

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО КЕРІВНИЦТВА ВОКАЛЬНО-ХОРОВИМИ КОЛЕКТИВАМИ

Мартинюк Л. В.

ВСТУП

Вокально-хорова робота займає важливе місце в професійній діяльності учителя музичного мистецтва, тому до його фахової підготовки висуваються високі вимоги, зокрема, розвиток музично-творчих здібностей та мислення студентів; оволодіння технікою диригування у всій її різноманітності; формування навичок самостійної роботи над вокально-хоровими творами; ознайомлення з методичними та організаційними принципами роботи хору; вивчення кращих зразків української та зарубіжної хорової літератури, дитячих пісень, народно-пісенної творчості. Сучасний етап розвитку музичного мистецтва дає змогу розкрити потенціал студентів як майбутніх керівників дитячих вокально-хорових колективів та диригентів, сприяти вдосконаленню їхньої виконавської майстерності як у спеціальних вишах, так і в межах кафедр музичного мистецтва педагогічних факультетів, водночас, вимагаючи як і від викладачів, так і від студентів розширення арсеналу виразових засобів.

Розкриваючи складність фахової підготовки здобувачів вищої освіти з освітньої програми «Музичне мистецтво», зазначимо, що учитель музичного мистецтва повинен бути теоретиком і регентом, а також музичним істориком і музичним етнографом, виконавцем, котрий володіє інструментом, щоб бути готовим спрямувати увагу в ту чи іншу сторону. Таким чином, для ефективної фахової підготовки студентам необхідно постійно та цілеспрямовано розвивати музикознавчі та виконавські якості в щільній єдності з диригентсько-хоровою підготовкою.

1. Аналіз сучасних виконавських та аналітичних вимог до фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва

Хоровий спів – найбільш масова форма активного залучення дітей до музичного мистецтва. Співати здатна кожна дитина і спів є для неї природним і доступним засобом вираження естетичних потреб та почуттів. Тому підготовка майбутнього учителя музичного мистецтва повинна бути скерованою на оволодіння майстерністю хорового співу з метою використання його як дієвого засобу музично-естетичного виховання школярів. А. Авдієвський, розглядаючи завдання підготовки

майбутніх учителів музики, вбачав їх у тому, щоб навчити дітей мистецтву, «залучити їх до безпосередньої участі в творчості для повноцінного виховання. Навіть якщо діти не стануть у майбутньому професійними музикантами, виховання мистецтвом сприятиме формуванню гармонійно розвиненої особистості...» і продовжує «я як хормейстер маю можливість – справді унікальну – у контакті зі співаками будувати нову звукову форму навіть тих творів, котрі часто виконуються, бо бачу перед собою живих людей з повною гаммою їхніх почуттів. І всіх їх потрібно злити ... в єдину художню цілісність, бо лише з нею можна втілити свої творчі задуми. І коли хор почина звучати як одна багатюща душа – я щасливий»¹.

Серед дисциплін музикознавчого циклу, вивчення яких на музично-педагогічних факультетах педагогічних університетів України забезпечує всебічну підготовку вчителів музичного мистецтва, дисципліни «Хоровий клас» та «Практикум роботи з вокально-хоровими колективами» мають особливу науково-дидактичну вагу. Вони відносяться до циклу професійно-орієнтованих дисциплін і покликані озброїти майбутнього вчителя музичного мистецтва основами техніки диригування, необхідними практичними навичками роботи з хором, аналізу хорових партитур. Метою цих курсів є підготовка студентів до здійснення вокально-хорової роботи в закладах початкової освіти при проведенні уроків музичного мистецтва та в позакласній вокально-хоровій діяльності, формування музичного кругозору і організація художньо-практичної діяльності студентів, озброєння їх знаннями і навичками, необхідними для оволодіння технікою диригування, самостійного складання вокально-хорових зразків, а також підвищення рівня художнього виховання засобами музичного мистецтва.

Основними завданнями вивчення дисциплін «Хоровий клас» та «Практикум роботи з вокально-хоровими колективами» є: формування у студентів інтересу до майбутньої професії у процесі вивчення програмових хорових творів шкільного репертуару; ознайомлення з програмою та методикою їх викладання; формування навичок інтонування вокально-хорових партій та транспонування їх; розвиток творчих здібностей студентів під час роботи з дітьми; виховання у студентів вмінь і навичок у колективному виконанні розспівок та творів шкільного репертуару; забезпечення необхідною системою знань теорії та методики основ хорознавства; навчання здійснювати керівництво хоровими колективами; виховання потреби вивчати нові досягнення

¹Авдієвський А. Т. Формування особистості на ґрунті національно – культурного відродження. Мистецтво у школі: зб. ст. упор. І. М. Гадалова. Київ: УДПУ, 1996. Вип. І. С. 80-83.

світової музичної культури та передовий педагогічний досвід для впровадження його у навчально-виховний процес; розвиток інтересу до професії вчителя музичного мистецтва, вокально-хорової діяльності та керівника дитячого вокально-хорового колективу. Реалізація цих завдань забезпечує єдність естетичного виховання та навчання з розвитком дітей шкільного віку в сучасних умовах.

Оскільки метою вище зазначених дисциплін є професійна підготовка студентів до практичної роботи в школі, то особлива увага в їх програмі приділяється музичним творам зі шкільної програми, використанню їх як основного матеріалу в процесі засвоєння всіх тем. Основними методами навчання є практичні заняття (самостійне розв'язання творчих завдань), у процесі яких студенти засвоюють теоретичний матеріал і набувають практичні вміння та навички художньо-педагогічного аналізу і диригування хорових творів. Тому на заняттях теоретичні положення вивчаються паралельно з практичним аналізом вокально-хорових творів, а засвоєння матеріалу контролюється при перевірці самостійних завдань. Таким чином, зазначені дисципліни є одночасно теоретичними і практичними, що є двома необхідними умовами володіння основами роботи зі шкільними вокально-хоровими колективами. Своєю єдністю вони сприяють цілеспрямованій і організованій роботі вчителя музичного мистецтва, дозволяють педагогу встановити методично правильні шляхи викладу навчального матеріалу у цікавій і доступній формі.

Зазначимо, що творча особистість студента формується в хоровому класі через розвиток його творчої активності, яка виражається в різних аспектах діяльності. З одного боку, студент є членом хорового колективу, вчиться і співає в хорі під керівництвом педагога; з другого – цей хоровий колектив слугує базою для набуття студентом практичних умінь і навичок керівництва хором в якості диригента. У процесі навчання слід особливу увагу звертати на матеріал, який має практичне значення в роботі вчителя музичного мистецтва в школі. З цієї причини складні хорові форми можуть вивчатися у плані загального ознайомлення і засвоєння технологічних відомостей, необхідних для аналізу структури окремих хорових творів. Виконання творчих завдань необхідно пов'язувати з лекційним профілем роботи вчителя музичного мистецтва. Бажано складати твори-мініатюри, призначені для виконання вокальним ансамблем або хором. При цьому слід орієнтуватись на звуковий діапазон хорового колективу, враховуючи теситурні складності, що позначаються в дітей різного віку, а також рівень музичної підготовки учнів різних класів.

В хоровому класі перед керівником хору стоїть завдання виховати студента так, щоб його творча думка працювала не тільки на рівні співака

хору, а головним чином на рівні хормейстера. Для цього в процесі роботи зі студентським хором керівник повинен фіксувати увагу його учасників на етапах розвитку хорового звучання, на методах, які застосовуються в залежності від етапу розвитку, на художніх і технічних прийомах виконання, оскільки в хоровому класі студент виховується перш за все як ерудований вчитель-музикант широкого профілю. Майбутній учитель музичного мистецтва повинен бути підготовлений до професійної діяльності не просто як носій певної суми знань та навичок, а повинен вміти розвивати у своїх вихованців почуття прекрасного, формувати високі естетичні смаки, уміння, розуміти і давати оцінку творам мистецтва, пам'ятникам історії і архітектури, красу і багатства рідної природи. Те, що вчитель-музикант вирішує загальні завдання сучасного суспільного виховання, використовуючи специфічні можливості свого предмету – музичного мистецтва, впливає на характер його професійної підготовки. Одночасно з вивченням предметів суспільно-історичного циклу, психологічно-педагогічних і спеціальних музично-теоретичних дисциплін він повинен отримати підготовку як виконавець – інтерпретатор музики. Відомо, що звучання музики в механічному записі не впливає на учнів так, як «живе» виконання. Тому вчитель при неодноразовому виконанні одних і тих самих творів повинен вміти зберегти свіжість, «новизну» переживання їх змісту, щоб діти адекватно відгукнулись. При всій суб'єктивності відношення до музики, яка залежить і від психофізіологічних особливостей людини, і від його життєвого й музичного досвіду та інших причин, вчителю музичного мистецтва необхідно будувати свою роботу так, щоб кожен школяр відчував себе часткою колективу, який об'єднує всі індивідуальні переживання в єдине глибоке емоційно-естетичне почуття, викликане і направлене вчителем. На нашу думку – керівник хору всім своїм умінням, талантом та інтуїцією формує таке звучання в хорі, яке має яскраво виражені риси музично-естетичного впливу: обережно складає різноманітні тембри людського голосу, виявляючи їх неповторні фарби, та, що особливо важливо, знаходить у тембровому звучанні підтвердження сутності музично-художнього образу твору.

