

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

Тарас ПУХАЛЬСЬКИЙ

САМОСТІЙНА РОБОТА ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

**НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК
для студентів спеціальності 014 Середня освіта
(Мистецтво. Музичне мистецтво) першого
бакалаврського рівня вищої освіти**



Електронне видання

Кам'янець-Подільський
2024

УДК 378.147:784(075.8)

ББК 74.58+85.31я73

П90

Рекомендувала вчена рада Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, протокол № 8 від 26.09.2024 р.

Рецензенти:

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

Мартинюк А. К. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музичного мистецтва і методики навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі;

Сверлюк Я. В. – доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

Пухальський Т. Д.

П90 Самостійна робота здобувачів вищої освіти у класі хорового диригування: навчально-методичний посібник для студентів спеціальності 014 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) першого бакалаврського рівня вищої освіти [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2024. 70 с.

У навчально-методичному посібнику розглянуті теоретичні засади та практичні поради з організації самостійної роботи майбутніх учителів музичного мистецтва у класі хорового диригування. Систематизовані підходи до самостійного опанування здобувачами вищої освіти диригентської техніки, вокально-інтонаційного та інструментального вивчення партитур хорових творів, описані методичні підходи до аналізу хорових творів та запропоновано його структурний план.

На основі науково-методичної літератури та практичного досвіду викладання хорового диригування представлено методику добору диригентських схем у складних розмірах та творах немензурованого безрозмірного письма, прийомів та засобів управління хоровим виконанням, розглянуто шляхи їх вдосконалення в межах самостійної роботи, проаналізовано основні шляхи збагачення диригентсько-хорового досвіду в рамках самостійної позааудиторної роботи, описано особливості диригентської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у дистанційному форматі навчання, наведено приклад оформлення розгорнутого письмового аналізу хорового твору.

Навчально-методичний посібник адресовано здобувачам вищої освіти музичних спеціальностей, вчителям музичного мистецтва, музикантам-професіоналам та всім, хто цікавиться диригентсько-хоровою підготовкою майбутніх учителів музичного мистецтва, а також організацією хорової діяльності школярів у закладах загальної середньої освіти.

УДК 378.147:784(075.8)

ББК 74.58+85.31я73

Електронна версія посібника доступна за покликанням:

URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/8261>

© Пухальський Т. Д., 2024



ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
1. Методичні підходи до організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти у класі хорового диригування.....	8
2. Самостійна робота здобувачів вищої освіти над вдосконаленням диригентської техніки.....	12
3. Самостійна робота здобувачів вищої освіти над вивченням партитури хорового твору	17
4. Підбір диригентських схем та засобів управління хоровим виконанням	21
5. Аналіз хорових творів	31
6. Шляхи збагачення практичного диригентського досвіду та позааудиторна диригентсько-хорова діяльність	37
7. Особливості диригентської підготовки у дистанційній формі навчання	47
ДОДАТКИ	53
<i>Додаток 1. Приклад оформлення розгорнутого аналізу хорового твору.....</i>	<i>53</i>
ЛІТЕРАТУРА.....	67



ПЕРЕДМОВА

З початком зміни освітньої парадигми в Україні та переходом на кредитно-трансферну систему роль і місце самостійної роботи у підготовці фахівців набуло вагомих змін. Баланс навчального часу між аудиторною та самостійною роботою здобувачів вищої освіти постійно рухався на користь останньої і досяг близько 70%, на що вказує низка документів, освітніх програм та навчальних планів. Разом з переходом на особистісно орієнтовану та компетентнісну форму навчання це змінює усталені підходи до професійної підготовки фахівців, зокрема формування їх професійної компетентності.

За спостереженнями різних дослідників, засвоєння навчальної інформації у межах належної самостійної освітньої діяльності становить близько 90%, а винятково у сприйманні на слух – 15%, на слух і зір одночасно – 65%. Досягнути таких високих показників результативності можна лише за умови формування у здобувачів освіти відповідного досвіду виконання самостійної роботи, але це не є самоціллю. Її мета набагато вища і пов'язана з формуванням самостійності як якості особистості, основи професійної діяльності педагога, який на власний розсуд обирає найкращий варіант розв'язання педагогічної ситуації, чим засвідчує свою компетентність чи некомпетентність.

Самостійна робота як один із найефективніших видів пізнавальної діяльності була і залишається предметом активних наукових пошуків. У сучасних дослідженнях самостійна робота розглядається як: спланована та методично спрямована пізнавальна діяльність, що здійснюється без прямої допомоги викладача; організована самостійна діяльність, в якій формуються і виявляються професійні якості; організована викладачем

активна пізнавальна діяльність здобувачів, направлена на досягнення навчальної мети, але без його суттєвої участі; явище не педагогічного, а гносеологічного характеру, змістом якого є самостійна побудова студентом цілей і способів досягнення мети; форма засвоєння знань, вмінь і навичок, що відбувається за керівництва викладача або без нього; самостійно організована та контрольована студентом навчальна діяльність відповідно до власних мотивів і потреб у раціонально зручний час за опосередкованого контролю викладача; навчально-пізнавальна діяльність, яка охоплює індивідуальну та колективну роботу над завданнями, визначеними викладачем, але без його участі.

Незначна відмінність у наукових визначеннях самостійної роботи здобувачів вищої освіти стосується вмотивованості діяльності, її організації та міри контролю цього процесу викладачем. На думку деяких авторів, успішна самостійна робота має включати: високу мотивацію в навчанні, вміння студента самостійно управляти своєю діяльністю, належне управління навчальним процесом, розвиток особистісних якостей. Проте вчені сходяться на тому, що самостійна освітня діяльність є найприроднішим видом навчанням, адже так здобувачі освіти звикають до подолання труднощів у навчанні, постійного пошуку інформації, самостійного розв'язування навчальних завдань, хоча деяким все ж потрібна допомога викладача.

Важливе місце в організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти за спеціальністю 014 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) все ж належить викладачеві, який формує перелік завдань, систему їх оцінки, створює умови для реалізації цих завдань. Важливо, щоб освітній матеріал, відведений на позааудиторне вивчення, органічно поєднувався з аудиторним, був його логічним продовженням, послідовно формував системні та цілісні знання і вміння студентів, а розв'язання нових та складніших самостійних завдань закладає у студентів підґрунтя для перманентного розвитку, що є однією із головних ознак динамічності поняття професійної компетентності. Виконання таких умов дозволяє забезпечити підвалини безперервної самоосвіти впродовж всієї професійної діяльності, що є головною метою самостійної роботи.

З-поміж головних факторів успішної самостійної навчальної діяльності студентів-музикантів можна виділити її ефективну організацію викладачем (управлінський аспект) та їх ставлення до неї (мотиваційний аспект). В управлінському аспекті викладач через налагодження продуктив-

вних стосунків з кожним здобувачем вищої освіти може на їх основі вибудувати індивідуальну стратегію його розвитку як майбутнього вчителя музичного мистецтва, а також активізувати мотиваційну складову у формуванні його професійної компетентності. До таких мотиваційних чинників у музичній діяльності можна зарахувати: застосування професійно орієнтованих завдань; чітко визначені їх обсяги і види; поєднання репродуктивних та творчих завдань; індивідуалізацію та диференційований підхід до здібностей кожного студента; формування вмінь самоорганізації, самоконтролю та самокорекції.

Корелюючи ефективно організовану самостійну роботу здобувачів вищої освіти з формуванням професійної компетентності, ми також орієнтуємося на творчі ознаки цього процесу. Самостійна робота розвиває творчу активність особистості, креативність, здібності, індивідуальність, впливаючи на мислення, культуру, світогляд тощо. Її творчі ознаки яскраво проявляються в підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва, що зумовлено творчим спрямуванням їх професійної діяльності. Насамперед це пов'язано з виконавською сферою (розучування музичних творів, удосконалення виконавської техніки, підготовка до концертного виконання тощо), в якій відпрацьовуються навички гри, співу чи диригування і відбуваються самостійно, але будь-яка форма самостійної роботи педагога-музиканта передбачає наявність у нього певного базового рівня знань і вмінь, необхідних для її виконання, а це ставить питання системності підготовки, методичної підтримки та контролю на перший план.

Дослідженням самостійної роботи як важливої компоненти професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін займаються Л. Бірюкова, А. Козир, Т. Раструба, І. Цуряк, В. Юнда та ін. Вони надають великого значення самостійній роботі у вивченні диригентсько-хорових дисциплін та визначають її як основу професійного зростання студентів.

Узагальнюючими умовами успішної самостійної роботи майбутніх вчителів музичного мистецтва в процесі диригентської підготовки є:

- якісне навчально-методичне забезпечення з чітко визначеними самостійними завданнями і рекомендаціями до них;
- структурованість навчального матеріалу;
- варіативність та різноманітність самостійних завдань, їх зв'язок з професійною практикою;
- формування плану дій у виконанні самостійних завдань;

- передбачення можливих труднощів та їх усунення у виконанні завдань самостійної роботи;
- творча та особистісна спрямованість навчальних завдань;
- систематичність виконання самостійної роботи;
- індивідуальний підхід до самостійно-творчих завдань;
- стимулювання рефлексивних процесів;
- ефективний контроль та об'єктивність оцінки викладача.

Отже, самостійна робота з освітнього компонента «Хорове диригування» передбачає сприяння особистісній орієнтованості професійного розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва через органічне поєднання завдань репродуктивного (технічне вдосконалення виконавської майстерності), пізнавального (інформаційне збагачення), науково-дослідного (вивчення проблематики диригентсько-хорової діяльності), методичного (пошук дієвих методів роботи з хоровим колективом для виконання завдань) характеру, які підбираються і контролюються викладачем хорового диригування індивідуально для кожного зі здобувачів вищої освіти з позицій особистісно орієнтованого підходу та виконуються ними самостійно без його втручання.



1. МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Підготовка високопрофесійного вчителя музичного мистецтва є одним з пріоритетних завдань національної освіти у культурно-мистецькому розвитку суспільства, адже він є не тільки носієм і провідником музичного мистецтва, а й просвітителем, наставником, в руках якого музика стає невичерпним засобом духовного збагачення молодих поколінь. Серед усього спектру видів музичної діяльності в роботі вчителя музичного мистецтва чільне місце займає хорове мистецтво, яке є найдоступнішою виконавською діяльністю для школярів, а ще надзвичайно потужним засобом виховання.

Характерною особливістю циклу диригентсько-хорових дисциплін є наступність, яка виявляється в чіткій залежності засвоєння нових професійних знань, вмінь і навичок від уже набутих. Тому питання міжпредметних зв'язків диригентсько-хорових дисциплін з іншими професійними дисциплінами має надважливе значення як у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва, так і у виконанні завдань з кожного освітнього компонента, відведених на самостійну роботу студента. Насамперед це стосується індивідуальних практичних занять з хорового диригування, на яких викладач, знаходячись у продуктивному взаємозв'язку з іншими дисциплінами, формує більш глибоке розуміння засвоєного студентом навчального матеріалу. Вищим проявом глибокого взаємозв'язку диригентсько-хорових дисциплін є інтегрована структура знань, вмінь і навичок, які студенти опановують на заняттях з хорового диригування та застосовують у роботі з дитячими хоровими колективами закладів загальної середньої освіти, що становить основу для формування їх професійної компетентності.

Розробка завдань самотійної роботи з хорового диригування потребує забезпечення принципів системності, наступності, єдності теорії і практики та розподілу основних завдань з формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва так, щоб заповнювати прогалини у їх підготовці (індивідуальний підхід). Зауважимо, що самотійна робота у цій сфері пов'язана не тільки з опрацюванням інформації чи засвоєнні окремого алгоритму дій, а й з постійним самовдосконаленням через виконавську сферу. Індивідуальна форма навчання в поєднанні з самотійною роботою з хорового диригування дає широкі можливості у корекції нерівномірності диригентської підготовки здобувачів вищої освіти, які вступають на музично-педагогічні факультети з різним рівнем підготовки, шляхом побудови викладачем індивідуальної стратегії професійного розвитку для кожного студента та шляхом підбору індивідуально вірних методів формування їх диригентської майстерності. Створення умов для особистісного розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва є головною умовою ефективної професійної підготовки, а використання інтеграційних механізмів та особистісно орієнтованих технологій на заняттях з хорового диригування дає можливість ефективно коригувати і процес формування професійної компетентності студента.

Хорове диригування не зосереджене на засвоєнні студентом лише певної необхідної сукупності знань і вмінь, а пов'язане з багаторазовим повторенням уже виконаної роботи на практичному занятті, відпрацюванням диригентських жестів і прийомів, вивченням та постійним аналізом хорових партитур тощо.

Самотійна робота з хорового диригування не може і не повинна зводитись лише до вдосконалення техніки хорового диригування, яка без сумніву є важливою складовою професійного розвитку студента, але й має охоплювати широке коло питань, які повсякчас виникають перед учителем музичного мистецтва у роботі з шкільним хором. Тому викладач хорового диригування має вибудувати практичне заняття так, щоб засвоєння мануальної техніки диригування було не метою, а засобом реалізації головної мети хорової діяльності – якісного художнього виконання музичного твору хоровим колективом. А для цього студентам необхідно опанувати алгоритми виконання самотійної роботи з хорового диригування: всебічне вивчення хорового твору (вивчення та гра партитури, спів хорових партій, аналіз хорового твору), розробка плану роботи над хоровим твором (технічне опанування, демонстрація, розучування,

репетиції, концертне виконання), комплексний підбір диригентських прийомів та виконавських засобів для реалізації творчого задуму (інтерпретація). Такий різноплановий обсяг роботи непосильний для студента-початківця, тому до самостійного виконання завдань з диригування треба підходити поступово, враховуючи підготовку студента, а також звертати увагу, на якому етапі вивчення хорового твору він знаходиться. Важливо, щоб викладач індивідуально будував стратегію розвитку кожного студента, підбирав навчальний матеріал з урахуванням його можливостей та поступового нарощення складності, озброював його методами самопідготовки, орієнтував на самовдосконалення.

Метою викладача має стати не стільки показ розв'язання певної проблеми чи ситуації, як створення таких умов, за яких студент самостійно обирає найбільш прийнятний спосіб виконання означеного завдання. Сприяє цьому всебічний аналіз хорових творів, який вимагає від студента актуалізації знань і вмінь із широкого кола професійних дисциплін. Глибокий аналіз хорового твору неможливий без гри партитури на фортепіано, співу хорових партій, тому ми пропонуємо до індивідуального практичного заняття з хорового диригування обов'язково включати такі елементи, які вимагатимуть від студента попередньої самостійної підготовки:

- демонстрацію хорового твору (гра хорової партитури на ф-но);
- аналіз хорового твору (загальний, музично-теоретичний, вокально-хоровий, виконавський);
- спів хорових партій;
- читання хорових партитур з листа;
- вивчення методів і прийомів керування хоровим виконанням;
- розвиток техніки диригування;
- інтерпретацію хорових партитур;
- моделювання роботи з хором;
- складання плану вивчення твору з хоровим колективом;
- самоаналіз виконаної роботи на занятті.

Центральною ланкою самостійної роботи студента з хорового диригування є навчальний репертуар. Важливо, щоб поряд з вивченням кращих зразків хорового мистецтва майбутній вчитель музичного мистецтва вивчав і твори, написані для шкільних дитячих хорових колективів. На їх основі формуються навички розв'язання типових педагогічних ситуацій в

роботі шкільних хорів, методичних та організаційних аспектів, які додають впевненості у безпосередній диригентській практиці зі школярами.

У самостійній роботі студентам необхідно використовувати, окрім рекомендованої та допоміжної навчально-методичної літератури, нотних видань, збірок, також сучасні інформаційні технології, тому до літератури цього видання ми додали корисні інтернет-ресурси, які постійно поновлюються новими матеріалами (науково-методичними виданнями, статтями, партитурами хорових творів, аудіо та відеозаписами виступів хорових колективів, майстер-класів, конкурсів та фестивалів). Робота з ними складає важливу частину самопідготовки здобувачів вищої освіти і є невід'ємною складовою сприятливого освітнього середовища для їх творчої самореалізації як майбутніх учителів музичного мистецтва.



2. САМОСТІЙНА РОБОТА ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ НАД ВДОСКОНАЛЕННЯМ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ТЕХНІКИ

Диригентська підготовка майбутніх учителів музичного

мистецтва у закладах вищої освіти складається з двох основних компонентів – аудиторної, яка проводиться у формі індивідуальних практичних занять з викладачем, та самостійної роботи, яка охоплює більшу частину навчального навантаження (орієнтовно 70%) і виконується студентом самостійно, але під наглядом викладача. Викладач обирає навчальний репертуар для студента відповідно до його індивідуальних здібностей та рівня підготовки. На основі цих творів відбувається навчання здобувачів вищої освіти диригентській техніці, вмінням і прийомам спочатку в межах аудиторної роботи під контролем викладача, а потім продовжується студентом у рамках самостійної роботи. Окрім вивчення навчального матеріалу, опанування диригентської техніки вимагає від студента вивчення низки теоретичних відомостей з хорознавства, які становлять основу процесу керування хором співом, та теоретико-практичних знань, які дозволяють йому оволодіти диригентськими вміннями і прийомами. Якщо порівняти у співвідношенні теоретичну та практичні складові хорового диригування, то більша частина все ж припадає на останню, чим підкреслюється унікальна практикоорієнтованість дисципліни, а отже це передбачає у самостійній роботі студента виконання навчальних диригентсько-технічних вправ, спрямованих на розвиток диригентських умінь та формування на їх основі професійних навичок.

