

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Т.В. БОРИСОВА

**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА
МАЙСТЕРНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО
ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА:
ТЕХНОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ**

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК



Електронне видання

Кам'янець-Подільський
2024

УДК 378.147:[7.071.2+78.087.68

Б82

Рекомендувала вчена рада Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, протокол № 6 від 27 червня 2024 року

Рецензенти:

Сулаєва Н. В. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музики, декан факультету педагогічної і мистецької освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Лабунець В. М. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музичного мистецтва, декан педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;

Мартинюк А. К. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди.

Борисова Т. В.

Б82 Диригентсько-хорова майстерність майбутнього вчителя музичного мистецтва: технології формування: навчально-методичний посібник [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2024. 78 с.

У навчально-методичному посібнику висвітлюються теоретичні засади хорового виконавства, хормейстерської діяльності, пропонуються дієві художньо-технологічні механізми удосконалення диригентсько-хорової майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі їх професійної підготовки у ЗВО.

Матеріали орієнтовані на аудиторію магістрантів предметної спеціальності 014.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво), викладачів диригентсько-хорових дисциплін, керівників дитячо-юнацьких хорових колективів..

УДК 378.147:[7.071.2+78.087.68

Електронна версія посібника доступна за покликанням:

URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/8146>

© Борисова Т. В., 2024



ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
Розділ 1. ХОРОВИЙ СПІВ ЯК МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНЕ ЯВИЩЕ	8
1.1. Походження і розвиток мистецтва хорового співу та хорової музики	8
1.2. Функції хорового співу у розвитку особистості.....	22
1.3. Теоретичні засади хорового виконавства і диригентсько-хормейстерської діяльності.....	26
РОЗДІЛ 2. ТЕХНОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	37
2.1. Технологія удосконалення диригентського апарату майбутніх вчителів музичного мистецтва.....	37
2.2. Технологія розвитку мануальної техніки диригента	42
2.3. Технологія розвитку художньої виразності диригента	48
2.4. Особливості роботи диригента над художнім образом хорового твору	51
2.5. Використання елементів режисерської діяльності у процесі диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва	60

2.6. Арт-терапевтичні технології як засіб удосконалення диригентської майстерності майбутніх вчителів музичного мистецтва	67
---	----

ЛІТЕРАТУРА	74
-------------------------	-----------



ПЕРЕДМОВА

Історично склалося, що хоровий спів виступає своєрідним культурним кодом української нації. Так, жоден давній обряд або ритуал, жодна суспільно значуща подія, родинне свято в Україні не обходились без хорової музики, завжди супроводжувались гуртовим співом, колективним виконанням народних пісень, релігійних піснеспівів, авторських хорових творів, у яких віддзеркалювались особливості національного світосприйняття та світобачення, трансливались духовні послання, втілювались естетичні ідеали й моральні цінності українського народу.

Варто вказати й на те, що пісенне мистецтво є одним із визначальних параметрів національної самоідентифікації українського народу, який завжди, впродовж багатоміткової історії свого існування прагнув передати власні думки, прагнення, переживання, мрії і сподівання саме через пісню.

Відомий вітчизняний музичний діяч і пропагандист української хорової музики у світі О. Кошиць у свій час із захопленням стверджував, що «жоден народ не говорить у своїй колективно-музичній творчості, в своїй пісні такою тонко-художньою психологічною мовою... Ні один народ не писав своєї історії піснею, тільки народ український» [29, с.12].

Популярною й поширеною є хорова музика й у сучасному суспільстві, що підтверджується активною діяльністю численних професійних, аматорських, студентських, учнівських хорових колективів, у творчості яких втілюються як традиції хорового співу минулих літ, так і здійснюються оригінальні експерименти, співзвучні сучасним тенденціям розвитку музичної культури.

Відповідно, хорове мистецтво володіє надзвичайно потужними можливостями щодо залучення сучасних дітей до сакральних національних цінностей, а також естетичного, морального, духовного, патріотичного виховання зростаючого покоління.

З огляду на ці міркування, керівництво колективним хором музичним учнів, здобувачів загальної середньої освіти можна розглядати як одну із найважливіших компонент фахової діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Так, безпосередньо на уроці лівша частка педагогічних зусиль музичного педагога спрямовується на популяризацію і вивчення кращих зразків вітчизняної і світової пісенно-хорової спадщини, формування у школярів умінь і навичок колективного хорового виконавства тощо.

У позаурочній діяльності вчителя музичного мистецтва також переважають різні види художньо-педагогічної, естетико-виховної, морально-виховної, патріотично-виховної роботи, які пов'язані із широким використанням хорового мистецтва.

Зрозуміло, що «впоратись» із такою високоенергетичною і багатофункціональною мистецькою субстанцією, як хоровий спів, може лише педагог, який не лише сам глибоко осягнув красу й глибину, музично-естетичне «зерно» хорової музики, володіє технічними та художніми механізмами її виконання, але й здатен донести закладені у ній ідеї, сенси, емоції, відчуття до своїх вихованців.

З цією метою у вітчизняних закладах вищої освіти, які здійснюють підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва, застосовується досить широка сітка освітніх компонентів, спрямованих на формування і розвиток важливих для здійснення ефективної хормейстерської діяльності знань, умінь і навичок, що сукупно виступають своєрідним теоретико-практичним базисом для їх диригентсько-хорової діяльності («Вокально-виконавська майстерність», «Диригентсько-хорова майстерність», «Хоровий клас», «Практикум роботи зі шкільними музичними колективами» тощо).

Центральну позицію у структурі фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на другому (магістрському) рівні вищої освіти займає такий освітній компонент, як «Диригентсько-хорова майстерність». Саме ця дисципліна акумулює у собі надзвичайно розмаїтий спектр теоретичних і практичних канонів мистецтва диригування, методичних алгоритмів управління хоровими колективами, а також закладає підвалини плідної музично-педагогічної роботи у цій царині і тому потребує надзвичайно наполегливого й цілеспрямованого пошуку нових шляхів і засобів її художньо-технологічного наповнення та удосконалення.

У навчально-методичному посібнику закумульовано низку матеріалів, які покликані сформувати міцне теоретичне, практичне та технологічне підґрунтя майбутньої фахової діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва у сфері керівництва хоровою діяльністю учнів, розширити й збагатити уявлення щодо функціональних можливостей хорового співу та хормейстерської діяльності, розширити мистецтвознавчий та музично-педагогічний тезаурус, озброїти необхідним мистецько-технологічним інструментарієм, а також стимулювати здобувачів вищої освіти до подальшого удосконалення власної диригентсько-хорової майстерності.

РОЗДІЛ 1

ХОРОВИЙ СПІВ ЯК МИСТЕЦЬКО- ПЕДАГОГІЧНЕ ЯВИЩЕ



1.1. ПОХОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ХОРОВОГО СПІВУ ТА ХОРОВОЇ МУЗИКИ

Загальновідомо, що спів, у тому числі й гуртовий спів, є найдавнішою формою музичного виконавства в історії людства. Очевидно, багато тисячоліть тому наші пращури, переживаючи певний емоційний підйом, вирішили замінити звичайну розмовну мову на іншу – ту, яку ми сьогодні іменуємо піснею.

Прості і нескладні мелодії наспівів, так само як і перші зразки наскельного живопису, були першими кроками стародавнього суспільства в естетичному осмисленні навколишнього світу. Поширеність як сольних, так і спільних (ансамблевих) форм вокального виконавства обумовлена тим, що людина може використовувати свій голос, як музичний інструмент, і цей інструмент завжди знаходиться в її розпорядженні.

Займаючи одне із важливих місць в житті людини ще з часів глибокої давнини, вокально-хорова музика розвивалася як галузь народно-пісенної творчості. Впродовж всієї історії складені народом пісні відображали життя і діяльність людей у всьому їх різноманітті.

З історії стародавнього світу відомо, що хорова музика досягла значного розквіту ще за часів давніх великих цивілізацій.

Так, наприклад, ще в Єгипті епохи Стародавнього царства (2800-2250 до н. е.) уже виникає так звана хейрономія – спосіб управління співаками за допомогою умовних рухів рук, пальців, міміки і рухів голови. Згодом професія хейрономів (попередників нинішніх диригентів) набуває поширення, а самі вони користуються неабияким авторитетом у суспільстві.

Основною сферою діяльності професійних співаків і хорів була участь у культових дійствах, пов'язаних з релігійними обрядами і храмовими ритуалами. Історія свідчить про участь хорів у містеріях на честь богів Осіріса і Мардука в Стародавньому Єгипті і Вавилоні.

Епоха античності пов'язана з розквітом цивілізації у Стародавній Греції в VI-IV століттях до н. е. Варто акцентувати увагу, що в той час були закладені основи розвитку європейського мистецтва наступних часів. Так, наприклад, митці Ренесансу і класицизму знову і знову поверталися до античних образів, знаходили в них той ідеал, до якого має прагнути справжнє мистецтво. При цьому, природньо, вони наповнювалися новим змістом, співзвучним ідеям нових епох.

Слід уточнити, що література і музика в Стародавній Греції розвивалися паралельно. Імена великих представників давньогрецької літератури, починаючи з Гомера і закінчуючи трагіками Есхілом, Софоклом, Еврипідом, безпосередньо пов'язані і з історією музики. Це сталося тому, що твори епічного і ліричного жанрів часто виконувалися народними співаками-оповідачами, яких у Стародавній Греції називали рапсодами або аедами.

В свою чергу, традиція ансамблевого співу була пов'язана з розвитком театральних вистав. Як відомо, найбільшим досягненням античної культури у царині театального мистецтва була давньогрецька трагедія. Сама дія розгорталася на спеціально облаштованому майданчику – оркестрі, позаду якої розташовувалась сцене (прообраз сучасної сцени). Хор розташовувався перед сцене, на оркестрі (цікаво, що в перекладі з давньогрецької термін «оркестра» означає місце для танців (дієслово «орхеомай» означає «танцюю»).

Давньогрецький трагедійний хор складався з 12-15 співаків, при чому це завжди були чоловіки, які виконували одноголосі пісні, часто під акомпанемент авлоса – давньогрецького духового інструмента. Вступаючи в певні моменти дії, хор коментував те, що відбувається на сцені. Хор міг виступати як від імені автора, так і супроводжувати послання окремих дійових осіб. Він висловлював схвалення, підтримку, засуджував, закликав до помсти або помилування, співчуття тощо.

Також хори брали участь у проведенні Олімпійських та Піфійських ігор – знаменитих давньогрецьких змагань (Олімпійські ігри – спортивно-військові змагання, Піфійські ігри – змагання поетів, співаків, музикантів на честь бога Аполлона). Там виступали чоловічі, жіночі та дитячі хори.

У римському суспільстві музика втратила своє високе етичне значення, яке вона мала в античній Греції. Для римлян музика швидше слугувала розвагою. Імператор і численна публіка із задоволенням відвідувала концерти, де гігантські склади виконавців-співаків, інструменталістів та солісти-віртуози тішили аристократичний слух верхівки суспільства.

Поступово в середньовічній Європі утверджувалася нова релігія – християнство. Культура і мистецтво тієї доби були безпосередньо пов'язані з релігією і церквою. Звучання хорової музики сприяло прикрашанню, естетизації християнського богослужбового обряду.

Богослужіння в храмах супроводжувалися унісонним співом чоловічого хору. Ці музичні твори називалися григоріанськими хоралами. Цікаво, що починаючи з перших століть християнства в кожній єпархії існували свої варіанти текстів і церковних наспівів, які виконувалися латиною.

Очільник Римської католицької церкви Папа Григорій Великий (590-604 рр.) систематизував ці наспіви та об'єднав їх у збірник, який називався григоріанським антифонарієм. Григоріанський антифонарій забезпечував всі дні церковного календаря спеціальними наспівами, єдиними для всіх католицьких богослужінь. Запис пісень здійснювався за допомогою особливих знаків – невм, які давали лише орієнтовне уявлення про мелодію певного наспіву і зовсім не відображали його ритму. Деталі виконання і манера співу передавалися в усній формі: від вчителя – до учня.

Виконувалися григоріанські наспіви переважно у ладах старовинної церковної музики. Основою будови мелодійної лінії цих наспівів була діатоніка з переважанням плавних, поступених ходів голосу. Ця мелодія тісно пов'язувалась із текстом молитви, була підкреслено суворою і стриманою.

Більш мелодійно багатими були григоріанські співи, які називалися юбіляціями. Прикрашені різноманітною пишною мелізматикою, юбіляції виконувалися під час святкових богослужінь.

З початку X століття у церковну музику почало проникати багатоголосся. Його першими формами були церковні піснеспіви, що виконувались на два голоси. Принцип виконання раннього багатоголосся був наступним: до основного наспіву григоріанського хоралу, який отримав назву *Cantus firmus* або тенор, зверху додатково створювався (імпровізувався або записувався) другий, а пізніше і третій голос.

Тип раннього двоголосся отримав назву стрічкового, оскільки обидва голоси часто звучали в паралельному русі чистими квартами і квінтами.

Ранні форми середньовічного двоголосся називалися органами і кондакти і виконувалися в церкві в особливо урочистих випадках. Їх виконання вважалося прикрасою святкової служби.

Розвиток і ускладнення форм церковного співу вимагало більш досконалого музичного запису. В XI ст. італійський чернець і музикант Гвідо Аретинський винайшов спосіб запису музики на чотирьох горизонтальних лінійках. Він же запровадив у практику звукоряд, що складається з шести ступенів. Їх складові позначення *ut, re, mi, fa, sol, la* були запозичені з початкових складів перших шести рядків латинського гімну Св. Іоанну – покровителю співаків.

З XII ст. григоріанські хорали стали записувати в так званій хоральній або квадратній нотації. Цей спосіб запису давав конкретну вказівку щодо висоти звуку, але не відображав ритмічної структури музики [32].

Вже до XI століття в церковному побуті склалася циклічна форма, яка і донині є найважливішою частиною католицького богослужіння. Мова йде про месу, яка стала невід'ємною складовою як повсякденного, так і святкового богослужіння.

Традиційно меса виконується латиною і містить цілу низку обов'язкових священних піснеспівів. Канонічними стали п'ять із них:

1. *Kyrie eleison* – Господи, помилуй;
2. *Gloria in excelsis Deo* – Слава в вишніх Богу;
3. *Credo in unum Deum* – Вірую в єдиного Бога;
4. *Sanctus Dominus Deus Sabaoth* – Свят Господь Бог Саваот і *Benedictus qui venit in nomine Domini* – Благословен той, що гряде в ім'я Бога;
5. *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* – Агнець Божий, що взяв на себе гріхи світу.

Перші меси були одноголосними і виконувалися без інструментального супроводу. У ранніх месгах розрізнялося два типи співу: псалмодичний – близький за характером речитативному співу і гімнічний спів – більш наспівний.

У виконанні ранніх мес брала участь громада, тому в багато пісень проникали народно-пісенні інтонації. У більш пізній час у якості *Cantus firmus* композитори теж іноді використовували мелодії світських пісень з канонічним текстом молитов. Такі меси називалися пародійними або меса-пародіями. Церковна влада ставилася неоднозначно і подекуди відверто негативно до проникнення світських жанрів у церковну музику.

Часом це викликало суворий протест проти її так званого змирщення, деколи в цьому бачили засіб залучення мирян до церкви.

З XII століття одним з провідних жанрів церковної і світської вокальної музики став мотет. До виконання мотетів поряд з чоловічими голосами вперше стали залучати голоси хлопчиків.

Отже, розвиток григоріанського хоралу в епоху Середньовіччя пройшов шлях від одноголосся (монодії) – до досить складних двох-, трьох-, чотириголосих форм в органумах, кондактах, мотетах.

Виникнення вокального багатоголосся спричинило виникнення нагальної проблеми класифікації співочих голосів. Специфіка їх назв відображала звуковисотне положення співочих голосів щодо тенора – основного голосу. Крім тенора був голос, який називався контратенор – той, що знаходиться навпроти тенора. У триголосому викладі, залежно від свого розміщення, цей голос називався або контратенор – altus (голос вище тенора), або контратенор – bassus (голос нижче тенора). У чотириголосі найвищий голос називався diskantus – тобто той, що «відходить вгору від теми (тенора)». З цих назв з часом склалися звичні на сьогоднішній час позначення голосів хорової партитури: дискант (пізніше – сопрано), альт, тенор, бас.

Починаючи з XIII століття в Італії, а згодом й в інших країнах Західної Європи формується нова епоха культури, яку прийнято називати Відродженням або Ренесансом. Термін «Відродження» пов'язаний з відродженням античної ідеї гуманізму. Ідеалом для митців стає мистецтво античності з притаманною йому гармонією людини і навколишнього світу.

Основу хорової музики Відродження складають церковні жанри меси і мотету, але разом з тим увагу композиторів все більше і більше привертає царина світської музики, яка стає невід'ємною частиною їх творчості.

Світська музика, так само як і живопис, відображала гуманістичні ідеї епохи – інтерес до внутрішнього світу людини, до її особистості в умовах повсякденного життя.

Суть ренесансного гуманізму знайшла відображення у створенні хорових пісень у стилі фроттол і віланелл. Фроттола в перекладі з італійської означає: вигадка, балачки. Віланелла – сільська пісня. Яскрава образність, навмисна «побутовість», інколи з дещо фривольним відтінком, вказували на народне походження цих жанрів.

Цим «прозаїчним» жанрам, що пов'язувались з народно-пісенною традицією, протиставлявся «серйозний» жанр світської музики, яким став сформований на початку XVI століття мадригал. Літературну основу

мадригалу складала лірична поезія Ренесансу, тематика якої торкалася сфери людських почуттів і переживань. Цей жанр часом набував рис вишуканої аристократичної витонченості.

Принципове значення у вокально-хоровій музиці Відродження мала поліфонія. Підґрунтя для неї було підготовлене всім розвитком багатоголосся впродовж останніх трьохсот років. Відомо, що країною, де традиція вокального багатоголосся має найдавнішу історію, є Англія. Саме там багатоголосий хоровий спів був популярним і поширеним ще з давніх часів.

За традицією, що побутувала на той час, в заможних будинках гостям після частування приносили ноти для імпровізованого виконання мадригалу. За свідченням очевидців, ніхто не міг вважатися добре освіченим, якщо він не був настільки розвинений музично, щоб заспівати свою партію з листа.

Початок XVII століття у Західній Європі ознаменувався переорієнтацією місця людини в світі, формуванням нових уявлень в філософії, в науці і в сфері художньої творчості. Буття у цей історичний період розглядається не як щось застигле, незмінне, раз і назавжди дане завдяки волі богів, а навпаки, бачиться динамічним, відкритим для всіляких змін, зіткнень і драм. Новими напрямками в мистецтві, що слідували цим принципам, виявилися класицизм і бароко.

Для теоретиків класицизму творчість митця ототожнювалося, перш за все, з діяльністю розуму. Паралельно з класицизмом розвивається також новий стильовий напрям – бароко.