Зважаючи, що кожному студенту в майбутньому потрібно буде працювати з дитячим хором, тому він повинен бути готовий до цього і знати: з чого починати створення хору, як організувати навчальну, виховну і творчу роботу, які труднощі йому потрібно буде долати в процесі виконання великого об'єму нетворчих завдань. Значну школу досвіду в цьому відношенні можуть і повинні пройти студенти в хоровому класі, спостерігаючи і аналізуючи протягом років навчання у вузі роботу педагогів-хормейстерів, роботу своїх однокурсників під час практикуму і дипломників.

Хоровий клас – одна із основних дисциплін спеціального циклу, який готує майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва шкільними хоровими колективами. Хор повинен бути виконавським колективом, який не менше 2-3 разів у навчальному році показує результати своєї роботи на відкритих концертах. Керівник хорового класу, спираючись на знання, вміння і навички, які студенти отримують по всіх предметах спеціального циклу, створює систему роботи з хором, котрою повинні керуватись студенти в майбутній хоровій роботі в школі. Основне завдання навчального курсу – виховання у студентів професійних умінь і навичок у керівництві хоровим колективом на основі вивчення дидактичних принципів психофізіологічного процесу хорової та співацької діяльності, оволодіння практичними навиками. З одного боку, студенти, будучи учасниками хорового колективу, навчаються і співають в ньому, з другого – вони на базі цього ж колективу набувають навичок та досвіду роботи з хором. В хоровому класі формуються і вдосконалюються: вокально-хорові навички студента: правильний, красивий спів, співоче дихання, точна інтонація, вокальний слух, відчуття ансамблю тощо; хормейстерські навички технічної і виконавської роботи над репертуаром; загально-педагогічні та загально-музичні якості майбутнього учителя музичного мистецтва: його світогляд, художній смак, почуття відповідальності з позиції учасника хору і з позиції його керівника, вимогливість до себе і до інших, дисциплінованість та організованість. Звичайно, за всіма перерахованими параметрами студент вдосконалюється і в інших класах в тому числі і в індивідуальному навчанні, але хоровий клас – явище особливе: це творча лабораторія сьогоденної і майбутньої практичної діяльності студента, прообраз колективу, з яким йому прийде працювати. І перші роки занять в хорі під керівництвом досвідченого педагога-хормейстера є основними підвалинами в процесі формування майбутнього музиканта-хормейстера. З цих позицій ми зупинимось на двох завданнях хорового класу, які важливі для майбутньої щоденної діяльності музиканта-педагога: Перше питання – вироблення у студентів навичок свідомого, активного і професійно-художнього виконання хорових творів, розвиток слухових, вокально-хорових і виконавських навичок, необхідних для роботи з хоровим колективом. Одним із відповідальних і важливих моментів у створенні творчої атмосфери в хорі – вокально-хорова розспівка колективу. Тому з перших кроків становлення хорового колективу цьому питанню потрібно надавати особливе значення, бо в процесі розспівування хор технічно навчається основним виконавським навичкам співу: єдиній манері фонації голосних і приголосних; різноманітному характеру звуковедення; співочому

диханню, його затримкою і його правильному розподілу; ланцюговому диханню; вмінню під час свого співу слухати і оцінювати звучання інших голосів тощо. На початку учбового року, коли на розспівування відводиться до 40-50% учбового часу, студентам необхідно систематично пояснювати основні методичні завдання розспівок і принципи їх підбору; доцільно демонструвати можливість включення в розспівки невеликих епізодів, найбільш складних в ритмічному, мелодичному або гармоничному відношенні, із творів, намічених для вивчення найблищим часом. В процесі розспівування потрібно звертати увагу студентів на цілеспрямоване розмаїття розспівок, на роль їх систематичного «виспівування», результату якого досягає колектив в даний момент, і на мету, якої ще потрібно досягти. Це активізує увагу учасників, робить процес оволодіння вокально-хоровими вправами і навичками більш осмисленими, виховує у них професійну зацікавленість до даного розділу.

Надзвичайно важливе питання – це репертуар хорового колективу, який має великий вплив на особистість майбутнього вчителя музичного мистецтва. Правильно з точки зору художньої цінності, цікаво, різнобічно в стилістичному відношенні підібраний репертуар студентського хору активно впливає на формування естетичного смаку студента, його професійного багажу, творчого практичного досвіду, на розуміння ним можливостей і особливостей хорового виконавства як з позицій учасника хору так і з позицій його керівника. Проблема підбору репертуару для хору складна не тільки для педагогів-початківців, але й досвідчених хормейстерів. Тому добре, якщо керівник хору орієнтує студентів на основні принципи підбору репертуару, критерії його оцінки з точки зору виконавських можливостей колективу, творчих завдань, які вирішуються на даному етапі творчого розвитку. Студентам потрібно знати, що в практиці бувають такі випадки, коли в авторському виконанні якого-небудь твору важко або навіть неможливо через декілька незручних в теситурному відношенні нот. Разом з тим введення цього твору в репертуар бажане і з педагогічної і з художньої точок зору. В такому випадку можливий облегшений варіант його окремих тактів. Подібний досвід під керівництвом педагога-хормейстера активно формує у студентів аналітичний підхід до вивчення хорової партитури, вміння дати практичну оцінку її технічним труднощам і художніх завдань з позицій хорового виконавства. Учбова робота хору повинна бути направлена на підвищення виконавської майстерності колективу і володіння ним всіма засобами художньої виразності. Набуття необхідних навичок співу в хорі і навичок керування найбільш повно і успішно може бути здійсненим саме вивчаючи курс хорового класу. Тут

студенти знайомляться з хоровими творами в їх реальному звучанні, і як висновок, виразні засоби хорової партитури (темброві фарби хорових партій, виразність унісону, динамічність вокальної поліфонії, виразність хорового речитативу тощо) більш різнобічно і конкретно можна вивчити тільки на хоровому класі, як учасника в якості хорового співака. У процесі співу в хорі студент набуває можливостей орієнтуватися в загальній хоровій звучності, чути всі голоси, їх особливості, якості і співвідношення. Студенти, які працюють з хором, повинні глибоко вивчити твір, вибраний для розучування. В роботі над твором необхідні наступні позиції: знання біографічних даних про авторів музики і тексту, епоху написання, його ідейний та художній зміст; музично-теоретичний аналіз, який розкриває засоби музичної виразності: форму, ладо-тональний план, характер мелодики, метро-ритмічну структуру, гармонію, фактуру викладу, інтервальний, вокально-хоровий та виконавський аналізи; загальний характер і стиль виконання; значення виразових засобів: темпу, динаміки, характеру звуковедення, фразування, акцентів, трактування кульмінацій, фермати.

Зазначимо, що розучування нового твору з хором повинно включати: виразний показ твору (гра на інструменті або спів самого керівника); пояснювальне слово про твір; сольфеджування, роботу з окремими партіями, відпрацювання правильного дихання, звукоутворення, ритму, роботу над окремими важкими місцями; налагодження хорового строю і ансамблю, фразування; інтерпретацію твору, роботу над стилем виконання, використання всіх засобів музичної виразності для повноцінної передачі художнього образу твору. В процесі хорових занять студенти набувають методичних і практичних навичок роботи з хором, а також навичок організаційної роботи в ньому. Репертуар для хорового класу складають з урахуванням поступового ускладнення вокально-хорових навичок і набуття досвіду співу у хоровому колективі.

2. Підготовча робота студента-диригента над хоровим твором (становлення виконавського задуму)

Підготовчу роботу диригента над хоровим твором можна умовно поділити на три етапи. Перший – це створення загального уявлення про музику, про основні музичні образи. Другий – поступове заглиблення в сутність твору, що розучується. І, третій, як підсумок попередньої роботи, свідчить про остаточне формування виконавського задуму, виконавського трактування твору і плану його втілення.

Виконавський аналіз хорового твору повинен знайти відповідь на наступні питання:

1. Яку думку передають автори (аналіз поетичного тексту і засобів музичної виразності, за допомогою яких композитор передає той чи інший зміст, музичні образи) ?

