

ОСНОВНІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ САМОСТІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ДО ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Олена Переверзева

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

Анотація:

У статті систематизовано та узагальнено рекомендації щодо самостійної підготовки до диригентської діяльності, розроблені на основі програми навчальної дисципліни «Хорове диригування», освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр педагогічної освіти. У публікації визначено основні завдання для вчителя музичного мистецтва у процесі самостійної підготовки до диригентської діяльності, обґрунтовано сутність поняття «самостійна підготовка» до практичної роботи з хором, розкрито особливості підбору хорового твору, попередньої роботи диригента над хоровою партитурою, визначено психолого-педагогічні умови репетиційної роботи з хоровим колективом та концертного виступу.

Хоровий клас і практична робота з хором є однією з основних виконавських і практичних дисциплін спеціального циклу професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Аналізуючи результати багаторічної хормейстерської роботи майбутніх вчителів музичного мистецтва, навіть при достатньому володінні спеціальними вміннями і навичками, у студентів спостерігаються труднощі в роботі з хоровим колективом.

Недосвідчені музиканти відчувають труднощі в організації та плануванні репетиційної роботи, у визначенні технічних помилок і виконавських недоліків, у виявленні причин неточності виконання, в знаходженні засобів усунення технічних помилок і виконавських недоліків. Найбільшу складність для студента-хормейстера становить робота над якісною стороною вокально-хорового звучання, яке так само залежить від наявності у диригента внутрішніх уявлень і ясного розуміння завдань і засобів досягнення поставленої мети.

Публікація збагатить студентів, – майбутніх вчителів музичного мистецтва, – основними знаннями, прийомами і методами попередньої роботи диригента над хоровою партитурою, засобами репетиційної роботи і підготовки до концертного виступу.

Ключові слова:

хоровий клас; хорове диригування; вчитель музичного мистецтва; самостійна підготовка до диригентської діяльності; практична робота з хором; психолого-педагогічні умови репетиційної роботи.

Resume:

Pereverzeva Olena. Main tasks for a music teacher in the process of independent preparation for conducting activity.

The article systematizes and summarizes recommendations for independent preparation for conducting activity, which were developed on the basis of the program of the educational discipline «Choir Conducting», the educational and qualification level is a bachelor of pedagogical education. The publication defines the main tasks for a music teacher in the process of independent preparation for conducting activities, substantiates the essence of the concept of «independent preparation» for practical work with a choir, reveals the features of choosing a choral work, the conductor's preliminary work on a choral score, defines the psychological and pedagogical conditions of rehearsal work with a choir and a concert performance.

Choir class and practical work with the choir is one of the main performance and practical disciplines of the special cycle of professional training of future music teachers. Analyzing the results of many years of choirmaster work of future music teachers, even with sufficient possession of special abilities and skills, students have difficulties in working with a choral team.

Inexperienced musicians experience difficulties in organizing and planning rehearsal work, in identifying technical errors and performance deficiencies, in identifying the causes of performance inaccuracies, in finding means of eliminating technical errors and performance deficiencies. The greatest difficulty for a choirmaster student is the work on the quality side of vocal and choral sound, which, in turn, depends on the conductor having internal ideas and a clear understanding of the tasks and means of achieving the set goal.

The publication will enrich students – future teachers of musical art with the basic knowledge, techniques and methods of the conductor's preliminary work on the choral score, rehearsal work and preparation for a concert performance.

Key words:

choral class, choral conducting; music teacher; independent preparation for conducting activities; practical work with the choir; psychological and pedagogical conditions of rehearsal work.

Постановка проблеми. Хоровий клас і практична робота з хором є однією з основних виконавських і практичних дисциплін спеціального циклу професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, яка складається з тісно взаємопов'язаних, і, водночас, досить самостійних двох розділів. У розділі «Хоровий клас» студент, будучи членом хорового колективу, вчиться і співає в хорі під керівництвом педагога; у розділі «Практична робота з хором» цей же хоровий колектив служить базою для придбання студентом практичних умінь і навичок управління хором, де студент виступає вже в якості диригента. Позиція, коли студент-музикант займає місце хорового диригента, дозволяє майбутньому вчителю музичного мистецтва розвинути організаторські здібності, виконавську волю, придбати вміння знаходити психологічний і

творчий контакти з кожним з учасників хору та з хоровим колективом в цілому, застосувати теоретичні та практичні знання, вміння і навички в реальній музично-педагогічній діяльності.

Аналізуючи результати багаторічної хормейстерської роботи майбутніх вчителів музичного мистецтва, навіть при достатньому володінні спеціальними вміннями і навичками, у студентів, як правило, спостерігаються труднощі в роботі з хоровим колективом. Незважаючи на те, що дисципліни диригентсько-хорового циклу охоплюють широке коло видів діяльності у сфері хорового виконавства, не всі вони можуть розвиватися рівномірно. Наприклад, до високого рівня доводяться мануальна техніка, освоєння хорової партитури, створення виконавської концепції, диригентське, вокальне та інструментальне виконання, вокальні навички, однак форми і методи розучування твору з хором,

управління хоровим звучанням, засоби педагогічного та художнього впливу закладаються у вигляді вихідних позицій. Необхідно зауважити, що вибір хорового репертуару, репетиційні вміння та навички, розспівування хорового колективу, задання тону хорового твору засвоюється студентами-музикантами тільки з позиції хорового виконавця.

У результаті впливу вищезазначених «больових точок», недосвідчені музиканти відчувають труднощі в організації та плануванні репетиційної роботи, у визначенні технічних помилок і виконавських недоліків, у виявленні причин неточності виконання, у знаходженні засобів усунення технічних помилок і виконавських недоліків. Найбільшу складність для студента-хормейстера представляє робота над якісною стороною вокально-хорового звучання, яке, в свою чергу, залежить від наявності у диригента внутрішніх уявлень і ясного розуміння завдань і засобів досягнення поставленої мети.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд навчальної літератури з хорового диригування в Україні показав, що в основному вона адресована викладачам навчальних закладів, які здійснюють підготовку диригентів для професійних колективів, а не для вчителів музичного мистецтва. У працях українських і зарубіжних авторів, таких, як М. Бахтадзе, В. Богданов-Березовський, В. Вальтер, Ф. Вайнгартнер, Г. Вуд, О. Ерем'яш, Ш. Мюнш, А. Пазовський, В. Ражніков, Б. Хайкін, О. Полякова (Полякова, 1987), Л. Пархоменко (Пархоменко, 1979), Н. Сегеда (Сегеда, 2011), Д. Огороднов (Огороднов, 1989), О. Коломоєць (Коломоєць, 2001), І. Гулеско (Гулеско, 2011), С. Горбенко (1999), Г. Дмитревський (Дмитревський, 1965) розглядаються загальні проблеми диригентського виконавського мистецтва.