Перед початком самостійної роботи над технікою диригування здобувачам вищої освіти варто ознайомитися навчально-методичними матеріалами (навчальними та навчально-методичними посібниками, мето-

дичними рекомендаціями та ін.) та іншими джерелами, які включені викладачем до основного та додаткового переліку літератури програми навчального курсу «Хорове диригування». Зазвичай, програма з хорового диригування розміщується на сайті кафедри та у модульному динамічному освітньому середовищі ЗВО (MOODLE).

Існують різні думки щодо диригентської техніки. Одні автори вважають її опанування головною ціллю дисципліни «Хорове диригування», інші вважають її другорядною у диригентському мистецтві, проте техніка диригування насамперед засіб передачі виконавського задуму від диригента до хорового колективу, своєрідна жестова мова, якою послуговується диригент щоб пояснити хористам як потрібно виконувати музичний твір. Як і звичайна мова, вона також може бути формальною, сухою, аморфною, відстороненою, проте насправді техніка диригування подібна до художнього слова, сповнена емоційної зарядженості вольового впливу на учасників хору та вимагає від диригента низки сформованих особистісних якостей та глибоких переживань для розкриття художнього образу хорового твору. Диригентська наука надзвичайно складне явище, яке має багато особливостей і складнощів, а тому не існує єдиновірних систем диригентських вмінь. Водночас існує багато загальноприйнятих прийомів, які слугують орієнтиром для створення власної системи зрозумілих жестів, вказівок і прийомів творчого спілкування диригента з хором, що надзвичайно важливо у роботі вчителя музичного мистецтва з хоровим колективом школярів.

Самостійна робота здобувачів вищої освіти з хорового диригування, передбачена робочою навчальною програмою, націлена також на формування здатності до глибокої самооцінки, рефлексії та самоконтролю, що слугує орієнтиром у самостійному вдосконаленні техніки диригування на основі семестрової програми, що дозволяє використовувати набуті диригентські вміння у вивченні інших хорових творів, вдосконалювати їх та формувати власний виконавський досвід.

У поєднанні з аудиторним навчанням самостійну роботу студента необхідно спрямовувати на реалізацію низки завдань:

- формування уявлення про педагогічну роботу вчителя музичного мистецтва зі школярами над шкільною піснею;
- формування знання про техніку диригування, особливості організації та керування різними видами й типами хорів;

- спонукання до оволодіння диригентськими прийомами та вміннями на час засвоєння хорових творів різних за стилем і жанром;
- вироблення вміння застосовувати набуті знання та диригентські вміння у навчальній роботі над хоровим твором;
- розширення робочого репертуару музично-виконавської діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва [1].

Оволодіння технікою хорового диригування як в межах аудиторного навчання, так і самостійної роботи студента ґрунтується на системі принципів диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у закладах вищої освіти. За час розвитку диригентської науки принципи навчання та засновані на них методики постійно змінювалися, але є такі, які складають основу для різних систем підготовки та залишаються актуальними досі. Розглянемо кілька принципів, на яких має вивчатися самостійна робота студентів з хорового диригування:

✓ **принцип доступності** полягає у структуруванні навчального матеріалу за правилом «від простого до складного», що вимагає добирати хорові твори, які відповідають можливостям здобувача вищої освіти за будовою, жанром, фактурою, типом і видом хорів, складністю розкриття художнього образу та диригентськими вміннями, необхідними для його вивчення з шкільним хоровим колективом;

✓ **принцип рухової свободи** – володіння навичками диференціації м'язової енергії рук, що забезпечує природну свободу рухів, їх пластичність;

✓ **принцип графічної ясності** полягає в умінні забезпечити правильний і зрозумілий малюнок диригентської сітки у просторі, спираючись на схеми тактування та метричну організацію музичного твору;

✓ **принцип випередження** – одна з головних ознак правильно сформованих диригентських навичок, що полягає в умінні диригента заздалегідь закласти в жести інформацію про свої виконавські наміри та передати їх хору з урахуванням часу, необхідного для відповідного реагування на них хористами (ауфтаки, підготовка до зняття, динамічні та агогічні зміни тощо);

✓ **принцип економії рухів** полягає в чіткості та інформативності диригентських жестів, а також в осмисленому розподілі прийомів управління та фізичних зусиль відповідно до насиченості хорової партитури, фактурних особливостей, тривалості твору, що забезпечується свідомим

зосередженням на окремих виконавських моментах для досягнення художніх цілей;

✓ **принцип взаємозв'язку диригентських засобів** забезпечує операційний інструментарій диригента через залучення окрім рук ще додаткових засобів (корпусу тіла, голови, обличчя, ніг, міміки, погляду, артикуляції тощо) у єдиному цілісному виконавському процесі, а також формування комплексних диригентських навичок;

✓ **принцип мелодійності** – спрямування звукової енергії у пластичних, співучих рухах, здатних впливати на характеристики вокального звуку хористів (звуковий потік, дихання та опору звуку, наспівність, густоту тощо) відповідно до штрихових позначок звуковедення;

✓ **принцип звукоспрямування** – формування моторно-слухових зв'язків, що скеровують диригентські навички на всеосяжне відтворення усіх елементів хорової звучності та матеріалізацію слухових уявлень диригента;

✓ **принцип художньої доцільності** слугує узагальнювальним елементом для всіх розглянутих принципів хорового диригування, що спрямовує весь арсенал диригентських умінь, засобів і прийомів на реалізацію художніх завдань.

Відтак, самостійну роботу здобувачів вищої освіти з хорового диригування необхідно вибудовувати за цими принципами на кожному етапі роботи над вивченням семестрових навчальних програм, починаючи з найпростіших хорових творів на першому курсі та завершуючи творами державної екзаменаційної програми. Такий підхід формує цілісне та системне уявлення студентів про мету кожного з диригентських прийомів та дозволяє варіювати ними у виконанні творчих завдань у роботі з хоровим колективом. Перетворення процесу оволодіння певним прийомом диригентської техніки з мети самостійної роботи на засіб досягнення необхідного результату у роботі з хоровим колективом надає надзвичайні дидактичні можливості та стимулює самостійну пізнавальну активність здобувачів вищої освіти упродовж навчання.

Для відпрацювання диригентських навичок студентів-початківців надзвичайно корисними є виконання технічних вправ, підбір яких варто здійснювати викладачу індивідуально з кожним студентом відповідно до рівня підготовки, технічних труднощів його програмових хорових творів та педагогічної доцільності. Систематичне виконання здобувачами вищої

освіти вправ у формі домашніх завдань дозволяє надзвичайно підвищити продуктивність як самостійної, так і аудиторної роботи з викладачем. Тут головним завданням викладача виступає контроль за методикою виконання таких вправ, від чого залежить формування правильних диригентських навичок. Важливо щоб їх виконання мало чітку кінцеву виконавську мету, пов'язану саме з навчальними програмовими творами студента, та дозволяло йому реалізовувати не тільки технічні, а й художні завдання.

Розвиток інформативності жестів є головною метою виконання технічних вправ, що збагачує диригентський арсенал студента та дозволяє йому накопичити запас найрізноманітніших прийомів, які він зможе самостійно використовувати у вивченні нових хорових творів, підбираючи їх відповідно до технічних та художніх завдань, варіюючи їх відносно хорового складу, що важливо у майбутній роботі вчителя музичного мистецтва зі шкільним хором.

На початкових етапах опановування диригентської техніки здобувачам вищої освіти варто користуватися репродуктивними методами навчання. Дія за зразком викладача дозволить студенту глибше зрозуміти внутрішню механіку диригентського прийому та швидше його опанувати. Лише набувши мінімально необхідного комплексу умінь і навичок для виконання хорового твору, студент зможе перейти до самостійного підбору диригентських жестів і прийомів відповідно до свого творчого задуму. Такий підхід використовувався багатьма педагогами-диригентами у формуванні професійної самостійності як професійних диригентів, так і майбутніх вчителів музичного мистецтва.



3. САМОСТІЙНА РОБОТА ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ НАД ВИВЧЕННЯМ ПАРТИТУРИ ХОРОВОГО ТВОРУ

Вивчення партитури хорового твору складає значну частину самостійної роботи здобувачів вищої освіти у класі хорового диригування. Освітній процес у цьому аспекті побудований за логікою розбору нотного матеріалу з викладачем хорового диригування на практичному занятті з його подальшим вивченням студентом у межах самостійної роботи. Опанування хорового матеріалу не головна мета самостійної роботи, а радше підґрунтя для освоєння нових диригентських умінь та вдосконалення вже набутих. Добре вивчена партитура хорового твору відкриває перед студентом простір для вдосконалення його диригентської техніки та урізноманітнення палітри прийомів та засобів, необхідних для реалізації художнього задуму у роботі з хором.

Робота над хоровим твором розпочинається зі знайомства з ним, а тому важливо, щоб перше враження про нього сформувалися у здобувачів вищої освіти на основі вокально-слухових уявлень незалежно від того, чи це буде демонстрація твору викладачем під супровід фортепіано, чи прослуховування звукозапису (відеозапису) хорової композиції. Коротка розповідь викладача про твір може суттєво вплинути на сприйняття студента, активізувати музичне мислення та вибрати правильний вектор в його самостійній роботі. Відтак ми радимо перше знайомство з хоровим твором обов'язково здійснювати за керівництва викладача, а вже подальші етапи роботи над його вивченням проводити в межах завдань самостійної роботи.

Вивчення партитури хорового твору вимагає від здобувачів вищої освіти проведення роботи за двома комплексними напрямками:

- 1) **інструментальне опанування** – гра хорової партитури на фортепіано (синтезаторі);

2) **вокально-інтонаційне опанування** – вивчення усіх хорових партій музичного твору.

Виконання партитури хорового твору на фортепіано має комплексну мету та допомагає студентам досягнути зміст, музичну форму, фактуру та багато інших компонентів композиторського задуму; відтворити його звучання своїм внутрішнім музичним слухом; глибше зрозуміти використані композитором засоби музичної виразності у реалізації художнього образу твору. Гра хорових партитур дозволяє вчителю музичного мистецтва вивчати нотний текст твору з масою композиторських вказівок та на їх основі будувати виконавський план роботи над ним зі шкільним хором. З іншого боку, якісне виконання партитури на інструменті розкриває ширші педагогічні можливості для вчителя музичного мистецтва у роботі з дитячим хоровим колективом через можливість яскравішої презентації хорового твору учням-хористам, демонстрації окремих виконавських моментів та навіювання власної інтерпретації з дотриманням законів музичного розвитку. Фортепіано як універсальний інструмент для роботи хорового диригента вибрано не випадково, адже саме воно з-поміж акустичних музичних інструментів дозволяє повноцінно передавати хорове багатоголосся, його гра дуже близька до хорового звучання. Таке виконання у музично-педагогічній літературі прийнято називати грою за принципами «хорової органіки», тобто максимальним відтворенням специфіки хорового виконавства та його вирізнявальних компонентів (звукодобування, звуковедення, штрихів, акцентів тощо). Ще більших можливостей відтворення хорових партитур у сучасних електронних музичних інструментів (синтезатори, електропіано), багата звукова палітра яких дозволяє підібрати відповідне тембральне забарвлення індивідуально для кожного хорового твору, що допомагає формувати в учасників хорових творів не тільки правильні виконавські прийоми, а й тембрально-слухові уявлення. Наприклад, для відтворення поліфонічних хорових творів можна застосувати звуки органу чи флейти, для кантиленних творів – струнно-смичкових інструментів, поліритмічних творів – духових інструментів тощо. Цікавою є демонстрація звучання на синтезаторі з використанням тембру дзвіночків новорічних колядок чи щедрівок «Дзвони дзвонять», «У Києві-Градї», «Jingle Bells» та ін. Таких інструментів у професійній практиці вчителя музичного мистецтва стає все більше. На противагу акустичним фортепіано цифрові синтезатори більш мобільні, стійкі до різних умов експлуатації, а через фінансову доступність та ергономічність

активно купляються закладами загальної середньої освіти. Тому студентам треба опанувати такі сучасні можливості ще за час підготовки у закладах вищої освіти щоб сповна реалізувати їх потенціал у майбутній роботі шкільного вчителя музичного мистецтва, зокрема і в диригентсько-хоровій діяльності.

Отже, одним з головних орієнтирів у самостійній роботі здобувачів вищої освіти з хоровою партитурою за музичним інструментом має стати прагнення до якнайкращого відтворення хорового звучання людських голосів на інструменті, а для цього студенту необхідно використати весь виконавський досвід, набутий у класі фортепіано, що відповідає освітнім компонентам основного (ОМІ) чи додаткового (ДМІ) музичного інструмента.

Самостійна робота студента над інструментальним опануванням партитури хорового твору тісно переплітається з його вокально-інтонаційним засвоєнням. Подібно до реалізації міжпредметних зв'язків з музичного інструмента у рамках гри хорових партитур у роботі на вокально-інтонаційним відтворення хорової партитури використовується вокальний виконавський досвід здобутий на заняттях з постановки голосу (вокального класу), хорового класу та сольфеджіо.

Вивчення хорових партій у процесі самостійної роботи радимо розпочинати з освоєння головної теми музичного твору (мелодії), яка часто є найбільш несиченим елементом авторської художньої концепції, що віддзеркалюється різною мірою у решті музичного матеріалу. Тут важливим є не якнайшвидше заучування мелодії, а тривале та глибоке проникнення у внутрішню структуру зі сприйняттям її енергетики та емоційної атмосфери. Студенти-початківці часто заучують мелодичні лінії хорового твору формально, не зважаючи на динамічні відтінки, штрихи, агогічні зміни, їх внутрішній характер та емоційне забарвлення, що створює у подальшій роботі надзвичайні труднощі у розкритті художнього образу хорового твору, а тому його інтонаційне опанування не може проводитись без вищезгаданих виконавських компонентів.

Серед форм самостійного вивчення хорових партій насамперед застосовуються такі, що відповідають рівню підготовки здобувача та його вокально-слуховим можливостям. На початках контроль над цим процесом викладач хорового диригування здійснює з урахуванням індивідуального підходу та стежить за правильністю засвоєння хорових партій, поступово збільшуючи простір для самостійної роботи студента з набуттям основних навичок читання хорової партитури. У цьому сегменті ме-

тодичної роботи доцільно використовувати такі форми вокально-інтонаційного вивчення хорової партитури:

- інтонування кожної хорової партії окремо (за горизонталлю);
- висхідний та низхідний спів акордових конструкцій (за вертикаллю);
- комбінований спів окремих хорових партій та гра інших на музичному інструменті;
- спів окремих партій під схематичний гармонізований супровід;
- вільний вибіркового спів музичного матеріалу хорових партій згідно з диригентськими вказівками, спрямованими до окремих голосів хору упродовж управління виконавським процесом.

Ці форми роботи подані у порядку, який відповідає складності, але їх вибір до набуття студентом необхідного досвіду має здійснювати викладач хорового диригування. У цьому виді самотійної роботи студенту стануть у нагоді навички, здобуті на заняттях з сольфеджіо. Здатність до чистого і правильного інтонування інтервалів та акордів стосується ключових навичок вчителя музичного мистецтва, необхідних для успішного вивчення хорових творів зі школярами. Учитель музичного мистецтва не зможе навчити школярів того, чого сам не вміє, а тому у цьому напрямі студентам необхідно приділяти достатньо часу для постійного вдосконалення співацьких навичок та музичного слуху, адже вони становлять основу його хормейстерської роботи як вчителя-диригента.

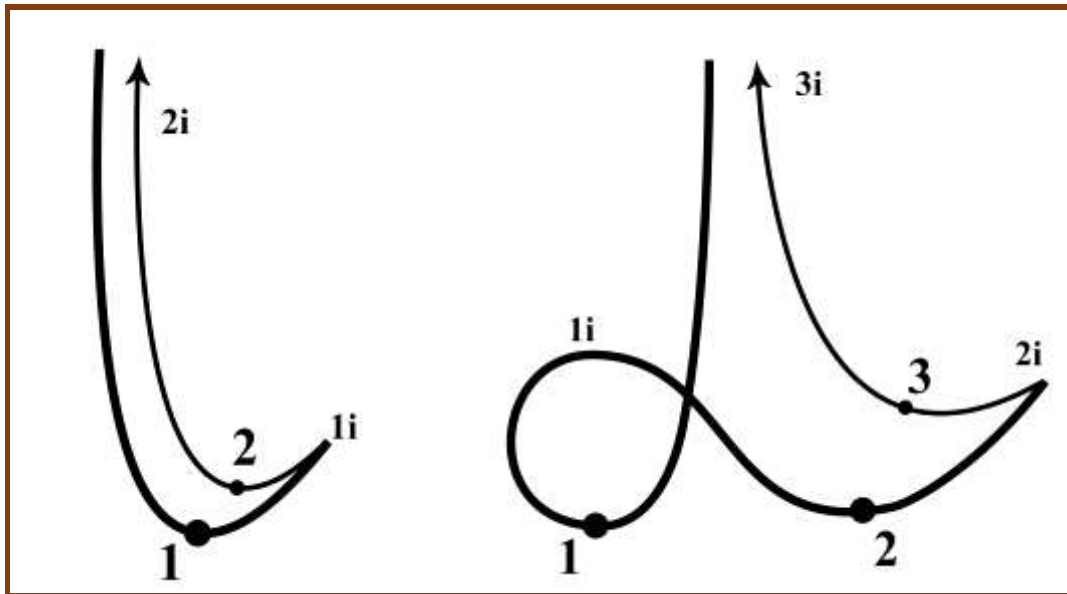
Вокальне опанування хорового твору не варто зводити лише до інтонаційного відтворення хорових партій, адже воно передбачає ширший пласт роботи, що включає також пошук тембральних рішень відповідно до характеру музичного твору та художніх завдань, які ставить перед собою диригент. У цьому напрямі самотійної роботи з хорового диригування здобувачам вищої освіти буде корисно використовувати метод порівняльного аналізу звукозаписів з інтерпретаціями одного й того ж твору різними хоровими колективами та ансамблями. Регулярний розбір різних трактувань хорового твору з викладачем диригування дозволить майбутньому вчителю музичного мистецтва обирати найраціональніші способи вокально-інтонаційного відтворення партитури.