2. Якими художніми засобами (темп, агогіка, тембр, динаміка, фразування і т.д.) можна яскраво передати зміст та втілити в реальному звучанні?

3. Якими диригентськими засобами (значення кисті, ліктя, плеча, розмах жесту, підхід до кульмінації і т.д.) можна реалізувати виконавський художній образ?

4. Які вокальні, ритмічні, інтонаційні, ансамблеві та інші технічні складнощі можуть виникнути перед диригентом в процесі реалізації ідеального виконавського задуму? Відповіді на поставлені питання допомагають вирішити головне завдання диригента – донести до слухача всю значимість змісту хорового твору.

Аналіз поетичного тексту в поєднанні з музикою сприяє всебічному вивченню музичної форми хорового твору, розумінню основної ідеї композитора, емоційному сприйняттю художнього образу. Розпочинати аналіз музичного твору потрібно з конкретних суспільно-історичних умов, в яких проживали композитор і автор поетичного тексту, сформувалися їхні естетичні погляди; з визначення основних рис хорового письма композитора, для чого, звичайно, потрібно познайомитись з його багатьма творами. Факти, «відкриті» в результаті такого історично-стилістичного аналізу часто заставляють виконавця оцінювати музичний твір дещо з іншого боку, побачити в ньому нові, невідомі раніше риси.

Зупинимось на аналізі музичної форми і засобів музичної виразності, за допомогою яких композитор втілює той чи інший зміст віршів: форма або побудова, структура твору, її різноманітні особливості є безпосереднім виразом ідей та почуттів композитора; три типи взаємозв'язку засобів музичної виразності: перший – паралельна взаємодія, при якому засоби діють в одному напрямку, сприяють всі разом і кожен окремо досягненню однакового результату; другий – відношення доповнюють один одного, коли одночасно діючі засоби висвітлюють суттєво різні боки музичного образу; третій – взаємно суперечлива одночасна дія засобів, при якому створюються принципово різні ефекти. Для того, щоб усвідомлено підбирати виконавські засоби, диригент може використовувати вже відомі закономірності музичної мови та передумови виразності музичних засобів. Диригент повинен знати, що за допомогою деяких прийомів він може впливати на форму твору. Зберігаючи постійний темп, нюанси, тембр, ланцюгове дихання, він може об'єднати декілька музичних фраз в одне ціле і, навпаки, за

допомогою різких, контрастних змін цих засобів – розділити ціле на окремі частини або окремі ланцюжки. Ці моменти теж повинні бути продумані і уточнені.

До засобів виразності відносяться також диригентські прийоми реалізації виконавського задуму, яким, на жаль, на практиці серйозна увага приділяється дуже рідко. Саме за допомогою жесту диригент передає характер звучання, виражає найтонші відтінки внутрішньої експресії. Тому для диригента так важливо знайти відповідність між музикою, що звучить та її пластичним відтворенням. Крім того, потрібно мати на увазі, що виразність диригентських рухів, діючи на виконавців, впливає і на слухачів. Диригент повинен допомогти слухачеві зрозуміти і відчувати зміст твору, що виконується або, навпаки, формальними технічними прийомами, монотонністю трактування завадити сприйняттю музики. Тому, зрозуміло, наскільки важливо диригенту ще до початку роботи з хором продумати і відшліфувати необхідні в кожному конкретному випадку жести.

На цьому процес освоєння хорового твору можна було б вважати закінченим, однак, виконавський задум, план інтерпретації не завжди може бути реалізованим в реальному звучанні так, як він уявляється диригенту в ідеалі. Успіх виконання залежить не тільки від диригента, але і від рівня, технічних можливостей «його інструмента» – хору, від того, наскільки хор буде вибудованим, вирівняним, рухливим та гнучким. Ось чому для диригента велике значення має аналіз умов, в яких проходить практична реалізація його задуму і технічних труднощів (вокальних, ансамблевих, інтонаційних, дикційних, диригентських), які виникатимуть в процесі роботи над твором. Цей розділ аналізу визначають зазвичай як вокально-хоровий і розглядають в ньому тип, вид і склад хору, діапазони голосів, хоровий стрій, ансамбль, дикцію, прийоми звуковедення.

На основі цілісного виконавського аналізу диригент складає план репетиційної роботи: визначення основних завдань в роботі з хором над розучуванням твору; виявлення важких і більш легких моментів; пошук ефективних прийомів, які прискорять процес розучування; розрахунок репетиційного часу. Звичайно, в процесі репетиції виникнуть відхилення від плану, які неможливо завчасно передбачити. Тим не менш, продуманий план репетиції необхідний, так як він є тією канвою, яка допомагає диригенту рухатися до досягнення головної мети – високохудожньої і яскравої інтерпретації хорового твору.

Готуючись до занятя, диригент повинен розробити детальний план роботи над хоровою партитурою, визначити частини, важкі з точки зору мелодичного і гармонічного строю, ансамблю і добре продумати ті

педагогічні прийоми, які будуть необхідні для подолання технічних і ансамблевих труднощів. Для оволодіння технічними труднощами окремих фраз або цілого уривку потрібно буде звернутися до спеціальних вправ, складених з фрагментів твору, який вивчається. Такі підготовчі технічні вправи можуть нести мелодичний, гармонічний, ритмічний характер. Весь цей арсенал педагогічних прийомів повинен бути добре продуманий диригентом. Нові твори доцільно вчити по партіях кожній хоровій партії самостійно, це значно полегшить їх засвоєння. Робота над розучуванням окремих партій не повинна проходити ізольовано, без зв'язку з іншими хоровими партіями.

Учасники хорового колективу, вивчаючи свої партії, повинні систематично чути весь твір в цілому. Для цього диригент, працюючи над партією, повинен неодноразово програвати твір з початку до кінця, знайомлячи виконавців з його музичним змістом. Хорову партію, яку вивчають іноді слід проспівувати особисто диригенту. Його спів допомагає в досягненні чистоти інтонації. На даному етапі керівник повинен передати учасникам колективу, головним чином, свої думки, які виникають на основі власного виконавського трактування. Опанувавши партитуру, керівник може починати роботу розучування твору в складі хору. Він намічає план вокально-хорової роботи на занятті. Починати треба із загального ознайомлення із хоровою партитурою твору, що вивчається. Диригент вносить власне певне уявлення про твір, його характер, штрихи, технічні труднощі, темпи, динамічні відтінки. Бажано, щоб він голосом та на інструменті показував, як слід виконувати обраний хоровий твір. Розпочавши роботу над твором, потрібно виділити час для вивчення і подолання всіх виконавських труднощів окремо з кожною хоровою партією. Коли робота над подоланням важких місць твору буде виконана, рекомендується виконати твір повністю, перевіряючи точне виконання ритму й гармонії, мелодії та акомпанементу. Для загального ознайомлення з хоровим твором колективом, слід проспівати його з початку до кінця. Це дає кожному хористу можливість практично ознайомитись з тими труднощами, з якими він зустрінеться у процесі вивчення даного твору, а диригент повинен допомогти кожному їх подолати. Таким чином, роботу з усім складом хорового колективу слід починати лише після індивідуального опрацювання твору.

Наступним етапом вважаємо ретельне вивчення нотного тексту. У цей період не слід багаторазово проспівувати обраний твір від початку до кінця. Такий принцип вивчення ніякої користі не дасть, бо важкі місця залишаться невивченими. На цьому етапі розучувати твір доцільно частинами, звертаючи особливу увагу на відтворення складних

фрагментів як з технічного, так і художнього боку. Кожен хоровий твір корисно виконувати у повільному темпі, при якому диригент ясно і чітко зможе бачити всі деталі твору. На цьому етапі роботи потрібно звернути увагу на досягнення ансамблю, тобто рівності загального звучання. У кожного хориста повинна вироблятися певна сила звучання, виконання на різних динамічних відтінках. Сила звука повинна бути врівноваженою за винятком випадків, коли твір вимагає виділити ведучу хорову партію або соліста. Наростання і послаблення звучності має бути рівномірним, бо рівновага і єдність динаміки – один з найважливіших елементів загального хорового ансамблю. Необхідно досягнути правильного розподілу звучності всіх партій, чіткого виділення мелодій та супроводжуючих голосів, постійно працювати над узгодженістю початку, без «вискакування» і запізнення окремими голосами. Велике значення має одночасне дихання всіх виконавців у заздалегідь вказаному місці або ланцюгове. Необхідно звертати увагу на штрихи і способи їх виконання, бо спів різними штрихами порушує принцип ансамблю і гармонійність звучання. Тому завданням керівника-хормейстра є вироблення штрихів, однакових за своїм характером. Слід також особливо стежити за якістю звучання. Кожен хорист повинен навчатись слухати не тільки самого себе, але й хор у цілому. Це допомагає досягненню ансамблю й строю. У хорових колективах різного складу нерідко можна поліпшити відсутність хорошої злагодженості виконання. Причиною цього, звичайно, бувають: різна атака та характер звуку, відсутність одночасних вступів та закінчень, неточне інтонування та динамічна нерівновага.