Питання диригентської техніки висвітлені у працях М. Багриновського, Л. Безбородової, С. Казачкова, Е. Кана, М. Канерштейна, М. Колесси (Колесса, 1973), О. Малько, І. Мусіна, К. Ольхова, К. Птіци, О. Мархлевського (Мархлевський, 1986), В. Доронюка (Доронюк, 2004). Праці цих авторів вплинули на визначення змісту навчання та вдосконалення хорового й оркестрового диригування.

Методиці роботи диригента з хоровими колективами присвятили свої праці О. Анісімов, К. Виноградов, Е. Гембицька, А. Гуменюк, Г. Дмитревський (Дмитревський, 1965), О. Єгоров, В. Живов, Н. В. Калугіна, В. Краснощеків, К. Пігров, В. Соколов, П. Чесноков, Ю. Серганюк (Серганюк, 1991), В. Доронюк (Доронюк, 2007, 2008). Ці автори збагатили зміст освіти хорових диригентів.

Розробці методики викладання хорового диригування у вищих та середніх навчальних закладах присвятили свої дослідження Л. Андрєєва, Л. Безбородова, О. Поляков, О. Єгоров, О. Іванов-Радкевич, Я. Мединь, К. Ольхов, В. Доронюк (Доронюк, 2005), М. Берденніков (Берденніков, 1972), Е. Білявський (Білявський, 1984), Ю. Серганюк (Серганюк, 1991). Своїми працями вони внесли вагомий вклад у вирішення проблеми теорії і практики викладання та навчання диригування.

Формулювання цілей статті. Метою публікації є збагачення студентів, – майбутніх вчителів музичного мистецтва, – основними знаннями, прийомами і методами попередньої роботи диригента над хоровою партитурою, репетиційної роботи і підготовки до концертного виступу.

Запропоновані автором рекомендації щодо самостійної підготовки нададуть можливість студентам більш ефективно підготуватися до практичної роботи з хором.

Виклад основного матеріалу дослідження. Професійно-педагогічна діяльність учителя музичного мистецтва української національної школи за своїм змістом і характером відзначається винятковою багатоплановістю. Вона охоплює всі аспекти роботи, спрямовані на формування та розвиток музичної культури школярів в обсязі, передбаченому навчальними планами та програмами школи, а також численними напрямками позакласної і позашкільної роботи, включаючи музично-естетичну діяльність учителя серед дорослого населення.

У системі професійної та громадсько-педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва особливе місце посідає диригування як один із різновидів творчої діяльності в галузі музично-хорового мистецтва. Тому підготовку майбутніх учителів до хорового диригування слід розглядати як їх підготовку до творчої діяльності. Цей процес передбачає оволодіння системою музично-теоретичних знань, методологією і методикою творчої діяльності, численними вміннями і навичками.

Диригентська діяльність учителя музичного мистецтва відрізняється від аналогічної діяльності професійного диригента рівнем, на якому вона здійснюється, але залишається подібною за своїм змістом. Тобто в процесі реалізації цієї діяльності вчитель вирішує ті самі творчі завдання, які вирішує професійний диригент

Перш ніж приступити до практичної роботи з хором, студент-хормейстер повинен вибрати хорові твори. Підбір репертуару – це не одномоментний акт, а складний творчий процес:

з одного боку, в ньому фокусуються музично-естетичний смак і культура хорового диригента; з іншого боку, підбір творів до репертуару має педагогічний характер, тому що він обумовлений особливостями виконавців і репетиційними умовами.

При підборі репертуару для конкретного хорового колективу хормейстер зобов'язаний враховувати склад хору, рівень технічної оснащеності хору, його виконавські можливості, крім того, необхідно враховувати перспективи зростання технічної та виконавської майстерності хорового колективу. Отже, при підборі музичних творів до репертуару хору студент-хормейстер повинен керуватися наступними педагогічними принципами:

- художня цінність і значимість хорового твору (дотримання цього принципу передбачає виховання та розвиток музично-естетичного смаку кожного учасника хору, підвищення музично-виконавської культури хористів);
- доступність (тобто відповідність хорової партитури віковому й кількісному складу хору, ступеню його підготовленості);
- корисність (тобто придатність партитури для вирішення технічних і виконавських завдань, які сприяють зростанню виконавського рівня хорового колективу).

Крім того, репертуар повинен бути: різноманітним за історичними епохами, стилями, жанрами, характерами; складатися у відповідності з традиціями (репертуар академічного хору складають духовні та світські хорові твори, обробки та перекладання народних пісень, сучасні твори); мати достатню кількість творів а cappella (без супроводу), освоєння яких дозволяє найефективніше формувати хорову майстерність.

Хоровий твір для диригента є не просто нотним і поетичним текстом, або абстрактною схемою, а самою музикою, яка повинна ожити під владними рухами диригента. Хоровому диригенту необхідно розкрити суть творчої роботи композитора і поета, наблизитися до них, зрозуміти їх творчі завдання і подумки пройти разом з ними шлях до їх вирішення, тобто знайти відповідність композиційних рішень задуму. Кінцевим завданням вивчення хорового твору є художньо-виконавська інтерпретація творчого задуму композитора (автора) засобами диригентської та вокально-хорової техніки.

На відміну від хорового диригента у музикантів-виконавців інших спеціальностей осягнення твору відбувається одночасно з репетиційним процесом, з процесом засвоєння твору в умовах, аналогічних умовам його виконання. Більша ж частина роботи диригента –

це попередня робота над хоровим твором, яка проводиться до зустрічі з колективом виконавців і містить такі основні розділи: попереднє ознайомлення з партитурою; вивчення партитури; планування методів роботи з хоровим колективом і підготовка до репетиційної діяльності.