Однією з головних ідей, проголошених представниками бароко, була ідея синтезу всіх мистецтв, яка виявилася дуже плідною в музичному середовищі. Саме з нею пов'язане народження нового музичного жанру – опери, який найкраще відповідав вимогам свого часу і уособлював нову форму композиторського мислення.

Народившись у Італії, опера швидко поширилася по всій Європі, здійснюючи вплив на інші жанри музичного мистецтва. В хоровій музиці такими жанрами стали ораторії і кантати. Подібно опері, ораторії мали певний сюжет, містили сольні номери, речитативи і хори. Їх відмінність із оперою полягала у тому, що події не показувалися в сценічній дії, а про них лише розповідалося. В цей час також починають розвиватися два типи хорових кантат – світські і духовні.

Поряд з Італією, XVII століття стало новим етапом у розвитку хорової музики інших країн, зокрема Англії та Німеччини. Слід зазначити, що

на той час репертуар численних церковних хорів Англії переважно складався з мес, мотетів, антемів, ламентаций, псалмів. Стрижнем світської музики тут (як і в Італії) став мадригал.

За образно-тематичним змістом можна виокремити мадригали-любовні сповіді, мадригали-філософські сентенції, мадригали-жанрові картинки і пейзажі, мадригали-молитви.

Серед композиторів Англії, які внесли найбільш вагомий внесок у розвиток хорового мистецтва варто виокремити Генрі Перселла (1658-1695). Так, значну частину творчої спадщини Г. Перселла становлять духовні твори – мотети, юбіляції, а також так звані антеми – величні гімни на тексти Псалмів царя Давида з Біблії, написані для хору а *capella* або для хору з вокальним соло і ансамблем.

Значного розвитку досягло хорове мистецтво у XVIII столітті. Так, за оцінками сучасних музикознавців, XVIII століття є особливим історичним періодом у розвитку західноєвропейського музичного мистецтва. Це епоха створення музичної класики, народження великих музичних концепцій по суті вже світського образного змісту. У XVIII столітті музика не тільки стала на рівень інших мистецтв, але загалом перевершила усе, чого досягли інші мистецтва.

У цей час утверджується класичний тип жанру кантати (творчість Й. С. Баха, В. А. Моцарта) як великого циклічного хорового твору, написаного для хору та солістів або суто для хору; відбувається становлення класичного типу жанру ораторії (творчість Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха); набуває подальшого розвитку жанр меси (творчість Й. С. Баха, В. А. Моцарта).

Кінець XVIII – початок XIX століття – час формування нового напрямку в мистецтві, що отримав назву «романтизм».

Панівними в романтичному мистецтві стали почуття, пристрасті, стихійні сили, палкий політ фантазії. Всі ці особливості знайшли відображення і в хоровій музиці, яка була тоді найбільш схильною до мініатюри. Це відобразилось у створенні цілої низки хорових мініатюр, невеликих хорових творів, переважно призначених для виконання а *capella*, різних за тематикою («емоційно забарвлених» пейзажів, «замальовок» різноманітних настроїв) та використанні відповідних музичних форм (куплетної, куплетно-варіаційної, одночастинної (строфічної), двох- та тричастинної).

Значний внесок у розвиток хорової культури доби романтизму вніс німецький композитор Карл Марія Вебер (1786-1826). Поширення нових

форм виконавського мистецтва, а саме чоловічого хорового та ансамблевого співу, змішаних хорів та ансамблів, знайшло відображення у творчості композитора. Збірник хорових пісень «Ліра і меч» (1814), складений К. М. Вебером на тексти поета Теодора Кернера, виступив передвісником появи нового хорового жанру – «пісні-хору», який був породжений потребами тогочасного життя, що свідчить про значну популярність хорового співу у житті і побуті суспільства.

Пристрасним пропагандистом хорової музики увійшов в історію музичної культури й композитор Фелікс Мендельсон-Бартольдї (1809-1947), який також звертався до різних хорових жанрів. Серед великих хорових творів слід відзначити його ораторії «Павло», «Ілля», «Христос» (незакінчена), симфонія-кантата «Хвалебна пісня».

Варто зауважити, що чоловічий хоровий спів є характерною особливістю західноєвропейського хорового виконавства ХІХ століття. У творчості Ф. Мендельсона твори для чоловічого хору представлені цілою низкою чудових зразків на вірші німецьких поетів. Серед них – «Турецька застільна пісня» та «Літня пісня» на вірші Гете, «Морське плавання» і «Пісня про доброго друга» на вірші Г. Гейне тощо.

Значний внесок у розвиток хорового мистецтва внїс також Роберт Шуман (1810-1856) – німецький композитор, музичний критик, диригент. Багатогранна творча діяльність Р. Шумана передбачала і активну роботу з хоровими колективами. Своє серйозне ставлення до хорового мистецтва як засобу музичного виховання молодого покоління композитор висловив у «Життєвих правилах для музикантів», написаних в якості передмови до його відомого «Альбому для юнацтва»: «Співай старанно в хорі, особливо середні голоси. Це розвине в тобі музикальність...» – радив музикантам-початківцям композитор.

Хорова музика складає також суттєву частку композиторської спадщини чудового австрійського композитора, основоположника віденської романтичної школи Франца Шуберта (1797-1828). Так, його перу належать шість мес, Німецька меса, кантати, в тому числі – «Переможна пісня Міріям», близько 100 хорів і творів для ансамблевого (чоловічого) складу.

Дотримуючись традицій свого часу, Ф. Шуберт писав хорові твори для різних складів: як мішаних, так і чоловічих, віддаючи все ж явну перевагу чоловічим голосам. Так, серед кращих творів для чоловічого хору можна відзначити наступні: «Яка ніч», «Тиша», «Соловей», «Любов», «Хоровод», «Ніч», «Минуле в сучасному» та інші.

Межа XIX – XX століть ознаменувалась появою нової художньої течії, що виникла у Франції і отримала назву імпресіонізм (враження).

Прагнення відобразити у творах мистецтва мінливість настроїв, і висловити своє суб'єктивне ставлення до навколишнього світу спричинило виникнення нових засобів художнього висловлювання. У музиці це відобразилось в ускладненні гармонійної мови, в пошуку нових тембрових фарб, у відході від суворих норм класичної форми та інших засобах.

Найбільш яскравими представниками музичного імпресіонізму були французькі композитори Клод Дебюссі (1862-1918) і Моріс Равель (1875-1937).

Хорові твори Клода Дебюссі – це кантати «Гладіатор», «Блудний син», сюїта для хору (без слів) і оркестру «Весна», написана за відомою картиною італійського художника С. Боттічеллі, кантата для жіночого хору, солістів та оркестру «Діва-обраниця», «Три пісні Шарля Орлеанського» для хору а саррелла. Музична мова хорових творів композитора відрізняється складною гармонією, барвистістю звукопису і колористичністю характерних рис музики імпресіонізму.

Значний внесок в історію світової музичної культури здійснив відомий композитор XX ст. Артур Онеггер (1892-1955), який ввійшов в історію музичного мистецтва як автор надзвичайно цікавих зразків кантатно-ораторіального жанру. Його ораторії «Цар Давид», «Юдіф», «Антигона», «Жанна Д'арк на вогнищі», «Різдвяна кантата» здійснили значний вплив на подальший розвиток світової хорової музики.

Особливе місце посідає хорова музика й у творчій спадщині Френсіса Пуленка (1899-1963). Серед найбільш відомих творів композитора можна відзначити кантату для мішаного хору та оркестру «Засуха» на вірші англійського поета Едуарда Джеймса, кантату для подвійного змішаного хору без супроводу «Образ людський» на вірші Поля Елюара. Крім великих хорових творів, досить відомими є його «Сім пісень для мішаного хору без супроводу».

Провідні тенденції в хоровому мистецтві Німеччини XX століття яскраво відображені у творчості композиторів Пауля Хіндеміта (1895-1963) і Карла Орфа (1895-1982).

Відомо, що Пауль Хіндеміт написав п'ять великих творів кантатно-ораторіального жанру. У 1946 році він створює свій знаменитий «Реквієм», написаний на вірші Волта Вітмена «Коли в дворі перед будинком цвів цієї весни бузок». Композитору належить також кантата «Летить,

швидкі ангели» (перше виконання відбулося в 1955р.), яка є вокально-симфонічним триптихом, що складається з трьох самостійних кантат, написаних на тексти Поля Клоделя: 1. «Тріумфальна пісня царя Давида»; 2. «Страж ночі»; 3. «Пісня до надії». Оригінальність мелодійного мислення, гострота і новизна гармонії, метроритмічна різноманітність – ось основні риси, властиві хоровим партитурам композитора.

Одним із найпопулярніших композиторів ХХ століття є Карл Орф. Так, всім відомою є його педагогічна система музичного виховання дітей, яка отримала визнання в багатьох країнах світу. Однак, слід зауважити, що не лише музичне виховання, але й музичний театр був важливим напрямом багатогранної діяльності відомого композитора.

Так, всесвітню популярність К. Орфу приніс саме цикл «Тріумфи», що складається з сценічної кантати «Карміна Бурана» (1936), кантати «Катулли Карміна» (1943) та концерту-кантати «Тріумф Афродіти» (1951).

Українська хорова музика також пройшла значний еволюційний шлях, ввійшла до золотого фону світових духовних надбань, а величезна кількість хорових композицій здобули міжнародне визнання.

Так, зародившись у надрах стародавніх ритуалів, обрядів та пов'язаних із ними дійств, а також пройшовши багатоміжові трансформаційні процеси, українське пісенно-хорове мистецтво зуміло витворитись у могутню культурну субстанцію, яка своєю довершеністю, глибокою духовністю, чуттєвістю, емоційністю й естетичною досконалістю підкорює собою світовий музичний простір та виступає могутнім стимулом для того, щоб пишались нашою культурою й нашою великою нацією.

Так, окрасою світової музичної культури стала творчість видатного українського композитора і співака, митця яскравої творчої індивідуальності Максима Березовського (1745-1777).

Хорова спадщина композитора охоплює концерти, літургії та інші твори. Його твори вирізняються високою емоційністю, вишуканістю композиторського письма, художньою досконалістю, красою й виразністю. Завдяки своїй духовній наповненості та неземній піднесеності четверта частина з літургії М. Березовського «Вірую» стала одним із найпопулярніших церковних творів.

Справжньою перлиною духовної музики є драматично-трагедійний концерт «Не отвержи мене во время старости». Новаторство цього твору полягає в зіставленні чотирьох частин циклу, ансамблевому і хоровому

виконанні. У такий спосіб композитор втілює ідею конфліктності різних музично-образних сфер: скорботності, туги, безнадії, схвильованості, обурення, протесту тощо.

Творчість М. Березовського, що органічно поєднала традиції західноєвропейської (італійської) музики з елементами мелодики українських пісень, мала непересічне значення для подальшого становлення вітчизняного професійного музичного мистецтва [19].

Яскравою зіркою, що вирізняється на небосхилі світової музичної культури, є Артемій Ведель (1767-1808) – композитор, хоровий диригент, співак (тенор), скрипаль, педагог – увійшов в історію музики як митець, який писав виключно сакральну хорову музику. Він розвивав багатовікові традиції української хорової культури, народної творчості. На жаль, багато творів композитора не дійшли до нашого часу. Нам відомі близько 30 хорових концертів, серед них – «Доколе, Господи...», а також частини з «Літургії», «Всеношна», «Покаянне тріо».

Діапазон концертів А. Ведера: від скорботних – до урочисто-величальних. Його музика вирізняється експресивністю мелодики. Особливо яскравими й незабутніми є тенорові соло – драматичні декламації імпрізаційного характеру, споріднені з українськими думами.

Неабиякий вплив на формування стилю митця мала українська побутова пісенно-романсова лірика. Наприклад, мелодика його прекрасної «Херувимської» близька до української народної пісні «Повій, вітре, на Україну». Простота й виразність, співучість і щирість зумовили світову популярність цієї музики [8; 53].

Гордістю української музики є також Дмитро Бортнянський (1751-1825) – класик хорової музики XVIII ст. У його творчості поєдналися найновіші на той час досягнення світової композиторської техніки, зокрема італійської школи, з вітчизняними музичними традиціями.

В історію світової культури Д. Бортнянський увійшов як реформатор церковного співу. Він створив понад 100 хорових творів: святково-урочистих, ліричних, скорботно-елегійних тощо. Серед них: дві літургії, хорові концерти для одного та двох хорів (чотириголосні та восьмиголосні). Стилеві майстра притаманні інтонаційне багатство, оригінальність прийомів поліфонічного письма, стрункість форми.

Французький композитор Гектор Берліоз, вражений високим професіоналізмом Д. Бортнянського, так писав про його концерти у виконанні придворної капели: «Ті 80 співаків розпочали один із найбільших

двохорових (на вісім голосів) концертів Бортнянського. В тій гармонічній тканині вирізнялися подекуди складні фігури поодиноких голосів, на око майже неможливі для виконання; зітхання, невиразний шепіт, який лише уві сні не раз причувається, дивні акценти, що своєю силою подібні до крику або голосіння. Твори його свідчать про рідкісний досвід і вправність у групуванні та ускладненні вокальних мас, чудове розуміння, нюансування..., вирізняються повнозвучною гармонією. Найбільше дивує неімовірна свобода в укладанні голосів та нехтування на той час «високоповажними» правилами як його попередників, так і тогочасними, а саме – від італійців, хоч і сам Бортнянський був їх учнем» [53].

Значний вплив справила творчість Д. Бортнянського на західноукраїнських композиторів XIX ст.

Так, у цей час відбувається перехід від класицизму до романтизму, який в Україні став став своєрідною формою національно-культурного відродження. Відображення цього явища віднаходимо у хоровій творчості М. Вербицького, П. Ніщинського, П. Сокальського, А. Вахнянина, В. Матюка, С. Воробкевича, в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», у більшості зразків творчості М. Лисенка [5; 34].

М. Лисенко підсумував досягнення попередників і розпочав нову епоху в розвитку національної музичної культури. Композитор створив національні різновиди майже всіх тогочасних музичних жанрів. Його новаторство у галузі вокально-хорової музики – це хорова пісня, мініатюра, поема, баркарола, кантата, духовні твори. Творчі й естетичні засади М. Лисенка, національний стиль його музики справили значний вплив на послідовників – К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця, С. Людкевича, О. Ніжанківського, Д. Січинського, Ф. Колесси та ін. [53].

Середина XIX ст. в історії української музики чітко окреслюється як важливий етап, позначений появою нових форм вокально-хорового виконавства та становленням концертної хорової композиції. У другій половині мистецький процес охоплює всі українські землі. В руслі традицій попереднього етапу працюють М. Лисенко, А. Вахнянин, П. Бажанський, І. Біликовський, В. Матюк, С. Воробкевич, П. Сокальський, П. Ніщинський.

Одним із вагомих здобутків генерації композиторів цього періоду було поширення ідейно-образного діапазону та інтонаційно-жанрових можливостей народної протяжної пісні, думних розспівів, козацької героїчної пісенності поряд з подальшим опануванням інтонацій міської пісні – романсу, що збагатило музичний тематизм хорових творів [19].

У післяреволюційний період до когорти визнаних вітчизняних майстрів хорової композиції долучаються К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий, М. Вериківський, П. Козицький, В. Верховинець, М. Скорульський [19; 34; 38].

У розвитку жанру обробки народної пісні надзвичайно вагома роль належала М. Леонтовичу. Його хорові мініатюри є однією з вершин не лише українського, а й світового музичного професіоналізму.

Лінію хорової мініатюри продовжили у своїй творчості такі видатні майстри української музики, як М. Вериківський, М. Колеса, Л. Ревуцький, В. Косенко, Ю. Мейтус.

У їх творах значно оновлюються традиційні засоби виразності, а у вокально-хорову музику проникають елементи, типові для масових пісень. Водночас, у цих композиторів все більше проявляється інтерес до таких жанрових форм, як поема, хорова сцена, сюїта, тема з варіаціями, рондо.

У післявоєнний час вже нова генерація талановитих композиторів віддає багато сил відновленню акапельної традиції українського хорового співу – А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Г. Майборода, І. Шамо, В. Кирейко, А. Коломієць. А вже на межі 60-х дебютувала ціла плеяда митців, творчість яких позначена пошуком нових форм і стилю. Серед них неперевершені майстри хорової музики: Л. Дичко, Ю. Іщенко, Л. Грабовський, В. Бібік [34].

Варто акцентувати увагу на тому, що кантати «Червона калина» і «Чотири пори року» Лесі Дичко стали своєрідним проривом у нову фольклорну реальність з кардинальним оновленням жанру. Саме вони ознаменували динамічний початок «нової фольклорної хвилі» в українській музиці, справивши вплив на весь подальший розвиток хорової культури України [7].

Наприкінці ХХ ст. відбувається бурхлива хвиля вітчизняного хорового ренесансу, яка сколихнула усіх – музикознавців, дослідників минулого, композиторів, виконавців, а також величезну слухацьку аудиторію, яка все більше виявляла зацікавленість як старовинною музикою, так сучасними шедеврами хорового співу. Саме тому чимала кількість талановитих митців звертають свою композиторську увагу саме на хорову музику. Серед них В. Зубицький, В. Камінський, М. Шух, О. Яківчук, Г. Гаврилець, В. Рунчак, В. Степурко та ін..

Сучасна епоха повернула українцям – одному з найспівучіших народів світу його справжню історію та давню культуру. І ми знову повертаємося до своїх безцінних скарбів, дарованих нашими предками, – народної пісні та духовного піснеспіву, в яких втілено всю драматичну історію нашого народу. Потреба збереження чистоти прадавніх шарів українського вокально-хорового співу та пошуки нових форм і стилів вокально-хорового виконавства вписуються нині в загальнолюдські завдання, пов'язані з потребами культури.

Сьогодні хорова музика, хоровий спів відіграють значну роль у житті нашого суспільства, що підтверджує досить інтенсивна концертна діяльність високопрофесійних хорів, активний розвиток міжнародних творчих контактів різноманітних хорових колективів, проведення значної кількості різноманітних фестивалів, конкурсів, які не лише стимулюють зростання професійної майстерності виконавців, а й виконують високу суспільну місію естетичного виховання, духовного виховання слухацької аудиторії.

Питання для самоперевірки:

- 1. Як називався у Стародавньому Єгипті спосіб управління співаками за допомогою умовних рухів рук, пальців, міміки і рухів голови?*
- 2. Яких виконавців у Стародавній Греції називали рапсодами або аедами?*
- 3. В який історичний період виникла потреба класифікації співацьких голосів?*
- 4. Чому Д. Бортнянського називають реформатором церковної музики?*
- 5. Які повчання щодо хорового співу висвілені у «Життєвих правилах для музикантів» Р. Шумана?*
- 6. У чому полягає новаторська діяльність М. В. Лисенка у царині хорової музики?*



1.2. ФУНКЦІЇ ХОРОВОГО СПІВУ У РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Мистецтво хорового співу завжди було і залишається невід'ємною частиною духовної

культури людства, віками перевіреним фактором формування художнього, естетичного та духовного потенціалу особистості.