4. ПІДБІР ДИРИГЕНТСЬКИХ СХЕМ ТА ЗАСОБІВ УПРАВЛІННЯ ХОРОВИМ ВИКОНАННЯМ

У самостійній роботі над хоровими творами важливе значення має правильність формування диригентської сітки, яка будується на основі дво-, три- та чотиридольних схем з дробленням або укрупненням долей такту. Вибір конкретної схеми зумовлений характеристиками хорового твору, до яких належать метр, кількість долей, ритм, форми ритмічного групування, темп, агогіка. Розглянемо ключові теоретичні відомості, які допоможуть здобувачам вищої освіти самостійно здійснювати підбір диригентських схем.

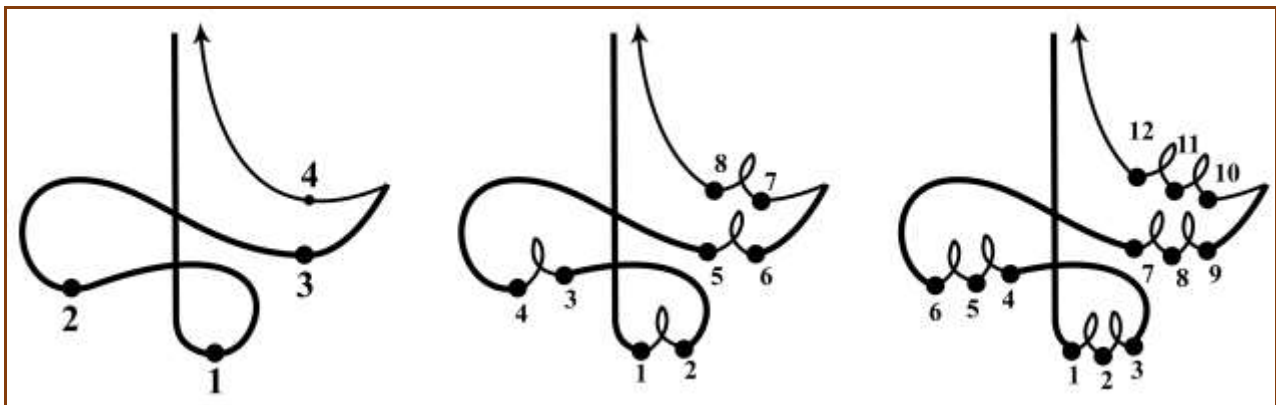
Такт – це найменша в музичному творі метро-ритмічна група, у якій рівномірно чергуються наголошені і ненаголошені ритмічні тривалості. На першу ритмічну долю такту завжди припадає найсильніший наголос, всі інші наголоси – відносно сильні. Перша доля завжди наголошена. Тактові розміри називають відповідно до кількості і тривалості метричних вартостей, з яких вони складаються. Найпершу групу складають дводольні ($2/2$, $2/4$, $2/8$, $2/16$) та тридольні розміри ($3/2$, $3/4$, $3/8$, $3/16$). Вони називаються **простими** через наявність лише однієї сильної долі та є основними (базовими) у побудові складних та мішаних розмірів. Цифрове позначення музичного розміру записується у формі дроби, де перше число (чисельник) вказує на кількість долей у такті (одно-, дво-, три-, чотиридольні тощо), друге число (знаменник) – на їх тривалість (половинні, четвертні, восьмушкові і т.д.). Простим розмірам відповідають базові схеми тактування – дводольна та тридольна (мал.1).



Мал. 1. Дводольна і тридольна схеми

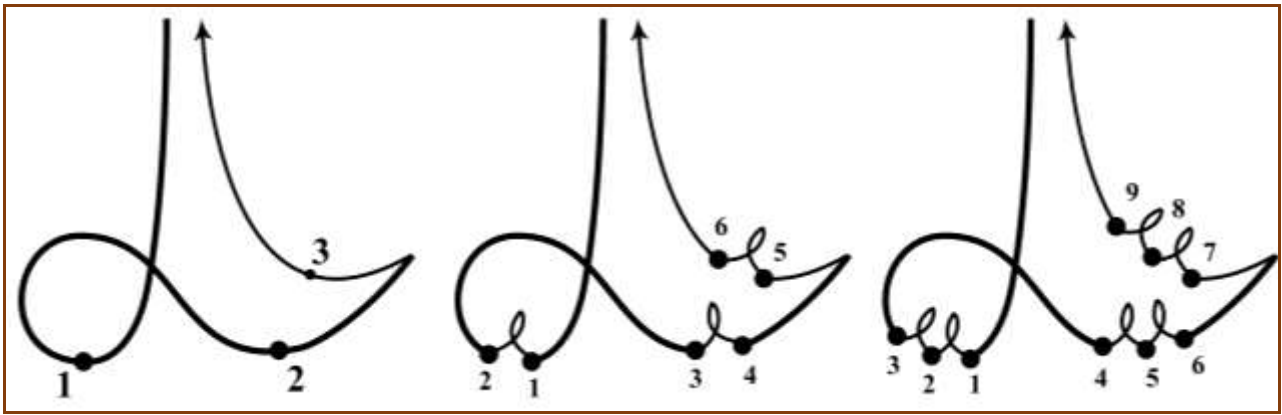
У результаті додавання простих розмірів утворюються **складні**, які поділяються на підгрупи **складених** та **мішаних** розмірів. До складених на основі простого дводольного розміру належать двоскладові – 4/2, 4/4, 4/8, 4/16, трискладові – 6/2, 6/4, 6/8, 6/16, чотирискладові – 8/2, 8/4, 8/8, 8/16. До складених на основі простого тридольного розміру належать двоскладові – 6/2, 6/4, 6/8, 6/16, трискладові – 9/2, 9/4, 9/8, 6/16, чотирискладові – 12/2, 12/4, 12/8, 12/16.

Для диригування творів, написаних у складних дво- і чотирискладових розмірах береться за основу чотиридольна схема (мал. 2), яка дозволяє методом подвоєння отримати шестидольні та восьмидольні схеми, а потроєнням – дванадцятидольної.



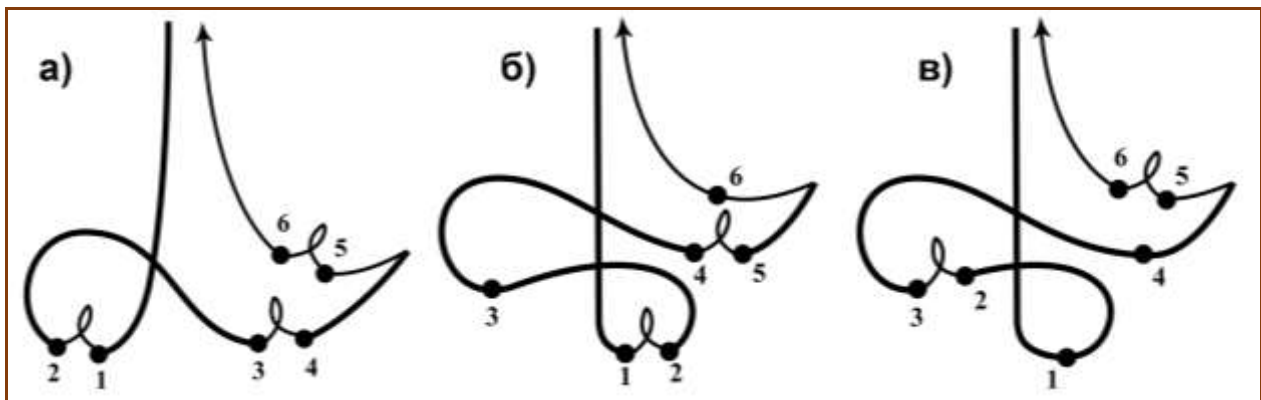
Мал. 2. Чотиридольна схема та засновані на ній 8-ми та 12-тидольні схеми

Схожий принцип застосовується у диригуванні творів написаних у складних трискладових розмірах, які тактуються за шестидольною (2+2+2) або дев'ятидольною (3+3+3) схемою, утвореною на основі тридольної з подвоєнням або потроєнням кожної долі (мал. 3).



Мал. 3. Тридольна схема та засновані на ній 6-ти та 9-тидольні схеми

У диригентській практиці складні шестидольні розміри (6/2, 6/4, 6/8) зустрічаються переважно у двоскладовому варіанті (3+3), а тому тактуються за шестидольною схемою, заснованою на чотиридольній з подвоєнням двох окремих жестів. Подвоєння виконується переважно на сильних долях (традиційний підхід), але часто у роботі диригента над хоровими творами виникає необхідність подвоювати слабкі доли, що залежить від групування нотних тривалостей, побудови музичних фраз, особливостей поєднання логічних літературних та музичних наголосів. На мал. 4 віддзеркалено основні варіанти шестидольних схем тактування:

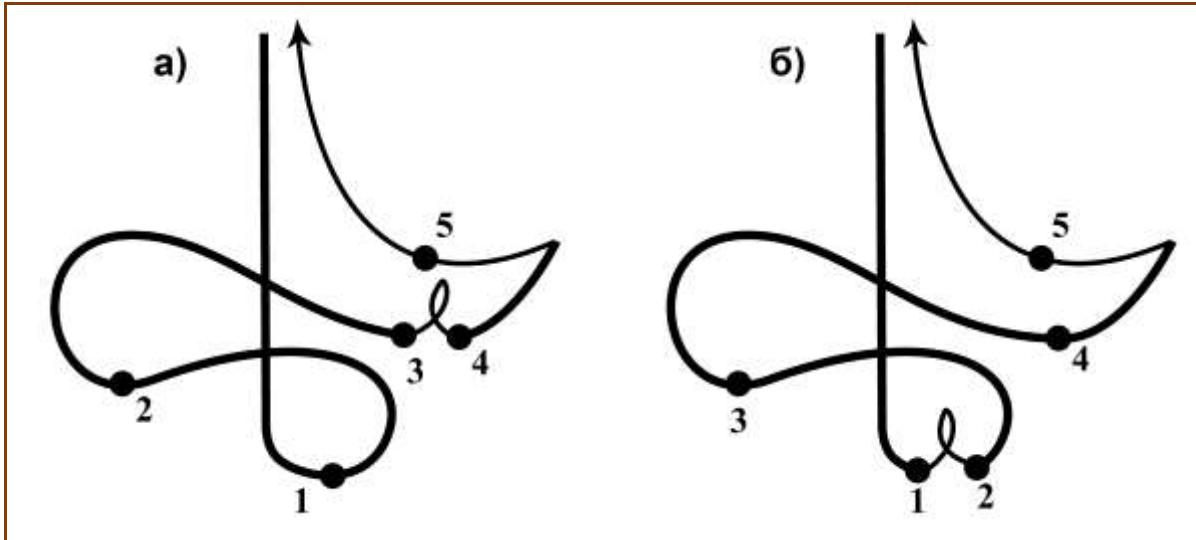


Мал. 4. Основні варіанти шестидольних схем тактування:

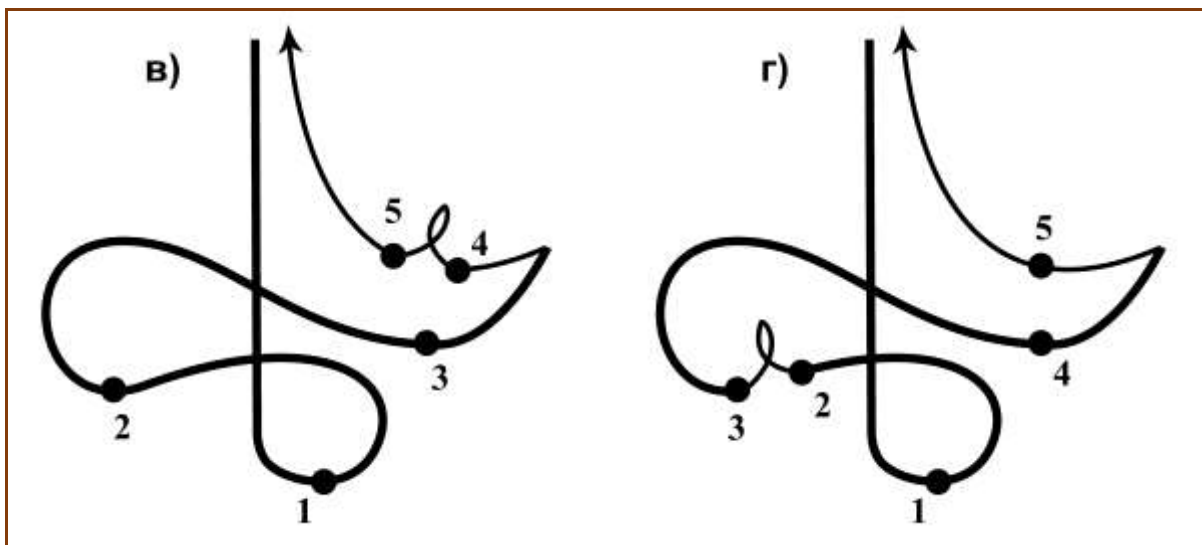
- а) трискладовий 2+2+2;
- б) двоскладовий 3+3 (з подвоєнням сильних долей);
- в) двоскладовий 3+3 (з подвоєнням слабких долей).

Складні **мішані** розміри утворюються шляхом додавання неоднорідних простих розмірів. Додавання простих дводольних та тридольних розмірів утворює складний п'ятидольний мішаний розмір 5/2, 5/4, 5/8, 5/16, який має два варіанти 2+3 (сильні долі 1 і 3) та 3+2 (сильні долі 1 і 4), що віддзеркалюється у способі розподілу сильних і слабких тривалостей у диригентській схемі. П'ятидольна схема будується на основі чотири-

дольної з подвоєнням однієї з долей (частіше першої або третьої, рідше другої або четвертої, що залежить від метроритмічного групування тривалостей у такті). На мал. 5 представлені варіанти п'ятидольних схем з подвоєнням однієї із сильних долей (а: 2+3; б: 3+2), а на мал. 6 варіанти з подвоєнням однієї із слабких долей (в: 2+3; г: 3+2).

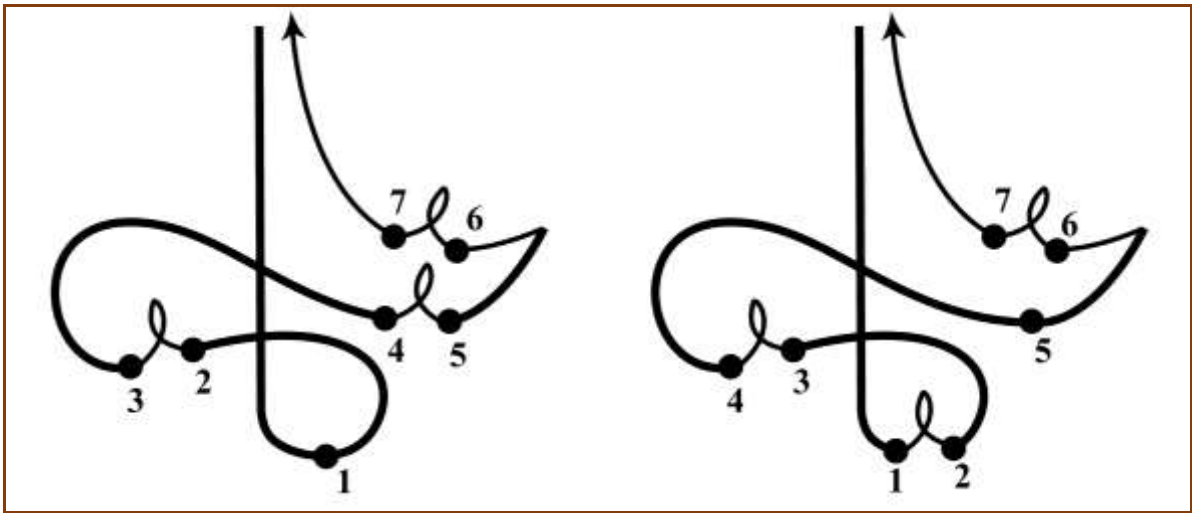


Мал. 5. Основні варіанти п'ятидольних схем тактування з подвоєнням сильної долі



Мал. 6. Основні варіанти п'ятидольних схем тактування з подвоєнням слабкої долі

Другу групу складних мішаних розмірів складають такі, що будуються за допомогою поєднання простих та складних розмірів. Наприклад, розміри $7/2$, $7/4$, $7/8$, $7/16$, які тактуються за семидольною схемою, заснованою на чотиридольній з подвоєнням всіх долей, крім однієї, вона буває двох видів 3+4 (сильні долі 1 і 4) та 4+3 (сильні долі 1 і 5). Найпоширеніші варіанти семидольної схеми представлені на мал. 7.