I етап: Ознайомлення з хоровим твором.

Робота над хоровим твором починається із загального знайомства з ним, коли основним завданням є створення першого враження від музичного та поетичного тексту, що дозволяє відчувати ступінь виразності музики і слова.

На думку провідного оперного диригента А. Пазовського, від гостроти, глибини і свіжості вражень, народжених першим знайомством з партитурою, залежить багато чого. Насамперед – ступінь активності свого ставлення до твору, вільне, зігріте безпосереднім почуттям і уявою про нього.

Початкова робота над поетичним текстом складається з його прочитання з інтонацією, виявлення сенсу, створення першого емоційного враження.

Способи першого прочитання музичного матеріалу можуть бути різними:

- виконання хорової партитури на фортепіано. Даний спосіб дозволяє почути всю хорову фактуру, але не дає повного уявлення про її звучання, оскільки розкривається в іншому тембрі, без слів, а отже передає лише ритмічні і звуковисотні співвідношення окремих елементів хорової фактури;
- вокальне виконання провідних голосів. При застосуванні цього способу диригент може особисто випробувати всі виразні можливості кожної хорової партії, однак, одноголосне виконання позбавляє сприйняття всієї хорової фактури і виробляє однолінійне мислення;
- розвиток внутрішнього слуху. При використанні такого способу відбувається активізація всіх слухових уявлень хорового диригента, сприяючи створенню «повної картини». Слід зауважити, що будучи вищою формою сприйняття, подібна здатність набувається з часом, з накопиченням досвіду практичної роботи з хором;
- прослуховування нового хорового твору з нотним текстом в руках у «живому» виконанні або в записі. Записи творів у виконанні хорових колективів під керівництвом досвідчених диригентів, безумовно, є для початківця диригента прекрасним навчально-виховним посібником, що виховує його художній

смак і вимогливість щодо ладу, ансамблю, балансу. Такий спосіб може допомогти у формуванні уявлень, але вдаватися до нього рекомендується після використання перерахованих вище способів, для підтвердження правильності власних висновків.

Отже повноцінне враження про новий хоровий твір залежить від творчої уяви диригента, від його музично-слухових уявлень та вміння використовувати всі способи прочитання музично-текстового матеріалу інтегровано. Як відзначають теоретики і показує практика, чим повніше і яскравіше перше враження про твір, тим більш плідною буде вся подальша робота і тим легше буде побачити в ній контури майбутнього виконавського плану.

II етап: Вивчення хорової партитури.

Хорова партитура являє собою вид нотно-словесного запису хорової музики, при якому вокальні партії розміщуються на окремих рядках, розташованих один над іншим, а ноти, відповідні звукам, що одночасно виконуються учасниками хору, розміщуються на одній вертикалі.

Вивчення хорової партитури – процес досить трудомісткий, він здійснюється за кількома напрямками. Перший напрямок – вивчення нотного тексту хорової партитури за допомогою фортепіано.

Для хорового диригента фортепіано є засобом для прочитання, відмінного розуміння і вільного знання тексту, оскільки в попередній роботі, у відриві від свого «інструменту» – хору, диригент може уявити звучання хорової партитури тільки внутрішнім слухом і в звучанні фортепіано. Виконання партитури на фортепіано є найважливішим засобом виконавського осягнення, під час його відбувається аналіз дією. Необхідною умовою для подібного вивчення хорової партитури є повільний темп, тому що він при розшифруванні музичного тексту не відіграє вирішальної ролі. Подібний виконавський аналіз дозволяє шляхом проб і повторень шліфувати окремі деталі і фрагменти партитури з паралельним дослідженням всіх її особливостей.

На етапі попередньої роботи над хоровою партитурою фортепіано служить диригенту своєрідним «тренажером», який дозволяє вивчати хорову партитуру, ніби в процесі репетиції. Необхідно зауважити, що виконання хорової партитури на фортепіано вимагає від диригента володіння навичкою аранжування-перекладання хорового твору для виконання на фортепіано.

Студент, вивчаючи хорову партитуру на фортепіано, стикається з багатонаправленістю і багатомірністю музичної мови: по-перше, сам нотний текст являє собою систему графічних

знаків (ноти, тривалості, штрихи, нюанси, ключі, знаки альтерації), яка вимагає розшифровки і комплексного поєднання отриманих результатів; по-друге, необхідно співвідносити логіку розвитку музичного та поетичного текстів твору.

Розпочинати освоєння хорової партитури на фортепіано слід з вибору аплікатури. На думку хорового диригента і педагога С. Казачкова, кожен палець того, хто грає, подібно партії в хорі, має свої виразні особливості, які потрібно правильно використовувати, то домагаючись рівності їх звучання, то, навпаки, виявляючи характерні темброві і артикуляційні особливості кожного пальця.

Другий напрямок – вокальне освоєння голосів хорової партитури. Цей напрямок для хорового диригента має особливе значення. Диригентська професійна підготовка студента, – майбутнього педагога-музиканта, – на відміну від інших музичних спеціальностей (інструменталістів, співаків), проводиться протягом років навчання під фортепіано. Самостійна (попередня) робота студентів з нотним текстом хорової партитури виконується також за допомогою фортепіано. Темперований лад, «готове» звучання на інструменті, однотембровість хорових голосів не формують у студента вміння слухання горизонтальних і вертикальних інтонаційних співвідношень звуків, так необхідних хоровому диригенту, гальмують формування звуковисотного і тембрових уявлень, порушують виховання співочих виконавських навичок. Педагог О. Іванов-Радкевич, який займався питаннями виховання диригента, зазначив, що навіть осмислений нотний текст, відтворений на фортепіано, для диригента є «репродукцією» і тільки величезна робота уяви може наблизити його до реального хорового звучання.

Враховуючи вищесказане, значення вокально-інтонаційного вивчення голосів хорової партитури важко переоцінити. Спів – це та діяльність, в якій формуються і розвиваються музично-слухові уявлення, це один з провідних компонентів музичного слуху. Здатність вільно користуватися слуховими уявленнями, що відображають звуковисотні рухи музичних звуків і їх співвідношення, входить у поняття «внутрішній слух».