До ідей естетичного виховання засобами хорового мистецтва зверталось багато філософів, педагогів, музикантів, які ставили перед собою мету: якомога ширше застосовувати його потужний потенціал для гармонійного розвитку освіченої, високодуховної, естетично чутливої особистості.

Слід зазначити, що ще із давніх часів музичному мистецтву, зокрема співу надавалось настільки ж суттєве значення для життєдіяльності людини, як, наприклад, медицині. Так, на думку давніх філософів людину потрібно лікувати не лише тілесно, але й духовно. З цього приводу вчений філософ Арістоксен стверджував, що очищення тіла здійснюється за допомогою лікування, а очищення душі – за допомогою музики (мистецтва співу зі словом).

Велику роль відігравало хорове мистецтво і у добу Античності. Так, існують свідчення, що в Стародавній Греції усі громадяни до 30 років навчалися співу та інструментальній музиці. Також греки вважали неосвіченою ту людину, яка не вміла співати у хорі, тому для грецьких жителів стає священним обов'язком співати у хорі. На важливість хорового співу звертав увагу видатний філософ Платон Афінський, який порівнював хор з божественним і небесним заняттям, зміцнюючим добре і благородне в людині.

З проникненням християнства у Європу хорове мистецтво також не втрачає своїх позицій. Так, великого значення надавав йому Іван Златоустий, який відзначав, що ніщо так не підносить душу, ніщо так не окрилює її, не віддаляє від землі, не звільняє від тілесних оков, не спрямовує у філософії і не допомагає досягати повного презирства до житей-

ських предметів, як узгоджена мелодія і керований ритмом божественний спів.

Велике значення має хорове мистецтво й у добу класицизму. Так, представники класичної західноєвропейської філософської думки Ф. Шиллер, Л. Фейєрбах, Ж.-Ж. Руссо стверджували, що саме через естетичні емоції, які виникають під час сприйняття музичних образів, відбувається процес поступового духовного збагачення людини. Ще з XIII століття дійшов до нас вислів Хоми Аквінського про те, що «не вміти співати соромно, як не вміти читати», адже людина стає розумною тільки тоді, коли вона підпорядковує Богу не тільки розум, але спрямовує до нього усі свої духовні сили, в першу чергу серце і почуття [54, с.170].

Емоційна насиченість хорового співу полягає в органічному поєднанні тексту і мелодії з художнім середовищем або культовим обрядом, у створенні досить складного естетичного, художнього образу, який є унікальним, впливає на усі грані емоційної сфери особистості.

Мистецтво загалом, і хорове мистецтво зокрема, у духовній свідомості суспільства виступає незмінним засобом зв'язку окремої людини і людства загалом. Одним із важливих і могутніх засобів впливу творів мистецтва на людину є проповідувані ним моральні цінності.

Так, твори хорового мистецтва всіх часів і народів нагадують про високе призначення людини, про її право на свободу і щастя, на повне розкриття своїх здібностей та обдарувань.

Мистецтво хорового співу прилучає нас до вищих можливостей людини, відкриває ті безмежні простори, про які ми забуваємо часом у буденних турботах. У повсякденному житті поняття істини, добра, краси можуть видатися надто загальними, абстрактними, далекими від щоденних потреб існування. Але без них втрачає сенс саме існування.

У хорових творах перелічені вище поняття постають у конкретному та переконливому втіленні. Тому хорове мистецтво допомагає нам бачити їх і у реальній дійсності, у нашому власному житті. Також сутність хорового мистецтва є глибоко гуманістичною за своєю природою, так як у центрі його інтересів завжди стоїть людина.

Загалом, мистецтво, у тому числі хорове мистецтво і мораль мають єдину мету – удосконалення особистості. Між тим, мистецтво гуртового співу як одна із форм пізнання дійсності, забезпечує різнобічний і позитивний вплив на свідомість людини, тобто виступає як джерело пізнання,

духовного збагачення і формування світогляду особистості, допомагає усвідомити своє покликання, визначити систему цінностей [53].

Доцільно також додати, що у сфері мистецтва, особливо хорового мистецтва, здійснюється спеціальна діяльність, що полягає у привласненні певного значення, представленого художнім образом, тобто відбувається перетворення цього значення в особистісний сенс.

Процес морально-естетичного пізнання хорового мистецтва вибирає також емоційно-чуттєву сферу, оцінювальну діяльність, усвідомлення ідеалу тощо. Відповідно, мистецтво хорового співу акумулює моральний досвід поколінь і, завдяки своїм специфічним якостям, допомагає кожній людині виявити власну моральну позицію на рівні свідомості, через оцінку своїх спонукань, вчинків, особистих якостей. Також воно формує мотиви, ціннісні орієнтації особистості через співвідношення з моральними нормами та ідеалами, встановленими у суспільстві.

Слід підкреслити, що сила впливу творів хорового мистецтва залежить від правдивості і глибини художнього висвітлення дійсності, майстерності автора, важливості для суспільства піднятих ним проблем.

Морально-естетичні почуття, що виникають у процесі сприйняття твору хорового мистецтва, спираються на минулий досвід людини, тому переживання під час зустрічі з мистецтвом співу не відображається лише у певному емоційному стані, а є ще й роздумом. Попередній досвід позитивно впливає на пробудження творчої фантазії, створює умови для духовного розвитку, збагачує особистість.

Високо варто оцінювати й художньо-гедоністичні можливості хорового мистецтва. Так, навколишній світ, тим більше світ, віддзеркалений у творах хорового мистецтва, існує не тільки як об'єкт практичної музично-виконавської діяльності, але й як джерело естетичної насолоди. Таким чином, мистецтво хорового співу сприяє утворенню гедоністичних почуттів не лише в учасників хорового колективу, але й у слухацької аудиторії. Сприймаючи хорову музику, слухач емоційно і морально захоплюється нею, отримує естетичну насолоду.

Підсумовуючи зазначимо, що ще з прадавніх часів сутністю хорового співу було єднання співаків у спільному духовному прагненні, при вільному самовияві індивідуальності кожного співака. Хорове мистецтво, будучи своєрідним дзеркалом часу, є надзвичайно багатим і різноманітним за обсягом і розмаїттям пропагованих ним ідей, естетичних послань і соціальних завдань.

Об'єктивною реальністю є також те, що мистецтво хорового співу формує високий рівень духовних якостей, естетичну свідомість, на ґрунті його плекається емоційність і чуттєвість, розкриваються найтонші нюанси людської душі, розширюються межі пізнання оточуючої дійсності.

Питання для самоперевірки:

- 1. Поясніть, чому стародавні греки вважали неосвіченою ту людину, яка не вміла співати у хорі?*
- 2. У чому полягають художньо-гедоністичні можливості хорової музики?*
- 3. Розкрийте естетико-виховний потенціал хорового мистецтва.*
- 4. У який спосіб хорова музика сприяє духовному розвитку особистості?*



1.3. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА І ДИРИГЕНТСЬКО- ХОРМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Визначаючи теоретичні засади хорового виконавства, неможливо оминати питання самої сутності хорового виконавства як мистецького явища. Передусім варто ретельно замислитись над тим, що ми розуміємо під поняттям «хор», яке, безумовно, є наріжним каменем могутньої піраміди, засадовим і системоорганізуючим стрижнем усіх, пов'язаних із хоровим співом, понять і явищ.

Так, історія музичної культури містить цілу низку досить переконливих фактів, які вказують на те, що хорове мистецтво існувало ще з давніх часів і мало синкретичний характер, оскільки органічно поєднувало у собі танець, спів, декламацію і елементи акторського виконавства. У багатьох мовах світу досі залишилися такі назви танців, як «хора», «хота», «хоро», «хорумі», «хоровод» тощо, коренем яких виступає саме «хор».

Також відомо, що слово «хор» (χῶρος) має грецьке походження й означає «разом». Наприклад, у Давній Греції хором називали обов'язкову групу театральних акторів, які виконували танці, поєднуючи їх зі співом. Такі унісонні чоловічі хори супроводжували давньогрецькі трагедії і виконували роль своєрідної узагальненої дійової особи, яка тлумачила глядачам сенс ідей драматурга і окремих значущих подій, що відбувались на сцені. Варто зазначити, що саме в давньогрецькому театрі викристалізувалась сучасна структура хорового колективу (у хорах того часу кожна партія мала певну мелодію і налічувала не менш трьох співаків).

В свою чергу, аналіз сучасної словникової та енциклопедичної літератури свідчить, що слово «хор» розглядається значно ширше й має набагато більше трактувань. Наприклад, можна виокремити наступні його значення:

- а) співацький колектив, що виконує вокальні хори (від 12 учасників);
- б) музичний твір, призначений для колективного виконання;
- в) безпосередньо колективне (хорове) виконання музичного твору;

г) парні або потрійні струни у струнних інструментах;

д) місце у культових християнських або інших спорудах, де розташовувався хор співаків [47].

Більш спеціалізовано, предметно, фахово питаннями з'ясування сутності поняття «хор» займалися провідні хорові диригенти й відомі діячі хорової культури, зокрема такі, як Лащенко А. П., Мархлевський А. Ц. та інші, які у своєму науковому доробку широко висвітлювали власні мистецтвознавчі думки, позиції й переконання щодо значення цього терміну [32; 33].

Наведемо основні характеристики, що окреслюють сутність цього поняття:

- хор – це музична організація, основними ознаками якої є вокальна та колективна природа виконавства;
- хор – це колектив співаків, організований для сумісного виконання хорових творів;
- хор – це самостійна творча одиниця, «зібрання однодумців», поєднаних однією метою та творчими завданнями;
- хор – це творчий колектив співаків, діяльність якого спрямована на ідейно-художнє виховання мас;
- хор – це своєрідний вокальний оркестр, ансамбль вокальних унісонів;
- хор – це співацький колектив, характерною ознакою якого є наявність усіх елементів вокально-хорової техніки: елементів хорової звучності (врівноваженого ансамблю, точного строю) та вокальних умінь і навичок тощо.

На підставі вище викладеного можна зробити висновок, що поняття «хор» охоплює цілу низку різноманітних сутнісних ознак, які існують у тісному взаємозв'язку один із одним й взаємодоповнюють один одного.

Таким чином, сучасне музикознавство надзвичайно широко розглядає термін «хор», що свідчить про інтегративний характер цього поняття, яке є концентрованим віддзеркаленням багатогранності та складності самого хорового виконавського процесу.

Також відомо, що колектив співаків може називатися хором лише за наявності у ньому декількох груп голосів, які називаються партіями.

У цьому розумінні під терміном «хорова партія» мається на увазі група однорідних голосів, які в унісон співають свою мелодичну лінію. Потрібно зазначити, що характеристика хорової партії в значенні окремої

співацької групи голосів хорového колективу передбачає визначення декількох аспектів, а саме діапазону, тембру та теситурних її особливостей.

Так, під терміном «діапазон» ми розуміємо повний звуковий об'єм партії від самого низького звуку – до найвищого. Загальний діапазон здебільшого збігається з діапазоном сольного голосу і складає біля двох октав. Виняток становить партія басів, яка завдяки наявності у хорі басів-октавістів додає до свого діапазону ще одну октаву.

Зауважимо, що поняття діапазону нерозривно пов'язане із терміном «теситура», який означає найбільш використовувану частину діапазону в конкретному хорovому творі.

В свою чергу, терміном «тембр» позначається звукова забарвленість співацького голосу або групи голосів, тобто хорovої партії. Тембральна характеристика хорovих партій, насамперед, пов'язана з типами голосів, які її складають.

Отже, базуючись на основних положеннях хорознавства, можна стверджувати, що хорovі партії комплектуються за характером звучання (тобто тембром) та за діапазоном голосів, які їх складають.

Слід зазначити, що загалом людські голоси розрізняються за діапазоном звучання (високі та низькі); тембровими характеристиками (ліричні, драматичні, колоратурні тощо); віковими та статевими особливостями (голоси дитячі та дорослі; чоловічі та жіночі).

Традиційно співацькі голоси класифікуються за такими групами: сопрано – високий жіночий або дитячий голос; альт – низький дитячий або жіночий голос; тенор – високий чоловічий голос; бас – низький чоловічий голос; дискант – високий голос хлопчика тощо.

Залежно від наявності у співацькому колективі тієї чи іншої групи голосів хори будуть відрізнятися за своїм складом.

Для того, щоб точно охарактеризувати склад окремого хорovого колективу, потрібно комплексно враховувати його структуру (структурний склад), загальну кількість співаків (кількісний склад) та певний якісний склад.

Сучасне хорознавство презентує дві характеристики структурного складу хорovого колективу (позначаються термінами «тип хору» та «вид хору»).

Так, під «типом хору» розуміють якісний склад хору, а саме те, які хорovі партії його складають. Згідно із цією ознакою всі хорovі колективи розподіляються на однорідні та мішані.

Під однорідними розуміються хори, в яких беруть участь співаки зі спільним діапазоном, тобто споріднені однорідні голоси. Відповідно, можна виокремити дитячі, жіночі та чоловічі однорідні хори.

Мішаний хор складається з жіночих або дитячих голосів та чоловічих голосів (хорових партій). До участі в мішаному хорі залучаються однорідні хори різного типу.

Слід зазначити, що в разі поєднання однорідного жіночого хору з дитячим співацьким колективом не буде вважатися мішаним, бо жіночі та дитячі голоси мають спільний діапазон звучання.

У понятті «вид хору» закладено розуміння про кількісний склад хорових партій (голосів), які до нього входять. У хоровій практиці розрізняються такі хорові колективи: одноголосі, двоголосі, триголосі, чотириголосі і так далі.

Хорова практика свідчить, що, як однорідні, так і мішані хори, можуть бути повного та неповного складу. Повний хор має всі хорові партії, що відповідають його типу, а неповний складається з частини хорових партій, характерних його типологічному різновиду.

Отже, в сучасному хоровому виконавстві, залежно від структурного аналізу складу хору, можна виділити однорідні та мішані, одноголосі та багатоголосі, повні та неповні хори.

У мистецтвознавчій літературі існує також декілька поглядів на різновиди кількісного складу хорового колективу і немає єдиного його визначення. Так, кожний із дослідників хорової справи демонструє особистий погляд з цього питання, здебільшого орієнтуючись на рівномірну кількість голосів у кожній партії та дотримання пропорцій щодо їх збільшення. Узагальнення різних точок зору на означену проблему дозволяє виділити основні кількісні характеристики складу хорового колективу: малий хор налічує від 8-12 – до 24 співаків; середній хор від 24 – до 40 співаків; великий хор від 54 – до 120 співаків [33].

Додамо, що кількісний склад хорового колективу також значною мірою зумовлений його творчо-виконавськими завданнями та репертуаром, що виконується.

Варто додати, що хори усіх типів і видів можуть виконувати хорову музику двома способами: з інструментальним супроводом і без нього.

Такого роду виконання передбачає сама хорова література, адже вона поділяється на два великі розділи: хорові твори з інструментальним супроводом та хорові твори, призначені суто для вокального виконання, без жодного інструментального супроводу.

Виконання хорового твору без інструментального супроводу прийнято називати співом а саррелла.

Хоровий колектив, що виконує твори а саррелла, є своєрідним «вокальним оркестром», який на основі синтезу звука і слова відтворює своїми багатими барвами художні образи музичного твору.

Під час співу а саррелла акорди завжди звучать чарівливо м'яко й чисто, чого ніколи не може досягнути симфонічний оркестр, де майже всі музичні інструменти є темперованими.

В силу різних факторів спів а саррелла є найтипівішим і найвживанішим видом хорового виконання. Хор, що співає а саррелла, навіть для виконання нескладних творів гармонічного стилю, передбачає наявність досить серйозної й різнобічної вокально-технічної підготовки учасників; що ж до творів поліфонічних – то вони, взагалі, є доступними для виконання лише висококваліфікованому хоровому колективу.

Хорові твори із супроводом розраховані на спільне звучання з музичними інструментами. Супровід може повністю дублювати хорову партитуру (якщо не зважати на інструментальну фактуру акомпанементу), а отже, підтримувати хор гармонічно і ритмічно. Такого роду супровід часом має назву *ad libitum* – «за бажання», тобто, в разі достатньої кваліфікації хору цей твір може виконуватись а саррелла.

Інший вид супроводу, що збагачує звучання хору самостійною і детально розробленою музично-інструментальною лінією, становить уже невід'ємну частину музичного матеріалу загалом. Виконувати такого роду твори а саррелла в жодному разі не можна, оскільки буде суттєво спотворено творчий задум композитора.

Супровід може бути різноманітний: від баяна, фортепіано, невеликих ансамблів духових і народних інструментів – до симфонічного оркестру. І хоча інструментальний супровід значною мірою полегшує роботу співаків, однак провідною ознакою професійності хорового колективу все ж таки традиційно вважається спів а саррелла.

Також варто зауважити, що хор – це колектив, який у першу чергу ставить собі за мету співати гуртом. Звідси виникає специфічна особливість хорового співу – злагоджене звучання окремих співаків хору в одному, загальному цілому, що зветься ансамблем (у перекладі з французької *ensemble* – разом, злагоджено).

Під хоровим ансамблем розуміють точну інтонаційну злагодженість звучання співаків у хорі, злитість і врівноваженість щодо сили й тембру

всіх голосів, наслідком чого буде соковитий, насичений, барвистий, але без найменшого виділення тембрів голосів окремих співаків, повноцінний унісон кожної партії, а досконалі унісони партій у комплексі утворюватимуть чудове, чарівне, врівноважене гармонічне співзвуччя.

Необхідно додати, що основним і первинним елементом хорового ансамблю є так званий ансамблевий звук. Це звук певної висоти, відтворений кількома співаками. Він може бути двох видів: унісонний і гармонічний.

Унісонний ансамбль здебільшого зустрічається в одноголосому хорі або під час виконання окремої хорової партії.

Гармонічний ансамбль – це вже злагоджене виконання акорду кількома співаками або хоровими партіями.

Мінімальна кількість співаків для унісонного ансамблю – три виконавця. В той час, як один із співаків братиме дихання, двоє інших звучатимуть.

Гармонічний ансамбль, тобто врівноваженість і злиття всіх тонів акорду в одне правильне, м'яке й органічне поєднання звуків, звукосполучення, може до певної міри регулюватися дотриманням деяких важливих умов, а саме: збереження кількісної та якісної рівноваги хорових груп, зручного розміщення акорду, мелодичного положення акорду, теситури, виду акорду, нюансу, темпу, кваліфікації співаків хору та їх природних музичних даних.

