

78
П69
Б

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Практика роботи з оперним хором
Методичні рекомендації

Харків – 2018

784.7.071.2:792

Друкється за рішенням кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 2 від 27.09. 2018 р.).

Рецензент:

Михайлова Н. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

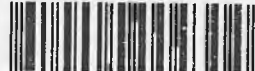
Автор:

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Практика роботи з оперним хором: Методичні рекомендації для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації за спеціальністю № 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Хорове диригування» /Харк. нац. унів. мистецтв; автор.: Н. А. Белік-Золотарьова – Х.: ХНУМ, 2018. – 27 с.

«Практика роботи з оперним хором» є фундаментальною та професійно-орієнтованою дисципліною з фаху «Хорове диригування». Вивчення аспектів роботи оперного хормейстера дозволило обґрунтувати «Практику роботи з оперним хором», основу якої складають різноманітні чинники оперного та хорового мистецтва, що виявляють специфіку оперно-хорового виконавства.

Бібліотека ХНУМ



Б430

АБ

У процесі навчання фахівця диригентсько-хорового профілю важливу роль відіграє практика, що є ефективною формою закріплення знань студентів і прояву їх творчих устремлінь у практичній діяльності. Заключний етап практики на диригентсько-хоровому факультеті – робота з хором оперного театру (оперної студії) – проводиться в I семестрі I курсу магістратури.

У комплексі складних задач з випуску фахівців диригентсько-хорового профілю підготовка магістрантів-хормейстерів до роботи з оперним хором є ланкою, що потребує удосконалення. Практиці роботи, наприклад, з самодіяльним хором передують курс лекцій з методики роботи з хором. У той же час магістрантів I курсу навчання заздалегідь не знайомлять зі специфікою роботи з хором оперного театру, особливостями підготовки й випуску спектаклю, функціональними обов'язками та завданнями, що стоять як перед оперним хормейстером, так і перед артистами хору в загальному творчому процесі. Природно, подібна невідповідність магістрантів до практики з оперним хором не дозволяє хормейстеру оперного хору довірити практикантові працювати самостійно. У подібній ситуації забезпечити повноцінну практику важко, і молоді фахівці, потрапляючи до оперного театру, переживають труднощі в роботі з оперним хором через незнання її специфіки, відсутності ряду професійних навичок. Разом із загальними принципами роботи хорових диригентів є безліч моментів, що вирізняють діяльність хормейстерів, які працюють з оперними й академічними хорами. Труднощі для молодого фахівця на початковому періоді роботи в оперному театрі посилюються через недостатню кількість методичної літератури, що сприяла б розібратися в питаннях специфіки роботи оперного хормейстера. Тому особливо важливим є посилення науково-теоретичної озброєності студентів, оволодіння ними необхідними професійними навичками шляхом цілеспрямованої роботи в класі за фахом, на заняттях з теоретичних предметів, у період проходження практики з оперним хором.

У прищепленні професійних навиків, необхідних оперному хормейстеру, центральне місце відводиться заняттям у класі за фахом. Вибір оперної хорової сцени для роботи зі студентами залежить від технічної оснащеності навчання, можливостей охопити велике полотно, музичних можливостей. Важливо мати

чітку послідовність у роботі над оперною сценою. Перш ніж ставати за пульта, студенту необхідно ознайомитися з оперним лібрето, з'ясувати роль хору в драматургії опери в цілому, структуру побудови даної сцени. Але ця аксіома далеко не завжди виконується. Досить часто можна спостерігати на іспитах картину, коли здібний студент диригує емоційно, але бездумно, не розуміючи перспективи розвитку сцени, й інколи не може відповісти на найпростіші питання про зміст, структуру, формоутворення тощо.

Під час виконання оперних хорових сцен у класі з диригування необхідно враховувати складність пересування артистів хору в просторі оперної сцени, їх сценічну активність у даній картині.

Крім того (мабуть, це найголовніше), на заняттях з фаху слід прищеплювати навички репетиційної роботи. Студенту необхідно готуватися до уроку з диригуванням як до репетиції, де він керуватиме уявним хором, слухаючи при цьому звучання інструментів і коректуючи його, виходячи з внутрішнього уявлення про виконавську інтерпретацію. У навчальному процесі важливо виховати в студента-хормейстера вміння швидко реагувати на недоліки виконання, точно формулювати свої побажання виконавського характеру. І в цьому плані цікавий досвід роботи професора А. А. Мирошникової [32]. Попередньо домовившись із викладачем, концертмейстери допускають неточності ритмічного порядку, текстові тощо. І ступінь знання партитури, а значить, і підготовки до уроку-репетиції студента-хормейстера визначається його реакцією або її відсутністю на недоліки виконання. Такий прийом сприяє розвитку відчуття самоконтролю, покращує вміння швидко орієнтуватися в музичному матеріалі.

Внутрішньо «чути» партитуру, уміти поставити себе на місце виконавців – найважливіші якості, що їх виховують у класі з диригування. Щоб чути партитуру, її треба знати теоретично. Для придбання навичок цілісного аналізу оперних сцен необхідно упродовж усього періоду навчання у ВНЗ писати анотації на сцени з опер, що вивчаються в класі з фаху, а згодом, на IV курсі – розгорнуті аналізи. Бажано запрошувати для консультацій з цих питань викладачів курсу аналізу музичних творів.