При вокально-інтонаційному вивченні партитури студент-хормейстер виявляє характер вокального дихання, пов'язаного з довжиною фрази, виразними властивостями реестрового і тембрового звучання, штрихів і способах вокальної атаки; визначає взаємозв'язок теситури, динаміки, вокальної артикуляції, дикції; виявляє логіку розвитку кожного голосу тощо. Для виявлення напруги голосового апарату, незалежно від типу голосу студента,

хорові партії слід співати обов'язково у вказаній композитором теситурі, що допомагає усвідомити виразні реєстрові і темброві можливості співочих голосів.

Наявність в хоровій партитурі кількох партій вимагає синтезуючого уявлення їх гармонічного поєднання по вертикалі, усвідомлення особливого колориту, який виникає від поєднання різних за тембром партій в загальному хоровому звучанні. У цьому випадку мова йде про здатність уявлення звучання хорової партитури, яке залежить від творчої уяви диригента, від його здатності й уміння чути внутрішнім слухом хорову тканину, використовуючи при цьому весь свій досвід і знання.

Третій напрям – комплексний аналіз хорової партитури, створення інтерпретації. Аналіз хорового твору має свою специфіку і є важливою складовою в попередній роботі диригента над хоровим твором. Для створення високохудожньої інтерпретації диригенту хору необхідно володіти комплексним аналізом, що дозволяє виявити і сформулювати концентрований ідеальний образ, який буде виступати і як внутрішня опора, і як цільова установка для майбутньої виконавської практики.

Комплексний аналіз включає в себе історико-стилістичний, музично-теоретичний, вокально-хоровий, диригентсько-виконавський аналіз. Метою такого аналізу є виявлення, обґрунтування та узагальнення всіх засобів музичної виразності, які виявлені в результаті ретельного музично-теоретичного і виконавського аналізу хорової партитури (вокального та фортепіанного вивчення партитури).

Подібний аналіз передбачає глибоке розуміння системи засобів виразності в її зв'язках з історичною еволюцією диригентсько-хорового мистецтва. Аналіз хорового твору повинен враховувати численні відомості про змістовно-виразні і формоутворюючі можливості різних сторін і елементів музики і слова, тобто великий матеріал, накопичений в галузі семантики, граматики, стилістики й історичної еволюції музичної та поетичної мови.

Видатний педагог-диригент С. Казачков вважає, що під час аналізу хорової партитури необхідно шукати підтекст, який виникає через літературно-поетичний і музичний контексти в складній взаємодії обох елементів. Аналізуючи, диригент повинен по можливості наблизитися до авторів і не тільки зрозуміти їхні творчі завдання, а й подумки пройти разом з ними шлях до їх вирішення. При такому підході до аналізу «зсередини» диригент знаходить відповідність композиційних рішень задуму.

Час, коли диригент здатний уявити хоровий твір як цілісний образ, можна вважати моментом завершення аналізу, при цьому, удосконалюючи і шліфуючи хоровий твір під час репетиції, диригент повертається до фрагментарного, а часом і до елементарного аналізу, уточнюючи деталі, пропорції.

Підсумком виконаної роботи є створення виконавської інтерпретації хорового твору, яка далі буде виступати і як внутрішня опора, і як цільова установка для виконавської практики хорового диригента. Відомий диригент А. Пазовський наголошує, що поки допитлива думка і чуйне серце диригента не відчують за нотними знаками живу душу композитора, ці знаки залишаться не більш, як умовним, мертвим шифром. Тільки після того, як диригент розкриє для самого себе прихований у нотному записі авторський задум, він зможе засобами свого мистецтва, через натхненний ним творчий колектив, запалити і слухача.

Четвертий напрямок – диригентське освоєння хорової партитури. Роль диригентського показу надзвичайно важлива на всіх етапах розучування партитури з хором і зростає по мірі вивчення тексту хорового твору, а до моменту концертного виконання залишається єдиним засобом впливу на хоровий колектив, тому в розділі попередня робота над хоровою партитурою диригентське освоєння носить обов'язковий характер. На цьому етапі необхідно не тільки освоїти диригентську схему і певні види афтакту, а й визначити характер диригентського жесту, спираючись на результати попередньої роботи.

Диригентське освоєння хорової партитури містить в собі:

- показ вступів і знятть, характеру співочого дихання і цезур;
- показ метру, внутрішньодольової пульсації, ритмічного малюнку, фермат;
- показ темпу і темпової агогіки всередині фрази і на межі розділів;
- показ динаміки та її змін (*crecendo*, *diminuendo*), фразування, кульмінацій;
- показ штриха і його змін;
- вибір диригентських жестів і мімічних засобів для вирішення виконавських завдань, пов'язаних з емоційно-вольовою сферою.

III етап: Підготовка до репетиційної діяльності
Заключний розділ попередньої роботи диригента – підготовка до репетиційної діяльності. Вона ґрунтується на отриманих результатах першого і другого розділів і являє собою роботу зі створення робочого виконавського плану, проектування вокально-хорової роботи та організації репетиційного часу.

Для успішної репетиційної роботи необхідно виявити вокально-хорові труднощі в хоровій партитурі, що вимагають особливої уваги в процесі розучування музичного твору:

- інтонаційні труднощі;
- метроритмічні труднощі;
- труднощі в роботі над мелодичним і гармонічним строем;
- хоровий баланс;
- труднощі з вирівнювання тембрового ансамблю в кожній хоровій партії;
- труднощі розподілу співочого дихання в кожній хоровій партії;
- штрихові труднощі;
- труднощі в роботі над темпом і агогікою;
- труднощі в роботі над динамікою і фразуванням;
- теситурні і регістрові труднощі;
- дикційні труднощі.

Далі слід перейти до створення робочої партитури – хорової партитури, до якої внесені всі виявлені в результаті цілісного аналізу відомості, відзначені вокально-хорові труднощі, проставлені такти для координованої роботи диригента і хористів. Для малодосвідченого хормейстера наявність робочої партитури має особливе значення.

Завершується попередня робота диригента над партитурою складанням репетиційного плану. План репетиційної роботи включає в себе: визначення основних завдань у роботі з хором над розучуванням твору, облік проблемних моментів, знаходження доцільних репетиційних прийомів, що сприяють ефективності репетиції, врахування рівня і технічних можливостей хору. Слід зауважити, що план репетиційної роботи повинен бути коротким і досить гнучким, що дозволяє студенту-хормейстеру швидко реагувати на реальну ситуацію і вносити зміни в роботу по ходу репетиції.