Важливе місце у розкритті музично-художнього змісту хорового твору мають також технічні й ритмічні навички, напрацьовані хористами у процесі роботи над спеціальними вправами. Труднощі, які зустрічаються у виконанні технічних пасажів і різних ритмічних фігур, можна успішно подолати лише співаючи в повільному темпі. У процесі оволодіння важкими пасажами і ритмічними фігурами хор поступово наблизиться до темпу, вказаного автором розучуваного твору.

Велике значення в роботі з хоровим колективом має також дисципліна дихання. У всіх хористів дихання повинно бути однаковим. Його не можна переривати, змінювати у середині фрази, бо це порушує цілісність хорового ансамблю і вносить безладдя у загальне звучання. Для досягнення злагодженості звучання всього хору, дисципліни дихання, видобування потрібного звука потрібно перед репетицією програвати та проспівувати гами, тризвуки, арпеджіо та вправи, досягаючи рівного і м'якого, без штучної вібрації звучання.

Велику роль у роботі з хором колективом відіграє стрій. Треба пам'ятати і постійно нагадувати музикантам, що чистота строю залежить передусім від правильного інтонування кожним виконавцем. Останнім моментом на цьому етапі є вивчення визначених у партії динамічних відтінків хорового твору, виконання яких створює яскраву виразність музичних фраз і твору в цілому. Оволодівши всім арсеналом нотного та літературного тексту, технічними і динамічними засобами, диригент вирішує найважливіше завдання – розкриття художнього змісту хорового твору. У цей період роботи твір рекомендується виконувати в цілому, не послаблюючи уваги до окремих частин і деталей.

Виокремимо вимоги керівника-хормейстера, при дотриманні яких хоровий колектив зможе досягнути високохудожнього виконання.

1. Якість вокального звука. Робота над звуком вважається головним обов'язком хорового диригента, інструментом якого є людський голос. З самого початку роботи над твором у хористів потрібно виховувати смак до виразного, тобто, чистого, насиченого, гнучкого, динамічно-рівного і красивого звучання. Робота над звуком – це не тільки технічний бік справи, в ній активно приймають і емоційні, і інтелектуальні можливості виконавця. Зазвичай вона проводиться в двох напрямках: пошук максимального різноманіття звукових фарб і досягнення найбільшої співучості, з якою зв'язане уявлення про пластичну красу музичного звучання. Для досягнення співучості необхідно володіти пружним звуком, який незалежно від характеру і форми, динаміки і зміни штрихів, нюансів завжди зберігає легку пружність. Для досягнення звукової лінії, що розливається, велике значення має правильне дихання, рівномірний розхід запасу повітря в легенях. У співака-хориста повинно бути відчуття, ніби все повітря, що видихається перетворюється в корисний звук. Тому в хорі стає необхідним використання ланцюгового дихання, яке потребує майстерності хористів, а, головне, розвинутого почуття партнера та ансамблю. Іноді, прагнучи зробити звук наспівним, співаки наповнюють його вібрато або обертонами, від чого він стає важким. Тому хору потрібно нагадати, що наспівність – це не тяжіння, не активізація кожного звука окремо, а зв'язок звуків між собою, їх протяжність, безперервність.

2. Звуковисотне інтонування. В теорії хорознавства стрій визначається як правильне інтонування інтервалів, а співацький стрій – як засіб вирівнювання та «вибудовування» хорового звучання. Однак, якщо хор є інструментом з нефіксованою висотою звуків, з відносно вільним інтонуванням кожного ступеня звукоряду, то співацьке інтонування можна вважати творчим процесом, який керується

уявленнями музиканта-виконавця. Тому стрій в хорі неможливий без чистого унісону кожної хорової партії.

Інтонування у хоровому виконавстві – це не тільки елемент, який регулює хоровий стрій, але і виразний виконавський засіб; чиста інтонація в хорі є змінною величиною, вона регулюється зонним строем і залежить відрізних елементів музики (звуківисотного малюнка, ладової системи, напрямку руху, динамічних і метро-ритмічних акцентів і т.д.) і в кінцевому результаті визначається творчим задумом виконавця та його трактування хорого твору.

3. Темпоритм. Виконавський темпоритм повинен виражати характер внутрішнього руху і пульсації музичних образів. Для диригента-виконавця перш за все необхідно зрозуміти, що темп – це визначена сфера образів, емоцій, настроїв, яка зв'язана з цілісним сприйняттям характеру хорового твору (гармонією, ладом, ритмом, формою, фактурою твору). В понятті про темп пам'ятати про два його боки: основний темп твору – стержневу швидкість твору і відхилення темпу – короточасні відхилення в бік заповільнення або прискорення, які органічно входять до основного темпу. Без цієї тонкої гри темпу, яка називається агогічними нюансами, виконання втратить свою виразність.

Найтипівішим агогічним прийомом є *рубато* – співвідношення метричної точності з підкресленою ритмічною вільністю в метричних долях і тактах. Рубато регулюється своєрідним законом компенсації – невелике пришвидшення всередині однієї або кількох фраз веде до заповільнення, і навпаки. Особливим випадком довільного виконання ритмічних долей, а також одним із суттєвих засобів виразності є *фермата* – повна зупинка руху музики в будь-якому місці твору. Тривалість фермати визначається важливістю підкреслених паузою думок і тривалістю самої паузи. Методику першочергового ритмічного виховання потрібно будувати на почутті ритму, акценту і співвідношенні тривалостей.

4. Динаміка. В хоровій практиці градації динаміки відносні. Найпоширеніші твердження про гучність звука – тихо, помірно, голосно. Чітких граней між ними не існує, тому при виконанні хорового твору чітке дотримання того чи іншого динамічного відтінка не суттєве. Це дає диригенту достатній простір для прояву творчої ініціативи.

Відносно стійкий рівень гучності сприяє об'єднанню форми, а різкі зміни гучності – її поділу. Поширеним прийомом виконавської нюансировки є динамічне співставлення повторюваних мотивів, фраз, речень (перший раз голосніше, другий – тихіше, або навпаки). Велике значення має динаміка в творах куплетної форми. Зміна нюансу в різних куплетах вносить контраст і різноманітність в музичний матеріал, що

повторюється. Поступове підсилення звука від першого куплету до останнього або плавне тривале підсилення з плавним затуханням слугують засобом єдності куплетної форми. Якість динаміки та характер звучання визначають жанр і стиль твору. Форте в творах ораторіально-кантатного жанру повинно відрізнятися від форте в хорovій мініатюрі; форте в народній пісні – від форте в мадригалі епохи Відродження і т.д.

Зазначимо, що поступове підсилення чи послаблення звучання під час виконання витриманої ноти чи акорду спиймається більш природно, ніж фіксація і збереження незмінного рівня гучності. Найпростішим прийомом відпрацювання рівномірності посилень та послаблень звучання є дроблення витриманої ноти на більш короткі часові одиниці з відповідним пропорційним і послідовним збільшення чи зменшення сили звука на кожній із них.

Виконання динамічних відтінків в хорovому виконанні має ряд особливостей, які характеризуються специфікою співу взагалі та хорovого зокрема. Наприклад, зміна гучності голосу відбувається в результаті модуляції підзв'язкового тиску повітряного стовпа: чим більший тиск повітря, тим більша сила звука. Тому диригенту потрібно звертати увагу на відпрацювання у хористів правильного дихання, яке є в співі головним регулятором гучності. Друга важлива особливість співацького голосу – збільшення або зменшення його сили в залежності від висоти тону. Не всім хористам вдається вирівнювати гучність звучання свого голосу по всьому діапазону. Особливо поширеним недоліком є форсування звука на верхніх тонах. Для того, щоб уникнути цього використовується прийом ослаблення гучності верхніх звуків – філірування. При ньому кожен співак в силу умов, специфічних для хорovого виконання, обмежений у прояві своїх голосових даних: він повинен володіти голосом, даючи лише стільки, скільки потрібно для створення гучності хорovої партії. Динаміка цієї гучності встановлюється і регулюється диригентом у відповідності до характеру виконуваного твору і задуму інтерпретації. Диригенту необхідно звернути увагу на формування у хористів навичок співу на піано і піаніссімо, тоді значно розширюється їх діапазон.