Загальновідомо, що кінцевою метою роботи кожного хорового колективу є художньо-виразне виконання хорового твору, яке можливо досягти лише комплексно володіючи строем, ансамблем, взаємопов'язаними із вокальною технікою виконавців, а також умінням учасників цікаво і переконливо, у відповідності із авторським задумом, розкрити зміст твору, надати йому чітку форму, досягти повної образно-емоційної виразності.

У зв'язку з цим постає питання про значення і сутність музично-виразних засобів хорового виконавства: динаміки, нюансування, агогіки, фразування, дихання, тембру, метроритму, темпу, музичної форми, звуковедення.

Так, традиційно хор розглядається як своєрідний живий інструмент, оскільки хорове звучання – це звучання багатьох живих, наповнених найрізноманітнішими відтінками інтонацій голосів, збагачених внутрішніми почуттями виконавців.

Таку якість звучанню надають чотири основні ознаки звуку: висота, тривалість, сила та тембр. Від того, наскільки вправно володіють співаки

прийомами передачі цих якостей звуку, залежить яскравість музично-художнього образу, а відтак, й сила естетичного впливу на слухачів.

Також одним із надзвичайно важливих засобів хорової виразності виступає звуковедення. Варто пам'ятати, що вибір прийому звуковедення залежить від характеру музичного матеріалу певного конкретного твору, особливостей викладу фактури.

Існують три головних прийоми вокально-хорового звуковедення: *legato*, *staccato*, *non legato*.

Крім трьох основних прийомів у вокально-хоровій музиці часто застосовуються *marcato*, *portamento*, *glissando*.

Використовуючи вище вказані штрихи або способи звуковедення, керівник хору разом із своїм виконавським колективом відшукує забарвлення, відповідний характер звуку, які допомагатимуть найповніше передати зміст твору, розкрити його художній образ.

Однак, усі висвітлені вище прийоми звуковедення можуть бути результативними інструментами у досягненні запланованого художнього ефекту за однієї умови – досконалого володіння учасниками хорового колективу співацьким диханням.

Традиційно вважається, що співацьке дихання відрізняється від звичайного тим, що воно складається з короткого вдиху, затримки і досить тривалого видиху. Якісний звук забезпечується опорою дихання, тобто усвідомленим відчуттям м'язової напруги в ділянці нижніх ребер і діафрагми в момент співу. Це свідомо загальмований процес видиху із збереженням положення діафрагми в момент співу. Опора дихання дає змогу учасникам хору виконувати тривалі фрази красивим, повним і сильним звуком.

Лише попередньо спроектоване й чітко зреалізоване під час виконання музичного твору дихання дає змогу глибше розкрити зміст поетичного тексту і музичного матеріалу, досягти цілісності сприйняття музичного образу. Саме тому вокально-хорове дихання входить до переліку надзвичайно значущих засобів художньої виразності.

Суттєве художнє значення в процесі хорового виконавства має також метро-ритмічна і темпова організація. За допомогою цих засобів музичної виразності можна передати найрізноманітніші настрої: повільну або бадьору ходу, рішучість, стрімкість, бурхливість почуттів, спокій, мрійливість, хвилювання тощо.

У досягненні метро-ритмічної стійкості може допомогти текст вокально-хорового твору, вірно розставлені в ньому наголоси, смислова логіка.

Тому, зазвичай, керівник хору попередньо досконало аналізує не лише музичний матеріал, а й ретельно опрацьовує поетичну складову твору.

Велике значення для досягнення якісного звучання хорового колективу має також розвиненість слухових уявлень співаків щодо тембру, здатність їх уявити собі фарбу і характер звуку, мислити тембрами голосів, які б відповідали змісту виконуваної музики. Це потрібно для того, щоб тембрально різні голоси співаків під час виконання музики зливалися воедино у загальний тембр хору. Цей тембр може змінюватись (може бути трохи світлішим, темнішим чи густішим) у порівнянні із основною тембровою фарбою хору, в залежності від характеру музичного образу. Тому колектив, який володіє тембровими нюансами, значно розширює палітру власних виразних засобів хорового виконавства. Так, наприклад, більш світліший тембр виражає радість, гордість. Більш темний тембр – сум, страх, таємничість і т. п. Єдиного тембру, який підсилював би художньо-образний зміст матеріалу, можна досягти за умов психологічно вивіреного, єдиного розуміння тембру усіма співаками, а також при ідеально точному його формуванні кожним співаком окремо. Досвідчені хормейстери та співаки-виконавці знають, що тембр можна змінювати, змінюючи форму рота, вираз обличчя, навіть настрої виконавців впливає на тембр. Так, у надто емоційних співаків під час виконання тембр підсвідомо набуває відповідних відтінків. Завдання ж керівника колективу – відшукати оптимальні темброві фарби та досягти тембральної єдності під час виконання хором тієї або іншої музики.

Паралельно із розвитком тембрового слуху співаків рекомендується постійно розширювати також палітру динамічних відтінків.

Слід зазначити, що практично не існує жодного хорового твору, який потребує статичної динаміки. Тому процес створення художнього образу передбачає ретельну й прискіпливу роботу хорового колективу над формуванням динамічної партитури, за допомогою якої він транслює слухацькій аудиторії закладені у музичному матеріалі думки, почуття, ідеї, емоції тощо.

Професійність хорового колективу, окрім володіння динамічними нюансами, визначається також вправністю фразування, яка полягає у вмінні відокремити одну думку від іншої, знаходити головне в мотиві, фразі, реченні тощо, пов'язувати весь матеріал в єдине ціле, логічно й послідовно розкривати музично-поетичний зміст.

Правильному й логічному фразуванню, увиразненню структурних елементів у хоровому виконавстві допомагає логічний розбір літератур-

ного тексту. Саме намагання виділити головне слово, певну значущу думку є визначальними факторами виразного співу. Варто пам'ятати, що істинно художнє виконання музики завжди пов'язане із живим, емоційним ставленням до матеріалу і досягається завдяки точному розставленню фразеологічних акцентів.

Перш за все, хормейстер має всебічно проаналізувати хорову партитуру на предмет форми, оскільки музичне фразування здебільшого залежить саме від структури твору, його поділу на частини, періоди, речення, фрази, мотиви. Також він має визначити їх внутрішній розвиток і підпорядкованість, адже завдяки цьому можливо комплексно досягнути усі аспекти музичної форми, а відтак – досягти більш виразного і рельєфного її відтворення. Для досягнення логічності у фразуванні застосовуються усі раніше згадані засоби виразності: агогіка, динаміка, тембр, дихання тощо.

Одним із важливих завдань керівника хору є також навчити співаків-виконавців відрізнити звуки, які становлять сутність музичної думки від тих, які не можна підкреслювати. Важливо відчувати вектор розвитку музичної мови, спрямованість усіх складових до головної музичної думки. Для цього потрібно встановити зв'язок фраз між собою та визначити центральну, кульмінаційну фразу, до якої мають тяжіти усі підпорядковані елементи.

Якщо у виконанні є повна узгодженість, збалансовано музичні фрази, речення, якщо присутня логіка у їх внутрішньому розвитку і у розвитку загального плану твору в цілому, тоді музика сприймається органічно, як єдиний завершений образ.

Велику роль під час роботи над хоровими творами відіграє вибудова цільної, монолітної форми.

Доцільно наголосити, що форма є одним із найважливіших засобів втілення ідейно-емоційного змісту хорової музики. Для оволодіння формою хорового твору хормейстер зазвичай обирає шлях від загального – до часткового, а потім знову – до загального. Він повинен немов охопити форму загалом, потім зупинитись на окремих її частинах, а після цього знову повернутись до загального плану. Така стратегія дає змогу виконавцям хорової музики відчути характер того або іншого твору, охопити всю його музичну перспективу і збагнути основну художньо-естетичну ідею.

Загалом, володіння засобами вокально-хорової виразності виступає дієвим інструментом формування та висвітлення теми, ідеї музично-поетичного образу у відповідності до задуму авторів твору.

Поряд із загальними аспектами вокально-хорової діяльності, важливою є також робота власне хормейстра, яка має свою особливу специфіку.

Так, до компетентності хормейстра входить розробка алгоритмів функціонування і використання у виконавському процесі елементів вокально-хорової техніки, а також розробка методичних механізмів її формування й розвитку в учасників співацького колективу. При цьому вироблення вокально-хорових технічних навичок трактується не як вузька мета діяльності диригента, а як необхідний компонент його майстерності, що залежить від змісту і стилю музичного твору.

Загалом, термін «хормейстер» (походить від нім. Meister – майстер, керівник; нім. еквівалент Chorleiter) трактується як керівник хору, хоровий диригент. Хормейстер здійснює загальне керівництво (диригує) хором, а також вивчає із колективом нові хорові партії, відпрацьовує усі нюанси музичного виконавства відповідного матеріалу.

Художній керівник хорового колективу, на якого, окрім диригентських, покладені ще й обов'язки забезпечення художнього рівня творчої діяльності хору, називається головним хормейстером.

До завдань хормейстера належать: підбір репертуару, музично-педагогічна діяльність, організація і проведення репетиційної роботи, концертно-виконавська діяльність, організація концертних виступів хору тощо.

Успіх діяльності хормейстера обумовлюється його особистим обдаруванням та інтелектом, запасом слухових відчуттів і знанням музичних стилів, а також володінням комплексом лідерських якостей тощо.

Передусім диригент-хормейстер повинен бути митцем-інтерпретатором, здатним не лише творчо усвідомлювати авторський текст, а й оригінально реалізовувати його в міру власного особистого обдарування. Він має не просто перетворювати нотні знаки на звуки, а вміти надати їм художньої значущості, естетичного сенсу.

Тому диригент-хормейстер повинен в першу чергу усвідомлювати й позиціонувати себе митцем, співавтором композитора. Він має не лише відчувати епоху, в яку жив і творив автор, а й знати особливості його творчого стилю. Ці знання, в першу чергу, позначаються на точності й об'єктивності відтворення нотного матеріалу, на аналізі змістовної сторони творів різних епох, словом, сприяють формуванню необхідних технічних і виконавських прийомів.

Також керівник хору має повсякчас збагачувати свій слуховий досвід, оскільки рівень професійного розвитку вокально-хорового мислення багато в чому визначається рівнем розвитку музичного слуху та ступенем його активності, чутливості, витонченості, уміння охопити широкі му-

зичні побудови. Чуття і уява в осягненні сутності хорового твору, з одного боку, інтелектуальне його розуміння, з іншого, – ось нероздільні складові розумового процесу професійного хормейстера, які втілюють звукову і образну конкретність. На основі взаємодії та розвитку музичного і вокального слуху розвиваються внутрішні музичні уявлення, що є основою слухового досвіду диригента. Багатий слуховий досвід і чітке усвідомлення почутого визначає рівень професійної культури хормейстера.

Загалом, професійна діяльність хормейстера передбачає сукупність трьох взаємопов'язаних процесів: осягнення внутрішніх закономірностей будови хорового твору, що виконується; розуміння законів музичної еволюції, історичності стилю композитора і всієї системи художніх образів хорової музики; збагачення слухового досвіду як основи формування виконавського стилю.

Отже, хорове виконавство є особливим видом художньо-творчої діяльності, що засновується на врахуванні особливої мистецької природи і призначення хорового мистецтва, характеризується як загальними закономірностями вокального виконавства, так і специфічними особливостями гуртового співу. Робота над хоровим виконавством є керованим і підпорядкованим художній волі диригента процесом, який передбачає ретельне відшліфування спеціальних засобів хорової звучності і художньої виразності, за допомогою яких транслюються слухацькій аудиторії різного виду музичні послання, закодовані у музичному матеріалі хорового твору.

Питання для самоперевірки:

- 1. Визначте відмінності між давньогрецьким та сучасним трактуванням терміну «хор».*
- 2. За яким принципом комплектуються партії хорового колективу?*
- 3. За якими параметрами характеризується склад хору?*
- 4. Як ви розумієте термін «вид хору»?*
- 5. За яких умов можна досягти ансамблевості хорового виконання?*
- 6. Які дії слід виконувати, щоб домогтися від учасників хору чистоти інтонації і досконалого строю?*
- 7. У чому полягає сутність і специфіка роботи хормейстера?*

РОЗДІЛ 2

ТЕХНОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА



2.1. ТЕХНОЛОГІЯ УДОСКОНАЛЕННЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Повноцінне виконання майбутнім вчителем музичного мистецтва своїх фахових обов'язків передбачає наявність у нього цілої низки специфічних компетентностей, які дозволятимуть йому якомога ефективніше здійснювати керівництво хоровою діяльністю учнів, залучати дітей до цінностей хорової музики, формувати у них уміння й навички хорового співу.

Продуктивність цієї музично-педагогічної роботи передусім залежить від рівня диригентської майстерності вчителя, що сукупно охоплює комплекс знань, умінь і навичок, пов'язаних як із інтерпретацією музичного матеріалу, забезпеченням ансамблевості і злагодженості усіх параметрів звучання, зовнішнього і внутрішнього контролю за ним, так і з суто технічними якостями, необхідними диригенту для здійснення художньо-енергетичної комунікації із виконавцями та слухацькою аудиторією.

Як відомо, та особлива мова, за допомогою якої диригент входить у комунікативні стосунки із музикантами та слухачами – це знаково-енергетична мова, першочергове покликання якої, як і будь-якої іншої мови, полягає у передачі оточуючим відповідних думок, вказівок, команд, побажань, відчуттів, емоцій тощо. Різниця полягає лиш у тому, що диригентські мовні засоби носять невербальний, знаково-символічний характер. Відповідно,

якщо для передачі словесних, вербальних послань потрібно використовувати мовний голосовий апарат, відшліфувати дикцію, артикуляцію, тембральне забарвлення тощо, то для спілкування диригента із виконавцями і публікою застосовується диригентський апарат, постава тіла, жести, рухи, мімічні та пантомімічні засоби тощо. Загальна результативність такої специфічної комунікації засновується на вільному володінні натренованим, раціонально поставленим диригентським апаратом.

Уточнимо, що термін «постановка» при поверховому його сприйнятті може потрактовуватись як щось статичне: наприклад, як певне стабільне положення або нерухома поза. Однак, такі тлумачення свідчать про недостатньо глибоке усвідомлення самої кінетичної, діяльнісної сутності диригентської майстерності.

Натомість, постановку диригентського апарату слід вважати наріжним каменем, першоосною, яка акумулює в собі пускові механізми необхідних рухово-жестових та інших дій, які покликані викликати в оточуючих відповідні реакції, стани, активувати окремі, необхідні для досягнення художньої мети виконавські процеси тощо.

Дослідники проблем формування диригентської майстерності також акцентують увагу на важливості особливо ретельної роботи саме над постановкою, оскільки «...значення правильної постановки диригентського апарату для розвитку техніки диригування перегукується з естетичними, художніми проблемами, тому що техніка диригування є серцевиною управління музичним виконавством... Правильна постановка диригентського апарату закладає основу оволодіння технікою диригування і є першою умовою виховання і підготовки вчителя музики до диригентської діяльності в школі» [13, с.47].

Зазначимо, що постановка ототожнюється із сформованістю у диригента цілого комплексу універсальних рухових прийомів і їх типових різновидів, які сукупно складають підґрунтя диригентської техніки. Процес роботи над постановкою апарату передбачає поступове, послідовне і систематичне опанування навичками виконання доцільних, раціональних, осмислених і природніх, заснованих на відчутті повної внутрішньої, м'язової розкнутості диригентських рухів, які будуть за тими ж самими, раз і назавжди встановленими принципами застосовуватись в різноманітних виконавських ситуаціях у майбутньому.

Загальновідомо, що основним дієвим апаратом, за допомогою якого диригент керує музичним колективом, традиційно визнано руки. Однак,

не слід применшувати й значення для художнього спілкування диригента таких засобів, як міміка, положення корпусу, голови та ніг. Зазвичай, розрізняють наступні взаємопов'язані складові диригентського апарату: руки, обличчя й корпус диригента, які несуть основне навантаження в сенсі контакту з колективом та впливу на нього; слух, зір, дотик, м'язові відчуття; відповідні ділянки центральної нервової системи, які контролюють рухи і відповідають за їх координацію.

Відповідно, під час роботи над хоровими творами варто не лише концентруватись на правильній постановці окремих елементів диригентського апарату на кшталт рук, ніг, корпусу, голови тощо, а також спрямовувати увагу на формування навичок доцільного й раціонального використання своїх рухів і дій у процесі диригування.

Це означає, що постановка апарату перш за все повинна передбачати поступове опанування студентом специфічної системи координування власних музичних, звукових уявлень зі своїми психофізичними можливостями, співвіднесення моторики рухів із слуховими уявленнями. Тому доцільно перш за все зосередитись на осмисленні закономірностей технічних дій, які виконуються диригентом, зрозуміти необхідність дотримання правильної постави у практичному диригентському процесі.

Одним із стрижневих моментів постановки диригентського апарату є розвиток м'язових відчуттів і, що найважливіше, формування умінь розкріпачення м'язів. Зазначимо, що м'язова свобода у контексті технічної диригентської підготовки полягає у координації сили фізичної напруги власного тіла, тобто вміння розслабляти та напружувати свої м'язи у відповідності до характеру музичного матеріалу.

Слід пам'ятати, що початковий етап роботи на занятті з диригентсько-хорової майстерності повинен починатись саме із вправ на релаксацію (розслаблення, як правило, вдається студентам значно важче, ніж напруження), на усвідомлення власних м'язових відчуттів. Адже саме завдяки наявності ретельно відпрацьованих навичок контролю за своїми м'язами, після досягнення повної м'язової свободи диригент може керувати звучанням колективу, встановлювати і підтримувати продуктивний зв'язок із виконавцями і у повному обсязі втілювати свої творчі ідеї щодо способів виконання тієї або іншої хорової музики.

Зазначимо, що надзвичайно важливо повсякчас спостерігати за своїми відчуттями в під час виконання певних технічних тілесних дій. Так, спочатку потрібно навчитись аналізувати кожен свою позицію, жест, рух,

положення корпусу тощо, визначати так звані проблемні точки, тобто фіксувати частини тіла, які найбільш негативно й гостро себе проявляють у відповідні моменти (вони, зазвичай, і є м'язовими затисками), а вже потім віднаходити способи подолання проблем, що виникли, шляхом релаксації і свідомого позбавлення від скутості.

Центральним моментом роботи над правильною постановкою диригентського апарату є виконання комплексу систематичних вправ, спрямованих на відшліфування технічних канонів виконання мануальних дій диригента. Ці вправи повинні комплексно вирішувати проблеми встановлення оптимальних позицій рук щодо корпусу, розвиток функціональних відчуттів передпліч і кистей рук, віднайдення індивідуальної манери мануальної характеристики і відтворення художньої якості, сили, тембрових ознак звуку тощо.

Варто також пам'ятати, що до складу диригентського апарату входять ще й голова, обличчя, корпус. Кожному із цих компонентів притаманні власні специфічні виражальні властивості, кожен із них виконує визначені жестові, мімічні або пантомімічні дії, за допомогою яких диригент керує виконанням музики. Саме з цих причин особливо ретельну роботу потрібно провадити, щоб як слід розвинути їх та скоординувати їх діяльність.