Мал. 7. Семидольна схема тактування (варіанти 3+4 та 4+3)

Дещо рідше у диригентсько-хоровій практиці зустрічаються такі складні мішані розміри як $10/2$, $10/4$, $10/8$, $10/16$ (десятидольні), $11/2$, $11/4$, $11/8$, $11/16$ (одинадцятидольні). До цієї групи музичних розмірів можна також зарахувати восьмидольні $8/2$, $8/4$, $8/8$ з внутрішньою асиметричною структурою ($2+3+3$; $3+3+2$; $3+2+3$) та дев'ятидольні $9/2$, $9/4$, $9/8$ з несиметричним групуванням ($3+2+2+2$; $2+2+2+3$; $2+3+2+2$ тощо). Відзначимо, що у диригентській роботі вчителя музичного мистецтва такі розміри зустрічаються вкрай рідко.

Отже, у диригентсько-хоровій практиці використовується безліч різних схем тактування, а їх більшість є похідними варіантами основних дво-, три- та чотиридольних схем, які вироблялися впродовж тривалої історії розвитку диригентського мистецтва. У самостійній практичній діяльності з хорового диригування здобувачеві вищої освіти доводиться працювати з найрізноманітнішими схемами. Важливо, щоб він розумів принципи їх добору, які можуть залежати також від темпу та характеру музичних творів, а тому варто знати основні правила застосування схем тактування.

Розглянемо загальні рекомендації до вибору диригентських схем:

- 1) за дводольною схемою у середніх і повільних темпах тактують прості дводольні розміри ($2/2$, $2/4$, $2/8$) та складні двоскладові ($4/2$, $4/4$, $4/8$, $6/2$, $6/4$, $6/8$) у швидких темпах;
- 2) за тридольною схемою у середніх і повільних темпах тактують прості тридольні розміри ($3/2$, $3/4$, $3/8$) та складні трискладові ($9/2$, $9/4$, $9/8$) у швидких темпах;

- 3) за чотиридольною схемою у середніх і повільних темпах тактують складні двоскладові (4/2, 4/4, 4/8) та складні чотирискладові (12/2, 12/4, 12/8) у швидких темпах;
- 4) за п'ятидольною схемою тактують складні мішані (5/2, 5/4, 5/8) у варіантах 2+3 та 3+2;
- 5) за шестидольною схемою тактують складні двоскладові (6/2, 6/4, 6/8) у варіанті 3+3;
- 6) за семидольною схемою тактують складні мішані (7/2, 7/4, 7/8) у варіантах 3+4 та 4+3;
- 7) за схемою «на раз» у швидких темпах тактують прості розміри (2/4, 2/8, 2/16, 3/4, 3/8, 3/16)

Незалежно від розміру та різновиду схем тактування здобувачам вищої освіти необхідно стежити, щоб кожен жест схеми був необхідного розміру та тривалості. Більшими за розміром жести сильних долей, менші – слабких, але тривалість у часі в них повинна бути однаковою. Тому, вивчаючи схеми тактування, на початках студент має рівномірно рахувати вголос, адже схема є зовнішнім проявом ритмічного рахунку. Елементи диригентської схеми треба виконувати так, щоб рух руки відбувався рівномірно та беззупинно, особливо між окремими жестами.

Зустрічаються у диригентській роботі музичні твори з перемінним або взагалі без чітко визначеного музичного розміру. Особливої уваги потребують від здобувачів вищої освіти хорові твори немензурованого безрозмірного письма, які часто зустрічаються у духовній музиці, рідше у народній.

Вивчення духовних творів має свою специфіку та особливості, що впливають з глибокої внутрішньої зосередженості на мелодико-емоційній атмосфері та літературному слові, а тому часто написані в наскрізній формі, мають асиметричну структуру, насичені складними мелодичними та гармонічними конструкціями. Вивчення духовної музики майбутніми вчителями музичного мистецтва у класі хорового диригування розширює їх музичний кругозір, збагачує диригентський досвід, виконавські вміння та музичну культуру загалом.

Робота з партитурою духовного хорового твору у виборі диригентських схем розпочинається з аналізу літературного тексту. Як стверджує Зіновій Яропуд, «... аналіз тексту, його ясне розуміння є головними критеріями для диригента у виборі тактових схем, адекватних виконавській інтерпретації духовного піснеспіву» [15, с. 25]. У партитурах хорових тво-

рів немензурованого безрозмірного письма тактові риси часто не виконують своєї функції з поділу музичного матеріалу на такти та не визначають сильної долі, а лише відокремлюють музичні речення, фрази. Шлях до розподілу такого музичного матеріалу лежить через аналіз літературного тексту, визначення основних наголошених складів, які часто підкреслюються довшими ритмічними вартостями. Визначивши такі наголоси та провівши перед ними тактову риску, можна отримати велику кількість тактів перемінного розміру та більш зрозумілу картину загалом. Метрична нерівномірність потребуватиме від диригента використання складних схем тактування і не полишена численних труднощів, але це завдання стане посильним для студента, якщо він опиратиметься на наші рекомендації до вибору диригентських схем. Часто отримані такти у результаті розподілу за літературними чи за літературними в поєднанні з музичними наголосами утворюють складні несиметричні мішані розміри $5/4$, $5/8$, $7/4$, $7/8$, що вимагає проведення додаткової роботи диригента над визначенням варіантів їх виконання.

Іноді за умов використання композитором великої кількості однакових тривалостей найкращим вирішенням може стати диригування за схемою «на раз». Такий підхід найкраще підходить до творів, написаних у формі речитативу, що є найбільш наближеною формою музичного розвитку до розмовного мовлення. У таких творах диригент, диригуючи «на раз», може беззвучно артикулювати текст, що забезпечить йому більший контроль над хоровим виконанням. У швидких темпах показ кожної тривалості можна замінити на більш тривалі у часі жести або жест «витримання» з подальшим замахом до наступної музичної фрази. Детальніше засади та методи відбору диригентських схем розкриває Зіновій Яропуд у своїй праці, присвяченій диригентській практиці у духовній хоровій музиці [15].

Важливим моментом інформативності диригентського жесту є відчуття «точки» – моменту, коли з'являється необхідний звук після замаху диригента. Питання «точки» часто є предметом суперечок диригентів: одні вимагають вступати одразу після замаху, інші – наприкінці жесту або з початком наступного. Відомий педагог-диригент М. Колесса не радить жодного з цих варіантів, а рекомендує у кожному окремому жесті розміщувати це відчуття у його крайній нижчій точці, вершині дуги лінії жесту [8]. Це дозволяє використовувати у формуванні інформативної диригентської сітки не тільки першу частину жесту до точки, «стремління до точ-

ки», а й другу половину – «відбиття», що забезпечує ширші виконавські можливості. Відбиття є зв'язним елементом схеми, вказує на завершення одного жесту та початок наступного. Для вдосконалення диригентського жесту студенту необхідно покращувати відчуття «точки» та досягати інформативного «відбиття», за допомогою яких він може передати характер звуковедення, штрихи, динамічні відтінки та інші виконавські елементи.

Поряд з відбором диригентських схем і роботою над ними здобувачам вищої освіти необхідно приділити особливу увагу таким важливим засобам управління хоровим виконанням як показ вступу, витримування і зняття. Проблема вступу є найбільш важливим виконавським моментом у диригентській практиці. Показ вступу диригенту необхідно виконати так, щоб у хористів не було жодних сумнівів про те, у який момент їм необхідно вступити. Правильний показ вступу охоплює два етапи:

- 1) підготовчий – зосередження уваги виконавців;
- 2) показ вступу – замах.

У хоровому виконавстві замах має особливе значення, адже вказує на одночасний вдих хористів. Окрім цього, студентам варто звернути увагу на те, що замах не може бути формальним, а має відображати також динамічні відтінки, темп, характер, настрій тощо. Схожі рекомендації справедливі також для показу завершення звучання (зняття) та показу довгих тривалостей (витримування), які охоплюють підготовчий етап (увага) та момент зняття/витримування, який переходить у замах до наступного жесту.

Поєднання схеми тактування з виконавськими засобами управління колективною співацькою діяльністю формує унікальну для кожного хорового твору диригентську сітку, на основі якої студент-диригент зможе побудувати власну систему прийомів для реалізації технічних та художніх завдань у роботі з хором. Насичення диригентської сітки виконавськими засобами нерозривно пов'язане з роботою над хоровою партитурою, яка є джерелом композиторських вказівок та технічних засобів, які з неї впливають.

Лише після вокально-інтонаційного вивчення партитури та її гри на музичному інструменті студент може приступати до її технічного опанування. Для початку необхідно визначити основні виконавські моменти у партитурі хорового твору: позначити вступи, витримування, зняття та іншу важливу інформацію для формування диригентської сітки. Для цього

ми рекомендуємо використовувати друковану партитуру та за допомогою олівця наносити на неї такі позначки (мал. 8):

- використовуючи знак «V» (у вокальній музиці позначає вдих), позначити місця вступу хорових партій з вказуванням великої літери, що відповідає їх назві (С – сопрано, А – альт, Т – тенор, Б – бас);
- використовуючи знак витримування «—» (горизонтальна лінія, яка позначає протяжність нотної тривалості), позначити довгі ноти хорових партій, які мають звучати довше за основну метричну вартість (знаменник вказаного у партитурі музичного розміру);
- використовуючи знак зняття «O» (обведення ноти) із зазначенням долі такту, на яку припадає момент зняття, позначити тривалості, що знаходяться перед паузами, змістовими цезурами чи в кінці частини (епізоду) або завершують певну музичну фразу.

1. Ой з-за го - ри ка - м'я - но - ї го - лу - би лі - та - ють.
C. A. T.
mf
C A T
— П.р.
mf
ка - м'я - но - ї...
го - лу - би лі - та - ють.
2

Мал. 8. Приклад розбору партитури хорового твору "Ой з-за гори кам'яної" в опрацюванні М. Леонтовича

Такий простий та на перший погляд очевидний підхід дозволяє здобувачам вищої освіти швидко опанувати техніку та прийоми хорового диригування, самостійно їх добирати відповідно до хорової партитури та вивчати твір напам'ять, свідомо формуючи та насичуючи диригентську сітку необхідними засобами управління хоровим виконанням. Для більш інформативного та глибокого розбору нотного тексту поряд з цими основними позначками можна також використовувати: позначення музичного матеріалу назвами відповідних хорових партій (С, А, Т, Б); вказування руки (Л.р., П.р.), якою має виконуватися той чи той прийом; зазначення певних виконавських моментів та знаків особливої уваги, що стануть в нагоді студенту у написанні виконавського плану хорового твору та у роботі над ним зі студентським навчальним хоровим колективом. Додаткові

позначення можуть мати найрізноманітніший характер і призначення, але насамперед вони мають бути зрозумілими для студента, його викладача та допомагати охопити необхідну сукупність виконавських моментів для успішного технічного опанування хорового твору.

Такий розбір із позначками у партитурі рекомендуємо регулярно виконувати студентам-початківцям під контролем викладача хорового диригування з поступовим підвищенням складності навчального матеріалу. За такого підходу студент швидко набуде необхідних навичок і досвіду розбору хорових творів і згодом зможе ефективно працювати над партитурами самостійно, що стане запорукою його успішної диригентської-хорової діяльності зі школярами.



5. АНАЛІЗ ХОРОВИХ ТВОРІВ

Аналіз хорових партитур є обов'язковою частиною підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва у класі хорового диригування та сприяє формуванню його особистості як педагога-музиканта. Теоретико-аналітичний підхід дозволяє розкрити перед здобувачами вищої освіти широкі можливості інтерпретації музичних творів відповідно до задуму композитора, а також з урахуванням власної творчої індивідуальності.

Формування здобувачами вищої освіти досвіду проведення аналізу хорових творів має відбуватися з опорою на теоретико-методологічну літературу за керівництва викладача. Незалежно від ступеня підготовки студента-диригента важливо, щоб аналіз хорових творів мав ознаки самостійної дослідницької діяльності, а викладач лише допомагав консультацією. Це дозволить здобувачам розвивати аналітичне мислення, здійснювати пошук та опрацьовувати інформацію з різноманітних джерел, поступово набувати професійної самостійності у інтерпретації хорових творів. У цьому аспекті важливе значення надається міжпредметним зв'язкам хорового диригування з іншими професійними музично-теоретичними освітніми компонентами, що формують теоретичну та методологічну основу професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Від взаємозв'язків навчальних дисциплін залежить цілісність теоретичної підготовки здобувачів вищої освіти, глибина розуміння мистецьких явищ, а відтак і їх здатності до аналізу хорових творів загалом. Враховуючи теоретичну нерівномірність, закладену у освітньо-професійних програмах підготовки вчителів музичного мистецтва різних закладів вищої освіти, лише методична підтримка викладача класу хорового диригування здатна на основі індивідуального підходу

допомогти студенту заповнити наявні прогалини у його підготовці, що перешкоджають цілісному та всебічному аналізу хорового твору.

Аналізувати хоровий твір можна у двох основних формах: стислій усній формі або ж у розгорнутій письмовій. Усна форма довільна в межах одного практичного заняття або кількох, присвячених одній темі або цілому змістовому модулю. Вона може застосовуватися до всіх творів програми. Розгорнута письмова форма передбачає глибокий детальний аналіз одного з хорових творів семестрової програми студента та виконується у реферативній формі за такими основними розділами:

1. Загальний аналіз.
2. Музично-теоретичний аналіз.
3. Вокально-хоровий аналіз.
4. Виконавський аналіз.

Перший розділ передбачає вивчення історико-стилістичних характеристик хорового твору: ознайомлення з біографічними відомостями про авторів у контексті історичного періоду написання, історичними подіями, тодішніми тенденціями у розвитку мистецтва, що є підґрунтям для вивчення авторського хорового стилю. У цьому контексті важливою буде робота з вивчення жанрової належності хорового твору та його змісту, що дасть можливість диригенту відтворити у своїй уяві відповідні обставини написання твору і загалом цілісну картину подій, які хотів донести до слухача композитор. Зважаючи на те, що хорове мистецтво об'єднує музику і слово, у цьому розділі також варто зупинитися на аналізі літературного тексту, що допоможе диригенту у проектуванні виразного словесно-образного хорового виконання. Як стверджує більшість відомих українських диригентів, музика і слово не просто елементи хорового твору, а два полюси єдиного цілого, що підсилюють один одного. Важливим для правильної інтерпретації хорового твору є усвідомлення його загального характеру, що допоможе диригенту у формуванні правильної емоційної палітри та пошуку відповідних засобів, методів і прийомів для передачі емоційних переживань хористам, а через їх виконання і слухачами. Працюючи над цим розділом хорового аналізу, студентам необхідно кілька разів прослухати звукозаписи різних хорових інтерпретацій, а також гру партитури на інструменті задля глибшого занурення у характер твору.

Другий розділ (музично-теоретичний аналіз) передбачає аналіз гармонічних функцій, визначення форми музичного твору, ладотональності, метроритму, темпу, фактури, характеристик головної мелодії (теми), ролі акомпанементу. Цей комплекс характеристик покликаний більш детально пояснити задум композитора диригенту та допомогти правильно інтерпретувати хоровий твір. Дуже важливо визначити форму твору, його тематичну структуру, мотиви та інші елементи. Форма надає хоровому виконавству певної драматургійності, упорядковує музичні події, а тому перед його поділом на частини студент має звернути увагу на певні елементи, які вказують на відмежовування музичного матеріалу (каданси, паузи, цезури, фермати, зміни тональності, фактури, гармонії, динаміки тощо). Чітке розуміння форми вносить у роботу диригента з хором певну розміреність та стратегію опанування технічної складової твору, що також становить підґрунтя для розкриття художнього образу.