Ширина динамічного діапазону хору та окремого співака залежить від якості вокальної техніки і в першу чергу від навичок володіння диханням. В зв'язку з цим, нагадуємо поширену в хорovій практиці помилку, коли співаки зразу після взяття дихання починають голосно співати. Пояснюється це тим, що хористи невимушено прагнуть широко і вільно використати запас повітря, яким володіють. Тому диригенту потрібно постійно застерігати учасників хору від такої звички, яка пагубно діє на фразування та напрямок музичної лінії. Необхідно

слідкувати за тим, щоб після взяття дихання звук не був голосніший за попереднього (звичайно, якщо зміна нюансу не позначена в нотах). В наступних випадках головним правилом повинно бути наступне: розпочавши співати, завжди співай тихіше того тону, який може бути в кульмінації, це допоможе зробити голос більш слухняним, що, відповідно, відобразиться на гнучкості та рухливості хору в цілому².

5. Тембр. У хоровому виконавстві, в силу його колективної специфіки, краса і гучність звучання кожного окремого голосу повинні гнучко пристосуватися до загального ансамблю. Колективний характер хорового виконавства визначає те особливе значення, яке має тут місце відпрацювання єдиної манери формування звука, єдиного тембрового колориту звучання. Під єдиною манерою формування звука ми розуміємо правильне звукоутворення з однаковим ступенем округлості голосних, досягнення якого визначає навіть у сольному співі, не говорячи вже про хор, досить складне завдання, оскільки різноманітність голосних сама по собі приводить до відомої звукової яскравості. Відомо, що якщо направити звукові хвилі в тверде піднебіння вперед, то звук стане більш відкритим, набере більш світлішого забарвлення; якщо ж звукові хвилі направити в тверде піднебіння назад, то звук стане закритим і глухим. Відомо також, що якщо відкрити рот більш у вертикальному напрямку, то звук буде закритим, а якщо в горизонтальному напрямку – відкритим. Тому, зв'язку з цим, завдання по вирівнюванню звучання зводиться до максимального наближення голосних за способом їх формування. Одним із шляхів для досягнення цього – формування відкритих голосних *a/я, e/є, i/и* по зразку прикритих, а допоможуть в цьому увялення в думках про еталон округленого звучання. Для утримання однієї позиції на різних голосних корисно співати її послідовно, починаючи з найкрасивішого по звучанню, поступово прирівнюючи до нього інші. При цьому потрібно прагнути, щоб основний тембр, встановлений для звука *a*, не був загублений при співі наступних голосних. Єдиному формуванню різних голосних допоможе приєднання до кожного з них одного й того ж приголосного (*лі-ле-ля-ле-лю, мі-мо-ма* і т.д.). В залежності від того, чи потрібно «висвітлити» тембр, чи прикрити і приглушити, потрібно в якості умовного еталону більш «світлий» або «темний» голосний звук. Якщо потрібно округлити звук, корисно співати послідовність *лю-ле-ля-ле-лі*; якщо ж висвітлити – *лі-ле-ля-льо-лю*. Однак, наближуючи голосні один до одного, важливо мати міру, щоб не спотворити індивідуальну характеристику кожного з них.

² Мартинюк Л.В. Методичні рекомендації до практичних занять з курсу «Хоровий клас та практикум роботи з хором»: навч.-метод. зб. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин О.В., 2014. 60 с.

Не менше значення для досягнення єдиного звучання голосних по горизонталі має вирівнювання їх по вертикалі. Відомо, що голос має регістрову будову, тобто звучить по-різному в різних частинах діапазону. Перехід від одного регістру в другий, виконання перехідних звуків без змін тембру є надзвичайно важким завданням і вимагає від хормейстра постійної роботи. Тому, одним із найбільш ефективних прийомів перебудови на інший регістр є округлення верхніх звуків, яке допомагає формуванню перехідних звуків. В роботі з хором над вимовою приголосних також необхідно виходити від характеру твору і його конкретних образів. В творах героїчного характеру приголосні повинні звучати сильніше і більш підкреслено, ніж в ліричних творах, де вони вимовляються м'ярко. Жарт, як і героїка, вимагає чітких, іноді навіть гротескно-підкреслених приголосних.

На якість тембру хорової партії, як і окремого співака, дуже впливає і наявність в голосі вібрато – невеликих змін, коливань звуку по висоті, силі і «спектральному» складу. Колективний характер виконавського процесу в хоровому виконанні ставить хористам особливі вимоги. Потрібно, щоб кожен поступився своєю індивідуальною манерою формування тембру і за допомогою «затемнення» чи «висвітлення», округлення чи відкритості звука знайшов такі межі, які сприятимуть максимальній єдності та злиттю голосів у хоровій партії.

На формування хорового тембру показ диригента, який він здійснює як і голосом, так і за допомогою жести. Поскільки характерною рисою хористів є прагнення (часто неусвідомлене) копіювати спів керівника, голос диригента стає своєрідним еталоном, по якому хористи «настроюють» свій тембр. Тому зрозуміло вплив на основний тембр хору добре розвинутий голос диригента, який, зазвичай, повинен бути не настільки сильним, як чистим і приємним, з яскраво вираженим тембром, широкий в діапазоні, рівний на всіх регістрах, і що надзвичайно важливо, гнучкий в темральному відношенні. Використання ж диригентом інструменту в якості звучання приводить до того, що тембр хору стає сухим, невиразним і втрачає ті якості, які притаманні вокальному звуку³.

6. Артикуляція. В музиці – це спосіб «вимови» мелодичної лінії з тим чи іншим ступенем розділеності або зв'язності складових її тонів. Цей спосіб конкретно реалізується в штрихах – прийомах видобування і ведення звука. Вибір штриха може бути залежним і від того, що потрібно втілити в звучанні: легкість чи важкість, близькість чи віддаленість, пететику чи лірику, вигукуванн чи спокійну розповідь. Зупинимось на

³ Мартинюк Л.В. Співає дитячий хор «Любава» : навч. – реперт. зб. Кам'янець-Подільський.: «Абетка», Випуск 1. 2012. 80 с.

деяких технологічних моментах виконання штрихів. Основна форма вокального звуковедення – лігато. Мистецтво лігато зв'язане з навичком плавного і рівномірного розподілу співаком звукового потоку від тону до тону, від складу до складу без порушення єдиної співацької лінії, без перерви і повштоху. Не дивлячись на зміну висоти звука і відмінність у вимові голосних та приголосних, розділеність суміжних звуків повинна бути найменшою. Для цього необхідно, щоб голосні проспівувалися протяжно, а вимова приголосних була чіткою та швидкою.

Найсприятливіші умови для виконання лігато виникають при співі закритим ротом або на вибраний звук чи склад (вокаліз). Якщо при співі на голосний звук хорово партія починає «плавати», втрачаючи свою ритмічну визначеність, до голосного прибавляють сонорний приголосний звук. При співі нон лігато кожен звук повинен бути максимально витриманий в часі і повинен відділятися від наступного невеликою цезурою за допомогою короткої затримки дихання. В цей момент голос, завдяки збереженню вокальної позиції, миттєво, без «під'їздів» повинен перебудуватися на новий звук. При цьому співакам потрібно зберігати відчуття чіткої атаки кожної ноти.

Вокальна майстерність виконання стакатто полягає в максимальному скороченні тривалості звуків і збільшенні пауз між ними без запізнення ритмічного руху в часі. Звуковий потік на стакато потрібно трактувати як єдину цілісну лінію на одній співацькій позиції без зміни дихання між окремими тонами. Тому при співі на стакато не потрібно кожен звук утворювати знову. Важливо, щоб пауза між звуками досягалася не змиканням голосової щілини, що неодмінно призведе до різкого і важкого звучання, а тільки роботою діафрагми на затриманому диханні. Голос на стакато повинен звучати легко, пружно і неголосно. В художньо-образному значенні цей штрих потрібний для втілення грації, відчуття тонкості і легкості.

8. Фразування. Одним із головних завдань хормейстера є навчання виконавців хору будувати фразу на основі вивчення її структури. Зазвичай, елементи структурної організації хорового твору – періоди, речення, фрази, мотиви – достатньо ясно відчуються на слух і легко знаходяться зорово. Однак в більшості випадків навіть проста структура може по-різному трактуватися, тобто мати різне фразування. В хоровому виконавстві фразування залежить від будови як музичного так і поетичного тексту. Диригенту важливо слідкувати за їх відповідністю.