Наприклад, студент повинен слідкувати за своєю поставою, навчитись триматись під час диригування прямо, рівно, бути виструнченим, не сутулитись, не допускати невиправданого розхитування корпусу тощо. Однак, у той самий час необхідно ретельно слідкувати за тим, щоб така статичність, нерухомість корпусу не переросла у закріпачення, затиснення.

Аналогічно потрібно підходити й до постановки голови диригента відносно корпусу: обмежувати зайву й недоцільну її рухливість, ретельно слідкуючи за тим, щоб вона не залишалась повністю нерухою, адже помірні, точно вивірені й відшліфовані рухи головою також є надзвичайно важливим засобом диригентської виразності й елементом комунікації диригента із виконавським колективом.

Виключно важливе значення у процесі диригування відіграє також виразність обличчя, міміка, особливо погляд, які мають органічно співвідноситись із іншими складовими диригентського апарату.

Загалом, постановка диригентського апарату є системоутворюючим, базисним елементом, від якого безпосередньо залежить не лише успішність подальшого формування технічної й художньої виразності диригента-хормейстра, а й також результативність його майбутньої музично-педагогічної діяльності як керівника учнівського хорового колективу.

Питання для самоперевірки:

- 1. За допомогою яких невербальних засобів відбувається комунікація диригента із виконавцями і публікою?*
- 2. Який зміст мистецтвознавці вкладають у термін «постановка» диригентського апарату?*
- 3. На які аспекти має першочергово спрямовуватись увага у процесі роботи над постановкою диригентського апарату?*
- 4. Які вправи слід застосовувати, щоб домогтися координації рук, голови та корпусу як складових диригентського апарату?*



2.2. ТЕХНОЛОГІЯ РОЗВИТКУ МАНУАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ДИРИГЕНТА

Запорукою ефективності професійної діяльності вчителя музичного мистецтва – керівника шкільного хорового колективу є високий рівень диригентської техніки,

технічна вправність, відшліфованість й відточеність специфічного диригентсько-хормейстерського технічного інструментарію, за допомогою якого він здійснює енергетичне управління учнівським хоровим колективом, підпорядковує його власній волі, транслює дітям-виконавцям імпульси своєї думки, емоцій, намірів, прагнень, входить з ними у специфічну, надзвичайно тонку комунікацію, яка викликає до життя цілісну магічну субстанцію довершеного мистецтва хорового співу.

В свою чергу, серед чисельного переліку характеристик технічної вправності диригента-хормейстера особливе значення відводиться мануальній техніці, яка в силу видової специфіки диригентської діяльності є основним засобом, за допомогою якого здійснюється більшість необхідних для реалізації творчих намірів диригента операцій.

Відправним пунктом в осягненні сенсу мануальних дій диригента повинна стати глибока обізнаність майбутніх учителів музичного мистецтва із природою виконавської майстерності загалом, яка, як відомо складається із двох взаємопов'язаних та взаємозначущих елементів.

Так, потрібно пам'ятати, що у структурі музично-виконавського процесу традиційно виокремлюються: осягнення суті музичного твору (сприйняття) та передача її за допомогою різноманітних засобів виразності (відтворення). Таким чином, у його основі лежить своєрідна діалектична єдність сприйняття та творчого відтворення, конгломерат почуття і думки, емоційного і раціонального, свідомого та інтуїтивного, що комплексно віддзеркалюється у творчій інтерпретації виконавцем музичного матеріалу.

У результаті весь процес виконання музики є немов ланцюжком, процесуальні ланки якого вибудовуються в напрямку: від початкового задуму – через копіткий процес репетиційного відшліфування музичного матеріалу – до безпосередньо публічного виступу, де виконавець вже на практиці застосовує увесь арсенал попередньо ретельно відібраних, відпрацьованих засобів виразності на кшталт найтонших нюансів динамічних градацій, різноманітних темпових та агогічних конструкцій, розмаїтих звуковідтворювальних елементів тощо.

Таким чином, руки диригента є нічим іншим, як тим основним інструментом, за допомогою якого він, наче скульптор, «ліпить», «вирізьблює», «творить» таку звукову матерію, яка йому видається найбільш оптимальною, транслює свою волю колективу і домагається від нього саме таких результатів, на які він розраховував, плекаючи власний художній задум. Крім цього, саме за допомогою рук він немов висловлює колективу свої вимоги, точно й блискавично реагує на всі похибки виконання, здійснює операції, здатні покращити якість звучання тощо.

Увесь процес розвитку мануальної техніки диригента повинен ґрунтуватись на глибокому усвідомленні її дуалістичного характеру, єдності фізичної та духовно-енергетичної, зовнішньої та внутрішньої складової кожного її окремого елемента.

Відповідно, увесь процес розвитку мануальної техніки диригента повинен здійснюватись у взаємозв'язку із його розвитком як музиканта-мислителя, музиканта-творця. Це, на нашу думку, потужно мотивує до найскрупкульознішого відбору, накопичення і найретельнішого відточення своєрідного «банку» власних технічних елементів, які даватимуть диригенту змогу бути більш успішним у своїх мануальних маніпуляціях, націлених на видобуття із виконавського колективу необхідного саме йому художнього результату.

Так, загальновідомо, що навчальний процес у класі диригентсько-хорової майстерності здебільшого зосереджується на формуванні саме технічних навичок, які є сукупністю універсальних навичок тактування та специфічних умінь та навичок безпосередньо диригування, управління колективом. Зауважимо, що незважаючи на їх цілісність у загальній структурі творчого процесу диригування, все ж таки варто ретельно замислитись і визначити різницю між цими складовими диригентської техніки.

Так, майбутній диригент-хормейстер повинен чітко усвідомити, що диригентській техніці притаманні дві функції – тактування та диригування.

У процесі тактування вирішуються переважно технічні завдання: рухи диригента втілюються у просторі в чітко визначеному темпі і відповідних умовних напрямках. Важливо, щоб ці рухи були раціональними, вивіреними, точними та економними, оскільки лише за таких умов можна досягти чіткості метрономування музичного матеріалу (встановлення точного темпу виконання музики за допомогою відрахування тактових долей).

Диригування ж спрямоване вже на експресивне розкриття самої суті хорового твору, відображення художнього образу, емоційно-естетичного характеру музики, її ідейного змісту тощо.

Таким чином, основу тактування складають покази диригентом основних процесуальних параметрів музичної тканини, до яких відносяться: вступи, зняття, динаміка, темп тощо. А диригування, у свою чергу, вже передбачає демонстрацією диригентом свого артистичного хисту, художнього чуття, вольових якостей, які за допомогою відповідних рухів і жестів рук, а також усього диригентського апарату загалом допомагають йому управляти виконавським колективом і досягати поставленої художньо-виконавської цілі.

Відповідно, як у процесі аудиторної роботи, так і під час самостійної роботи над творами, необхідно відпрацьовувати кожен мануальний рух, кожен дію згідно із тією або іншою конкретно визначеною виконавською ситуацією.

Потрібно повсякчас слідкувати за тим, щоб рухова активність під час диригування була інтелектуально осмисленою й психологічно виправданою у кожному окремому випадку.

Однак, незважаючи на те, що на аудиторних заняттях відбувається ретельна та копітка робота з формування у студента необхідних йому для подальшої диригентської діяльності арсеналу універсальних технічних мануальних навичок (цьому сприяє наявність значної кількості навчальних посібників з пропозицією величезної кількості класичних графічних схем тактування, фіксацією положень рук тощо), варто слідкувати за тим, щоб у подальшому цей процес все більше трансформувався з відтворувально-механічного – в осмислений.

В жодному разі на етапі осмисленого диригування не можна допускати сліпого копіювання тих або інших дій педагога, прагнути бути самостійним у виборі власних варіантів мануальної техніки для вирішення різноманітних виконавських завдань і ситуацій.

Майбутній диригент повинен навчитись самостійно аналізувати і узагальнювати особливості мануального відображення різноманітних виконавських задач.

Наприклад, цьому можуть слугувати спільні із викладачем перегляди відеозаписів концертів симфонічної або хорової музики, де зафіксовано мануальну техніку видатних диригентів. Можливо, корисним буде дізнатись досвід свого педагога щодо особливостей мануальної поведінки в тих або інших обставинах тощо. Лише такий підхід дозволить майбутньому диригенту вільно орієнтуватись у царині мануальних засобів, осмислено й раціонально їх використовувати у своїй подальшій фаховій діяльності.

В процесі розвитку і удосконалення мануальної техніки майбутнього вчителя музичного мистецтва надзвичайно важливе значення відіграє робота, спрямована на розмежування функцій і координацію рук диригента, оскільки саме цей аспект збагачує його засоби виразності, розширює художньо-виконавські можливості й, відповідно, посилює його музично-педагогічний потенціал.

Так, загальновідомо, що основною функцією правої руки є тактування. Однак, крім цього, вона виконує досить значну частину більш складніших завдань технічного й художнього характеру. Виразність її жестів безпосередньо залежить від амплітуди і швидкості, м'якості або рішучості рухів різних її частин. Вона також віддзеркалює необхідний ритм, метроритм музичного твору (що є її основною функцією) та відображає динаміку, агогіку, темпи, тобто основні елементи розвитку музичної матерії, показує вступи, зняття, штрихи тощо.

Ліва рука, в свою чергу, відображає здебільшого художні, темброво-інтонаційні особливості музики. Вона, хоча й виконує функції допоміжної руки, все ж таки не повинна протиставлятися правій, оскільки збагачує її дії, допомагає їй у творенні художнього образу музичного твору.

Надзвичайно влучно і глибоко символічно охарактеризував функціонал лівої і правої рук видатний диригент Шарль Мюнш: «Права рука – малюнок, ліва рука – фарби, права рука – від розуму, ліва рука – від серця».

Варто наголосити, що під час роботи над мануальною технікою потрібно зосереджуватись на усвідомленому опрацюванні функцій кожної із рук. Так, наприклад, спочатку доцільно відшліфувати точність і раціональність елементарних мануальних вказівок щодо вступів окремих хорових партій, їх зняттів, показів витриманих звуків на тлі тактуючої іншої руки, мануального відображення статичної динаміки тощо.

Вже потім можна приступати до роботи з формування більш складних навичок оперування лівою рукою, виконувати вже більш трудомісткі художньо-технічні завдання.

Це пояснюється тим, що ліва рука виконує значно більше саме художньо-орієнтованих функцій. В той час, коли права рука в основному лиш метрономує й тактує, ліва рука – здійснює такі рухи, які відображають внутрішній, емоційний стан диригента, вона немов підмінює собою певні мовні звертання, послання, заклики, тлумачить кожну виконавську ситуацію тощо.

Ліва рука є вже більш вільною, розкутою у своїх діях, палітра жестів і рухів урізноманітнюється, що дозволяє їй керувати динамікою, контролювати, поступово або раптово видозмінювати й трансформувати силу звучання, управляти характером руху мелодії, оперувати системою поліфонічних взаємозв'язків, переплетінь, підголосків, тембрально колорувати звукову матерію тощо.

Процес розвитку функцій лівої руки слід розглядати перш за все не з позицій технічності, а скоріше – художньої її виразності. У цьому ключі підготовка диригента-хормейстра перегукується із роботою театрального актора над пластикою своїх рухів, адже саме ліва рука є провідним засобом комунікації із виконавцями.

Однак, хоча в ідеалі найбільшої диригентської виразності можна досягти за умов органічної взаємодії лівої та правої рук, все ж таки потрібно уникати проявів так званого паралелізму. Так, наявність у лівій руці ритмічного елемента в жодному разі не допускає здійснення однакових з правою рукою рухів і дій. Рухи обох рук мають бути незалежними: права рука – тактує, а ліва – немов допомагає, сприяє їй, розкриває художні та емоційні аспекти музики.

Доцільно зауважити, що дуже часто виникають певні виконавські обставини, коли ліва рука має виконувати ті ж самі завдання, що й права, відповідно, руки мають бути у однаковій мірі технічно досконалими, щоб у процесі диригування могли б перебрати на себе необхідні функції, без нанесення шкоди художньому виконанню. Тому технічну роботу доцільно організовувати у такий спосіб, щоб з одного боку – досягти цілковитої взаємозамінності лівої і правої рук і в той самий час уникати симетричності рухів. Ліва рука не має повсякчас дублювати праву, а натомість підсилювати її виразність, домінувати у показі засобів художньої виразності.

Наголосимо, що повноцінний розвиток мануальної техніки забезпечує систематична, ретельна й надзвичайно копітка робота з відпрацювання усіх без винятку її активних елементів.

Так, наприклад, неможливо переоцінити значення для диригентської діяльності кистей рук. Саме тому важливо систематично приділяти увагу

розвитку гнучкості, пластичності, рухливості, вправності кисті. Для цього доцільно виконувати низку спеціальних вправ тренінгового характеру, за допомогою яких відпрацьовувались би навички відображення за допомогою кисті різноманітних нюансів, пов'язаних із характером звуку, штрихами тощо. В результаті виконання комплексу вправ майбутні диригенти мають навчитись вільно й невимушено трансформувати форму кисті (кругла, опукла, напружена, зібрана в кулак, віялоподібна та інші варіанти градацій), здійснювати необхідні для відображення характеру музичного матеріалу кистьові дії на зразок дотику, погладжування, затиску, відмежування тощо.

Філігранності диригентській майстерності додають також різноманітні, ледь вловимі рухи пальцями рук, які виконують функції «ліплення» музичного матеріалу і в органічній єдності з розкріпаченою й рухливою кистю можуть виступати інструментом мануального управління хором колективом. Зрозуміло, що такий елемент диригентської підготовки не повинен залишатись поза увагою і дбайливо опрацьовуватись на заняттях і у процесі самостійної підготовки.

Узагальнюючи висвітлене вище зазначимо, що усі окреслені технологічні алгоритми удосконалення мануальної техніки майбутнього вчителя музичного мистецтва засновуються на визнанні того, що вона є не лише мірилом його віртуозності, довершеності, суто виконавської, управлінської, операційної вправності, а й показником його досконалості, як провідника найтонших художніх нюансів музичного матеріалу творчому колективу школярів-виконавців, у органічній єдності з яким цей твір народжується як естетичний об'єкт. А це, безсумнівно, сприятиме більшій ефективності його майбутньої музично-педагогічної роботи, активізуватиме процеси залучення дітей та молоді до цінностей хорового мистецтва, формуватиме інтерес до хорової музики, хорового співу й прагнення усіляко вдосконалюватись у цьому напрямку.

Питання для самоперевірки:

- 1. Яке головне призначення рук у диригентській діяльності?*
- 2. Чим, на Вашу думку, відрізняється диригування від тактування?*
- 3. У чому полягає дуалістичний характер процесу формування мануальної вправності диригента?*
- 4. Які функції лівої і правої руки у хоровому диригуванні?*
- 5. Які технологічні інструменти можуть використовуватись у процесі удосконалення мануальної техніки диригента?*



2.3. ТЕХНОЛОГІЯ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ ДИРИГЕНТА

Серед широкого діапазону диригентських засобів, якими користується керівник шкільного хорового колективу, окрім дири-

гентської постави та мануальної техніки, існують ще й надзвичайно важливі для перетворення музичного матеріалу на справжній твір мистецтва нюанси: міміка, погляд, найтонші, символічні елементи пантомімічних дій тощо.

Саме за допомогою таких ледь-вловимих, делікатних інструментів, які породжуються внутрішніми імпульсами, енергетикою і харизмою кожного окремого диригента, він може підпорядковувати собі метро-ритмічну й звукову палітру музичного твору: зберігати його форму, увиразнювати фактурні моменти, управляти висотою, силою, тембральною палітрою окремих звукових мас, видозмінювати згідно із власною виконавсько-інтерпретаційною концепцією темпову конструкцію, використовувати необхідні для найповнішої реалізації художнього задуму агогічні зміни, штрихи, динамічні градації тощо.

Так, особливо значну роль у диригентському процесі відіграють вільні, раціональні, точно вивірені й по-особливому «красномовні» рухи і жести всіх складових виконавського апарату керівника музичного колективу.

Варто акцентувати увагу на тому, що хоч в рухах або жестах диригента має бути закумуляований весь його енергетичний потенціал, за допомогою якого він транслює свою виконавську волю хору або оркестру, вони в жодному разі не мають бути надто широкими за амплітудою, не економними. Натомість, найбільш виразно ця енергія передається за допомогою надзвичайно лаконічного жесту, в якому у концентрованому вигляді зовнішньо віддзеркалюються внутрішні імпульси диригентської думки або почуття. Як образно повчав Р. Штраус – всесвітньовідомий композитор, диригент і реформатор диригентського мистецтва, «потрібно вміти холоднокрівно приборкувати диявола». Дотримання такого підходу в процесі диригентської практики робить жест надзвичайно рельєфним, виразним, довершеним і результативним щодо впливу на колектив.

Майбутнім керівникам-диригентам учнівських хорів слід пам'ятати, що максимальне фізичне зусилля, яке вони можуть застосовувати в певному жесті або русі, має відповідати зусиллям одного виконавця і співвідноситись по інтенсивності й силі із виконавськими можливостями лише одного співака або іншого виконавця.

Надзвичайно важливе значення для художньої виразності диригента має його обличчя, погляд, за допомогою яких він може підсилювати свою енергетичну комунікацію із колективом, підпорядковувати його своїм творчим намірам і домагатись від виконавців точного відтворення всіх необхідних для створення довершеного музичного образу нюансів. Саме за допомогою погляду диригент має також підтримувати окремі групи, солістів або колектив загалом й усіляко допомагати учасникам хору більш якісно виконати музичний твір.

Ці міркування зумовлюють необхідність докладання значних зусиль на відпрацювання у процесі диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва такої важливої диригентської якості, як виразність погляду. Так, студенти мають навчитись за допомогою погляду відтворювати різноманітні емоційні стани, давати невербальні вказівки щодо характеру звучання, «висловлювати» своє ставлення до різноманітних виконавських ситуацій (схвалювати, підбадьорювати, заспокоювати, активізувати тощо).

Варто зазначити, що окрім погляду, рівнозначно важливим аспектом художньої виразності диригентських дій є досконала міміка. Адже всі емоції, відчуття й враження перш за все відображаються на обличчі людини.

Уточнимо, що мімічна функція обличчя віддзеркалює діяльність тісно пов'язаних між собою лицьових і мімічних м'язів, які розташовані навколо основних органів чуття: очей, рота, носа, вух. Саме тому, коли людина відчуває позитивні емоції, її міміка теж стає приємною: м'язи розгладжуються, обличчя стає спокійним, випромінює щастя. І навпаки – негативно забарвлені емоції відтворюються на обличчі насупленими й активними надбрівними дугами, м'язи обличчя напружені, уста міцно зімкнені тощо.