У третьому розділі (вокально-хоровий аналіз) розглядаються основні вокально-хорові характеристики, властиві певному хоровому колективу: хоровий склад (тип і вид хору), загальний діапазон та діапазони кожної з партій, теситурні умови, ансамбль, стрій, дикція. У цьому розділі студенти мають сконцентруватися на описі характеристик, які допоможуть визначити кількісний та якісний склад хорового колективу, необхідний для виконання пропонованого хорового твору, спроектувати технічні вокально-хорові вимоги хорового твору на конкретний шкільний хоровий колектив та переконатися, що цей хоровий твір посильний для його складу. Поряд з вивченням діапазонів хорових партій особливої уваги потребує теситура, яка впливає на ансамбль та хоровий стрій. Питання зручності теситурних умов часто ускладнює технічне опанування твору хористами та вимагає значного виконавського досвіду, що проявляється у можливості застосовувати штучні ансамблі або складні прийоми хорового строю. Виконання пунктів вокально-хорового аналізу вимагає від студента ґрунтовних знань з хорознавства та глибокого розуміння особливостей дитячого голосу у різні вікові періоди. Систематичний вокально-хоровий аналіз творів семестрової програми з хорового диригування та творів шкільного пісенного репертуару дозволяє майбутнім вчителям музичного мистецтва сформулювати особливі аналітичні вміння, які допоможуть їм у формуванні репертуару шкільних хорових колективів. Виконання підпунктів розділу присвячених елементам хорової звучності строю

(вертикальному, горизонтальному, зонному), ансамблю (інтонаційному, ритмічному, динамічному, дикційному і т.д.), дикції має на меті правильне вокально-інтонаційне засвоєння хорового твору диригентом та передбачає інтонаційний аналіз мелодичних та гармонічних інтервалів. Працюючи з хоровим твором, студенту необхідно сформулювати чіткий план роботи над елементами хорової звучності: передбачити інтонаційні труднощі та виробити алгоритми для їх подолання; виявити проблеми, що перешкоджатимуть злагодженому ансамблевому звучанню та запропонувати хористам методи їх розв'язання; виявити артикуляційні та дикційні складнощі щоб усунути їх у роботі з хором.

У четвертому розділі (виконавський аналіз) значна увага приділяється засобам музичної виразності та визначенню їх ролі у реалізації авторського художнього задуму. Детальний їх аналіз дозволяє виробити цілісний, продуманий та системний підхід до побудови виконавського плану хорового твору, а тому студент має зосередитися на роботі засобами музичної виразності до початку роботи з хором, вибудувавши динамічний та темповий план хорового твору, підібравши виконавські прийоми для реалізації власної інтерпретації.

Радимо студентам планувати роботу над хоровим твором у письмовій формі та заносити до нього не тільки інформацію про роботу над виконавським планом, строем, ансамблем, дикцією, диригентськими та виконавськими труднощами, а й записувати корисні відомості з навчально-методичної літератури, цікаві виконавські прийоми, а також свої думки щодо вивчення обраного твору з хором. Все це разом допоможе у написанні ґрунтовного аналізу хорового твору і збагатить диригентський та виконавський досвід, що неодмінно позитивно вплине на рівень професійної готовності майбутнього диригента до роботи зі шкільними хоровими колективами.

Орієнтовний план аналізу хорового твору

I. ЗАГАЛЬНИЙ АНАЛІЗ

1. Відомості про авторів.
2. Жанрова належність.
3. Зміст твору.
4. Аналіз літературного тексту.
5. Загальний характер твору.

II. МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

1. Структура музичної форми.
2. Ладотональність.
3. Гармонія.
4. Метроритм.
5. Темп.
6. Особливості фактури викладу.
7. Характеристика основної мелодії як музичної виразності.
8. Значення ролі акомпанементу.

III. ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ

1. Тип і вид хору, наявність дивізі та унісонів. Загальний діапазон хору й загальна теситура, прийом звуковедення, дихання.

2. Аналіз і характеристика кожної хорової партії:

Ансамбль частковий

а) діапазон хорової партії, теситура, наявність дивізі;

б) особливості ансамблю, динаміки, темпу, ритму.

Стрій мелодичний (інтонаційні труднощі)

а) особливості голосоведення і вплив напрямку мелодії на горизонтальний стрій;

б) визначення інтонаційних труднощів і шляхи їх подолання;

в) вплив динаміки, темпу й ритму на горизонтальний стрій.

3. Ансамбль загальний:

а) тип ансамблю;

б) визначення особливостей ансамблів, динаміки, темпу, ритму й дикції залежно від теситурних умов;

- в) ансамблеве співвідношення звуків у акордах з подвоєннями;
- г) необхідність штучного ансамблю в деяких акордах.

4. Стрій гармонічний:

- а) визначення впливу теситури, динаміки, темпу й ритму на вертикальний стрій;
- б) визначення (на основі аналізу мелодичного строю) найскладніших гармонічних сполучень чи акордів, способу інтонування для уникнення можливих змін строю.

5. Дикція:

- а) вплив на дикцію темпу, штрихів, ритму, теситури, нюансів;
- б) аналіз найскладніших поєднань слів у тексті;
- в) аналіз закінчень слів між музичними реченнями, епізодами, частинами й перед паузами, де можлива нечітка вимова;
- г) особливості вимови деяких слів у тексті;
- г) збіг і розбіжність наголосів у словах із сильною долею в такті.

IV. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

1. Аналіз динаміки й кульмінацій (загальні і часткові).

2. Аналіз фразування: визначення логічних наголосів залежно від змісту літературного тексту або від логіки побудови музичної думки (якщо у творі немає літературного тексту) з урахуванням форми твору.

3. Змістові цезури.

4. Відповідність або розбіжність логічних наголосів і музичних кульмінацій.

5. Диригентські труднощі.



6. ШЛЯХИ ЗБАГАЧЕННЯ ПРАКТИЧНОГО ДИРИГЕНТСЬКОГО ДОСВІДУ ТА ПОЗААУДИТОРНА ДИРИГЕНТСЬКО- ХОРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ

Одним із видів самостійної роботи в циклі диригентсько-хорових дисциплін є участь у хорових колективах, яку належить розглядати як частину того ж сприятливого освітнього середовища для творчої самореалізації здобувачів вищої освіти. Процес збагачення досвіду роботи на репетиціях хорових колективів тісно переплітається з окремими завданнями самостійної роботи з хорового диригування та позитивно впливає на мотиваційну сферу майбутніх учителів музичного мистецтва. Окрім того, взаємозв'язок хорового диригування та хорового класу надзвичайно тісний, а іноді провести чіткий поділ між завданнями цих двох освітніх компонентів просто неможливо через інтегрований характер диригентсько-хорової діяльності загалом. Насамперед це пов'язано з тим, що кожен музикант у більшості фахових напрямів підготовки має змогу працювати зі своїм музичним інструментом та постійно вдосконалювати себе. В освітніх реаліях позбавлені такої змоги саме студенти-диригенти, в яких обмежений доступ до свого інструмента – хорового колективу. Більша частина аудиторного часу проводиться у формі індивідуальних практичних занять під супровід концертмейстерів, що дозволяє опанувати необхідні вміння і навички з техніки диригування, але полишає можливість здобути досвід управління хоровим колективом. Розв'язання цієї проблеми ми вбачаємо у кількох основних напрямках позааудиторної диригентської діяльності, які можуть суттєво збагатити виконавський досвід здобувачів вищої освіти та підвищити ефективність їх самостійної роботи:

- робота у хоровій лабораторії;
- участь у хорових колективах;

- проходження диригентської практики;
- участь у конкурсах диригентської майстерності.

Освітнє середовище професійної підготовки педагога-музиканта має свою специфіку та вимагає художньо-творчого спрямування, яке передбачає комплекс педагогічних впливів, які забезпечують розвиток творчого потенціалу майбутнього вчителя музичного мистецтва, створюють можливості для його самореалізації, виховують потребу в самовдосконаленні. Диригентська підготовка здобувачів вищої освіти у ЗВО нерозривно поєднана з їх творчим розвитком, а творити і працювати, творити і навчатися для вчителя музичного мистецтва нероздільні процеси, які в загальному характеризують кінцевий результат його професійної підготовки.

Процес творчої самореалізації особистості передбачає елементи унікальності, оригінальності та неповторності. Такими ознаками можна охарактеризувати різні сфери професійної діяльності вчителя музичного мистецтва, але виразно це видно у виконавстві, коли той самий нотний текст, збагачений виконавцем (інструменталістом, вокалістом, диригентом) художніми образами та емоціями, звучить по-різному. Творча самореалізація здобувачів вищої освіти найкраще проявляється в практичній роботі з хоровим колективом через активізацію всіх особистісних та професійних якостей за умови свідомого ставлення до виконавської діяльності, позитивної мотивації до творчого самовираження.

Забезпеченням оптимального освітнього середовища для творчої самореалізації майбутніх вчителів музичного мистецтва ми вважаємо таку організацію освітнього процесу, за якої створюються умови для вільного застосування здобувачами вищої освіти їх професійних надбань і вдосконалення особистісних характеристик, для музично-педагогічної творчості, реалізації можливостей до систематичного професійного вдосконалення, стимулювального впливу на мотивацію студентів з наданням дієвого інструментарію професійного саморозвитку. У професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва таке освітнє середовище має *інформаційну складову* (наявність поновлюваних джерел інформації – теоретичної, методичної, музичної та нотної літератури), *організаційну складову* (хорові практикуми, діяльність творчих колективів, концерти, конкурси, конференції тощо), *матеріально-технічну складову* (наявність спеціально облаштованих приміщень для репетиційної роботи, комп'ютерних класів, достатньої кількості класів для індивідуальних

занять з викладачем, музичних інструментів тощо). Матеріально-технічна та інформаційна складові є лише основою освітнього середовища для творчої самореалізації здобувачів вищої освіти, ефективність якого більшою мірою залежить від організаційних питань. Тому в диригентсько-хоровій підготовці важливе значення має організація на базі музично-педагогічного факультету творчих вокально-хорових колективів, успішне функціонування яких дає змогу, з одного боку, забезпечувати майбутніх учителів музичного мистецтва досвідом диригентсько-хорової та концертно-виконавської діяльності, з іншого – виховувати їх в колективній творчій діяльності та реалізовувати можливості ефективної організації їх самостійної роботи.

Забезпечення освітнього середовища, яке дає можливості студентам успішно виконувати завдання самостійної роботи з хорового диригування та інших диригентсько-хорових дисциплін, ми вбачаємо у забезпеченні їх участі у хорових колективах та хоровій лабораторії як особливого виду хору, в якому студент бере участь не лише як хорист, а й як хормейстер, диригент, організатор тощо. Перетворення студента з об'єкта на суб'єкт диригентсько-хорової діяльності дає великі навчально-виховні можливості для формування його професійної компетентності. Хорова лабораторія нерозривно пов'язана з навчально-виховними цілями і завданнями особистісно орієнтованого навчання, є полем для реалізації та вдосконалення набутих, а також формування нових диригентсько-хорових знань, вмінь і навичок, засобом утримування себе в професійному тонусі, дозволяє компенсувати брак «живого спілкування» студентів-диригентів з хором. З іншого боку, такий вид організації самостійної роботи буде сприяти розвитку не тільки студентів-диригентів, а й студентів-хористів, які матимуть змогу готуватися до хорового класу в органічному для цього середовищі – хоровому колективі.

Мета хорової лабораторії – забезпечення майбутніх учителів музичного мистецтва засобами комплексного виконання завдань, відведених на самостійне опрацювання з хорового диригування, а також хорового класу. Органічне виконання поставленої мети полягає у забезпеченні здобувачів вищої освіти старших курсів живим музичним інструментом (хоровим колективом) для самостійного виконання завдань з хорового диригування, хормейстерської практики та методики роботи з хором, а також одночасне виконання студентами молодших курсів самостійної роботи з хорового класу, удосконалення вокально-хорової техніки та ви-

вчення хорових партитур. Такий підхід актуальний тому, що реалізація навчальних завдань з хорового класу не може повністю покладатися на одноосібну самостійну підготовку, наприклад, вивчення своєї партії хорового твору. Вивчення хорових партій – це лише мала частина об'єму самостійної роботи. Вдосконалення таких елементів вокально-хорової техніки, як стрій, ансамбль, музичний слух тощо, не може відбуватися без колективної роботи хору, тому організація хорової лабораторії у позаурочний час є ефективним способом не тільки організації виконання завдань самостійної роботи з диригентсько-хорових дисциплін, а й формування професійної самостійності.

Основні завдання хорової лабораторії:

- колективне вивчення програмових та концертних хорових творів за керівництва студентів старших курсів;
- систематичне вдосконалення вокально-хорових навичок;
- засвоєння та поглиблення теоретичних відомостей, знань і вмінь, необхідних у диригентсько-хоровій роботі;
- формування досвіду керування хором;
- виконання початкової роботи диригента над вивченням хорових творів;
- забезпечення поля для інтерпретації хорових творів та експериментів над хоровим звучанням.

Схожий підхід у диригентсько-хоровій підготовці професійних диригентів використовував К. Пігров, який вважав, що виховати диригента можна лише через хоровий колектив, у єдності теорії та практики. Тому одним із напрямів роботи хорової лабораторії може стати поглиблена практична робота з хором для студентів 4-го курсу ОС «Бакалавр», що дозволить їм максимально зреалізувати завдання самостійної роботи з хорового диригування, а також відчути себе не тільки диригентами, а й справжніми керівниками хорового колективу.

Функціонування хорової лабораторії має дотримуватись таких положень:

1. Заняття відбуваються у позаурочний час у формі вечірньої репетиції один раз на тиждень у день, коли за розкладом немає хорового класу, щоб не перенавантажувати співацькі голоси, а навпаки підтримувати їх у виконавському тонусі та ефективно готуватися до аудиторних занять.

2. Робота хорової лабораторії проводиться за керівництва студентів 4-го курсу, які працюють над творами державної екзаменаційної програми з хорового диригування.
3. Студенти 3-го курсу виконують завдання самостійної роботи із хормейстерської практики, розспівують колектив на початку репетиції.
4. Студенти 1-го та 2-го курсу вдосконалюють вокально-хорові навички, виконавські вміння та вивчають хорові партії.
5. Час, відведений на репетицію, розподіляється так: одну окрему репетицію проводять три студенти – один студент 3-го курсу розспівує хор ($\pm 5-10$ хв.), потім двоє студентів 4-го курсу по черзі працюють над хоровими творами (орієнтовно по 35-40 хв.).
6. До роботи в хоровій лабораторії студенти обов'язково готуються, складають план виконавської роботи над хоровим твором, консультуються з викладачами хорового диригування.

Використання хорової лабораторії як методу організації самостійної роботи студентів дає можливість майбутнім учителям музичного мистецтва вдосконалити диригентські вміння, прийоми, тренувати виконавську витривалість, збагачувати диригентсько-хоровий досвід, відпрацювати складні інтонаційні та ансамблеві фрагменти хорових творів, роботу над якими розпочато на аудиторних заняттях, що значно пришвидшує вивчення хорових творів та якість їх виконання. Зауважимо, що більшість студентів переймають методику роботи з хором своїх викладачів керівників, тому важливо, щоб викладач був взірцем для студентів. Цей аспект лежить в основі наступного напрямку збагачення практичного диригентського досвіду – участі у різних хорових колективах.

Особливою формою навчальної діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва є участь у хорових колективах, яка формує досвід концертно-виконавської діяльності, заснованої на здобутих знаннях, вміннях і навичках з диригентсько-хорових дисциплін. Концертно-виконавська практика як органічне продовження комплексної підготовки у циклі диригентсько-хорових дисциплін має стійкий інтегральний характер, на що вказує суміжність позицій у меті кожної з них та деяка тотожність у їх внутрішньопредметних завданнях. Тому таку форму організації навчального процесу ми розглядаємо як спосіб диригентсько-хорової самореалізації студентів та одну із системотвірних засад їх професійної підготовки.

У хоровому класі майбутні вчителі музичного мистецтва (як учасники колективу) навчаються у своїх педагогів-хормейстерів, переймають їх методи, алгоритми дій, педагогічні стратегії, творчі прийоми, виконавський досвід тощо. Тому важливо, щоб керівник методично вірно проводив заняття, був взірцем для студентів, прикладом для наслідування. Також це стосується і студентів, які керують роботою колективу, вивчаючи з хористами твори екзаменаційної програми.

Велике значення у вдосконаленні власних диригентських навичок має кількість творчих колективів, у яких студенти можуть взяти участь. Окрім навчального студентського хору, студенти спеціальності 014 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) обов'язково мають залучатися до складу різноманітних творчих хорових колективів не тільки ЗВО, а й позауніверситетських – як професійних, так і аматорських. Такий різноманітний виконавський досвід дозволить здобувачам вищої освіти у виробленні власної системи диригентських методів і прийомів, які неодмінно трансформуються у методичну готовність до роботи із власним дитячим хоровим колективом, з яким доведеться працювати у закладах загальної середньої освіти. Окремим аспектом самостійної роботи студента з хорового диригування є відвідування концертів хорової музики, аналіз виступів колективів, використаних керівниками диригентських прийомів, виконаного репертуару, інтерпретацій хорових творів тощо. Художньо цінний, цікавий, різнобічний у стилістичному аспекті репертуар хорового колективу активно впливає на формування естетичного смаку його учасників, їх професійного інструментарію, творчого і практичного досвіду, на розуміння ними можливостей та особливостей хорового виконавства загалом.

Іншим напрямом збагачення практичного диригентського досвіду має стати спрямованість професійної підготовки студентів на роботу з дитячими хоровими колективами. Тривалі дослідження диригентської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва виявили традиційні невідповідності її декларованого змісту об'єктивним реаліям професійної діяльності в умовах закладів загальної середньої освіти, що полягають у переорієнтації підготовки з роботи з дорослими хоровими колективами на шкільний хоровий колектив.