Надзвичайно важливим моментом, який визначає фразування хорового твору, є врахування особливостей взаємовідносин музичного і поетичного метру, зокрема, словесних наголосів, які виникають при виконавському прочитанні вірша. Тут потрібно враховувати положення

мотиву, фрази і взагалі будь-якої побудови по відношенні до сильної долі такту – адже відомо, що кожне музичне речення, фраза, період можуть розпочинатися як з сильної долі (хорей), так і із слабкої (ямб).

Головним прийомом досягнення єдності музичного і поетичного фразування є зміна музичної структури за допомогою використання ланцюгового дихання, постійного темпу, динаміки, тембру, штриха (в цьому випадку окремі побудови зв'язуються в одне ціле) або, навпаки, за допомогою введення цезур, пауз, контрастних змін динаміки, темпу, тембру, штрихів, підкреслення закінчень окремих побудов – засобів, які сприяють дробленню цілого на окремі частини. Особливо велике значення для об'єднання цілого і поділу на фрази в хоровому співі має дихання. Тільки в хорі буває ланцюгове дихання, яке забезпечує безперервність співу та зв'язок окремих побудов. Цей прийом полягає в тому, що співаки хорової партії беруть дихання в різний час, не порушуючи протяжності мелодичної лінії і створюючи враження співу без передиху. Навпаки, зміна дихання і паузи, які виникають в цей час не тільки виконують синтаксичні функції, але і слугують для поділу твору на частини.

У зв'язку із величезним значенням дихання як формотворчого фактору, диригенту потрібно дуже уважно відноситися до його розподілу. Перерви дихання, які виникають не художньою необхідністю, а тимчасовим невістачанням дихання не повинні траплятися. Інша справа, коли паузи і цезури вводяться диригентом свідомо і художньо виправдані. Тоді вони не тільки допустимі, але й необхідні, так як сприяють виразності виконання і є сильним засобом емоційного впливу⁴.

3. Основи репетиційної роботи диригента з хоровим колективом (відтворення виконавського задуму)

Концерт є завершальним етапом роботи диригента і хорового колективу, кінцевим результатом, по якому оцінюється ефективність та цілеспрямованість усіх їхніх попередніх зусиль. На концерті диригент, як виконавець, є посередником між композитором та слухачем, беручи на себе всю відповідальність за якість інтерпретації музики не тільки перед ними, але й дорученим йому колективом.

Публічний виступ вимагає від диригента та хористів цілісного втілення задуму начисто, для чого необхідні концентрація духовних і фізичних можливостей, зібраність, воля, чіткий вираз. Диригент

⁴ Мартинюк Л.В. Співає дитячий хор «Любава». Джазові хорові твори для дитячого (жіночого) хору : навч. – мет. посіб. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д.Г., Випуск 2. 2020. 108 с.

повинен прийти на концерт озброєним власною майстерністю. Та його виконання не буде вражаючим, якщо воно не наповнене артистичним натхненням. Під час виступу диригенту потрібно довести до максимального напруження всі почуття. В цьому полягає його головна місія. В той же час натхнення – не стихійний прояв емоцій, який поглинає артиста. Це стан, який свідомо контролюється і направляється його волею, це вміння максимально зосередитися на творі, що виконується. Виступаючи на будь-якому концертному майданчику, диригент повинен повністю віддаватися виконанню і вимагати самовіддачі від хористів.

Під час підготовки до концерту великий вплив на виконавців має зовнішній вигляд, настрої, поведінка диригента. Тут мають місце і погляд, і інтонація голосу, і манера спілкування з оточуючими. Диригент повинен бути натхненим, але при цьому підтягнутим, зібраним і обов'язково спокійним. Найкраща атмосфера концерту – атмосфера симпатії, взаєморозуміння і довіри, тому диригент повинен контролювати свою поведінку, форму і стиль зауважень, адже він відповідає за емоційний і творчий настрої колективу, тому його хвилювань хористи відчувати не повинні. Ще один важливий момент, який впливає на стан диригента – відчуття естради. Виходячи на сцену, кожен артист, незалежно від досвіду, відчуває деяку скованість, позбутись від якої допоможе зосередженість на музиці, впевненість в можливості вольового та емоційного впливу на співаків, а через них і на слухачів.

Зазначимо, що творчий підйом на концерті повинен бути інтенсивнішим, ніж на репетиції. Тут з самого початку потрібно мати визначене емоційне налаштування. Диригент, який щось не доробив на репетиції і, сподіваючись на натхнення, розраховує доробити це на концерті, не доб'ється ніякого успіху. Разом з тим, концертне виконання – це ні в якому разі не механічне відтворення вивченого на репетиціях. В ньому обов'язково повинні бути елементи імпровізації. І диригент, і хористи повинні відчувати, ніби вони дану музику виконують вперше. Тільки тоді у слухачів виникне відчуття миттєвого народження твору – головна його інтрига. Також, на концерті змінюються засоби і можливості впливу диригента на колектив. Якщо в процесі репетиції він може передати співакам свої наміри за допомогою слів, виконавського показу (голосом чи на інструменті), то на концерті єдиним засобом спілкування з виконавцями є диригування. А виразність диригентських рухів впливає як на виконавців, так і на слухачів. Диригент, який майстерно володіє мовою жесту, може виконувати твір так, як він хоче його виконати саме в даний момент, а не так, як це було засвоєно на репетиціях. Таке виконання своєю

безпосередністю, гнучкістю та життєвістю справляє на слухачку аудиторію сильніше враження.

Для того, щоб оволодіти художньо-виразною стороною диригентської техніки, потрібно розібратися в природі виразного жесту, в джерелах його походження, в причинах, які породжують образність. Взаємозв'язок музики і жесту можна сформулювати так: музика визначає виразність жесту, а жест конкретизує музику, допомагає розкрити її зміст. Однак, жест диригента повинен не йти за музикою чи ілюструвати її, а викликати до життя те чи інше звучання, впливати на виконавців та на виконання. Найкраще, щоб під час диригування зберігалась відносна нерухомість корпусу та підтягнутість диригента. В той же час, естетично виправдані рухи корпусу підсилюють виразність диригентського жесту. Сюди можна віднести поступове випрямлення корпусу з невеликим нахилом назад в момент показу підсилення динаміки, під'йому; невелика зажатість з нахилом вперед під час передачі таємничості, попередженні про початок нової хвилі розвитку тощо. Голова, нахилена вперед, свідчить про волю, твердість, наполегливість; опущена на груди – про смуток, роздуми, примирення; відкинута назад – про гордість, мрійливість, радість; нахилена на бік – про кокетство, задумливість. Тому рухи голови диригента повинні теж бути осмисленими.

Велике значення в диригентському мистецтві має міміка, завдяки якій обличчя диригента стає важливою частиною диригентського апарату. Міміка повинна виникати як природний прояв емоційності музиканта, його відчуття музики, як відгук на його внутрішні переживання. Разом з тим, диригенту потрібно володіти своєю мімікою та знати, якими рухами лицевих м'язів можна досягнути того чи іншого виразу. Неприпустимо, щоб його обличчя виражало розгубленість, переляк, невдоволення чи будь-які інші вирази, які не пов'язані зі змістом і характером музики, що виконується. Не підлягає сумніву той факт, що виразність обличчя можна вдосконалювати на прикладі того, як можна розвивати виразність рук. Саме так діють актори, які відпрацьовують окремі елементи виразності, що диктуються тією чи іншою ситуацією. Жоден найекспресивніший рух рук не вплине так, якщо міміка і погляд диригента не відповідатимуть значенню жесту, а багато диригентських жестів при їх відточеності можуть бути незрозумілими за змістом. Для образної виразності диригентських жестів дуже важливий їх зв'язок з просторовими відчуттями (тобто, відчуттями висоти і глибини, вузькості і ширини, наближення і віддалення).

Диригенту потрібно дуже уважно відноситися до правильності руху афтакту і перед подачею жесту «дихання» замаху та відбиття. Таким чином, функціями диригентського жесту є: показ темпу; метроритму;

початку (вступу); закінчення (зняття). Темп, динаміка, тембр, артикуляція, фразування – це ті засоби музичної мови, які діють на слухача безпосередньо і сильно, тому диригенту особливо важливо уявляти собі всі способи і прийоми їх дії⁵.

Усвідомлення виконавцем закономірностей використання різних модифікацій темпу, динаміки, штрихів, тембру, характеру фразування – необхідна умова переконливої інтерпретації. Але всі ці елементи виконавської виразності реалізуються в рамках певного стилю, так як кожний хоровий твір є не відокремленим явищем, а частиною цілої інтонаційно-стилістичної системи в житті тієї чи іншої епохи. Звичайно, через один твір не можна зробити висновок про стиль композитора. Поняття стилю виникає тільки при умові повного і глибокого знання всієї його творчості. Для цього потрібно переграти не один десяток партитур творів автора і його сучасників і, крім цього, «ввійти» в співзвучну йому епоху через живопис, поезію, історію, філософію.