Тому на заняттях з хорового диригування не можна залишати поза увагою такий важливий компонент художньої виразності диригента, а натомість поставити на регулярну основу виконання спеціальних невеликих тренінгів, спрямованих на відшліфування мімічних умінь та навичок їх використання в умовах диригентської діяльності.

Вправи відповідного характеру можна виконувати індивідуально, перед дзеркалом, відображаючи за допомогою міміки ті або інші окремі

емоції та відчуття. Можна також обирати групові варіанти такої роботи, залучаючи до неї сторонніх осіб: викладачів або інших студентів, які в зворотньому напрямку відгадуватимуть мімічні «замальовки» і визначатимуть рівень їх «правдивості» та ступінь дієвості щодо впливу на виконавський хоровий колектив.

Варто також час від часу у процесі роботи над музичним матеріалом спробувати супроводжувати створені мімічні образи відповідними пантомімічними рухами і жестами, які підсилюватимуть їх виразність і сприятимуть отриманню очікуваного відгуку музикантів-виконавців.

Доцільно також час від часу виконувати акторські міні-етюдів на зразок «Пігмаліона та Галатеї», у процесі яких відпрацьовувати вміння передавати свої прагнення, емоції й почуття за допомогою мануальної пластики, відповідної міміки, пантомімічних дій, виразу очей тощо. Можна також виконувати акторсько-хореографічні «замальовки», де засобами трансляції внутрішнього світу, емоцій та переживань виступатимуть елементи хореографічної лексики, акторської виразності, узгоджені із емоційно-смісловим забарвленням музичного матеріалу тощо.

Узагальнюючи, зазначимо, що система засобів художньої виразності диригента, незважаючи на існування цілої низки класичних канонів, все ж таки є не статичною, а «живою» субстанцією, яка залежить від індивідуальних характеристик, типу темпераменту кожного окремого диригента тощо. Тому при доборі засобів розвитку відповідних якостей майбутніх керівників учнівських хорових колективів слід керуватись передусім їх особистісними характеристиками і вибудовувати індивідуальну траєкторію роботи таким чином, щоб студенти самостійно набули відповідний набір фахових умінь, які допоможуть їм здійснювати ефективну творчу комунікацію з співаками-виконавцями та у плідній співпраці з ними реалізовувати власні інтерпретаторські ідеї, свою особисту художньо-виконавську волю.

Питання для самоперевірки:

- 1. Яку роль виконують міміка, погляд, рухи, жести у хоровому диригуванні?*
- 2. За якими принципами має співвідноситись фізичне зусилля і диригентський жест?*
- 3. Які вправи можна застосовувати у процесі роботи над мімікою як одним із важливих засобів художньої виразності диригента?*



2.4. ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ДИРИГЕНТА НАД ХУДОЖНІМ ОБРАЗОМ ХОРОВОГО ТВОРУ

Впродовж багатьох віків розвитку музичної культури професія диригента визнавалась і визнається як одна із найбільш шанованих й відповідальних музично-виконавських професій.

Так, саме диригент виконує провідну роль у формуванні виконавської концепції музики. Від його енергії, волі, артистизму, особистісних якостей залежить ступінь концентрації уваги музикантів, їх натхнення у процесі музично-виконавської діяльності, а відтак, й сила естетичного впливу музики, що виконується, на слухачів.

Фундатор вітчизняної школи хорового диригування М. Колесса з цього приводу стверджував: «Диригування – це таке ж виконавське мистецтво, як спів, гра на скрипці, кларнеті чи будь-якому іншому інструменті. Та разом із тим диригування суттєво відрізняється від решти видів виконавського мистецтва: якщо музиканти-виконавці мають справу лише з бездушним музичним інструментом (фортепіано, скрипка, флейта, арфа та інші), ... то диригент має перед собою багато різних індивідуальностей, хористів або оркестрантів, яких він повинен об'єднати в єдине ціле, в один згуртований колектив так, щоб він зазвучав під його керівництвом як добре настроєний інструмент» [25, с. 3].

Ефективно опанувати музичні твори і досягати високого виконавського рівня від музикантів-виконавців диригент може лише за умов глибокого розуміння історичного, культурного контексту музичного твору, осмислення у найтонших нюансах його образів, що виступає основою творчого тлумачення, інтерпретації музики, а також забезпечує адекватний добір засобів художньо-технічної виразності для її досконалого виконання.

Існують універсальні характеристики художнього образу у музичному мистецтві, які дозволяють осмислити й спроектувати процес роботи

диригента над художньою образністю музики, віднайти певні технологічні інструменти, які сприятимуть її покращенню.

Перш за все потрібно усвідомлювати, що сама сутність музично-виконавської діяльності (усіх без винятку її різновидів) полягає у тому, щоб творчо «прочитати» музику, розкрити у своєму виконанні емоційно-образний зміст, який було закладено автором. Адже, за твердженнями мистецтвознавців: «Музичний образ характеризується відсутністю конкретної життєвої предметності. Музика нічого не зображає, вона створює особливий предметний світ, світ музичних звуків, сприйняття якого супроводжується глибокими переживаннями. Музика, як живе мистецтво, народжується і живе в результаті єдності всіх видів діяльності. Спілкування між ними відбувається через музичні образи, оскільки поза образами музика, як вид мистецтва, не може існувати. У свідомості композитора під дією музичних вражень і творчої уяви зароджується музичний образ, який пізніше втілюється в музичному творі» [35, с. 98].

Відповідно, характер музики, її емоційний сенс мають бути передані виконавцем максимально правдиво та переконливо, при цьому слід докладати власних творчих зусиль для створення самобутнього й емоційно насиченого музичного образу.

Варто акцентувати увагу на тому, що творчим виконання музики можна вважати лише тоді, коли у нього привнесено власний, індивідуальний, самостійно здобутий досвід розуміння та переживання цієї музики, що й надає її творчій інтерпретації неповторності та переконливості. На наше переконання, це має розглядатись як провідна мета, на якій має фокусуватись увесь процес роботи музиканта над музичним твором, незалежно від рівня його складності. При цьому важливо виокремити й охарактеризувати найбільш важливі складові діяльності музиканта-виконавця у царині пізнання й практичного відтворення художньої образності музичного твору.

Так, потрібно пам'ятати, що увесь процес роботи над художнім образом – це передусім активна розумова діяльність самого студента, виконавця музики: «Музика сама по собі образна і не можливо уявити музичний твір, який би не ніс у собі образи, ідеї чи смисли. Звісно, що ці три поняття тотожні, й успіх виконання музичного твору вимірюється глибиною проникнення у внутрішній світ музики, здатністю схопити й втілити цей образ, ідею чи смисл музичного твору... Суть музично-виконавської роботи студента повинна полягати в тому, щоб розумно підходити до ви-

конання музичного твору, розуміти та відповідно розкривати емоційно-смісловий зміст того, що задумано автором» [18].

Вчені навіть виокремлюють інтелектуальну компоненту роботи над художнім образом музичного твору у якості найважливішої складової творчого трактування музики: «Художня інтерпретація музичного твору є результатом розумової діяльності музиканта для створення багатопланового слухового образу. Створення музикантом інтерпретації музичного твору супроводжується виробленням аргументованих уявлень щодо втілення змістовної сутності музичного твору та формуванням особистісного ставлення до цього твору, що реалізується через його виконання» [2, с. 38].

Також дослідниками проблем художнього образу у музичному мистецтві окреслено його основні функціональні та сутнісні характеристики: «Творення художнього образу є складним психологічним процесом, що включає елементи музичного сприйняття, музичного мислення та уяви. З точки зору музичної психології художні образи поділяють на сукцесивні та симультанні, де сукцесивні – це первинні, а симультанні – вторинні, сформовані на основі первинних образів» [35, с. 99]; «Моделювання художнього музичного образу – це один із найскладніших психологічних процесів, в основі якого лежать процеси музичного сприйняття, уяви та творчого мислення» [24, с. 145]. Відповідно, можна стверджувати щодо особливої ролі психологічної складової у роботі над художнім образом музики.

Науковці також акцентують увагу на комплексній природі художнього образу, що передбачає поєднання емоційного й раціонального у процесі його пізнання: «Образна виразність посилюється завдяки поєднанню чуттєво-емоційних і розумових, раціональних властивостей, в цьому і є головна якість, що повинні засвоїти студенти в період навчання і потім застосовувати на практиці, в момент створення власних творчих робіт. Насамперед необхідно враховувати, що ті емоційно-асоціативні зв'язки, які містять подібні характеристики, складаються в процесі асоціативного мислення, воно заміщає те неясне, що шукає уява, явним і одночасно несподіваним уявленням, котре складається на основі попереднього знання і емоційного естетичного досвіду» [22].

Узагальнено поняття «художній образ музичного твору» можна трактувати так: це першооснова музичного твору, його емоційно-змістовне «зерно», власне те, заради чого та або інша музика створювалась композитором й яку мету переслідувала. Художній образ музичного твору носить інтегративний характер і поєднує воєдино як авторський задум,

так і спосіб його віддзеркалення у творчості самого виконавця, через увиразнення його індивідуальних, суб'єктивних вражень, відчуттів та переживань, інтелектуальний пошук й осмислення закладених у партитурі ідей та послань авторів та переведення їх у площину необхідних для якісного виконання музики засобів виразності.

Таким чином, художній образ комплексно охоплює процес сприйняття музики, її естетичної оцінки, інтелектуального осмислення та творчої інтерпретації.

Тому робота над художнім образом передбачає залучення інтелектуальної, емоційно-психологічної та творчої сфери студентів, а також певну етапність.

В осягненні художньої образності музичного твору слід рухатись від простого – до складного, цілеспрямовано й усвідомлено опанувати вміння втілювати художній образ музики диригентськими засобами.

Так, на першому етапі диригент здійснює перше ознайомлення із хоровим твором, який має виконувати. Важливо на цьому етапі сформувавши первинне узагальнене уявлення про настрої й характер музичного матеріалу. Створення початкового узагальненого образу хорового твору має слугувати «пусковим механізмом» подальшої диригентської роботи, тому потрібно прагнути отримати від музики якомога повніші й яскравіші враження й співвіднести їх із задумом композитора.

Відповідно, якщо ігнорувати цей етап роботи, поверхово до нього поставитись тощо, наступні дії можуть бути неефективними, здійснюватись наосліп, студент буде повсякчас очікувати на допомогу й підказку викладача, що відобразиться, в свою чергу, на кінцевому результаті. Натомість, саме самостійно сформований перший яскравий образ музичного твору має слугувати для нього дороговказом під час детального опрацювання засобів диригентської виразності, відшліфування елементів мануальної техніки тощо. Крім цього, самобутність першого враження від музики сприятиме формуванню особистісного ставлення до неї, а це у майбутньому позитивно позначиться на оригінальності її творчої інтерпретації.

Тому у процесі ознайомлення з новим музичним твором варто прослухати його вдома, у невимушених обставинах, у виконанні видатних майстрів хорової музики, відомих хорових колективів, очолюваних знайними диригентами. Варто прагнути самостійно ознайомитись із різними зразками інтерпретації одного і того ж музичного матеріалу. За такого підходу диригент краще зрозуміє багатозначність художнього образу, ус-

відомить, що один і той самий музичний образ має багато різних варіантів художнього прочитання, що дозволить йому у майбутньому більш усвідомлено підходити до інтерпретації хорових творів, у повному обсязі виявляти власну індивідуальність і віднаходити незвичні й цікаві зразки виконавських трактувань хорової музики.

Корисно також на початковому етапі опрацювання художнього образу музичного твору спробувати описати словами свої перші враження від прослуханої музики. Це можуть бути короткі, стислі (достатньо кількох слів) характеристики музики, які віддзеркалюють загальну емоційну забарвленість того або іншого музичного образу. Наприклад: «трагічний, скорботний, тьмянний, безрадісний» («Козака несуть» в обр. М. Леонтовича); «світлий, сяючий, героїчний, мужній, життєствердний, гордий» («Закувала та сива зозуля» К. Данькевича); «ніжний, теплий, затишний, мрійливий, лірично-споглядальний» («Садок вишневий коло хати» А. Вахнянина) тощо.

Слово у цьому випадку конкретизує сформовані перші уявлення щодо характеру музики, при цьому воно містить у собі широку палітру словесних значень, що сприяє більш виразному, чіткому усвідомленню власних музично-естетичних переживань.

На наступних етапах роботи над художнім образом музичного твору варто ускладнювати діяльність й намагатись урізноманітнювати й збагачувати його словесні характеристики, досягаючи найтонших вербальних оцінок виконуваної музики.

Зауважимо, що осмислення художньої образності музичного твору вимагає вкрай уважного ставлення диригента до прописаних у партитурі авторських вказівок щодо темпів, настроїв, характеру звучання, динамічного плану тощо. Оскільки ці терміни здебільшого є іншомовними (зазвичай, італійськими, інколи німецькими, французькими тощо), варто більш активно працювати із словниковою літературою (словник музичних термінів) і ретельно встановлювати значення тих або інших авторських або редакторських вказівок.

Наступний етап роботи над художнім образом музичного твору передбачає подальше, вже більш деталізоване заглиблення в образно-емоційний зміст музичного матеріалу. За часовими рамками цей період роботи є найбільш тривалим, оскільки супроводжує увесь процес музично-теоретичного, диригентсько-технічного та художньо-виконавського опрацювання музичного матеріалу в класі диригентсько-хорової майстерності.

Велику роль на цьому етапі відіграє детальний і всебічний емоційно-змістовний аналіз музичного твору. Важливо, щоб такий аналіз не лише торкався розгляду питань щодо форми, ладотонального плану, темпової конструкції музики тощо, але й містив відповіді щодо того, як ті або інші засоби музичної виразності віддзеркалюють різноманітні почуття, настрої, емоції. Потрібно також визначити, які художні функції у аналізованому творі вони відіграють, яким чином за допомогою тих або інших засобів композитор зміг створити цілісний художній образ музики тощо.

Такий емоційно-змістовний аналіз музичного твору передбачає пошук загального сенсу музики через виокремлення й деталізоване вивчення окремих її компонентів, які складають цілісну структуру художнього образу музичного твору, адже кожна найдрібніша деталь має свою логіку у загальній структурі, є органічною частиною цілого й несе своє особливе смислове навантаження.

Так, спочатку студент має визначити композиційні особливості твору, його основні структурні складові. Після цього варто проаналізувати емоційну драматургію твору: визначити загальну динаміку емоційного розвитку музичного матеріалу, виокремити кульмінаційні моменти, точки найбільшого емоційного напруження, моменти різкої змін настроїв, спаду напруги, заспокоєння, врівноваження тощо.

Також у емоційно-змістовному аналізі варто приділити увагу визначенню художньої ролі використаних у творі засобів музичної виразності: ладотонального плану, фактури, гармонічних співзвуч, поліфонічних елементів, ритмічної організації, виконавських штрихів, агогічних змін тощо. Це дасть змогу майбутнім диригентам учнівських хорових колективів у подальшому більш глибоко усвідомлювати функціональне призначення кожного із засобів музичної виразності для створення цілісного художнього образу твору.

Досить ефективним на цьому етапі роботи є застосування елементів інтегративних технологій, зокрема поєднання музики та образотворчого мистецтва. У якості аргументації щодо їх доцільності наведемо такі міркування: «Розуміння психологічного феномену синестезії як одночасного відчуття, що передбачає виникнення у людини різних чуттєвих модальностей – візуальної, слухової, кінестетичної, які впливають на створення полімодальних образів, сприятимуть більш глибокому проникненню в емоційно-логічний образний зміст різних видів мистецтва, пробудження осмисленого інтересу до активного спілкування з ним» [23, с. 8].

Так, у процесі роботи над художнім образом варто спробувати візуальними засобами відтворити асоціації, які викликає музика, перевести у відеоряд образи, нав'язані нею, можливо, проаналізувати деякі відомі шедеври образотворчого мистецтва щодо відображення у них тих вражень, почуттів, які виникають під впливом тієї або іншої музики тощо.

Доцільно також у процесі роботи над художнім образом після самостійного прослуховування музики спробувати зняти за допомогою доступних технічних засобів короткий відеокліп, у якому відобразити свої враження. Важливою при цьому є самостійність студента, його особиста творча воля щодо пошуку сюжету або об'єктів для віддзеркалення своїх емоцій, відчуттів (можуть бути зафільмовані різноманітні природні, погодні явища, архітектурні споруди, люди, певні події, символи тощо). Викладач не має надавати жодних прямих рекомендацій, лише націлювати й мотивувати студента, усіляко підтримуючи при цьому ініціативність й творчі прояви у вирішенні поставлених завдань.

Ефективно також час від часу колективно обговорювати із іншими студентами твори живопису, які є суголосними емоційно-образній палітрі творів, які вони диригують. Увага при цьому повинна звертатись на визначення спільних й відмінних рис у стилістиці, історії створення мистецьких зразків, на порівняння нюансів відображення тих або інших образів, станів, емоцій тощо засобами музики й образотворчого мистецтва.

Головне завдання на цьому етапі роботи над художнім образом полягає у тому, щоб студент якомога глибше занурився в емоційно-змістовний контекст виконуваної музики і сформував в уяві свою власну образну «матрицю», яка згодом має трансформуватись у чітку виконавську концепцію музичного твору і реалізуватись за допомогою засобів мануальної техніки та інших засобів диригентської виразності.

Третій етап роботи над художнім образом носить узагальнюючий, завершальний характер. Цей етап виступає своєрідним підсумком усієї попередньо виконаної роботи: студент є вже добре ознайомленим із музичним матеріалом хорової партитури, вивчено напам'ять нотний та віршовані тексти твору, відпрацьовано технічні деталі його диригентського втілення. Тому цей етап повинен бути присвяченим перевірці правдивості сформульованої початкової концепції авторської інтерпретації музики, а також віднайденню додаткових засобів для відображення найтонших деталей її емоційно-образного змісту.

Корисно на цьому етапі виконувати творчі завдання на віддзеркалення втілених у музичному матеріалі емоцій і почуттів засобами жести та міміки. Наприклад, студент може відтворити за допомогою рук стан відчаю, смутку, рішучості, молитовного звернення; зобразити за допомогою мімічних засобів емоцію збентеженості, радості, щасливої зустрічі, трагічної події тощо. Такі творчі завдання можна виконувати систематично, на кожному занятті з «Диригентсько-хорової майстерності», тренінговим шляхом формуючи у майбутніх керівників хорових колективів вміння застосовувати у процесі диригування красномовні жести, що відображають, окрім визначених у партитурі музично-виконавських параметрів, ще й певні енергетичні послання, транслюють різноманітні емоції й переживання як учасникам, так і слухацькій аудиторії.

Доцільно також зосередити увагу на пошуку нових деталей, які б загалували виконання музичного твору у відповідності до авторського трактування його художньо-образного змісту. Наприклад: внесення додаткових коректив у темпову конструкцію твору, доповнення її додатковими агогічними змінами, які б більше увиразнювали художню образність музики; розширення динамічної палітри тощо.