Після всебічного і ретельного вивчення партитури хорового твору, студент-хормейстер приступає до розучування даного твору з хоровим колективом.

І етап: Розспівування хору.

Як показує хорова практика доцільно починати репетицію з налаштування і розспівування хору. В першу чергу хорове розспівування – це підготовка голосового апарату співаків; по-друге – налаштування хору як «інструменту» по мелодичному і гармонічному строю, по ансамблю (унісонному, тембровому), по балансу звучання хорових партій, по режиму співочого дихання, що готує хоровий колектив до репетиційної роботи над хоровими творами.

За допомогою систематично розроблених вокально-хорових вправ диригент має

можливість направляти і покращувати звучання, як окремих хорових партій, так і всього хору. Розспівування хору слід проводити перед початком репетиції, відводячи на нього не більше 10-15 хвилин, бажано в режимі «a cappella» або за мінімальної підтримки інструменту.

Розспівування можна здійснювати за різними варіантами: спільне розспівування хорового колективу; розспівування груп голосів; розспівування окремих хорових партій; індивідуальне розспівування.

Процес розспівування починається з показу (програвання або проспівування) вокально-хорової вправи диригентом, потім детально пояснюється його побудова (інтерваліка, розмір, ритм), ставляться вокально-технічні завдання, після цього задається тон і хор розпочинає вивчення твору.

Хорові розспівування унісонного і унісонно-октавного порядку рекомендується починати з середнього регістру хорових партій, який найбільш сприяє природньому відтворенню звуку, і поступово вести їх в хроматичному висхідному порядку до верхнього регістру, а потім в низхідному – до нижнього регістру. Спів має здійснюватися в заданому динамічному відтінку.

- Пропонуємо послідовність роботи над вправами подібного виду:
- спів «закритим ротом» – як найбільш зручний прийом для формування звуку, при якому кожен співак може з найбільшою точністю направляти свій звук. Однак, необхідний слуховий контроль за напрямком звучності, тому що напрямок звуку в носову порожнину тягне за собою появу «носового» або «гугнявого» співу;
- спів на голосні звуки; рекомендується певна послідовність голосних: А-Е-І-О-У і У-О-І-Е-А. При виконанні голосних необхідно спостерігати за правильною артикуляцією та необхідною атакою звуку;
- спів на окремі склади, складені із застосуванням одного (ма-ме-мі-мо-му, ла-ле-лі-ло-лу, та-те-ті-то-ту, ба-бе-бі-бо-бу і т.і.) або різних комбінацій двох приголосних звуків: дзвінкого і глухого (наприклад, да-де-ді-до-ду і та-те-ті-то-ту), двох дзвінких (бра-бре-брі-бро-бру). В даному випадку необхідно стежити за правильною артикуляцією, чіткою вимовою і атакою звуку.

Після того, як буде проведено унісонне або унісонно-октавне розспівування, слід перейти до дво- або триголосних вправ, які дозволяють

поступово включити кожного співака хору в гармонічне загальнохорове звучання.

Якщо вправи унісонного і унісонно-октавного порядку є горизонтальною настройкою хору, то гармонічні вправи спрямовані на налаштування хорової вертикалі. Практика показує особливу доцільність виконання гармонічних вправ тільки «а саррелла» (без супроводу фортепіано).

Кожен вид вправ має свої певні цілі і завдання, тому при розспівуванні хору рекомендується використання усіх видів вправ.

II етап: Задавання тону.

Серед численних обов'язків диригента хору задавання тону має особливе місце. Правильно задати тон – це означає ввести хоровий колектив в тональність твору і організувати допомогу в «прийомі» тону кожної з хорових партій. Інтонаційне чисте, спокійне і впевнене задавання тону визначає інтонаційну точність подальшого виконання хорового твору.

У хоровій практиці диригентами застосовуються різні методи задавання тону. Одні, виходячи на естраду і стаючи на диригентське місце, задають тон безпосередньо перед хоровим колективом. Інші часто обходять навколо хорового колективу або проходять між окремими голосовими групами і в цей час по кілька разів задають тон. Як показує досвід багатьох хорових диригентів, перевага залишається за першим методом.

Задавання тону можливо наступними способами: голосом диригента за допомогою камертона і за допомогою фортепіано або іншого інструменту. При виконанні хором творів «а саррелла» бажано задавати тон голосом, користуючись камертоном. Камертон використовується як на репетиціях, так і в концертному виступі. Технічний процес роботи з камертоном вимагає наступних умінь: диригент, привівши в коливальний стан вилки камертона і сприймаючи отриманий звук камертона на слух, впевнено і точно передає голосом звукову висоту, затримуючись на ній нетривалий час. Потім оточує його двома звуками (наприклад, б.3 вгору і м.3 вниз) і визначає тоніку твору, необхідний звук або акорд, з якого починається хоровий твір. При розподілі порядку звуків початкового акорду твору між окремими хоровими партіями диригент в першу чергу звертає увагу на ті партії, які повинні прийняти основний тон акорду, далі задає тон терції і потім квінти основного акорду.

III етап: Розучування хорового твору з хором.

Слід зауважити, що репетиційний процес досить тривалий і складний, він охоплює різні сторони вивчення музичного матеріалу. Репетиційний режим, форми і методи репетиційної роботи з хором можуть бути найрізноманітнішими і обиратися в залежності

від особливостей досліджуваного репертуару, від індивідуальності та кваліфікації диригента, від умов праці хорового колективу, від рівня підготовки хору та від інших обставин.

Для організації системної репетиційної роботи над хоровими творами студенту-хормейстеру необхідно знати таку класифікацію хорових репетицій:

а) за складом виконавців:

- репетиції згідно голосів хорових партій (сопрано, альти, тенори, баси);
- репетиції за групами (жіночий склад, чоловічий склад або перші голоси, другі голоси);
- зведені репетиції (загальнохорові, з концертмейстером, з оркестром або іншими складами виконавців);

б) по етапах роботи над репертуаром:

- репетиції попереднього розбору (знайомство з твором, читання з листа, первинний аналіз);
- репетиції детальної роботи над хоровим твором;
- репетиції по «вспівуванню» хорового твору;

в) за характером діяльності:

- робочі;
- прогонні;
- генеральні.