Поняття «музичний стиль», зазвичай, має два значення: як співзвучність характерних рис твору мистецтва, архітектури, музики, поезії, літератури, а також художнього і літературного напрямку, школи, епохи та як прийом, спосіб, метод роботи. В залежності від кола явищ, які охоплюють спільністю ознак стилю, в естетиці визначають три основних рівні художнього стилю: історичний або епохальний, стиль напрямку і стиль індивідуальний. Першим за часом періодом, який допускає застосування поняття стилю епохи є період Відродження, який характеризується гуманізмом та повнотою відчуття життя, вимагає від виконавців співставлення суворості та піднесеності, вишуканості та простоти, мудрості і гумору. В зв'язку з тим, що майже всі жанри (меса, опера, кантата, балада, пісня) характеризують розвинене вокальне поліфонічне багатоголосся, а композиторів, які працюють в ньому, – висока поліфонічна майстерність, обов'язковою умовою виконання творів епохи Відродження є велика вокальна, зокрема, поліфонічна, культура хору, інструментальність вокальної манери, гнучкість та рухливість голосів, філігранна відточеність штрихів та відтінків. Наступним називають стиль барокко (ранній і пізній) і в якому композиторів, насамперед, цікавила структура твору. Найбільш типовим в цьому розумінні є стиль І. С.Баха – строгий, суворий і лаконічний. Наступними є класицизм (найвищий його прояв – венська класична школа), романтизм та різні напрямки, характерні і до сьогодні: імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, абстракціонізм, додекафонія та інші.

⁵ Мартинюк Л.В. Методичні рекомендації до практичних занять з курсу «Хоровий клас та практикум роботи з хором»: навч.-метод. зб. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин О.В., 2014. 60 с.

Зазначимо, що найчастіше в характері диригента переплітаються риси, більше чи менше притаманні різним типам і стилям. Це пов'язано з тим, що в кожній людині закладена тенденція до компенсації односторонності його типу, внаслідок чого «класики» прагнуть до життєвості та діяльності романтичного виконання точнісінько, як «романтики» пробують досягнути класичної ясності і завершеності своїх інтерпретацій; диригенти раціонального типу прагнуть наповнити свої репетиції і концерти проявами емоційності, а диригенти емоційного типу прагнуть приборкати свої емоції за допомогою сухих прийомів дії.

Відомо, що для того, щоб стати справжнім великим музикантом-виконавцем, необхідно поєднання трьох позицій: інтелекту, пристрасті і почуття. Таке своєрідне поєднання цих рис, їх переплетення з перевагою тієї чи іншої та при наявності виконавської волі і складає творчу індивідуальність виконавця. В хоровому виконавстві в силу колективного характеру мистецтва, це поєднання повинно бути наповнене ще педагогічним даром та комунікативними здібностями диригента. Сучасний концертний хоровий репертуар охоплює найбільшу кількість історичних епох порівняно із іншими видами концертного виконавства. Тому неправильне розуміння і відтворення стилю виконуваної музики є однією із найважливіших проблем хорового виконавства, надзвичайно актуально та важкою. Об'ємні знання, підкріплені і перевірені в процесі виконавської практики – ось головний та єдиний шлях до істинного оволодіння стилем.

У складному комплексі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва як керівників вокально-хорових колективів домінуюче місце посідає питання диригентської інтерпретації, дослідження якого неможливе без осмислення унікальних, самобутніх явищ вітчизняного хорового виконавства. Зосереджуючись на проблемі диригентської інтерпретації, варто, перш за все, відмітити, що вихідною субстанцією для хормейстера в роботі із студентським учбовим хором є українська народна пісня. Саме тому, чільне місце в репертуарному списку керівника та диригента студентського хору займають хорові обробки-мініатюри М. Леонтовича, які, відрізняючись особливою глибиною та самобутністю, стають для нього своєрідною творчою лабораторією. Як пише О. Бенч-Шокало, вони «становлять особливий інтерес і труднощі для виконавців. Майже кожен з них має давні традиції трактовки. Потрібно по-новому прочитати твір»⁶.

Проблема диригентської інтерпретації вбирає в себе складний комплекс тематичних аспектів, одним з яких є розкриття художньої

⁶ Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ. : «Український світ», 2002. 440 с.

цілісності твору в інтерпретаційному процесі. За В. Москаленком, художня цілісність існує у двох вимірах – вертикальному та горизонтальному. Причому, цілісність твору у вертикальному вимірі «забезпечується внутрішньою спаяністю його, тоді як цілісність в горизонтальному вимірі є «біографією прочитань» даного твору, або інтерпретуванням різними виконавцями протягом певного періоду⁷. Інтерпретаційний процес ми розглядатимемо з урахуванням вертикального виміру. Окрім виконавських елементів, які забезпечують художню цілісність твору, тісно пов'язані з диригентськими прийомами і засобами. Прикладом для аналізу обрано хорові мініатюри М. Леонтовича, що зумовлено особливою прихильністю автора статті до творчості цього видатного українського композитора й фольклориста, який в своїх хорових обробках вперше добився органічного синтезу народно-пісенного матеріалу і методів його професійного перевтілення.

Характерною рисою, яка повинна домінувати і підкорювати собі всю інтерпретаційну систему диригента в процесі роботи над хоровими творами зі студентським хором є скрупульозне, детальне прочитання музичного та поетичного тексту у їх взаємодії. Диригент повинен «шукати» за кожним словом новий збагачений підтекст. Він повинен «образно» висвітлювати засоби музичної виразності, поєднуючи їх з поетичним текстом. Це нагадує сприйняття «під мікроскопом», коли кожен елемент самодостатній та надзвичайно важливий. Художньо-виразна деталь стоїть на першому плані, вона створює ціле. Діалектично рух спрямований від дрібного до масштабного. Результатом такого бачення є глибоке проникнення в музичний образ твору. В ньому велика увага приділяється деталям, робиться наголос на окремих компонентах тексту, завдяки чому зміст та образи твору набувають особливої глибини, й таким чином наче долають двовимірну площину малюнка й переміщуються у тривимірний простір реальності. Для досягнення такої якості звучання ми рекомендуємо використовувати цілу систему диригентських прийомів і засобів. Спробуємо розглянути їх в певній послідовності⁸.

Одне з провідних місць в ієрархічній інтерпретаційній системі займає агогіка. Слід відзначити, що диригенту, який досить вільно використовує можливості цього засобу виразності, притаманні численні агогічні відхилення, пов'язані з логікою побудови фраз, емоційними коливаннями, музично-драматичним розвитком, що частіше продиктовані власним

⁷ Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис... д-ра мистецтв-ва : 17.00.02. Київ, 1994. 25 с.

⁸ Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис... д-ра мистецтв-ва : 17.00.02. Київ, 1994. 25 с.

диригентським баченням твору, аніж композиторським задумом. Тоді постає питання в правомірності використання виконавцем темпових відхилень, не передбачених автором. Використання агогіки повинно відрізнятися органічністю та природністю, що йдуть від світовідчуття диригента. І в цьому випадку, хорові твори будуть близькими до звичайної людської розповіді, якій властиві зміна темпу, настрою, нюансу. Тому використання такого виразного засобу, як агогіка в роботі із студентським хором є художньо виправданим⁹.

Наступною особливістю в інтерпретаційній системі диригента є **елемент персонажності**, коли обробки народних пісень набувають рис розгорнутого театрального дійства. Образна сфера героїв обробок в інтерпретації представлена в цілому комплексі психологічних, емоційних, морально-етичних характеристик. Кожний образ твору неповторний за своїми властивостями. Стилістичними складовими, що забезпечують інтонаційне перевтілення, виступають тембральна характеристика голосів, штрихи, артикуляція, темп, динаміка, дикція, агогіка, дихання, і, що найважливіше – психологічна настроєність на конкретний образ.

Звернемось до обробки пісні «Піють півні». Цей твір складається з шести куплетів. Останній куплет повторює перший, що створює аркоподібну структуру твору. Другий та четвертий куплети – розповідь від імені жінки, тему виконує партія сопрано; третій та п'ятий – від імені чоловіка (діверочка), тема у партії басів. Таким чином, середня частина твору є діалогом між двома персонажами твору. Для передачі образної характеристики Жінки можна використовувати такі прийоми: м'яку атаку; полегшене, прозоре звуковедення; світле, «тепле» забарвлення звуку; гнучку «дихаючу» агогіку. Як результат – подача матеріалу в психологічному відношенні м'яка, зворушлива, емоційно витончена. В другому куплеті (текст: «Піють треті ще й четверті, я додому йду...») можна зробити смисловий наголос на фразі «я додому йду», використовуючи агогічні та штрихові засоби. Таким чином цей музичний фрагмент розширюється у часі – фраза ніби відокремлюється від загального музичного руху, та робить акцент на слові «йду», підкреслюючи секундове співвідношення у жіночих голосах. В сюжеті з'являється реальна подія, жінка на мить зупиняється та усвідомлює безвихідь свого становища. Образ Жінки – ліричний та тендітний. Протилежний йому образ Діверочка. Можна застосовувати тверду атаку; маркатовані, акцентовані стрибки у партії басів; вимову складів чітку, тверду, з опорою на приголосний; прискорений темп. Звідси, характер

⁹ Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис... д-ра мистецтв-ва : 17.00.02. Київ, 1994. 25 с.

