеї лідерства як до генетичного фактору, що демонструє одну з вроджених підвалин професійности диригента відкриває перспективу ґрунтового розгляду лідерства як інтегральної категорії диригентської діяльності не тільки в контексті комбінації особистісних рис, але й доєднання структури музичного керівництва до центрального елемента формації нових фахівців.

Інтерпретуючи історію диригентської професії на основі її соціально-історичного бекґраунду важливо було сформувати власну стратегію оцінки диригування як феномену, що залежав від запиту вузько-професійних музичних чинників, які безпосередньо впливали на моделі поведінки й редакції професійного мануалу музичного керівника, що в історії диригування носить не тільки історично-ціннісний, але й концептуальний характер професії.

Зважаючи на актуальність продовження онтогенезу диригентури в ХХІ столітті було важливо дослідити історію формування професійних викликів перед диригентами як необхідного стрес-фактору в цивілізаційній конкурентній культурі, що паралельно формувала структуру кореляцій диригентських функцій з масштабами соціального запиту, які в історії диригування служать лакмусом фахової гнучкості, що, в свою чергу, належить до чільних диригентських компетенцій.

В ракурсі даного дослідження вимоги до професійного рівня диригента кратно ускладнюються значущими психологічними концептами, що були обґрунтовані автором як ознака професійної придатности - з огляду на об'єкт безпосередньої роботи диригента в перспективі герменевтичного дослідження із закладеними композитором психологічними патернами й синхронного їх відчитування в процесі дуальної диригентської актуалізації. Така

На думку автора одним із важливих завдань будь-якої наукової роботи є моделювання середовища дослідницького дискурсу, що позбавлений мислення в обставинах формування історичних й індустрійних мітів - тому вагома частина тексту роботи виділена обґрунтованому спростуванню й альтернативам їх професійного обігу.

Беручи до уваги той факт, що написання наукового дослідження - по суті - демонстрація власної професійної ціннісної конституції, автор формує підхід в інтерпретації диригентської техніки виключно в контексті драматургічного мислення. Такий спосіб сприяє не тільки увиразненню диригента як “інструмента для оркестру”, але й доокомплектовує освітню диригентську базу філософією технічної підготовки музиканта.

Мотивацією написання даного дослідження було продемонструвати соціально-історичний шлях диригентури в комплексному підході його компетентної бази, що пояснює алгоритм послідовності подій інституційного встановлення професії: по суті, описання історичного шляху диригента - це конструювання феноменів від абсолютної периферійної ролі технічного музичного супроводу - до різноманіття моделей й форм сучасного місця диригента як інспіратора тенденцій й упорядника розвитку музичної індустрії.

Розуміючи вагомі результати даної праці, автор відводить їм роль одних із перших кроків в галузі, окресленої предметом дослідження - корпусом диригентських компетенцій, що є складовою обширного наукового пошуку, з багатьма проґалинами методології наукових досліджень: що як і кожна складна тема потребує подальшого скрупульозного аналізу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Anne Reboul. Truthfully Misleading: Truth, Informativity, and Manipulation in Linguistic Communication: веб - сайт.URL: <https://www.frontiersin.org/> (дата звернення 09.12.2024).
2. von Lucia de Paulis Perfekte Symphonie ohne Dirigent.: веб - сайт. URL: <https://salto.bz/> (дата відвідування 09.06.2024).
3. М. Колесса. “Основи техніки диригування” Друге видання. Київ: *Музична Україна*, 1973. ст.3
4. Тлумачення семантики слова: веб-сайт. URL: [КОРИФЕЙ - тлумачення, орфографія, новий правопис онлайн](#) (дата звернення 02. 05.2024).
5. Adam Carse. The history of the orchestra. Ст.139. Веб-сайт: URL: The history of orchestration : Carse, Adam, 1878-1958 Internet Archive: веб - сайт. URL: <https://archive.org/> (дата звернення 02.08.2024).
6. Rakos, R. F. (2013). John B. Watson's 1913 "Behaviorist manifesto": Setting the stage for behaviorism's social action legacy. *Revista Mexicana de Análisis de la Conducta*, 39(2), 99–118: веб - сайт. URL: <https://doi.org/10.5514/rmac.v39.i2.63920> (дата звернення 05.06.2025)
7. Eric Clarke, Tia DeNora, Jonna Vuoskoski, Music, empathy and cultural understanding -ScienceDirect: веб-сайт.URL: <https://www.sciencedirect.com/> (дата звернення 08.09.2024)
8. Gillian Howell. Community music interventions in post-conflict contexts: веб - сайт. URL: <https://www.researchgate.net/> (дата звернення 09.03.2024).
9. Jean-Philippe Charron Music Audiences 3.0: Concert-Goers' Psychological Motivations at the Dawn of Virtual Reality - PMC: веб-сайт.URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/> (дата звернення 03.11.2024)
10. Tart, C. T. (1972). Concerning the scientific study of the human aura. *Journal of the Society for Psychical Research*, 46(751), 1–21: веб-сайт. URL: <https://psycnet.apa.org/> (дата звернення 03.02.2024).