Слід зауважити, що репетиційна робота ґрунтується на результатах попередньої роботи диригента над хоровою партитурою. Весь багатосторонній і різноманітний репетиційний процес умовно ділиться на наступні основні фази репетиційної роботи:

- ескізна або початкова;
- технологічна або підготовча;
- художня або заключна.

Розглянемо кожну із запропонованих фаз докладніше.

Метою ескізної або початкової фази є загальне ознайомлення хорового колективу з твором. Диригент передує початок музикування вступною короткою та інформативною бесідою, в якій повідомляє зміст твору, художній образ, музичні і текстові особливості цього твору.

Наступний крок – виконання хорової партитури на фортепіано диригентом або аудіо-показ. Виконання партитури на фортепіано має відповідати виконавській інтерпретації, створеної в результаті попередньої роботи диригента. Після цього твір «читається з листа» всім хоровим колективом 1-2 рази. Таким шляхом хоровий колектив отримує первинне уявлення про твір.

Друга технологічна фаза передбачає копітку, детальну, трудомістку роботу з вивчення хорової фактури. Спочатку рекомендується

сольфеджування хорovими партіями (при наявності в партитурі «divisi» кожна партія сольфеджується окремо). Диригент звертає увагу на правильну і точну інтонацію, ритмічну чіткість. Далі рекомендується загальнохорове сольфеджування хорovого твору, однак, при спільному сольфеджуванні виникає «фонетичне різноголосся», яке не дозволяє співакам чути один одного. В даному випадку ця суттєва сторона репетиційної роботи може бути заповнена проспівуванням кожною партією єдиного складу, наприклад, «лю», «льо», «та», «ді» та подібних їм складів, що сприяють правильній атаці звуку.

Закінчивши цю сторону вивчення хорovої партитури, слід перейти до її вивчення у поєднанні з поетичним текстом. На даному етапі диригенту необхідно звертати увагу на правильне однакове звукоутворення, стежити за тембровою злитістю кожною хорovою партією, за ясністю вимови як окремих приголосних звуків, так і складів, і цілих текстових фраз. Паралельно з цією роботою здійснюється робота з вирівнювання загальної звучності, згладжування реєстрів, відпрацьовуються моменти співочої атаки і штрихів, динаміки, музичного фразування, робота з регулювання співочого дихання кожною партією.

Провівши детальну роботу за партіями, хормейстер переходить до «склеювання» всіх елементів в єдину загальнохорову звучність, регулюючи її у співвідношенні з виконавським задумом, переходячи до художньої фази розучування твору. На даному етапі роботи диригент веде ретельну роботу над мелодичним і гармонічним строем, працює над усіма видами хорovого ансамблю (метроритмічним, темповим і агогічним, динамічним, штриховим, тембровим, ансамблем хору та супроводу, ансамблем хору та соліста). Одночасно здійснюється робота над відповідністю взаємозв'язків між змістом хорovого твору і формою його виконання. Саме цей творчий процес зі створення художнього образу є найцікавішим і найвідповідальнішим моментом, коли розкриваються «розум і душа» диригента. На думку авторитетного хорovого майстра О. Єгорова, на цьому етапі диригент подібний до «живописця-художника», який, використовуючи хорovі засоби і вільно розпоряджаючись ними, створює художній образ, що надовго запам'ятовується.

Завершується весь репетиційний процес заключною або генеральною репетицією, де підводяться підсумки, перевіряються досягнуті результати технічної підготовки і художня зрілість виконання. Мета останньої репетиції – підготовка концертного виступу, так званий «прогін», на якому визначається хронометраж

кожного твору і всієї програми, затверджується порядок хорovих творів у концертній програмі, визначається точне місце розташування хорovого колективу та інших виконавців (солістів, концертмейстера, ансамблю, оркестру) на сцені, відпрацьовується вхід і вихід виконавців.

Завершальним етапом роботи диригента і хорovого колективу, кінцевим результатом усіх попередніх зусиль є концерт. Диригент К. Кондрашин зазначає, що з усіх етапів роботи диригента концерт найприємніший, на його думку – це «пожинання плодів».

Хорovий спів – це колективний вид виконання, що вимагає керівника, роль якого полягає в координуванні та об'єднанні спрямувань хористів в єдине ціле. Сам хор має велику інерцію, щоб зрушити його з «мертвої точки», як писав С. Казачков, потрібен сильний творчий імпульс, який повинен виходити від диригента і чим сильніше і яскравіше буде імпульс, чим переконливіше буде диригентське трактування, тим швидше виникне художньо-виконавська ініціатива хору.

Виконавські переживання народжуються і розвиваються у диригента і хору задовго до концертного виступу під час репетиційної роботи. Творча діяльність диригента і хору в концертному виступі, має свої особливості, відмінні від їх проявів на репетиціях. Загальновідомі випадки, коли яскраві результати, досягнуті в репетиційній роботі, потім не реалізуються в умовах концерту. Публічні виступи завжди оцінюються з боку інших людей, які можуть підвищити або знизити самооцінку виконавця. В умовах концертного виступу студента-хормейстера крім публіки оцінює кваліфікаційна комісія, що створює додаткове психологічне напруження, тому вважаємо за необхідне звернути увагу саме на психологічну підготовку студента-хормейстера до концертного виступу, яка полягає в подоланні бар'єрів концертного виконання, виділених С. Казачковим.

Бар'єр буденності знайомий усім виконавцям. Перехід до концертного стану, який вимагає піднесеності, загостреної музично-поетичної уяви і почуття дуже непростий. Потрібно навчитися усувати себе від буденності і налаштовуватися на високу концертну атмосферу. Наприклад, для диригента К. Кондрашина у день концерту важливо бути тільки одному і занурити себе в особливий стан – підготовки до дійства. Перед безпосереднім же виходом на естраду, йому було потрібно включитися в світ майбутніх звуків першого виконаного твору.