Отже, робота диригента над художнім образом хорового твору є своєрідним поєднанням психологічної, інтелектуальної та творчої діяльності, який сукупно дозволяє сприйняти, осмислити, й творчо інтерпретувати закладені у музиці ідеологічні, емоційні, духовні послання авторів, а згодом перевести їх у площину необхідних для якісного виконання конкретної хорової музики засобів виразності.

Узагальнимо основні етапи роботи над художнім образом хорового твору. Так, впродовж першого (ознайомлювального) етапу відбувається самостійне прослуховування музичного матеріалу, формування первинних уявлень щодо характеру музики, втілення отриманих у процесі сприйняття музики емоцій, почуттів, вражень у вербальну форму. Другий етап (етап деталізації художнього образу): студент заглиблюється у емоційно-образний зміст музики паралельно із музично-теоретичним, диригентсько-технічним та художньо-виконавським опрацюванням музичного матеріалу. Третій етап (завершальний, узагальнюючий) присвячено тому, щоб студент перевінив і доповнив початкову концепцію виконавської інтерпретації музики, віднайшов додаткові засоби виразності, що відображають найтонші нюанси, найдрібніші деталі її емоційно-образного змісту.

Ретельна робота майбутнього вчителя музичного мистецтва, диригента учнівського хору над художнім образом музичного твору є запорукою його якісного й успішного виконання. Така діяльність розглядається як основа й наріжний камінь, на якому повинні засновуватись усі складові подальшої диригентської роботи над музично-поетичним матеріалом (музично-теоретичний аналіз твору, відпрацювання технічних труднощів та художніх засобів диригентської виразності).

Питання для самоперевірки:

- 1. У чому, на думку відомого хорового діяча М. Колесси, полягає різниця між диригуванням та іншими видами виконавського мистецтва? Які якості мають бути у диригента, яких немає у решти музикантів?*
- 2. Розкрийте сутність і зміст поняття «художній образ музики».*
- 3. Яка роль інтелектуальної компоненти у роботі над художнім образом музичного твору? Чому процес роботи над художнім образом потрібно здійснювати шляхом активної розумової діяльності?*
- 4. Перелічіть основні етапи роботи над художньо-образним змістом хорового твору, визначте основні завдання цих етапів.*
- 5. Поясніть, як ретельність роботи над художнім образом хорового твору відображається на якості його диригентсько-виконавської інтерпретації?*



2.5. ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ПРОЦЕСІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Загальновідомо, що диригент хорового колективу відіграє провідну роль у розробці концептуальної моделі манери, стилістики, художнього трактування музичного матеріалу. Від його художньо-виконавського задуму залежить виразність донесення логіки музичної драматургії, можливість демонстрації довершеності мелодичної лінії та гармонічної мови музичного твору, досконалість системи алгоритмів застосування динамічних, темпових, штрихових нюансів як засобів досягнення емоційно-естетичного відгуку аудиторії на музику, що виконується.

Багато спільного із механізмами первинного диригентського опрацювання хорової музики віднаходимо у режисерській діяльності. Вже у самих визначеннях сутності диригування й режисури як видів творчої діяльності помітні спільні ознаки.

Так, термін диригент (з франц. *diriger* – керувати, направляти, вказувати) розглядається як керівник з вивчення та виконання ансамблевої (оркестрової, хорової, оперної тощо) музики. Саме диригенту належить художнє трактування твору, він також покликаний забезпечити як ансамблеву стрункість, так і технічну досконалість виконавства.

В свою чергу, режисер (з франц. *régisiseur* – «завідуючий», з латини *rego* – «керувати») тлумачиться у енциклопедичних виданнях як творчий працівник видовищних видів мистецтв, який керує акторами, грою, видовищами, вказує, що і як ставити, розподіляє ролі і діє згідно із принципами ансамблевості та підпорядкування усіх компонентів спектаклю єдиному задуму. Головна мета театральної режисури – створення на основі п'єси або музично-драматичного твору цілісного художнього видовищного полотна – спектаклю.

Слід уточнити, що робота режисера має свої відмінності, і, залежно від виду мистецтва, не завжди відіграє провідну роль. Так, наприклад, балетну виставу ставить перш за все балетмейстер, а в оперному театрі інтерпретатором музично-сценічної постановки передусім виступає оперний диригент.

Робота режисера зі створення музичного спектаклю відбувається в тісній співдружності з диригентом. Диригент у музичному театрі є не лише виконавцем партитури композитора, а також її інтерпретатором, у завдання якого входить розкриття внутрішньої логіки подій та емоційних нюансів, закладених у творі.

У цьому сенсі диригент бере на себе значну частину функцій режисера. Тільки тоді, коли музично-театральна режисура здійснюється спільно режисером та диригентом, досягається ефективний синтез музики та драми.

Цілком зрозуміло, що всі прагнення й практичні зусилля режисера зводяться до віднайдення видовищних, «зримих», зовнішніх характеристик театрального дійства. Диригент фокусується, в свою чергу, на пошуку ідеальних ефектів звукової матерії, розкритті засобами музичної виразності глибинного емоційного світу музичного матеріалу. Однак, все ж таки існують деякі спільні механізми творчого мислення диригентів і режисерів, що виникають на шляху народження виконавського задуму та осягнення засобів його сценічної або концертної реалізації, які варто належно осмислити, оцінити й впроваджувати у процес диригентсько-хорової підготовки майбутніх музичних педагогів.

Так, досить часто студенти-диригенти, а у поодиноких випадках й професійні, практикуючі диригенти засвідчують недостатньо усвідомлене, формальне застосування технічних навичок, відсутність особистої, творчої ініціативи в доборі засобів диригентської виразності, поверховість художньої трактовки музичного матеріалу тощо.

Подекуди вони презентують достатню сформованість диригентської постави, усіх складових диригентського апарату, відшліфованість навичок тактування, показу динамічних нюансів, штрихів та ін., однак колектив досить мляво на них реагує або й залишається зовсім відстороненим від диригента й відтворює заздалегідь відпрацьовану хормейстером лінію виконання. Про який же емоційний відгук слухацької аудиторії йти-меться, якщо не лише слухачі, але й самі хористи, які мають виступати із диригентом єдиним цілим, існують у різних вимірах і енергетичних площинах?

Причина таких явищ полягає у тому, що здебільшого виконавці ретельно працюють усім своїм тілом, але не розумом і не душею. Вони присідають, розхитуються, роблять рухи головою, пришвидшуються або уповільнюються, збільшують або зменшують амплітуду жесту, змінюють позиції рук, однак зовсім не відчують твору, їх очі не віддзеркалюють того, що вони виконують, в них немає виразної думки, осмисленого енергетичного послання іншим, власної внутрішньої особистої активності.

Однак, ця проблема виникає зовсім не тому, що студенти-диригенти є не достатньо талановитими, інтелектуально й емоційно обмеженими або байдужими до хорової музики. Першопричина, очевидно, криється в нечіткій розстановці пріоритетів спеціальної диригентської підготовки, яка здебільшого орієнтована саме на розвиток технічно-виконавських умінь і навичок, на гонитву за кількістю опанованого студентами навчального репертуару.

Однак, варто наголосити, що чим глибше студент зануриться у емоційний, естетичний світ музики, чим тонше він відчує тонкі енергетичні струмені, закладені у музичному матеріалі, зрозуміє, що ця музика породжує у його душі й які послання несе слухачам, тим менше зусиль буде покладено на вправління у подачі відповідних афтаків, показі адекватних жестів рухів, маніпуляцій диригентським апаратом тощо.

Диригент, який опрацьовує хорову музику, також повинен втілювати у життя те, чого прагнув, про що мріяв і про що хотів висловитись композитор, він повинен стати її співавтором, а не відстороненим і байдужим транслятором не сприйнятого, належно не осягнутого нотного матеріалу. Він повинен глибоко, до найтонших деталей відчути написану автором музику, пронести її крізь власний інтелект, крізь власну душу і донести до слухача.

Зрозуміло, що по-справжньому талановитий диригент не буде сліпо наслідувати, а буде лише орієнтуватись на загальні побажання автора щодо швидкості музичного виконання, агогічних видозмін, а в залежності від «розкодованого» ним особисто сенсу музики зможе віднайти свою швидкість плину музичної матерії, відшукати «золоту точку» перетину авторських настанов та своїх власних уявлень щодо темпу хорової музики, яка виконується.

Звичайно, диригент не має щось кардинально змінювати, однак у виконанні кожного твору має відчуватись творчість інтерпретатора, який

доноситиме естетичне послання з минулого крізь призму сучасної енергетики, пульсації нинішнього часу тощо.

Для цього йому необхідно сформувати свій неповторний, осмислений ним особисто внутрішній ідеал звучання хорової музики. Досягти цього можливо лише шляхом формування у власній уяві ідеального виконавського колективу, який відтворює музичний твір саме так, як він собі уявляє.

Форма такого уявлення має бути довершеною, виплеканою інтелектом і фантазією диригента, чітко видимою і чутною, вивіреною до останніх дрібниць і нюансів (на зразок режисерського плану театрального спектаклю, де автор розробляє власні варіанти мізансцен, декорацій, манери акторської гри, стилістики вистави, бутафорії, костюмів згідно із своїм особистим уявленням про конкретну п'єсу).

Саме тоді, коли в уяві диригента сформується його особистий внутрішній ідеал, своєрідна зорово-звукова «матриця» виконання (а досягти цього можна лише за умов глибокого, усвідомленого, творчого, особистісного ставлення до музики композитора), диригент може ставати перед колективом і починати відтворювати в реальності те, що він чує всередині себе. Лише тоді розпочинається правдива творча робота інтерпретатора, співавтора музики, адже він починає чітко усвідомлювати, чого прагне від виконавців, саме в той час усі складові його диригентського апарату починають передавати виконавцям відповідні енергетичні імпульси, транслювати конкретну, необхідну для практичного втілення сформованого ним попередньо виконавського ідеалу інформацію.

З огляду на це, досить ефективним інструментом оптимізації диригентсько-хорової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва виступає запровадження основних елементів класичної системи режисерського опрацювання драматургічного матеріалу театральної п'єси в процес первинного аналізу диригентом партитури хорового твору.

Так, надзвичайно багато спільних механізмів роботи віднаходимо в здійсненні аналізу хорової партитури та розробці постановочного плану п'єси. Особливо тотожними є перший розділ аналізу хорової партитури (де вивчаються питання пов'язані із історико-культурним контекстом, стилістикою твору, біографією та творчим почерком композитора, визначається ідейне «зерно», окреслюється тематичне тло хорової музики) та літературно-критичним аналізом п'єси.

Однак, слід пам'ятати, що робота як диригента, так і режисера розпочинається із ознайомлення з художнім матеріалом (літературною ос-

новою п'єси, партитурою хорového твору). Так, видатні режисери повчають, що «ознайомлюючись з літературним матеріалом треба бути душею вільним і читати творчо, щоб збудити уявлення, відчуті оцінки тощо. Тому перше читання має бути чистим, як лабораторний дослід у науковому світі... Треба побудувати його процес так, щоб ніхто не заважав, не відволікав, не дратував і тим більше, не вплинув на враження. (У цьому розумінні колективні читання є шкідливими!) Їх потрібно навіть записувати. Вони необхідні «на потім»... За ними перевіряються сцени, епізоди, наскільки вони відповідають першим безпосереднім враженням... Це стосується і настрою сцени, її атмосфери, станів душ персонажів і загального налаштування сцени» [52, с. 36].

Окремі майстри режисури навіть пропонують створити власну манеру таких перших записів-відчуттів: «Одні відштовхуються ніби від погодних умов, пишуть про бурю, світанок, зефірний вітерець чи задушливу атмосферу, інші користуються гамою кольорів: сірий, чорний колір, блакитний, треті пишуть просто про відчуття: страшно, гнітить, душить, гора з плечей, світло сонця, радощі тощо» [52, с. 36]

Слід визнати, що подекуди студенти нехтують саме початковими моментами знайомства студента із хоровою партитурою. Натомість, вони можуть у вибраний заздалегідь час, у невимушеній позааудиторній атмосфері здійснити своє «перше читання» музично-поетичного матеріалу, спробувати у довільний спосіб зафіксувати ті первинні й істинно правдиві відчуття, які виникнуть під час їх першого особистісного контакту із відповідною музикою.

Наступним етапом осягнення студентом художньо-естетичної суті хорového твору є визначення його теми та ідеї.

Варто зазначити, що у першому розділі хорової анотації традиційно здійснюється висвітлення розуміння диригентом-виконавцем теми твору (описується, про що цей твір, розкривається сюжетна лінія тощо). Однак, подекуди відбувається це досить формально, шаблонно. Зазвичай, розкриваються ті факти, які є й так очевидними з поетичного тексту хорového твору. Ідея ж твору або не розкривається зовсім, або формулюється примітивно, жодним чином не засвідчуючи глибокого осмислення духовних послань автора, не відображаючи особистісного ставлення диригента-інтерпретатора до музично-літературного матеріалу тощо.

Саме тому застосування засобів театральної роботи, зокрема механізмів опрацювання теми та ідеї спектаклю режисером, сприятиме опти-

мізації диригентсько-хорової підготовки студента, оскільки лише за таких умов він матиме змогу цілком зануритись в специфічну царину пошуку власних міркувань щодо історико-культурного контексту, естетичної, філософської, психологічної сутності виконуваної музики і сформувати свій власний авторський ідеал її виконавської інтерпретації.

Так, наприклад, теорія театру визначає тему спектакля як «...коло думок, виділене з життя, що спостерігається для її художнього дослідження, те, що вивчається і осягається режисером як предмет пізнання і осмислення, починаючи з осмислення самої назви твору, тому що в ній концентрується щось дуже важливе для автора» [52, с. 43].

Ідея ж традиційно трактується як узагальнений висновок, як «...думка або судження або суд над темою. Функції ідеї – винесення морального вироку явищам, що містяться в темі. Якщо замість теми розглядається проблема, то її «ідея» – вирішення проблеми. Режисеру тему слід показувати, а ідею – доводити» [52, с. 45].

На жаль, на практиці, робота студента над темою та ідеєю музичного твору почасти носить дещо формальний характер. Так, розкриваючи тему, студенти здебільшого користуються вже існуючим мистецтвознавчим матеріалом, у якому вона детально сформульована у міркуваннях відомих музикознавців, істориків вітчизняної музики, музичних критиків, хорових диригентів. Однак, в такому випадку вони лише послуговуються чужими думками, немов залишаються відстороненими спростерігачами.

Натомість, потрібно чітко усвідомлювати, що саме цей етап є надзвичайно важливим для осягнення сутності музично-поетичного тексту, формування власного особистісно-ціннісного ставлення диригента-інтерпретатора до виконуваної музики. Тому варто приділяти значну увагу й самостійно та ретельно осмислювати, аналізувати тему та ідею хорового твору, проникатись почуттями та думками його авторів, як це здійснює режисер театрального дійства, ретельно опрацьовувати ідейно-тематичне тло хорової музики, що у подальшому стане запорукою народження оригінальних виконавських ідей, віднайдення яскравих й самобутніх засобів диригентсько-хорової виразності для високохудожнього й творчого виконання хорового твору.

Питання для самоперевірки:

1. *Розкрийте сутність поняття диригентський художньо-виконавський задум.*
2. *Визначте спільні риси та відмінності між диригентською та режисерською діяльністю.*
3. *Які завдання має вирішити диригент на початковому етапі аналізу хорového твору?*
4. *Як Ви розумієте поняття «тема» та «ідея» хорového твору?*
5. *Як диригент у своїй уяві може створити власний ідеальний варіант виконання хоровой музики, послуговуючись настановами режисерів щодо режисерського задуму театральної п'єси?*



2.6. АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ УДОСКОНАЛЕННЯ ДИРИГЕНТСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У процесі диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва робота має бути побудована так, аби кожен студент мав можливість проаналізувати резерви своєї особистої психологічної готовності до диригентської практики у закладі загальної середньої освіти, визначитись із власним стилем керівництва хором колективом.

Досить ефективним засобом вирішення цих важливих для ефектвної диригентсько-хорової діяльності вчителя музичного мистецтва завдань можуть виступати арт-терапевтичні техніки, які здійснюватимуть вплив на психологічне становлення студента і сприятимуть досягненню ним основних законів психології диригентської діяльності.

Так, наприклад, надзвичайно важливим для кожного диригента є визначення свого власного диригентсько-виконавського психотипу. Як відомо, стиль художнього керівництва диригента хором колективом знаходиться у безпосередньому зв'язку із типом його нервової системи та темпераменту.

Відомими є такі виконавські типи диригентів, як емоційний, раціоналістичний та інтелектуальний.

Емоційний тип хором диригентів характеризується переважанням емоційної основи. У таких диригентів-виконавців подекуди може спостерігатись недостатня сформованість і відшліфованість власне диригентської техніки, яку вони прагнуть компенсувати своєю імпульсивністю, стихійністю, творчою сміливістю, що досить часто засновуються на власних суб'єктивних відчуттях та інтуїції.

У диригентів раціоналістичного типу відзначаються такі характерні ознаки: об'єктивізм, досить суворе дотримання чіткої логіки виконавського задуму, вміння створювати із найдрібніших й надзвичайно ретельно відпрацьованих і продуманих деталей монолітну конструкцію виконавсь-

кої партитури. Крім цього, диригенти такого типу характеризуються майже повною відсутністю імпровізаційності під час концертного виконання музичного твору.

Виконавська манера диригентів інтелектуального типу, в свою чергу, характеризується обґрунтованістю й осмисленістю, логічністю вибудови виконавської трактовки, глибиною й проникливістю інтерпретації художнього образу, відсутністю стихійності під час концертної діяльності тощо.

Майбутні керівники шкільних хорових колективів вже на самих перших заняттях з дисципліни «Диригентсько-хорова майстерність» мають розпочинати здійснювати самодіагностику власного виконавського психотипу і впродовж всього наступного навчання враховувати ці моменти: співставляти свої психологічні можливості з потребами диригентського втілення певного художньо-образного матеріалу й, за необхідності, коригувати, розширювати, збагачувати їх, розвивати у собі такі психологічні якості, які б дозволяли виходити за межі свого природнього психологічного стану й підпорядковувати його потребам художнього виконавства.

Високу ефективність у цьому випадку має серія завдань арт-терапевтичного характеру, під час яких студенти повинні з'ясувати свої природні психологічні реакції на той або інший спосіб диригентської поведінки, після чого шляхом їх інтелектуального осмислення чітко визначитись із основними психологічними параметрами власного виконавського типу.

Зміст пропонованих арт-терапевтичних завдань полягає у наступному: на першому етапі пропонується у невимушеній і спокійній атмосфері, із заплющеними очима прослухати три різнохарактерні музичних уривки класичної музики і за допомогою кольорових плям передати свої власні емоції і відчуття від прослуханого.