Твердження, що диригент дорослого хорового колективу без жодних труднощів адаптується до роботи з дитячим хором – помилкове. Окрім практичного диригентського досвіду зі школярами, вчителю музичного

мистецтва необхідний комплекс психолого-педагогічних та методичних знань у організації їх хорової діяльності. Загальна комплексна перевірка професійного рівня (психолого-педагогічного, методичного і т.д.) майбутніх учителів музичного мистецтва, їх готовності до майбутньої роботи у ЗЗСО, професійної самостійності відбувається на педагогічній практиці, яка також має охоплювати і диригентську підготовку.

Диригентська практика, входячи до складу педагогічної практики, сприяє не тільки перевірці набутих професійних компетентностей у студентів, а також є системотвірним фактором у розвитку професійної самостійності завдяки великій кількості завдань, які практикант має виконати самостійно. Її реалізація відбувається у двох напрямках: на заняттях з музичного мистецтва та позакласній роботі. Шкільний урок музичного мистецтва інтегрує багато видів музичної діяльності, а тому в межах одного уроку разом з іншими навчальними завданнями реалізувати повноцінну хорову діяльність досить важко. Відтак головним полем для диригентсько-хорової роботи студента-практиканта, окрім уроків музичного мистецтва, має стати позакласна робота у закладі загальної середньої освіти.

На диригентсько-хорову практику необхідно винести такі завдання:

- організація дитячого шкільного хорового колективу (ансамблю) у позаурочний час;
- проведення систематичних репетиційних занять з дитячим хором та однієї залікової відкритої репетиції;
- вивчення двох пісень шкільного репертуару з хором;
- акомпанування одного хорового твору (концертмейстерська практика);
- концертний виступ з хором на загальношкільному виховному заході.

Зі шкільним хором студенти-практиканти працюють парами із черговою зміною ролей: поки один працює як диригент, інший акомпанує хору (концертмейстер). Для ефективної роботи з хором рекомендуємо здобувачам вищої освіти організувати хорові колективи окремих вікових категорій: хор молодших класів, хор середніх класів, хор старших класів. Так збільшиться кількість колективів, а студенти-практиканти отримають рівні можливості для реалізації завдань з диригентсько-хорової практики.

Диригентська практика розпочинається з формування хорових партій майбутнього колективу. Спостерігаючи за дітьми на уроках, які проводить учитель музичного мистецтва, студент відбирає обдарованих дітей класу до хорового колективу. За умови функціонування дитячих хорових колективів у школі студенти можуть на їх основі проходити практику, співпрацюючи з їх керівниками. Диригентська практика має проходити за підтримки методистів та викладачів хорового диригування.

Моніторинг диригентсько-хорової роботи студентів на час проходження практики здійснюється за традиційним переліком звітної документації, до якої необхідно включити: план роботи шкільного хорового колективу на весь період практики (графік проведення репетицій, репертуарний план, планування концертних виступів); партитури хорових творів, використаних у роботі з шкільним хором, разом з творами, які піддавалися аранжуванню; самоаналіз проведеного відкритого репетиційного заняття з дитячим хором.

На завершальному етапі диригентсько-хорової практики шкільні хори за керівництва студентів-практикантів беруть участь у виховних заходах, концертах та конкурсах. Виступи колективів оцінюють керівники з педагогічної практики: за виконавську майстерність; за художньо-естетичну якість хорового репертуару, його відповідність віковим та вокально-хоровим можливостям хористів, виховним цілям; за психологічну готовність колективу та диригента до публічного виступу.

В основний щоденник з проходження педагогічної практики також заноситься виконана диригентсько-хорова робота: організація та перебіг прослуховувань, формування партій, характеристики вокально-хорових умінь учасників хору, опис диригентських труднощів та їх розв'язання в роботі з хором, перебіг та аналіз хорових репетицій (своїх та інших практикантів) тощо.

Окрім педагогічного напряму збагачення диригентського досвіду роботи (практика у ЗЗСО), викладачам з хорового диригування у побудові індивідуальних стратегій професійного розвитку своїх студентів варто звернути увагу на такий формат вдосконалення виконавської майстерності, як участь у мистецьких конкурсах. Використання конкурсу диригентської майстерності має на меті забезпечення додаткового простору для творчої самореалізації студентів у виконавській галузі (хорового диригування), стимулювання їх мотиваційної сфери, глибше засвоєння опанованих знань, вмінь і навичок, а також активізацію їх самостійної

освітньої діяльності. Участь у конкурсах можна розглядати як на професійному рівні, де беруть участь кращі студенти і представляють свій заклад на регіональному, всеукраїнському чи міжнародному рівнях, так і на кафедральному чи факультетському рівні, де можна залучити більшу кількість диригентів-початківців.

Розглянемо основні організаційні моменти кафедрального (факультетського) конкурсу диригентської майстерності. Організацію ми рекомендуємо проводити для здобувачів вищої освіти в межах випускного (4-го) курсу або за участі різних курсів з диференціацією програмових вимог. Форма проведення може бути відкритою або закритою. Оцінювання виступів конкурсантів проводить журі. До його складу запрошуються викладачі хорового диригування та хорового класу. Одного з них обирають головою журі шляхом голосування.

Конкурс диригентської майстерності проводиться у два етапи. До участі у першому етапі студенти готують три хорові твори. Два твори на власний розсуд (а capella та під супровід), третій твір обов'язковий і визначається оргкомітетом як однаковий для всіх учасників. Конкурсні виступи 1-го етапу конкурсу проходять під супровід концертмейстера. Обов'язковий хоровий твір визначається організаторами до проведення конкурсу та вказується в положеннях конкурсу. На цьому етапі оцінюється рівень володіння технікою диригування, музичність, виконавські здібності та інтерпретація хорового твору. Другий етап конкурсу – виконання одного хорового твору зі студентським хоровим колективом, заздалегідь обраного з програми хору (Перелік хорових творів подається в додатках до положень). Налаштування хорового колективу перед виступом конкурсанти обов'язково мають здійснюють за допомогою камертона. Критеріями другого етапу є: виконавська майстерність, трактування та інтерпретація хорових творів, взаємодія та спілкування з хоровим колективом, сценічна витримка та артистизм. Порядок виступу конкурсантів у першому та другому етапах визначається шляхом жеребкування перед початком конкурсу. Для проведення конкурсу організатори мають передбачити достатній термін для підготовки учасників, тому між останнім днем прийняття заявок та датою проведення конкурсу має бути не менше кількох тижнів або одного календарного місяця. Переможці нагороджуються відзнаками та рекомендуються до участі у конкурсах диригентської майстерності на регіональному та всеукраїнському рівнях.

Конкурс диригентської майстерності є не тільки засобом стимулювання мотиваційної сфери, а й має важливе значення для професійного розвитку здобувачів вищої освіти. Готуючись до виступів, конкурсанти розвивають свій диригентський потенціал, вдосконалюють вміння і навички, відточують виконавську майстерність, концертну витримку, самостійно працюють над собою, а це сукупно позитивно впливає на їх майбутню роботу зі шкільним хоровим колективом.



7. ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ У ДИСТАНЦІЙНІЙ ФОРМІ НАВЧАННЯ

За роки безпрецедентних викликів, таких як світова пандемія Covid-19 та повномасштабна військова агресія РФ проти України, національна система освіти зазнала глибоких трансформацій, раптово вступивши в еру віддаленого навчання без належної на те підготовки. Масова інтеграція дистанційних технологій навчання у систему професійної підготовки допомогла швидко відновити навчання в умовах карантинних обмежень, але перехід на новий рівень взаємодії в освітньому процесі не завершено повністю через низку перешкод, які пов'язані не лише з питаннями використання інформаційно-комунікаційних технологій, а виходять далеко за їх межі. Цей перехід суттєво ускладнюється специфікою музичних спеціальностей (вчителів музичного мистецтва зокрема), за якими підготовка відбувається в особливій системі практичних професійних дисциплін і вимагає більш ретельної науково-методичної розробки.

Проблемам використання технологій дистанційного навчання у структурі професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва присвятили свої праці І. Барановська, А. Бондаренко, О. Бордюк, Л. Васильєва, Н. Воронова, Г. Гаврілова, Н. Мозгальова та ін. Автори вивчають питання розробки дистанційних курсів з музичних дисциплін, використання інформаційно-комунікаційних технологій у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва, формування їх готовності, самостійності та досвіду використання технологій дистанційного навчання тощо. Дослідженням питань організації дистанційного навчання майбутніх учителів музичного мистецтва у циклі диригентсько-хорових дисциплін займаються Є. Карпенко, Л. Качуринець, Я. Кириленко, Т. Кокарева, К. Кушнір, Н. Лановенко-Мельник, І. Матійчин, С. Цюра та ін. Аналіз досліджень цих авторів засвідчує високий інтерес науковців до питань диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у період дистанційного навчання, проте наразі авторські напрацювання дозволяють

вирішувати лише окремі аспекти цієї проблеми, а її складність та різно-торонність потребує тривалого і глибокого наукового вивчення.

Основним напрямом реформи національної освіти всіх рівнів став перехід від інформаційно-репродуктивної парадигми до компетентнісної, що віддзеркалено у низці державних документів (Закон про освіту, Закон про вищу освіту, Концепція розвитку освіти України на період до 2025 року та ін.). Трансформаційні процеси тривають, проте уже на нинішньому етапі зрозуміло, що дистанційне навчання не має зводитись лише до обміну інформацією, а діяльнісний підхід надалі залишається одним із основних орієнтирів у модернізації системи професійної підготовки фахівців. Насамперед діяльнісна основа професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва реалізується у музичному виконавстві – складній комплексній та інтегративній музично-педагогічній діяльності, а тому надмірна концентрація на інформаційній складовій, що часто відбувалося при переході на дистанційну форму навчання, може негативно позначитися на якості їх диригентсько-хорової підготовки у тривалій перспективі.

Як показує практика, навіть досконале знання теорії та методики роботи не може замінити студенту вмінь, навичок та досвіду виконавської діяльності, здобутих у живому спілкуванні з хоровим колективом у ролі керівника чи хориста, на індивідуальних практичних заняттях з хорового диригування у ролі диригента-виконавця.

Основними причинами, які перешкоджають повноцінному проведенню занять з музично-виконавських дисциплін у дистанційній формі навчання, стала технічна недосконалість та особливості інформаційно-комунікаційних технологій. Аналіз практики викладання професійних дисциплін у формі відеоконференції за допомогою популярних сервісів дистанційного відеозв'язку (Zoom, Google Meet, Skype, Viber та ін.) дозволив виокремити найбільш поширені причини низької продуктивності таких занять:

- низька якість аудіо-потoku, яка позначається на музичному звуці, його амплітудній характеристиці, тембрі, динаміці, атаці тощо;
- затримка аудіоряду, яка може становити від 0,2 до 200 мс, що унеможлиблює будь-яке ансамблеве хорове виконання онлайн чи роботу з концертмейстром;
- розбіжність відео- та аудіоряду, низька роздільна здатність, зависання, звукові пропуски, асинхронність, поляризація позначають-

ся на можливості викладача проаналізувати виконання музичного твору студентом та дати йому рекомендації;

- відсутність тактильних відчуттів позначається на правильності формування виконавського апарату;
- складність технічної організації практичних онлайн-занять демотивує студентів;
- емоційний бар'єр між викладачем та студентом позначається на інтерпретації музичних творів тощо.

Варто зауважити, що використання додаткового професійного музичного обладнання (звукових комп'ютерних карт, студійних мікрофонів, мікшерів тощо) суттєво не покращує якість онлайн-заняття через обмеження та особливості самих інформаційно-комунікаційних систем, а висока вартість таких пристроїв та складність їх налаштування не дає можливості здобувачам вищої освіти цим обладнанням користуватися.

Зважаючи на зазначені проблеми та виклики, які постали перед закладами освіти через пандемію та військові дії, існує гостра необхідність вироблення такого підходу до організації дистанційного навчання майбутніх учителів музичного мистецтва у циклі диригентсько-хорових дисциплін, який дозволить зберегти належний рівень професійної підготовки та акцент на виконавській діяльності здобувачів вищої освіти навіть за умов тривалих періодів онлайн-навчання.

На час організації дистанційного навчання у циклі вокально-хорових дисциплін (хорознавстві, хоровому класі, хоровому диригуванні, постановці голосу) варто зважати на їх специфіку і систему нерозривних взаємозв'язків між ними та іншими дисциплінами професійної підготовки. Навчальний курс «Хорознавство» забезпечує теоретичну готовність майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-хорової діяльності зі школярами, а його адаптація до формату дистанційного навчання за належного навчально-методичного керівництва лише збагатить навчальні заняття новими мультимедійними можливостями, форматами взаємодії між викладачем та студентами, методами оцінювання навчальних досягнень тощо. Зовсім інша ситуація з дисциплінами «Хоровий клас», «Хорове диригування» та «Постановка голосу», які є практикоорієнтованими курсами, а їх основу складає виконавська діяльність. Вивчення цих навчальних дисциплін викликало найбільше труднощів у період карантинних обмежень.

Хоровий клас – це своєрідна практична лабораторія, яка насамперед дає можливість розвиватися майбутнім учителям музичного мистецтва як хористам (здобувати та вдосконалювати практичні навички колективної співацької діяльності, розвивати музичний слух, інтонаційні, ритмічні, художні навички, музичний смак тощо) та диригентам (вдосконалювати диригентські та хормейстерські вміння і навички, поглиблювати методичну підготовку, розвивати аналітичні музично-слухові вміння, які дозволяють діагностувати якість хорової звучності та, за наявності проблем, вирішити їх, добираючи відповідні методичні прийоми залежно від педагогічної та художньої мети).

На початку пандемії у період певної невизначеності частина педагогів будували дистанційні версії навчальних курсів з хорового класу чи хорового диригування, концентруючись переважно на теоретичних питаннях та методичних аспектах. Вважаємо, що такий підхід може бути виправданий лише за умови, що у студентів уже є певний сформований диригентсько-хоровий досвід, а терміни дистанційного періоду навчання нетривалі. Однак, як показує практика, не всі здобувачі вищої освіти, які добре володіють методичними знаннями, можуть реалізувати їх на практиці через те, що розв'язання більшості завдань пов'язане не так з виконанням формальних алгоритмізованих дій, як з надзвичайно високою варіабельністю та унікальністю педагогічних ситуацій у роботі кожного студента над конкретним хоровим твором, а тому методична стратегія роботи буде залежати від його практичної підготовленості, виконавської майстерності, художнього задуму, інтерпретації, а також від виконавського рівня навчального колективу.

Дистанційне вивчення хорового диригування має низку методичних труднощів, пов'язаних з комунікативною взаємодією між викладачем та студентом, а також з порушенням логічного зв'язку між набутими студентом диригентськими прийоми та відповідною реакцією на них хорового колективу. До таких проблем зараховується також складність у дистанційній формі навчити студента не просто повторювати рухи викладача, а добирати жести самостійно через усвідомлене розуміння мети та завдань, пов'язаних з реалізацією художнього задуму. Низька ефективність дистанційної мануальної діяльності пов'язана з відсутністю у студента належного досвіду самостійної роботи, що також ускладнюється його намаганням копіювати жести викладача на час відеоконференції, неможливістю роботи з концертмейстером над інтерпретацією хорових творів,

невмінням самостійно добирати технічні й виражальні прийоми тощо. Варто зауважити, що таких методичних труднощів диригентської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва не позбавлена навіть традиційна форма навчання. Проте у офлайн-форматі навчання викладач може їх подолати, використовуючи вокально-слухові, тактильні, виконавські, музично-образні та інші специфічні методи навчання, безпосередньо впливаючи на виконавську діяльність здобувача вищої освіти, а в онлайн-форматі такої методичної можливості він не має.

Зважаючи на результати низки досліджень, які вказують на численні переваги та можливості технологій дистанційного навчання, варто зауважити, що у диригентській підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва вони можуть ефективно застосовуватись у теоретичних навчальних курсах, але не вирішують, а частіше ускладнюють проблеми вивчення хорового диригування. На наш погляд, стратегію дистанційного навчання у циклі диригентсько-хорових дисциплін необхідно будувати на основі професійної специфіки, а тому варто використати комбінований підхід, поєднуючи офлайн та онлайн форми навчання, що дозволить забезпечити освітній процес не на основі тимчасових рішень, а налагодити збалансовану систему підготовки, поєднуючи аудиторне навчання та самостійну роботу студента.

Застосовуючи змішаний підхід у викладанні хорового диригування на тривалому проміжку часу (семестр, навчальний рік), можна максимально, наскільки це можливо, зберегти традиційну систему музично-виконавської підготовки в умовах дистанційного навчання. В межах комбінованих форматів проведення групових та індивідуальних занять важливою умовою результативного навчання стане здатність як викладача так і студента до вдалого поєднання очних та дистанційних занять, що збереже можливість реалізації особистісно орієнтованого підходу та прокладання індивідуальної траєкторії його професійного розвитку, зважаючи на методичну доцільність, очікуваний педагогічний результат, соціальну та безпекову ситуацію.

Важливою особливістю дистанційного навчання є суттєве зростання ролі і значення самостійної роботи. У підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва результативна самостійна робота вимагає мінімально необхідного досвіду диригентської діяльності, якого часто бракує початківцям, а тому використання комбінованого формату, на противагу лише онлайн-навчанню дозволить викладачу краще підготувати здобувача

вищої освіти до самостійної роботи, проте навіть змішана форма освітнього процесу вимагає від студента сформованих базових виконавських умінь і навичок роботи над вивченням навчального репертуару з хорового диригування.