Оскільки диригент відповідальний не тільки за себе, але й за колектив, то для хору також

необхідне творче налаштування, – таким є ретельне розспівування безпосередньо перед концертом. Його мета – зосередити увагу хору, розігріти уяву і почуття, зміцнити виконавську волю, нагадати про найбільш відповідальні і важкі місця в програмі, пристосуватися до акустики залу, провести настройку хорового строю, ансамблю, режиму дихання. Завдання диригента – ретельно зосередити колектив перед виходом на естраду.

Стартовий бар'єр. Загальновідомо, як важко починати виконання концертної програми. Період з моменту підготовки до виходу і до початку звучання хорового твору проходить в наростаючій внутрішній мобілізації душевних сил всіх виконавців. Створюється інерція мовчання та внутрішньої зосередженості, від якої зазвичай важко перейти до дії. Диригенту, перш ніж почати диригувати, потрібно «включити» себе у вірний музично-психологічний стан, що був знайдений в попередній роботі. Внутрішнє налаштування диригента у початковий момент – від заданого тону твору і до аутфакту до початку виконання характеризується відтворенням в пам'яті цілісного характеру звучання, забарвленого в емоційний тон, властивий даному твору. Цей тон ми сприймаємо як настрої, стан, атмосферу.

Однак, малодосвідчений диригент досить важко вводить себе у світ музично-художніх образів ще до моменту звучання музики. В такому випадку студенту-хормейстеру необхідно, по-перше, під час попередньої роботи над хоровою партитурою знаходити більше асоціацій, що викликають творчий стан; по-друге, під час репетиційної роботи вправлятися у подоланні стартового бар'єра.

Бар'єр сором'язливості. У процесі перевтілення є особливо важкий момент, що виникає при переході зі свого «Я» в музично-поетичний образ. Скільки хорових співаків і диригентів, не вміючи подолати бар'єр сором'язливості на шляху до перевтілення, співають і диригують нижче своїх можливостей. Сором'язливість зазвичай проходить з виконавським досвідом, для її подолання можна порадити наступне:

- бути готовим до концерту на 200% у знанні партитури;
- виходячи до хору, пам'ятати, у чіях руках доля музики і хору;
- не фіксувати увагу на власній персоні;
- не фіксувати увагу на невдачах і випадкових помилках;
- не аналізувати те, що вже прозвучало, тому що такий аналіз у концерті руйнує художню цілісність виконання.

Бар'єр втоми. Наскільки б вдало не йшов концерт, у колективі настає момент втоми: недостатньо чисто вишикувався складний акорд, якась партія невчасно вступила, подекуди не прозвучали крайні звуки верхнього або нижнього регістра. Зазвичай втома виникає у другій половині концерту (після виконання кульмінаційного, складного твору). Ось чому на даному етапі програми доцільно виконувати твори неважкі, зручні за фактурою, добре вивчені.

Незважаючи на те, що концертний виступ для диригента є результатом виконаної роботи, він в жодному разі не повинен перетворюватися на механічне відтворення завченого на репетиціях. У концерті постійно присутні елементи імпровізації. Диригент під час виступу ніби роздвоюється, з одного боку він лідер, який забезпечує реалізацію вивченої на репетиціях музики, з іншого – творець, який відчуває музику, ніби знайомиться з нею вперше, тобто створює відчуття одномоментного народження твору.

Засобами впливу диригента на хоровий колектив в момент концертного виступу є диригентський жест, погляд і пантоміміка. Оскільки у спеціальній літературі диригентському жесту приділяється достатня увага, в наших рекомендаціях вважаємо за необхідне звернути увагу студента-хормейстера на те, що жест і музика взаємозумовлені, тобто музика визначає виразність диригентського жесту, жест конкретизує сутність музики, допомагає розкрити її зміст.

Диригентська практика має достатньо прикладів, коли жести хормейстера, при всій їх відточеності, можуть виявитися незрозумілими за змістом, якщо вони не висвітлені виразним поглядом, мімікою і пантомімікою. Погляд диригента є візуальним контактом з виконавцями, без якого неможливо домогтися тонкого і глибокого розуміння намірів диригента з боку колективу. Погляд диригента, що володіє вольовою силою, повинен використовуватися обачно, в потрібний момент, в певному напрямку, не сковуючи і не пригнічуючи виконавців. Він може бути спрямований на весь колектив, на одну якусь групу, хорову партію, соліста або концертмейстера.

Міміка для диригента також є засобом управління: його обличчя відображає і передає виконавцям почуття і переживання, які відчуває диригент. У досвідченого музиканта міміка виникає як природній вияв емоційності, як відгук на його внутрішні переживання. Виховати виразність міміки нелегко, при малорухливому і скутому від природи обличчі необхідно відпрацьовувати окремі елементи лицевої виразності, знати, якими мімічними рухами

можна досягти того чи іншого виразу обличчя. Особливо слід зауважити, що для хорового диригента неприпустимо, щоб його обличчя виражало розгубленість, переляк, непорозуміння, невдоволення або які-небудь інші стани, не пов'язані безпосередньо зі змістом і характером виконуваної музики.

Пантоміміка (виразність корпусу) також пов'язана з виразом певного емоційного стану. Наприклад, рух корпусу в бік предмета (об'єкта) висловлює фізичне зусилля, відкидання тіла назад – відповідно, ослаблення. Досвідченими диригентами помічено, що естетично виправдані рухи диригентського корпусу і голови підсилюють виразність диригентського жесту. Так, наприклад, в момент показу наростання динаміки, наснаги поступове розпрямлення корпусу з невеликим відхиленням назад підсилює ефект; невеликий рух корпусу з незначним нахилом вперед дозволяє підсилити передачу потаємного, скутого, концентрованого, інтимного стану. Голова, дещо відкинута назад, свідчить про гордість, радісні почуття, мрійливість; нахилена вбік – кокетування, розчулення, легку задуму; злегка опущена на груди – передає почуття смутку, роздуми, смиренність.

Отже різноманітний діапазон всіх засобів диригентської виразності досить широкий і вибір

того чи іншого засобу визначається доцільністю і відповідністю стилю, жанру, характеру конкретного твору.