Наприклад, у якості музичного матеріалу можуть бути використані: фрагмент опери німецького композитора Ріхарда Вагнера «Перстень Нібелунга», де у супроводі симфонічного оркестру звучать досить складні сплетіння вокальних партій, а також застосовано широку систему алегорій, символів, музичних лейтмотивів тощо; уривок із опери композитора класичної доби Крістофа Віллібальда Глюка «Орфей та Евридика» на античний сюжет, де усі засоби музичної виразності є чіткими, лаконічними, витриманими й підпорядкованими провідній драматургічній лінії; фрагмент першої частини опери відомого італійського композитора Джузеппе Верді «Травіата», яка втілює зіткнення почуттів і пристрастей, характеризується глибиною емоційного розкриття образів тощо.

На основі аналізу безсюжетних кольорових плям і встановлення їх відповідності отриманим під час прослуховування емоційних вражень й відчуттів, а також за допомогою наступного колегіального обговорення із викладачем встановлюються емоційні «пріоритети» студентів і визначаються їх музично-стильові та образно-емоційні симпатії.

Завдання наступного етапу носять вже більш фахово спрямований і ускладнений характер. Студенту вже може спробувати уявити себе відомим диригентом якогось відомого світового оперного театру на зразок Національної опери України, Ла Скала, Метрополітен-Опера тощо, обрати собі для виступу у цьому театрі найефектніший, на його погляд, твір, і під час наступного чергового прослуховування музики уявити до найменших дрібниць, як саме він буде диригувати симфонічним оркестром, хором, солістами тощо під час уявного концертного виступу.

Для цього слід спеціально налаштуватись на виконання такої роботи, почасти застосовуючи елементи сугестивних технологій. Так, для початку варто усунути всілякі сторонні подразники, створити вільну й невимушену атмосферу, досягти повного психологічного розкріпачення, намагатись позбавитись затисків, скутості, а лиш потім спробувати уявити себе у світлій, ошатній, осяяній вогнями і світлом театральної рампи концертній залі. Можна спробувати уявити свій парадний концертний одяг (диригентський фрак, взуття, інші деталі артистичного гардеробу), зачіску, запах улюблених парфумів, свою ходу, поставу, спроектувати у своїй уяві сам момент виходу на сцену, зафіксувати увагу на короткотривалій сценічній паузі, що передує початку звучання музики, відчуття дихання глядачів у перших рядах, спробувати «побачити» їх обличчя, блиск очей тощо. І саме в момент уявного «підняття рук диригентом» вмикається відповідна музика і студент поринає у особливу і магічну атмосферу «творення» уявного, обраного ним оперного шедевра.

Дієвим засобом оптимізації диригентської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва може слугувати прийом під умовною назвою «Створення фантазійного образу диригента на основі художнього портрету».

Зазначимо, що ефективність застосування такого прийому у процесі диригентсько-хорової підготовки майбутнього диригента зумовлюється його інтегративним характером. Так, у процесі такого різновиду роботи студенти піддаються одночасному впливу декількох арт-терапевтичних технік, а саме: театротерапії (створення фантазійного образу предмета,

явища, людини тощо, як відомо, є однією із часто вживаних і традиційних методик розвитку уяви і фантазії театральних акторів, застосовуваних у процесі їх професійної підготовки у відповідних навчальних закладах), імаготерапії (проживання відповідного образу), музикотерапії.

Так, із переліку творів образотворчого мистецтва (здебільшого портретного жанру), на яких майстрами художнього пензля втілено різнохарактерні диригентські образи, студентам пропонується обрати одну із картин, яка їм найбільше імпонує і відповідає їх уявленнями щодо «ідеального диригента», після чого спробувати створити довільне усне оповідання на тему: «Один день із життя диригента», уявляючи себе персонажем відповідного живописного твору.

Для виконання такого різновиду навчальної роботи пропонується перелік декількох досить яскравих і виразних портретів відомих або невідомих диригентів, написаних у різні часи та у різній стилістиці (реалізм, кубізм, імпресіонізм тощо). Наприклад: Жанкарло Віталі «Andante sostenuto, Гіві Сіпрошвілі «Диригент», Любов Костенко «Портрет Юрія Темірканова» тощо.

Основним принципом у доборі цих творів живопису має стати віддзеркалення у них не лише зовнішності відповідного диригента та певних обставин його професійної діяльності, а й відтворення художником внутрішнього психологізму зображуваного персонажа, що дозволить студентам більш глибоко осягнути його внутрішній світ, уявити емоційний стан, спроектувати можливі варіанти перебігу уявних життєвих подій і ситуацій, зануритись у атмосферу його творчості тощо.

У процесі такої роботи студент має відповісти на низку запитань на зразок: «Як Ви вважаєте, яку основну думку переслідував художник, прагнучи передати характерні особливості цього диригента?», «Що відчуває художник до свого персонажа?», «На яких рисах зовнішності героя портрета він хотів зацентувати увагу?», «Що дозволяє Вам так думати?» тощо.

В процесі такого глибокого «занурення» в образний світ живописного зображення диригента у студентів починають активізуватись міжсенсорні асоціації: за допомогою впливу кольорів, ліній, форм та інших засобів художньої виразності народжуються нові відчуття, вже більш музичного плану, стає можливим «почути» картину (відчути її мажорний або мінорний настрій, за енергетикою зображених рухів уявити характер виконаної музики, її темп, динаміку тощо).

Традиційно, у класичній психології цей феномен відомий як «синестезія», що у дослівному перекладі з грецької мови означає «одночасне відчуття». Вона виникає тоді, коли у свідомості людини під впливом взаємодії різних чуттєвих модальностей (найчастіше зорової та слухової) народжуються так звані полімодальні, в даному випадку, звукокольорові образи.

Відповідно, на основі своєрідного мистецького синтезу, який виникає у процесі сприйняття портретів диригентів, у студентів народжується нове, більш глибоке відчуття специфіки диригентської діяльності, збуджується фантазія, а також виникає потреба у більш глибокому і детальнішому дослідженні обставин життя героя картини, розробці в своїй уяві цілісного образу зображеного художником диригента як людини, особистості, як митця.

Важливо, щоб у процесі такої діяльності студенти аналізували всі складові портретної характеристики диригента. Так, доцільно особливо ретельно проаналізувати вираз очей, міміки, жестів, рухів, поз персонажів відповідних портретів, адже саме вони виступають основними засобами диригентської виразності і багато що можуть розповісти про цього музиканта. Адже, як стверджував у свій час відомий диригент Ю. Орманді: «Очі всесильні. Вони навіюють, просять, переконують, є засобом постійної комунікації між керівником колективу і музикантами, тим дзеркалом, яке відображає кожен думку та емоцію диригента...».

Центральною ланкою виконання такого типу діяльності має стати аналіз рук зображеного диригента, оскільки саме вони є основним дієвим апаратом, за допомогою якого диригент керує музичним колективом. Відправною точкою в осягненні сенсу мануальних дій диригента повинне стати глибоке занурення і пізнання самої природи диригентсько-виконавської майстерності.

У процесі сприйняття й аналізу зображених на художньому полотні мануальних рухів і жестів диригента студенти починають більш глибоко усвідомлювати дуалізм диригентського жесту, розуміти його як єдність фізичної та духовно-енергетичної складових, що, безумовно, позитивно відобразиться на їх подальшому фаховому зростанні й стане однією із відправних точок індивідуальної траєкторії їх розвитку як музикантів-мислителів, музикантів-творців.

Також це, на нашу думку, потужно мотивуватиме майбутніх учителів музичного мистецтва до найскрупкульознішого відбору, накопичення і

найретельнішого відточення своєрідного «банку» власних технічних засобів, які даватимуть їм змогу бути більш успішними у своїх мануальних маніпуляціях, націлених на «видобуття» із виконавського колективу відповідної виконавської реакції, отримання необхідного художнього результату.

Згодом, на основі досягнення загальних характерних особистісних рис та якостей зображеного на портреті диригента, ретельного аналізу кожної деталі його художнього втілення, потрібно спробувати описати уявний день із його життя.

Орієнтовно, потрібно уявити: як диригент розпочав свій день, з яким саме настроєм, що робив вранці, вдень, увечері, чи мав він у цей день концерт, чи був він успішним, як він готувався до нього, чи була у цей день репетиція із хором або оркестровим колективом, чи пройшла вона злагоджено, які залишила по собі емоційні враження, на що саме він звертав увагу під час роботи із музикантами хору або оркестру, як він обирав репертуар до концерту, якими міркуваннями керувався, який саме твір виконувався, що він відчував в умовах прилюдного концертного виступу, які емоції вирували у його душі, як реагувала публіка на його виступ тощо.

Можна також спробувати «домислити» певні життєві обставини, які, ймовірно, відбувались у цей день і певним чином повпливали на диригента, у якийсь спосіб змінили його настрій, викликали певні емоційні стани тощо (можливо, у цей день відбулась серйозна розмова з його рідними, або він у цей день мав мати побачення із коханою людиною, або в цей день йому пообіцяли офіційне звання народного артиста тощо).

Наприкінці цієї роботи варто організувати колегіальне обговорення створених студентами усних уявно-фантазійних оповідань. Це має відбуватись у формі дружньої й невимушеної дискусії, під час якої надається змога кожному із них вільно висловити свої міркування, враження, погляди, побажання щодо фантазійного трактування своїм товаришем образу зображеного на портреті диригента.

Загалом, всі запропоновані варіанти застосування арт-терапевтичних технологій є націленими на формування психологічного базису майбутньої музично-педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва, диригента, керівника шкільного колективу, на глибоке досягнення дуалістичної природи самого процесу диригування, розуміння взаємозв'язків внутрішнього та зовнішнього, тілесного й духовного у диригентському акті.

Спеціальне й продумане використання у процесі диригентсько-хорової підготовки майбутніх музичних педагогів арт-терапевтичних засобів створює оптимальні умови для усвідомлення основних психологічних механізмів музичної, зокрема, диригентської творчості, для більш глибокого розуміння власного виконавського психологічного типу, своїх творчо-виконавських резервів та можливостей, для визначення ступеня готовності до диригентської музично-педагогічної практики, а також стимулює до подальшого удосконалення, особистісного розвитку й професійного зростання у царині диригентсько-хорової діяльності.

Питання для самоперевірки:

- 1. Як Ви розумієте поняття «виконавський психотип»?*
- 2. Які якості є характерними для емоційного, раціоналістичного та інтелектуального типів диригентів.*
- 3. За допомогою яких методів можна діагностувати власний диригентський психотип?*
- 4. Як сугестивні технології впливають на психологічну сферу диригента?*
- 5. У чому полягає значення арт-терапевтичних технологій для формування психологічної готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до диригентсько-хорової діяльності?*



ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч О. Г. Хорова методика Павла Муравського. До 100-річчя Павла Муравського. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2014. № 4 (25). URL: <https://ia802202.us.archive.org/28/items/sucho-id-Journal-PI-Tchaikovsky-2014-4-25/02-%D0%91%D0%B5%D0%BD%D1%87.pdf>
2. Бондаренко А. В. Інтелектуально-творчий розвиток студентів у класі хорового диригування: навчально-методичний посібник. Кривий Ріг: КДПУ, 2019. 160 с.
3. Бурбан М. Українські хори і диригенти. Дрогобич: Посвіт, 2006. 640 с.
4. Гордійчук М. М. Хор і майстри хорового співу. *Музика і час*. Київ: Музична Україна, 1984. С. 243–276.
5. Греченко В. А. Історія світової та української культури: підручник для вищих закладів освіти. Київ: Літера, 2000. 464 с.
6. Григор'єва В. В. Музична психологія: навчальний посібник [для підготовки здобувачів другого магістерського рівня вищої освіти пед. закладів вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта, предметна спеціалізація 014.13 Музичне мистецтво]. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2019. 172 с.
7. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль: навчальний посібник. Харків: ХДІК. 1994. 108 с.
8. Гусарчук Т. Постать Артемія Веделя в аспекті типологій особистості. Київ: НМАУ, 2001. 121 с.
9. Дашак А. Ю. Божественна природа звуку: навч. посіб. Львів: Світ, 2003. 108 с.
10. Димченко С. С. Диригування (Методика викладання) : навчальний посібник. Рівне: РДК, 1997. Ч. II. 141 с.
11. Доронюк В. Д., Серганюк Л. І., Серганюк Ю. М. Диригент шкільного хору: навчальний посібник. Івано-Франківськ: Видавництво "Плай" ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009. 494 с.
12. Доронюк В. Методика викладання диригування. Івано-Франківськ, 2005. 128 с.
13. Доронюк В. Д. Курс техніки диригування: навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ: Ів.-Фр. обл. друкарня, 2004. 291 с.
14. Дразниця Л. Аналітична робота диригента над музичним твором. Львів. 2003.

15. Євстігнеєва Н. І. Поліфункціональність музичного мистецтва як детермінанта різнорівневого впливу на особистість. *Науковий вісник Чернівецького університету. Серія «Педагогіка та психологія»*: зб. наук. праць. Чернівці: Рута, 2000. Вип. 89. С. 20–27.
16. Єременко О. В. Педагогічна спрямованість підготовки фахівців з музичного мистецтва: теоретико-практичні підходи до її реалізації. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*: [науковий журнал]. 2011. № 3 (13). С. 332–340.
17. Єржемський О. Психологія диригента. Київ: Муз. Україна, 1991. 103 с.
18. Заря Л. Розкриття художнього образу музичного твору на заняттях фортепіано. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*: зб. наук. праць. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 22 (27), ч. 1. С. 183-187. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/18757?show=full/>
19. Історія української музики: У 6 т. / редкол. М. М. Гордійчк (гол.) та ін. Київ: Наук. думка, 1990. Т. 2. 464 с.
20. Карась Г. В. Еволюція художніх стилів у мистецтві. Курс лекцій. Івано-Франківськ, 2018. URL: <https://studfile.net/preview/5258757/>
21. Карпенко Є. Диригентсько-хорова підготовка вчителя музики. Суми: ВВП „Мрія – 1” ЛТД, 2001. 109 с.
22. Кириченко О. Категорія художнього образу як проблема естетичного освоєння світу в процесі творчої діяльності студентів художньо-графічного відділення. *Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки* / ред. кол.: В. Ф. Черкасов [та ін.]. Кіровоград: КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. Вип. 147. С. 77-82. URL: <http://dspace.cuspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/1967?mode=full>
23. Ковальова С. В. Сучасна післядипломна освіта педагога-музиканта: навчально-методичний посібник. Біла Церква: КОІКПОПК, 2007. 265 с.
24. Козій О. М., Тарасюк Л. М. Робота над художнім образом у вокальних творах. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 51. С. 142-147. URL: <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/14962>
25. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування: навч. посіб. для студентів диригентських факультетів консерваторій УРСР. Київ: Держ. вид-во музичн. літ., 1960. 198 с.
26. Коломоєць О. М. Хорознавство. Київ: Либідь, 2001. 167 с.
27. Комаровська О. А. Художньо обдарована особистість: сутність, реалії, розвиток: монографія. Івано-Франківськ: НАІР, 2014. 412 с.
28. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ: Музична Україна., 1972.
29. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ: Музична Україна, 1993. 124 с.
30. Кузнєцова О. В. Розвиток творчої самостійності майбутнього вчителя музики у процесі занять хорового диригування. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*: [науковий журнал]. 2011. № 3 (13). С. 223 – 229.

31. Лашенко А. П. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. *Українське музикознавство*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 13-24.
32. Лашенко А. П. Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку. Київ: Музична Україна, 1989. 136 с.
33. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі. Київ: Муз. Україна, 1986. 174 с.
34. Масол Л. М. Художня культура України. Харків: Веста «Ранок», 2006. 256 с.
35. Нагай Б. Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/eng/archive/17_2017/25.pdf
36. Особистісний підхід у диригентсько-хоровій підготовці майбутнього вчителя музики / упоряд І. О. Цюряк. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2008. 70 с.
37. Отич О. М. Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога: історичний і методологічний аспект: монографія. Чернівці: Зелена Буковина, 2008. 440 с.
38. Пархоменко Л. О. Кирило Григорович Стеценко. Київ: Музична Україна, 1973. 266 с.
39. Пасічняк Л. Робота диригента над музичним твором: методичні рекомендації до дисципліни “Оркестрове диригування” для студентів вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації напряму підготовки “Музичне мистецтво”. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2012. 72 с.
40. Петрик С. В. Диригентська техніка як важливий компонент мистецтва диригування. *Культура України*. 2012. Випуск 39. URL: <https://kukhsac.in.ua/kultura39/34.pdf>
41. Питання диригентської майстерності / упорядник М. Канерштейн. Київ: Музична Україна, 1980. 284 с.
42. Пігров К. Керування хором. Київ: Мистецтво, 1956. 178 с.
43. Прокулевич О. Основи хорового диригування : навчальний посібник. Умань: ФОП Жовтий О.О., 2016. 140с.
44. Пясковський І. Б. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: Видавн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 7 (Музикознавство), 2000. С. 46–56.
45. Разумний І. Г. Посібник з диригування. Київ: Музична Україна, 1968. 120 с.
46. Роменець В. Психологія творчості: монографія. Київ: Либідь, 2004. 288 с.
47. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. Київ: Головна редакція української радянської енциклопедії АПН УРСР, 1975. 775 с.
48. Смирнова Т. Хорознавство. Харків: СДПУ, 2000. 180 с.
49. Тарапата-Більченко Л.Г. Філософія музики: навч. посіб. для студентів та магістрантів ф-ту мистецтв. Суми: Сум. ДПУ ім. А. С. Макаренка. 2004. 76 с.
50. Теодорович С., Ковбасюк М. Психологічна зрілість диригента-хормейстера як важлива запорука збереження традицій українського хорового мистецтва. *Молодь і ринок*. 2018. № 2 (157). DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2018.126834>
51. Українські хорові диригенти: медіа-книга. URL: <https://parafia.org.ua/mediateka/vykonavtsi/>

52. Цвѣтков В. І. Основи класичної режисури: конспект лекцій. Харків: БУРУН і К, 2008. 160 с.
53. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Київ: Музична Україна, 1980. Ч. 1. 198 с.
54. Яковлев С. Г. Мистецтво та світові релігії. Київ, 1989. 450 с.
55. Ятло Л. П. Теорія та методика роботи з дитячим хором: навчальний посібник. 2-ге вид. Умань: РВЦ «Софія», 2009. 172 с.

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Навчальне електронне видання

БОРИСОВА Тетяна Валеріївна

*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*

**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА МАЙСТЕРНІСТЬ
МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА:
ТЕХНОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ**

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Електронне видання

Підписано 16.07.2024. Гарнітура «Arial».
Об'єм даних 1,8 Мб. Обл.-вид. арк. 4,5. Зам. № 1118.

Видавець і виготовлювач Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка, вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, 32300

Свідоцтво про внесення до державного реєстру суб'єктів видавничої справи
серії ДК № 3382 від 05.02.2009 р.