Як і в традиційному, так і в дистанційному форматі значну частку навчального навантаження з хорового диригування займає самостійна робота студента, у процесі якої здійснюється вивчення навчального репертуару, проводиться розбір хорових творів, виконання партитури на фортепіано, вивчення хорових партій, підбір диригентських прийомів та засобів управління хоровим виконанням, проведення аналізу хорових творів, написання виконавського плану тощо. У питаннях методичного супроводу самостійної роботи з хорового диригування ефективним рішенням у період дистанційного навчання виявилось розміщення електронних навчальних посібників у середовищі MOODLE, що дозволяє студенту отримати необхідну інформацію та практичне керівництво. Іншим фактором продуктивної самостійної роботи стала можливість спілкування (консультування) студента з викладачем за допомогою месенджерів та програм відеозв'язку. Найбільше можливостей у межах освітнього компонента «Хорове диригування» інформаційні технології виявили у сфері слухання та аналізу музики, що дозволяє безперешкодно вивчати інтерпретації програмових хорових творів різноманітними хоровими колективами, вокальними ансамблями, проводити порівняння стильових, жанрових та фактурних особливостей хорового виконання, застосовувати на час виконання завдань самостійної роботи ескізне вивчення партитур, проводити аналіз відеозаписів виступів майстрів диригентського мистецтва, їх мануальної техніки, емоційно-вольових прийомів, засобів розкриття художнього образу музичних творів. Інформаційні технології надали широке коло нових можливостей та інструментів, які успішно можуть використовуватись у самостійній роботі студента, але повноцінно змінити традиційну систему диригентської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на цьому етапі розвитку ще не спроможні.



ДОДАТКИ

Додаток 1. ПРИКЛАД ОФОРМЛЕННЯ РОЗГОРНУТОГО АНАЛІЗУ ХОРОВОГО ТВОРУ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Кафедра музичного мистецтва

АНАЛІЗ ХОРОВОГО ТВОРУ

«Учітеся, брати мої»

слова Т. Шевченка, музика А. Кос-Анатольського

*Виконав Петренко П.П.,
студент 2 курсу, ММ1-В23 групи,
спеціальності 014 Середня освіта
(Мистецтво. Музичне мистецтво)
клас старшого викладача Пухальського Т.Д.*

Кам'янець-Подільський
2024

I. ЗАГАЛЬНИЙ АНАЛІЗ

1. Відомості про авторів

Автор літературного тексту Тарас Григорович Шевченко (1814-1861)

Тарас Григорович Шевченко – постать в українській культурі велетенська й унікальна. Серед світових геніїв важко назвати ім'я поета, вірші якого перелились би таким широким потоком у музичні твори. Інтерпретація поезії Т.Г. Шевченка в музиці розпочалася ще за життя поета і триває й досі. Кожне покоління митців знаходить у поезії Кобзаря все нові риси біблейської мудрості, отримує імпульси для творчості.



Т. Шевченко вважається одним із наймузичніших та найоспіваніших поетів світу. Саме той факт, що лірика великого Кобзаря наскрізь прийнята музикою, і послужив причиною глибокого зацікавлення нею багатьох відомих композиторів.

Починаючи з середини ХІХ ст., жоден український композитор не міг пройти повз полум'яну творчість Т. Шевченка. Його поезії стали основою численних визначних творів українських, зокрема, А. Авдієвського, В. Заремби, В. Іконника, А. Кос-Анатольського, М. Лисенка, С. Людкевича, Я. Степового, К. Стеценка, П. Чайковського та багатьох інших, та зарубіжних композиторів.

У втіленні поезії Кобзаря відомі українські композитори і талановиті аматори другої половини ХІХ ст. не відразу знайшли шляхи порозуміння з літературними творами Т. Шевченка. Спочатку найкращі наміри – застосувати музично-виражальні професійні засоби для повного і високого розкриття Шевченкової образності – часто призводили до протилежного результату, позбавляючи Шевченкові вірші їх істинного, природного колориту. Так, наприклад, Владислав Заремба написав тридцять пісень на слова Шевченка переважно на тексти зі сфери ліричного та лірико-побутового доробку поета («Якби мені, мамо, намисто», «Ой одна

я одна», і «Утоптала стежечку», «Не тополю високою вітер нагинає»), що надзвичайно близькі до народних пісень. Але навіть і в цій близькості композитор не зміг відчути всього колориту в музичній інтерпретації Шевченка. Серед тих, хто почав писати музику на вірші Кобзаря у другій половині XIX ст. – А. Вахнянин, П. Сениця, О. Нижанківський, Д. Січинський, П. Ніщинський та ін. Серед перших інтерпретаторів поезії Шевченка, який вирішив «одягти» її у відповідне сучасному світовому рівню гармонічне вбрання, був галицький композитор Сидір Воробкевич. Написані ним хори («Огні горять», «Ой чого ти почорніло», «Думи мої») набули популярності завдяки професійному володінню прийомами хорового письма, вдалому застосуванню засобів західноєвропейської імітаційної поліфонії.

Творчість відомого львівського композитора А. Кос-Анатольського також тісно пов'язана з поезією Т. Шевченка. За жанром вона більш різноманітна – це хори і романси. Серед них: хори «Доле моя, доле» – на текст уривку з «Хустини» та «Учітеся, брати мої» – на текст фрагменту з послання Кобзаря «І мертвим, і живим...». Оригінальним трактуванням відзначається ліричний романс для тенора «Сонце заходить» (повторення музики на слова перших двох куплетів суперечить народній традиції). Лірико-драматичний романс «Ой тумане, тумане» для меццо-сопрано в супроводі фортепіано написаний на текст уривка з прологу до поеми «Наймичка». «Давно те минуло» – монолог для баритона з інструментальним супроводом, написаний на текст уривка з епілогу поеми «Гайдамаки». Взагалі музика А. Кос-Анатольського ґрунтується на інтонаціях українського епосу – героїчних дум та козацьких пісень.

Значення поезії Т. Г. Шевченка в музиці важко переоцінити. Безсмертні образи великого Кобзаря завжди були невичерпним джерелом натхнення для українських композиторів. Тарас Шевченко і музика – величезна за розмірами і багатогранна за змістом ланка в духовному житті українського народу. Різноманітні аспекти цієї тематики все активніше вивчаються музикознавцями.

Автор музики Анатолій Йосипович Кос-Анатольський (1909-1983)

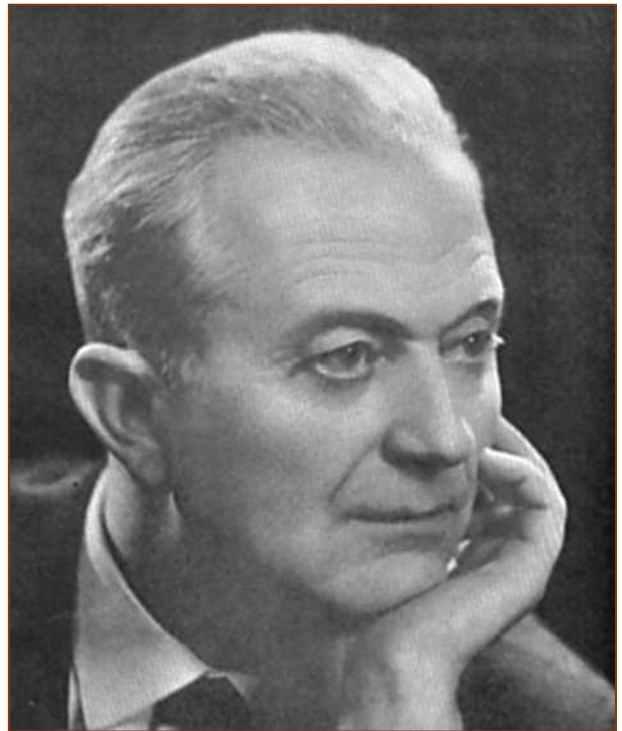
Анатолій Йосипович Кос (Кос-Анатольський) народився 1 грудня 1909 р. в Коломиї, що на Івано-Франківщині. Значний вплив на формування таланту Анатолія мала його мати Лідія Іванівна. Вона завжди вирізнялася своєю музичною обдарованістю, і за успіхи в музичному навчанні батько подарував їй стареньке фортепіано. Згодом Лідія Іванівна віддала його Анатолію як найздібнішому серед своїх дітей – двох дочок і трьох синів.

На п'ятому році життя Анатоль уже співав у домашньому дитячому хорі українські пісні. Навчаючись в українській гімназії Станіслава, він відвідує філіал Львівського вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка, головним інспектором якого був композитор С. П. Людкевич. У 1923 р. відбулася перша зустріч Анатолія з відомим композитором. Станіслав Пилипович порадив показати здібного учня піаністам Львівського вищого музичного інституту.

Через рік майбутній композитор вступив до Львівського вищого музичного інституту. Його зарахували у фортепіанний клас відомого на той час піаніста Тараса Шухевича. В інституті Анатоль став активним членом студентського гуртка «Домінанта». Проте невдовзі Шухевич залишив роботу у Вищому музичному інституті і перейшов до польської консерваторії ім. К. Шимановського. Він запропонував Анатолію вчити його безкоштовно.

Закінчивши консерваторію, Анатолій Йосипович переконався у правоті батькових прогнозів щодо сумної долі музиканта, але всюди були потрібні музиканти і він влаштувався викладачем музики і співав у гірничій школі, працював концертмейстером у музичному училищі, допомагав оформляти ляльковий спектакль у Палаці піонерів.

Першою його самостійною творчою роботою стало музичне оформлення лялькового спектаклю «Дівчинка і білочка».



Упродовж перших повоєнних років Кос-Анатольський – наприкінці 40-х років композитор узяв собі цей псевдонім – створив такі перлини хорової творчості, як пісні для мішаного складу «На горах Карпатах», «Зустріч на стерні», «Від Москви до Карпат», «Нова Верховина». Вони засвідчили зрілу майстерність молодого композитора: прекрасне відчуття форми, мелодичну щирість, знання специфіки хорового виконавства.

Навесні 1949 р. до Кос-Анатольського прийшло всенародне визнання, його запросив до Києва на концерт голова Спілки композиторів України Г.Г. Верьовка, де у виконанні хору Українського радіо звучали нові пісні Анатолія Йосиповича.

У 1951 р. його запрошують викладати музично-теоретичні дисципліни у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка. У 1954 р. він одержує звання доцента. Але творчість залишається головним змістом його життя, їй композитор віддає всі свої сили й натхнення.

Визнання А. Кос-Анатольському принесли хорові пісні, які хвилювали, вчили дружбі, вірності, любові. Пісенні твори увібрали розмаїття галицького фольклору, його соковитість і колористику, майстерно поєднані з теплою інтонацією, світлою елегантністю: «Пісня про трембіту», «Нова Верховина», «Коломия-місто». Ліричні хори Кос-Анатольського, а сюди входять твори різноманітного тематичною спрямування – про любов, дружбу, рідний край, – наближені за характером вислову до солоспівів композитора: початкова тема звучить у партії соліста і лише після сольного викладу, на кульмінаційному гребні хор підхоплює приспів. У характері українських ліричних народних пісень вирішує композитор і хорові пісні «Розмовляла калинонька» (слова А. Пашка), «Моя гуцулочка», «Буковинські вечорниці» (слова І. Кутеня), «Ой летіли соловейки» та «Коли відлітають лелеки» (слова А. Кос-Анатольського), «В забутому саду» (слова П. Воронька) тощо.

А. Кос-Анатольський продовжував розвивати жанр хорової обробки народних пісень, започаткований М. Лисенком, С. Людкевичем. У доробку композитора в цьому жанрі понад двадцять творів. Серед хорових акапельних обробок особливо популярна мініатюра на текст К. Малицької «Чом, чом, земле моя?».

Особливе місце у творчості А. Кос-Анатольського посідають сольні пісні та романси. У 50-х роках він створив кращі свої романси і солоспіви, такі, як «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Ой коли б я сокіл», «Ой піду я межі гори», «Солов'їний романс», «Рідна мати моя» та ін. Кілька чудо-

вих вокальних мініатюр композитор створив на тексти Т. Шевченка: «Давно те минуло», «Ой тумане, тумане», «Сонце заходить» та «Учітеся, брати мої».

У 50-х роках А. Кос-Анатольський спробував свої сили в жанрі опери та балету: опери «Назустріч сонцю» і «Заграва», балети «Хустка Довбуша» і «Сойчине крило». Балет «Орися», написаний у 1964 р., композитор присвятив темі сучасності.

На початку 70-х років А. Кос-Анатольський плідно співпрацював із ансамблем скрипалів Одеської спеціальної музичної школи. Композитор створював для ансамблю музичної школи репертуар, враховуючи уподобання та технічні можливості юних музикантів.

Чималий внесок композитор зробив у літературно-музичну критику. Опублікував низку статей, нарисів, есе, спогади про видатних співаків: Модеста Менцинського та Соломію Крушельницьку, про корифея західноукраїнської музики Станіслава Людкевича, про свої зустрічі з видатними письменниками, поетами, артистами, диригентами.

Анатолій Йосипович багато років очолював Львівську композиторську організацію, в консерваторії вів клас композиції. Чимало його випускників поповнили Спілку композиторів України.

А. Кос-Анатольський помер 30 листопада 1983 р. Як народний артист України, композитор Кос-Анатольський майже сорок років був центром музичного життя Львівщини. Його твори звучать і сьогодні, озиваючись до людських сердець щирим почуттям, доброю надією і світлою мрією.

2. Жанрова належність

Твір «Учітеся, брати мої» належить до жанру – хори.

3. Зміст твору

«Учітеся, брати мої...» – слова на усі часи належать нашому народному поетові Тарасу Шевченку. Вони з поеми «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм...» (1845 р.). Основне у цьому творі – пробудити в українців почуття національної гідності й честі, посилити їхню національну свідомість.

Поет радив освіченим «землякам-дворянам» шукати відповідь на питання, що ставила перед ними українська дійсність (питання про «правду» і «волю») не за кордоном, а на рідній землі, «в своїй хаті», у єднанні з народом. Це є прямий заклик до патріотичного служіння власному народові і створення національної культури.

Про самобутність культури українського народу та її роль у визволенні з-під ярма царизму йдеться в діалозі між освіченим паном і героєм твору. Ми дізнаємось, що пани в усьому орієнтувались на Захід, навіть у питанні походження своєї нації йшли за вказівкою німецьких істориків:

Німець скаже: «Ви моголи».
«Моголи! Моголи!
Золотого Тамерлана
Онучата голі».
Німець скаже: «Ви слав'яне».
«Слав'яне! Слав'яне!
Славних прадідів великих
Правнуки погані!»

Тарас Шевченко виступає проти рабського схиляння перед іноземними авторитетами. У поемі автор засуджує слов'янофілів, які боролись за об'єднання слов'янських народів, але під зверхністю російського царя. А ще вони цурались рідного народу, нехтували своєю мовою. А хіба можна шанувати інші народи, не люблячи свого? «А той, хто не знає, не вивчає і не любить рідної мови, зневажає свій народ... Хто він?.. Перевертень...».

Розглядаючи питання історії України, поет вказує на те, що народ повинен мати своїх «Брутів і Коклесів», тобто своїх «славних» гетьманів і свою історію, не підроблену ніким. Треба життя побудувати так, щоб насталася соціальна і національна воля. А це можливо зробити тоді, коли не відгороджуєшся від рідного народу, коли передову культуру шукаєш не в «чужому краю», а на рідній землі, бо *«Нема на світі України, немає другого Дніпра...»*.

Український народ має всі підстави для сформування своєї культури, оскільки «в своїй хаті своя й правда, і сила, і воля».

Отже, Т. Г. Шевченко виступає проти іноземного, але вчить переймати з культури інших країн усе прогресивне, не забуваючи рідної як першооснови.

*І чужому научайтесь,
Й свого не цурайтесь.
Бо хто матір забуває,
Того Бог карає,
Того діти цураються...*

Отож українці не повинні цуратися рідної мови, рідної культури, своєї історії, а повинні вивчати, збагачувати її та мати національну гідність.

4. Загальний характер твору

Урочистий, піднесений, закличний, повчальний.

II. МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

1. Структура музичної форми

Тричастинна з внутрішнім наскрізним розвитком. Характерною особливістю є те, що композитор намагається максимально відтворити структуру вірша, який покладено в основу твору.

Перша частина – 1-13 такти.

Друга частина – 14-29 такти.

Третя частина – 30-39 такти.

2. Ладотональність

Основна тональність твору – G-dur (перша і третя частини). У другій частині автор використовує відхилення у паралельний мінор – e-moll. У тактах 15 і 23 використовується мінор гармонічний.

3. Гармонія

У 1-й і 2-й частині композитор використовує такі гармонічні функції:

1 частина – T, T₆, D, D₇, D₆⁴, S, VI.

2 частина – t, D, D₇, S, II₇, VII₇.

3 частина – T, T₆, D, D₇, D₆⁴, S, VI, III₇.

4. Метроритм

Твір написаний у перемінних розмірах – 4/4 та 3/4.