Висновки. Таким чином, оволодіння знаннями, вміннями і навичками у вирішенні організації диригентської діяльності вчителя музичного мистецтва зводиться до найважливішого – вдосконалення його самостійної роботи. Не зважаючи на специфіку цієї роботи, вона повинна моделювати дійсний процес творчої діяльності диригента. Навчити майбутнього вчителя самого опрацювати пісенний шкільний репертуар, сформувати знання, уміння самостійної роботи над ним, означає вирішити ряд творчих завдань, які складають серцевину його диригентської діяльності в класі, в позакласній роботі за межами школи. Тому вдосконалення самостійної роботи майбутніх учителів музичного мистецтва доцільно здійснювати шляхом залучення їх у творчий процес, зміст і характер його наближений до змісту і характеру тих завдань, які доводиться вирішувати організаційно вчителю-диригенту в повсякденній практичній діяльності.

Кінцева мета диригентської діяльності, як ідеалізований кінцевий її результат, полягає в організації хорового виконання твору і його цілеспрямованої дії на свідомість і емоційну сферу слухача.

Список використаних джерел

- Берденніков, М. (1972). *Про деякі методичні проблеми в класі хорового диригування*. Українське музикознавство, 7, 285-216.
- Білявський, Е. (1984). *Засвоєння сучасної музичної мови в хорі*. Київ. 40 с.
- Горбенко, С. С. (1999). *Дитяче хорове виховання в Україні*. Навчально-методичний посібник. Київ: ІЗМН. 36 с.
- Гулеско, І. І. (2011). *Національний хоровий стиль*. Навчальний посібник. Харків: ХДАК. 90 с.
- Дмитревський, Г. А. (1965) *Хорознавство і керування хором*. Київ: Музична Україна.
- Доронюк, В. Д. (2004). *Курс техніки диригування*. Івано-Франківськ. 30 с.
- Доронюк, В. Д. (2005). *Методика викладання диригування*. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника. 319 с.
- Доронюк, В. Д. (2007). *Основи вокально-педагогічної творчості учителя музики: навчальний посібник*. Івано-Франківськ. 57 с.
- Доронюк, В. Д. (2008). *Шкільне хорознавство: навч. посіб. для викл. і студ. Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника*. Івано-Франківськ, 336 с.
- Колесса, М. (1973). *Основи техніки диригування*. Київ: Музична Україна. 21 с.
- Коломоєць, О. М. (2001). *Хорознавство: навчальний посібник*. Київ: Либідь. 168 с.
- Мархлевський, А. Ц. (1986). *Практичні основи роботи в хоровому класі*. Київ: Музична Україна. 96 с.
- Огороднов, Д. (1989). *Музично-співоче виховання дітей у загальноосвітній школі*. Київ: Музична Україна. 98 с.
- Пархоменко, Л. (1979). *Українська хорова п'єса*. Київ: Наук. думка. 218 с.
- Поляков, О. І. (1987). *Мова диригування*. Київ: Музична Україна. 96 с.

References

- Brennikov, M. (1972). *About some methodological problems in the choral conducting class*. Ukrainian Musicology, 7, P. 285-216. [in Ukrainian]
- Bilyavsky, E. (1984). *Mastering contemporary musical language in the choir*. Kyiv. 40 p. [in Ukrainian]
- Gorbenko, S.S. (1999). *Children's choral education in Ukraine. Teaching manual*. Kyiv. 36 p. [in Ukrainian]
- Gulesko, I.I. (2011). *National choral style. Tutorial*. Kharkiv, 90 p. [in Ukrainian]
- Dmitrevsky, G.A. (1965) *Choir*. Kyiv: Music Ukraine. [in Ukrainian]
- Doronyuk, V.D. (2004). *Conducting course*. Ivano-Frankivsk. 30 p. [in Ukrainian]
- Doronyuk, V.D. (2005). *Methods of teaching conducting*. Ivano-Frankivsk: Carpathian National University. 319 p. [in Ukrainian]
- Doronyuk, V.D. (2007). *Fundamentals of Vocal and Pedagogical Creativity of Music Teacher: A Textbook*. Ivano-Frankivsk, 57 p. [in Ukrainian]
- Doronyuk, V.D. (2008). *School Horism: Educ. Manual. Carpathians*. Ivano-Frankivsk, 336 p. [in Ukrainian]
- Kolessa, M. (1973). *Fundamentals of conducting technique*. Kyiv: Music Ukraine. 21 p. [in Ukrainian]
- Kolomoets, O.M. (2001). *Choir activity: a textbook*. Kyiv: Libid. 168 p. [in Ukrainian]
- Markhlevsky, A. Ts. (1986). *Practical basics of work in choral class*. Kyiv: Music Ukraine. 96 p. [in Ukrainian]
- Ogorodnov, D. (1989). *Musical and singing upbringing of children in a comprehensive school*. Kyiv: Music Ukraine. 98 p. [in Ukrainian]
- Parkhomenko, L. (1979). *Ukrainian choral play*. Kyiv: Naukova Dumka. 218 p. [in Ukrainian]
- Polyakov, O.I. (1987). *Conducting language*. Kyiv: Music Ukraine. 96 p. [in Ukrainian]

Сегеда, Н. А. (2011). *Професійний розвиток викладача музичного мистецтва: історія, методологія, теорія*: монографія. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова. 271 с.
Серганийок, Ю. (1991). *Методика аналізу хорових творів*. Івано-Франківськ. 68 с.

Segeda, N.A. (2011). *Professional development of a teacher of musical art: history, methodology, theory*: monograph. Kyiv: NPU named after M.P. Drahomanov. 271 p. [in Ukrainian]
Serganyuk, Y. (1991). *Methods of analysis of choral works*. Ivano-Frankivsk. 68 p. [in Ukrainian]

Відомості про автора:

Переверзєва Олена Валентинівна

heloness@gmail.com

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького
Наукове Містечко, вулиця, 59, Запоріжжя,
Запорізька обл., 69000, Україна

doi: 10.33842/22195203-2023-29-78-88

*Матеріал надійшов до редакції 01. 08. 2022 р.
Прийнято до друку 01. 09. 2022 р.*

Information about the author:

Pereverzeva Olena Valentinivna

heloness@gmail.com

Bohdan Khmelnytsky Melitopol
State Pedagogical University
Scientific Town, Street 59, Zaporizhzhia,
Zaporizhzhia region, 69000, Ukraine

doi: 10.33842/22195203-2023-29-78-88

*Received at the editorial office 01. 08. 2022.
Accepted for publishing 01. 09. 2022.*