11. Tim Duerden. An aura of confusion: ‘seeing auras—vital energy or human physiology?’ Part 1 of a three part series.: веб-сайт.URL: <https://www.sciencedirect.com/> (дата звернення 19.10.2024).
12. Steven. Flop or Masterpiece? Ten Classical Works That Made a Comeback - Classical Clips: веб - сайт. URL: <https://classicalclips.com>. (дата звернення 09.10.2024).
13. Петро Іванишин. Теорія інтертекстуальності: метакритичні аспекти – *Науково-ідеологічний центр імені Дмитра Донцова*: веб - сайт.URL: <http://dontsov-nic.com.ua/>. (дата звернення 09.10.2024).
14. Mrigakshi Dixit. Three-armed robot conductor leads stunning musical performances: веб - сайт. URL: <https://interestingengineering.com/>. (дата звернення 09.11.2024).
15. Editors: Raffaella Nori, Massimiliano Palmiero, Laura Piccardi. Cognitive Crescendo: How Music Shapes the Brain’s Structure and Function - PMC.: веб-сайт. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/>. (дата звернення 09.12. 2024).
16. Mario Diz-Otero, Margarita Pino-Juste, Jose María Esteve-Faubel, Sara Domínguez-Lloria. The Development of Soft Skills through Music in Educational Contexts: A Systematic Review: веб - сайт. URL: <https://www.mdpi.com/>. (дата звернення 17.04.2024).
17. James J. Heckman, Tim Kautz. Hard evidence on soft skills - ScienceDirect: веб - сайт. URL: <https://www.sciencedirect.com/>. (дата звернення 12. 10. 2024).
18. China’s Music Industry: Numbers. Constraints. Potential: веб - сайт. URL: China’s Music Industry: Numbers. Constraints. Potential. – Welcome to ChinaFund.com. (дата звернення 29.06. 2025).
19. Роберт Шуман. Симфонія № 4. Диригент - Леонардо Бернстайн. Віденський філармонічний оркестр: веб - сайт.URL: Schumann: Symphony n° 4 - Leonard Bernstein - Wiener Philharmoniker Orchestre. (дата звернення 20.05. 2025).

20. Велика українська енциклопедія. Бернстайн, Леонард — ВУЕ: веб - сайт. URL: ВУЕ. (дата звернення 03.01. 2025).
21. Axel Franzen, Sebastian Mader. The power of social influence: A replication and extension of the Asch experiment: веб - сайт. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/> (дата звернення 09.01. 2025).
22. Leonard Bernstein's Young People's. Concerts with the New York Philharmonic: веб - сайт. URL: Young People's Concerts | Educator | About | Leonard Bernstein (дата звернення 10. 12. 2024).
23. Ian Bielas. The Rise and Fall of Record Labels: веб - сайт. URL: <https://scholarship.claremont.edu/> (дата звернення 30.09.2024).
24. The Oxford Dictionary of Opera, by John Warrack and Ewan West (1992), 782 ст. Веб - сайт. URL: <https://archive.org/>. (дата звернення 09.03. 2025).
25. На 500-800 жителів громади має бути одна бібліотека – постанова Уряду: веб - сайт. URL: <https://decentralization.ua/>. (дата звернення 07.02.2025).
26. The economic contribution of the Arts: веб - сайт. URL: <https://www.thecreativeindustries.co.uk/> (дата звернення 06.03.2025).
27. Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche.“ Gustav Mahler (angeblich) веб -сайт. URL: <https://falschzitate.blogspot.com/> (дата звернення 04. 12. 2024).
28. Alan Walden. Who reads what? And where?: веб - сайт. URL: <https://www.forbes.com/> (дата звернення .04.03. 2025).
29. Morgan Burton. How many residents were required to apply for statehood?: веб - сайт. URL: <https://www.ncesc.com/> (дата звертання 09. 03. 2025).
30. American Dream Ideal of the United States of America: веб - сайт. URL: <https://www.britannica.com/> (дата звернення 05.02. 2025).
31. The liberator. [volume], April 16, 1831, Page 63, Image 3: веб - сайт. URL: <https://chroniclingamerica.loc.gov/> (дата звернення 03.02. 2025).
32. Elena Marlowe The Conductor's Pulse: How heart rate and cognitive load reveal the true demands of the Podium: веб - сайт. URL: <https://onlyconductors.com/>. (дата звернення 20.01. 2025).