4/4 (складний, чотиридольний розмір) – 1-13; 26; 30-39 такти.

3/4 (простий, тридольний) – 14-25, 27-29 такти.

5. Темп

Твір виконується у помірному темпі.

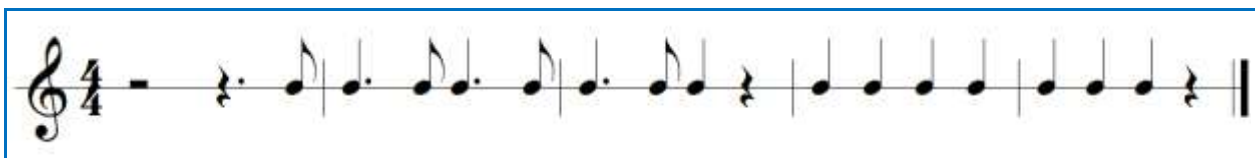
6. Особливості фактури викладу

Гомофонно-гармонічна з елементами підголоскової поліфонії.

7. Характеристика основної мелодії як музичної виразності

Мелодія твору (тема) написана в межах октави (re¹ – re²) та побудована кількома способами розгортання: рухом на місці, висхідним, низхідним та стрибкоподібним рухом. Використана композитором інтерваліка мелодії є неширокою (ч1, м2, в2, м3, в3). Голосоведення плавне. Напрямок мелодичного руху впливає на характер та експресивність виконання. Використання ритмічного поєднання четвертої з крапкою і восьмої відповідає урочистому характеру твору, сприяє активному розвитку мелодії.

Ритмічний малюнок основної мелодії (теми):



8. Значення ролі акомпанементу

Хоровий твір «Учітеся, брати мої» виконується під супровід фортепіано.

ІІІ. ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ

1. Тип і вид хору, наявність дивізі та унісонів, загальний діапазон хору й загальна теситура, прийом звуковедення, дихання

Тип хору – однорідний (жіночий).

Вид хору – двоголосий.

У хоровій партитурі поділ партій (дивізі) композитором не використовується, натомість зустрічаються унісоми у тактах – 4, 5, 6, 9, 26, 28, 29, 34.

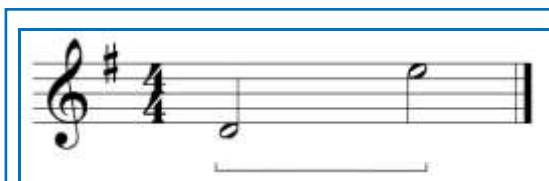
Загальний діапазон хору: $сi^M – m\dot{i}^2$.



Теситура для хору зручна. Звуковедення переважає плавне.

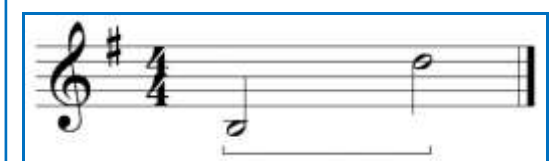
2. Аналіз і характеристика кожної хорової партії

Сопрано: діапазон: $re^1 – m\dot{i}^2$. Теситура зручна. Звуковедення переважає плавне.



Сопрано $re^1 – m\dot{i}^2$

Альт: діапазон: $сi^M – re^2$. Теситура зручна. Звуковедення плавне, але зустрічаються стрибки на ч.4 і ч.5 у тактах – 11-12, 36-37.



Альт $сi^M – re^2$

3. Стрій

Особливості голосоведення і вплив напрямку мелодії на горизонтальний стрій. У роботі з хором необхідно звернути увагу на правила інтонування основної мелодії (теми):

Правила інтонування головної мелодії твору

Правила інтонування та ступеневого тяжіння, використані на схемі:

- > – виконується стійко;
- ↑ – з тенденцією до підвищення;
- ↓ – з тенденцією до пониження.

Для чистого інтонування сачків на чисту квінту і чисту кварту, інтервальних ходів на малу і велику секунди, необхідно дотримуватись таких правил: чиста кварта і чиста квінта вверх і вниз інтонуються стійко, мала секунда вниз інтонується гостріше, підвищено, вверх – з тенденцією до пониження; велика секунда вверх інтонується гостріше, підвищено.

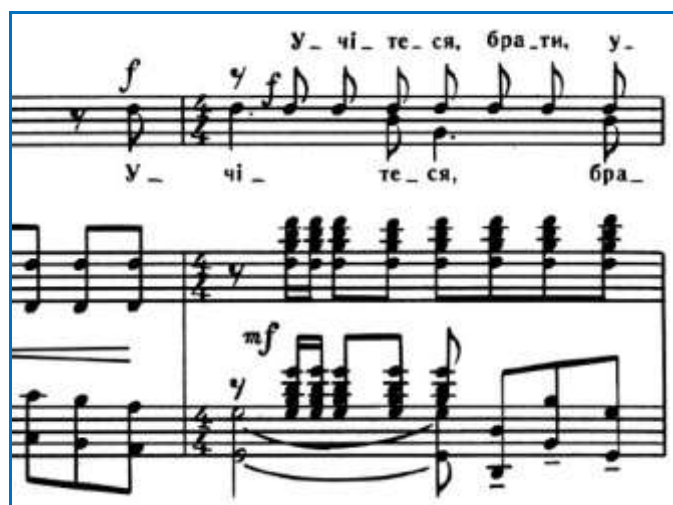
4. Ансамбль

Композитор використовує переважно повний (загальний) ансамбль за винятком середньої частини, де використано половинний ансамбль партії альтів (14-21 такти):



У тактах 30-33 необхідно використати штучний ансамбль. Зважаючи на те, що тема проходить у партії альтів, необхідно звернути увагу на партію сопрано, що виконує підголосок, який не повинен переважити основну мелодію.

Наприклад, у 30-му такті:



У 31-му і 32-му тактах:

5. Дикція

Особливо важких місць в контексті дикції немає. Для того, щоб донести зміст твору до слухачів, хористам потрібно мати достатньо добре сформований артикуляційний апарат та мати гарні дикційні навички. Щоб вимовити чітко та швидко текст, потрібно активно і правильно вимовляти губами кожен склад та поступово нарощувати динаміку та швидкість.

У літературному тексті пісні більшість слів закінчується на голосний, що сприяє кантілені, наспівності і є зручним для загального ансамблювання.

IV. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

1. Аналіз динаміки й кульмінацій (загальні і часткові)

Динамічний план першої частини (1-13 такти):

mf, mp \leftarrow *mf, mp* \leftarrow *mf*.

Динамічний план другої частини (14-29 такти):

p, p \leftarrow *mp* \leftarrow *rit. p ; mp* \leftarrow *f*.

Динамічний план третьої частини (30-39 такти):

f, mf \leftarrow *f, mf* \leftarrow *f*.

Кульмінація твору припадає на 30-й такт:



2. Аналіз фразування

Композитор вдало написав мелодію, адже музичні наголоси співпадають з наголосами у віршованому тексті. Відповідно до правил фразування необхідно звернути увагу, щоб хористи виконували наголоси на довгих тривалостях (четвертні, четвертні з крапкою, половинні) і не наголошували короткі (восьмі ноти). У побудові структури твору автор часто використовує паузи, які органічно поєднуються з віршованим текстом, завдяки чому музичні фрази відповідають строфам вірша.

3. Змістові цезури

Композитор використовує у 13-му такті змістову цезуру у вигляді фермати, що сприяє кращому сприйманню змісту твору та допомагає відчутти зміну його характеру при переході на другу частину. Це також допомагає налаштувати хоровий колектив на мінорну частину твору та відповідний стиль виконання. Наприклад, у 13-тому такті:



4. Відповідність або розбіжність логічних наголосів

Логічні наголоси відповідають музичним кульмінаціям, розбіжності у творі не зустрічаються.

5. Диригентські труднощі

Враховуючи характер музики, манерою виконання вибрано академічну. Це означає, що тут важливі відповідний тембр звучання, загальна темброва єдність і злиття. Основні виконавські труднощі диригента у роботі над твором – побудувати ансамблі: тембральні, динамічні, ритмічні, артикуляційні та інтонаційні. Диригентський жест змінюється залежно від характеру виконання. У першій і третій частині – енергійний, зібраний, амплітуда велика; у другій частині – м'який, плавний, амплітуда мала і середня. Ауфтакт і диригентський жест повинен відповідати характеру виконання кожної частини та бути особливо чітким у місцях вступу голосів. Наприклад, ауфтакт після фермати має бути особливо виразним, а зняття хору перед ферматою на третій долі такту – зібраним та чітким (13-й такт).

Особливої уваги від диригента потребує третя частина, де важливо досягти злагодженого звучання хорового колективу на динаміці *f* і одночасно зберегти яскраве проведення теми у партії альтів. Варто також звернути увагу на партію сопрано, у якій тривалий час застосовується мелодичний розвиток «рух на місці» на ноті re^2 впродовж 30-31 тактів, після чого може виникати інтонаційна неточність у співі сусідніх степенів у 32-му такті.

Хоровий твір «Учітеся, брати мої» може виконуватись професійним, підготовленим самодіяльним хором або дитячим хоровим колективом.



ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко А. В. Інтелектуально-творчий розвиток студентів у класі хорového диригування: навч. метод. посібник. Кривий Ріг: КДПУ, 2019. 160 с.
2. Григор'єва В. В., Омельченко А. І. Хорове диригування: навч. посібник для студентів закладів вищої освіти. Бердянськ: Видавець БДПУ, 2021. 224 с.
3. Григор'єва В. В. Хорове диригування: метод. рек. до самост. роботи. / Бердян. держ. пед. ун-т, Ін-т психол.-пед. освіти та мистец., каф. муз. виховання. Бердянськ: Ткачук О. В., 2012. 119 с.
4. Демчишин М. С. Методика музичного аналізу вокально-хорових творів: навчальний посібник для студентів мистецьких вузів і вчителів освітньої галузі. Київ: ІЗМН, 1996. 132 с.
5. Доронюк В. Д. Диригент шкільного хору: навч. посібник. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника, 2010. 513 с.
6. Заболотний І. П., Карпенко Є. В., Матвієнко Т. В. Робота з хором: навч.-метод. посіб. для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня освіти. Суми: ФОП Цьома С. П., 2023. 114 с.
7. Карпенко Є. В. Методичні основи вивчення хорového диригування на першому курсі навчання: метод. рекомендації. для здобувачів вищої освіти молодших курсів першого (бакалаврського) рівня та викладачів інститутів культури і мистецтв педагогічних університетів України. Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021. 48 с.
8. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1973. 199 с.
9. Костенко Л. В., Шумська Л. Ю. Методика викладання хорového диригування: навч. посіб. 2-ге вид., доповнене та перероблене. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 145 с.
10. Кузів М. В., Пухальський Т. Д. Інноваційні підходи до фахової підготовки майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності у закладах вищої освіти. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* [гол. ред. І. Я. Зінків]. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Випуск № 49. С. 17-21. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-03>
11. Пухальський Т. Д., Кузів М. В. Особливості організації дистанційного навчання у вокально-хоровій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал*. Дрогобич, 2022. № 6 (204). С. 98-104. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.262374>
12. Разумний І. Посібник з диригування. Київ: Музична Україна, 1987. 120 с.
13. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика): навч. посібник. 3-тє вид., доповн. Харків: ХДПУ ім. Г. С. Сковороди, 2018. 212 с.

14. Шумська Л. Ю. Хорове диригування: навч. посіб. 2-ге вид., доповн. та перероб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 105 с.
15. Яропуд З. П. Диригентська практика у духовній хоровій музиці (на матеріалі духовних творів немензурованого безрозмірного письма): навч. посібник. Кам'янець-Подільський: Зволейко Д. Г., 2011. 148 с.

Рекомендовані нотні видання:

1. Барвінок. Збірка пісень для дитячого хору: репертуар для учнів старших класів ДМШ та ДШМ / [автор-упорядник Л. Л. Шамро]. Вінниця: Нова Книга, 2013. 224 с.
2. Білаш О. Материна пісня. Київ: Музична Україна. 1975. 126 с.
3. Іванов О. Моєї пісні бентежна струна. Кіровоград, 1998. 79 с.
4. Газінський В. І. Учебний хор [Ноти]: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів / В. І. Газінський, Т. О. Лозінська, К. Л. Дабіжа. Вінниця: Розвиток, 2003. 272 с.
5. Горбатенко Г. Хорові твори сучасних українських композиторів київської школи. Київ, 2016. 184 с.
6. Горова Л. В. Відчинилося життя: [Збірка пісень для дітей]. Тернопіль: Джура, 2007. 112 с.
7. Дем'янчук В. П. Ми діти твої, Україно: [збірка пісень для дітей]. Тернопіль, 2007. 128 с.
8. Журнал «Музична школа» Випуск 40. [Ноти] Пісні для молодшого хору Вікторії Гогенко.
9. Журнал «Музична школа» Випуск 47. [Ноти]. Пісні для хору, з репертуару хорової капели «Дударик».
10. Журнал «Музична школа» Випуск 61. [Ноти]. Вокальні твори Руслани Лісової з фортепіанним супроводом.
11. Журнал «Музична школа» Випуск 96. [Ноти]. Вокальні твори для молодших і середніх класів.
12. Зеленецька І. О. Співають діти. Пісні та хори: репертуар для молодшого та середнього віку / упорядник І. О. Зеленецька. Київ, 2001. 183 с.
13. Карпенко Є. В. Місячна стежинка: збірка пісенних творів для дітей. Суми: Сумське обласне відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки, 2008. 24 с.
14. Карпенко Є. В. Котячий концерт. Дитячі пісні для дітей на вірші українських поетів. Суми: Обласне відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, 2003. 36 с.
15. Колесса М. Ф. Хорові твори [Ноти]. Київ: Музична Україна, 2005. 159 с.
16. Леонтович Микола Дмитрович. Хорові твори / ред.-упоряд. [передм. та комент.] В. В. Кузик [Ноти]. Київ: Музична Україна, 2005. 376 с.
17. Майборода П. І. Я прийду до тебе з піснею: вибрані вокальні твори Київ: Музична Україна, 2008. 320 с.
18. Медражевський А. Т. Пісні та хори: репертуарний збірник для студентів вищих навчальних закладів [ноти]. Вінниця: Нова Книга, 2011. 168 с.

19. Павленко Т. Веселковий дощ: [зб. творів для дитячого (жіночого) хору]. Біла Церква, 2000. 47 с.
20. Полинула чечіточка: [українські народні пісні для дітей]. Київ: Музична Україна, 1991. 62 с.
21. Співає дитячий хор. Вип. 1. М. Лисенко, А. Скарлатті, А. Лотті. Київ: Музична Україна, 1994. 16 с.
22. Співає шкільний хор / упор.: В. М. Островський. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 88 с.
23. Фільц Б. Багатоголосні твори для хорових колективів. Київ: 2016. 100 с.
24. Хорові твори на вірші Тараса Шевченка [Ноти] / укл. А. Г. Любченко. Київ: Музична Україна, 1989. 88 с.
25. Хорові твори українських композиторів [Ноти]: для дитячого та жіночого хору / упорядник І. Зеленецька. Київ: Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2004. 179 с.
26. Хрестоматія з хорового диригування: навч.-метод. посіб. для студентів ВНЗ. Вип. I / МОН України, Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка; [уклад. Н. Стефіна]. 3-тє вид. Суми: ФОП Цьома С. П., 2016. 270 с.
27. Шегда Л. В. Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц). Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2012. 205 с.
28. Яковчук О. Українські календарно-обрядові пісні: для мішаного хору без супроводу [ноти]. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2016. 243 с.
29. Яропуд З. П. Колядки, щедрівки, духовні піснеспіви: для мішаних та однорідних хорів [Ноти]: навч.-репертуар. посіб. Кам'янець-Подільський: Медобори, 2008. 112 с.

Рекомендовані джерела інформації:

1. Бібліотека української духовної музики. URL: <http://www.parafia.org.ua/noty/>
2. Міжнародна бібліотека нотних партитур «PETRUCCI MUSIC LIBRARY». URL: <http://imslp.org/wiki/>
3. Міжнародний нотний ресурс «MUSICANEO» (онлайн бібліотека). URL: <https://www.musicaneo.com>
4. Ноти українських композиторів. URL: <http://ukrnotes.in.ua>
5. Нотна бібліотека капели «ДУДАРИК». URL: <http://library.dudaryk.ua>
6. Нотна бібліотека хору «ГОМІН». URL: <https://homin.etnoua.info/noty/>
7. Нотна та навчальна література від видавництва «МУЗИЧНА УКРАЇНА». URL: <http://www.noty.kiev.ua/ua/>
8. Нотний каталог (каталог партитур) та музичний форум. URL: <http://vindypeko.ucoz.com>

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

Навчальне електронне видання

ПУХАЛЬСЬКИЙ Тарас Дмитрович,

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

САМОСТІЙНА РОБОТА ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

**НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК
для студентів спеціальності 014 Середня освіта
(Мистецтво. Музичне мистецтво) першого
бакалаврського рівня вищої освіти**

Електронне видання

Підписано 2.10.2024. Гарнітура «Arial».
Об'єм даних 1,9 Мб. Обл.-вид. арк. 3,6. Зам. № 1132.

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.