рішучий, напористий, жорсткий. В такій інтерпретації твір *наближається до театрального дійства, що розгортається у формі діалога між двома персонажами спектаклю.*

Ще один елемент, який можна використовувати для інтерпретації – **лінійний спосіб виконання, запозичений із досвіду** українського хорового диригента, музично-громадського діяча Михайла Кречка¹⁰. Ми вводимо цей термін для позначення такої манери виконання, якій властива рівність, беземоційність, відстороненість, відсутність агогічних та динамічних хвиль; знівельований мелодичний рух. Це своєрідний синтез окремих виконавських прийомів, при використанні яких, в системі виконавець – слухач виникає особливий зосереджений стан. Такий спосіб виконання присутній в першому та останньому куплетах обробки народної пісні «Піють півні». Диригенту можна застосовувати тут наступні прийоми: майже не використовувати рухливих нюансів *cresc.* та *dim.*; свідомо перетягувати кожен третю долю такту, і затримувати взяття першої, ніби скасовуючи 3-х дольний розмір та відчуття тактових рисок; застосовувати прийом *legatissimo*, який сприяє прикритому вимовлянню поетичного тексту. Музичний матеріал першого та останнього куплету перетворюється в *нерозривний потік, що не виходить за горизонтальний вимір простору.* Таким чином, використання всього художньо-технічного арсеналу диригента підкреслено основному творчому принципу. Суть його – в деталізації елементів музичного та поетичного тексту у їх взаємодії. Кожен елемент тексту отримує своє функціональне призначення. Звідси, музично-драматичний розвиток та цілісне сприйняття твору складаються з побудованих в певній послідовності окремих деталей.

В диригентській діяльності художні, творчі та організаційні питання тісно пов'язані із питаннями етичними. Етика – одна із древніх теоретичних дисциплін, об'єктом якої є моральні принципи, відпрацьовані в процесі соціальної практики. На жаль, в музичній педагогіці проблеми диригентської етики розглядаються поверхово, хоча, на нашу думку, вони не менш важливі для становлення диригента, ніж багаточисельні методичні посібники по розспівуванню або техніки хору. Не дивлячись на безліч ситуацій, в яких попадають диригенти по відношенню до поведінки хористів, існують «неписані» норми, правдивість яких давно підтверджена життям. Вони ґрунтуються на суспільних критеріях, моральних ідеалах, поняттях добра і зла, справедливості і несправедливості, честі, совісті, порядності, відповідальності, взаємної поваги один до одного. В хоровій роботі розрізняють два види дисципліни: зовнішню (відсутність пропусків,

¹⁰ Кречко М. Вперед до Леонтовича. Музика. 1990. № 4. С. 20–22.

запізень, розмов під час занять, виконання вказівок керівника) та внутрішню (зібраність уваги хористів, зосередженість на виконавських завданнях і готовність якнайкраще їх виконати). Вони в творчості нероздільні і взаємозв'язані. Зазначимо, що дисципліна, заснована на страхові перед окриком диригента та боязні отримати публічне зауваження, сковує психіку співаків та заважає прояву творчої свободи. Тому зусилля керівника повинні бути направлені на те, щоб виховати у кожного хориста внутрішню впевненість в необхідності дотримання дисципліни. Для того, щоб виховати колектив у відповідності до своїх естетичних та етичних принципів, диригент повинен володіти такими рисами як принциповість та вимогливість, дисциплінованість, порядність, володіння владою та вмінням прийняти рішення і нести за нього відповідальність.

ВИСНОВКИ

Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва пред'являє особливі вимоги до формування його майстерності. Значним резервом підвищення якості фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва вокально-хоровими колективами, є міжпредметний зв'язок спеціальних дисциплін з суспільно-педагогічними і музично-теоретичними дисциплінами. У процесі підготовки до керівництва вокально-хоровими колективами студенти повинні навчитись свідомо сприймати й оцінювати рівень художньої цінності хорового твору, вміти аналізувати форму, структуру, цільове призначення його виконання. Специфіка фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до керівництва вокально-хоровими колективами полягає в його співацькій і диригентській компетентності, глибоких знаннях вокально-хорового репертуару, в мистецтві оволодіння керівником вокально-хорового колективу не лише організаторськими здібностями, але й виконавськими вокально-хоровими уміння й навичками. Для ефективної фахової підготовки студентам необхідно постійно та цілеспрямовано розвивати їх музикознавчі та виконавські якості в єдності з диригентсько-хоровою та методичною підготовкою. Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів зазначеної проблеми. Перспективи подальших напрацювань вбачаємо у необхідності докладнішого вивчення проблеми креативності як феномену вродженої творчої здатності майбутніх керівників художньо-творчих колективів.

АНОТАЦІЯ

Сьогодення диктує нові прогресивні підходи до процесу музично-естетичного навчання та виховання, якість і успішність яких базуються на достатньо розвиненій професійно-особистісній культурі фахівця-музиканта, а успішність розвитку музичної культури підрастаючого покоління визначається готовністю педагогічних кадрів до роботи в безперервних інноваційних умовах, до гнучкого оперативного, мобільного реагування на культурні запити й потреби, які відбуваються в мистецькому середовищі. Уже аксіоматичним є твердження про те, що творчі можливості, закладені у кожній людині природою, на певному етапі мають бути педагогічно скоригованими, оскільки саме учитель, вихователь, наставник може значною мірою професійно закласти підґрунтя естетичного розвитку особистості та визначити сталий напрям цього процесу.

Новий підхід до системи професійної освіти вимагає більш глибокої теоретичної розробки питань, що входять у складний комплекс підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва художньо-творчими колективами, в нашому дослідженні – вокально-хоровими. Домінуюче місце у процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва вокально-хоровими колективами посідає питання диригентсько-хорової підготовки, дослідження якого неможливе без осмислення унікальних, самобутніх явищ вітчизняного хорового виконавства та особливостей роботи із хоровими колективами. Для вирішення цих питань слугують дисципліни диригентсько-хорового циклу, головне завдання яких – виховання у студентів професійних умінь та навичок співу в хорі, а також керування хоровим колективом на основі оволодіння методами роботи з хором, дидактичними принципами і знаннями психофізіологічного процесу, який протікає в організмі людини під час співацької діяльності. У зв'язку із зазначеним виникає необхідність проаналізувати сучасні виконавські та аналітичні вимоги до фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва вокально-хоровими колективами. Ці вимоги стають показником сутнісних змін у характері музичної культури та науковим інструментом фіксації новітніх соціально-естетичних процесів.

Література

1. Авдієвський А. Т. Формування особистості на ґрунті національно – культурного відродження. Мистецтво у школі: зб. ст. упор. І. М. Гадалова. Київ: УДПУ, 1996. Вип. I. С. 80-83.
2. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ. : «Український світ», 2002. 440 с.

3. Гулеско І.І. Національний хоровий стиль: навч. посіб. Харків: ХДІК. 1994. 108 с.
4. Кречко М. Вперед до Леонтовича. Музика. 1990. № 4. С. 20–22.
5. Мартинюк Л.В. Методичні рекомендації до практичних занять з курсу «Хоровий клас та практикум роботи з хором»: навч.-метод. зб. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин О.В., 2014. 60 с.
6. Мартинюк Л.В. Співає дитячий хор «Любава»: навч. – реперт. зб. Кам'янець-Подільський.: «Абетка», Випуск 1. 2012. 80с.
7. Мартинюк Л.В. Співає дитячий хор «Любава». Джазові хорові твори для дитячого (жіночого) хору: навч. – мет. посіб. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., Випуск 2. 2020. 108с.
8. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис... д-ра мистецтв-ва: 17.00.02. Київ, 1994. 25 с.

Information about the author:

Martyniuk Liubov Vasylivna

Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Music
Kamianets-Podolskyi Ivan Ohienko National University
10, Rozvadovskogo str., Kamianets-Podilskyi, 32300, Ukraine