33. The Great Depression and the 1930s: веб - сайт. URL: <https://opentext.uoregon.edu/>. (дата звернення 08.01. 2025).
34. Ayca Turan The Pre-Internet World: Stories from Five Different Perspectives | by Ayca Turan | Medium: веб - сайт. URL: <https://medium.com/> (дата звернення 03.02. 2025).
35. 36 Rishika Binani, Priyam Kapadia, Sachi Agashivala, Vatsal Vasa. A study unveiling online buying behavior of zoomers with respect to Mumbai region: веб - сайт. URL: <https://www.researchgate.net/>. (дата звернення 06.-3.2025).
36. Jack Kelly. Gen-Z's Are Redefining The Way They Want To Work: веб - сайт. URL: <https://www.forbes.com/>. (дата звернення 05. 02. 2025).
37. Wiktor Osiatynski (ed.), Contrasts: American Thinkers Discuss the Future (MacMillan, 1984), pp. 95-101 On Language and Culture, Noam Chomsky interviewed by Wiktor Osiatynski: веб - сайт. URL: <https://chomsky.info/>. (дата звернення 20.04.2024).
38. Brenda Jo Brueggemann. John Bulwer English physician, author, and educator. Веб - сайт. URL: <https://www.britannica.com/>. (дата звернення -09.01. 2025).
39. Oleksandr Korkh. «SELF-MADE-MAN»: Філософія та політологія в контексті сучасної культури: веб - сайт. URL: <https://www.researchgate.net> (дата звернення 04. 02. 2025).
40. Norman Lebrecht. These are the world's youngest chief conductors: веб - сайт URL: [https://slippedisc.com/\(09.02. 2025\)](https://slippedisc.com/(09.02. 2025)).
41. Technological Forecasting and Social Change | Journal | ScienceDirect.com by Elsevier: веб-сайт. URL: <https://www.sciencedirect.com>. (дата звернення 09.02. 2025).
42. Fabio Duarte. TikTok User Age, Gender, & Demographics (2025): веб - сайт. URL: <https://explodingtopics.com/>. (дата звернення 04. 02. 2025).
43. Ani Petrosyan. Distribution of internet users worldwide as of February 2024, by age group: веб - сайт. URL: <https://www.statista.com/>. (дата звернення 03. 03 2025).

44. Janos Gereben “Age Cannot Wither” Conductors: It’s Just Science | San Francisco Classical Voice: веб - сайт. URL: <https://www.sfcv.org/>. (дата звернення 20. 02. 2025).
45. Abigail Woodley How does Instagram impact on people's perceptions of their appearance?: веб - сайт. URL: <https://www.researchgate.net/>. (дата звернення 03. 02. 2025).
46. Lenny Bernstein. What was the impact of COVID-19?: веб - сайт. URL: <https://www.britannica.com/>. (дата звернення 09.01. 2025).
47. Adam Alley, Jody Hanshew. A long article about short videos: A content analysis of U.S. academic libraries' use of TikTok: веб - сайт. URL: <https://www.sciencedirect.com/>. (дата звернення 20. 02. 2025).
48. Joseph Firth, John Torous, Brendon Stubbs, Josh A Firth, Genevieve Z Steiner, Lee Smith, Mario Alvarez-Jimenez, John Gleeson, Davy Vancampfort, Christopher J Armitage, Jerome Sarris The “online brain”: how the Internet may be changing our cognition: веб - сайт. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/> (дата звернення 03.02.2025).
49. Zachary Woolfe. A Quirky Violinist and a Festival to Match: веб - сайт. URL: <https://www.nytimes.com/> (дата звернення -7.02. 2025).
50. Paul Wolf. Creativity and chronic disease Niccolo Paganini (1782-1840): веб - сайт. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/>. (дата звернення 04. 02. 2025).
51. Michaela Douclef. The Musicality of Franz Liszt: веб - сайт. URL: <https://www.sciencedirect.com/> (дата звернення 04.03. 2025).
52. Singing conductor Barbara Hannigan: 'You just become the music: веб - сайт. URL: <https://www.cbc.ca/> (дата звернення 29. 02. 2025).
53. Jimin Zhang Analyzes How Short-Form Video Apps Affects Popular Culture and People's Entertainment: веб - сайт. URL: <https://www.europeanproceedings.com/> (дата звернення 20. 02. 2025).
54. Written and fact-checked by The Editors of Encyclopædia Britannica Placido Domingo | Biography & Facts | Britannica: веб - сайт. URL: <https://www.britannica.com/>. (дата звернення 27. 02. 2025).

55.Мазепа Т. Роль анімації культури в збереженні духовних цінностей глобалізованого суспільства. В: Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Вип. 1. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. с. 85-91.