Знання й уміння, придбані в класі з фаху, на заняттях теоретичного циклу можуть послужити основою підготовки до проходження магістрантами практики роботи з оперним хором.

Базою практики є хор оперного театру або оперної студії. Тут студенти знайомляться з реальними умовами діяльності оперного хормейстера, що допоможе їм розібратися в організаційних, творчих питаннях, які виникнуть на початку самостійної роботи.

Практика роботи з оперним хором умовно може бути розділена на пасивний та активний періоди. Період пасивної практики включає методичний семінар, відвідування спектаклів, репетицій (хорових, мізансценних, оркестрових, оркестрово-сценічних) і здавання оперного репертуару. Активна практика передбачає самостійну роботу практиканта з хором (з хоровими партіями або з окремими артистами хору) під наглядом керівника практики.

Методичне керівництво практикою студентів, як правило, здійснюється викладачем кафедри хорового диригування. Практика проходить більш ефективно, якщо викладач має досвід роботи з оперним хором. Основна задача керівника практики – надання різноманітної допомоги студенту-практиканту для того, щоб у роботі з професійним колективом він міг розкрити свій творчий потенціал, досягнути специфіку діяльності оперного хормейстера.

Для цього керівнику практики в оперному театрі необхідно:

- провести методичний семінар;
- вирішувати організаційні питання, створюючи умови для повноцінної роботи практикантів з оперним хором;
- працювати в тісному контакті з хормейстером оперного театру (оперної студії) та педагогом з фаху;
- скласти індивідуальні плани проходження практики для кожного студента-хормейстера, враховуючи рівень професійної підготовки, ступінь обдарованості кожного;
- забезпечити здавання практикантами оперного репертуару;

- систематично надавати методичну допомогу, відвідуючи репетиції практикантів; аналізувати їх, надаючи студентам рекомендації щодо усунення недоліків;
- контролювати хід виробничої практики;
- організувати залік (кінець грудня), що складається з теоретичної частини та самостійної роботи практикантів з оперним хором (хоровою партією чи окремими артистами хору);
- періодично інформувати кафедру хорового диригування про стан практики роботи з оперним хором, а за результатами заліку подати звіт про підсумки роботи магістрантів.

Для забезпечення необхідного рівня підготовки магістрантів до проходження практики з оперним хором, розуміння ними специфіки роботи оперного хормейстера дуже важливо, щоб цій практиці передував методичний семінар. Його найбільш доцільно провести у вересні, до початку роботи практикантів у базових колективах. У ході семінару бажано розглянути такі питання:

- роль хору в загальному творчому процесі театру;
- специфіка роботи оперного хормейстера;
- виховання артиста хору оперного театру;
- самостійна, дорепетиційна робота оперного хормейстера;
- репетиційний процес;
- особливості підготовки й випуску оперного спектаклю;
- робота оперного хормейстера під час вистави.

У виконавському колективі оперного театру хор володіє достатньою художньою автономією й вирішує безліч творчих завдань завдяки великим виражальним можливостям людського голосу. Оперний хор є учасником сценічної дії, перед ним ставляться відповідно й драматургічні завдання, які він здійснює нарівні з акторами-солістами. Адже «специфіка оперного хору як особливого роду дійової особи на сцені полягає в колективності виражених ним відчуттів та емоцій. З погляду сценічної дії хор – це віддзеркалення спільності відчуття цілої групи людей. Це спільна колективна реакція, єдина оцінка подій,

що відбуваються. Якщо навіть музичне вираження такої реакції доручено лише одній хоровій партії – одному рядку в партитурі, то й у цьому випадку її виконає в унісон група людей, а отже, і відчуває ця група однаково, також в унісон» [1, с. 351]. Складність роботи режисера з хоровим колективом оперного театру полягає в тому, щоб у цій ситуації оперний хор не перетворився на безлику масу. Тому необхідний індивідуальний підхід до кожного артиста хору, на що вказував видатний німецький режисер В. Фельзенштейн [49]. Він працював з кожним артистом хору, враховуючи особливості його обдарування, але не порушуючи при цьому певної «уніфікованості», що властива оперному хору.

Поза сумнівом, диригенту, режисеру й хормейстеру спектаклю, як співпостановникам, необхідно творчо контактувати, мати спільну точку зору на виконавські проблеми.

Робота оперного хормейстера складна й багатогранна. З одного боку, він перебуває в певній залежності від музично-художніх намірів диригента-постановника спектаклю. З іншого, розстановка оперного хору і, якоюсь мірою, його звучання залежатиме від тих, іноді достатньо складних сценічних завдань, які ставить перед артистами хору режисер. Це, природно, створює додаткові труднощі в досягненні високого виконавського рівня. Прикладами можуть служити опера-притча М. Скорика «Мойсей», де хор поділяється на прибічників та противників Мойсея, в пролозі та епілозі виконає роль дійової особи – Хору, є уособленням Єгови; пролог опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох помаранчів», коли трагіки (баси), коміки (тенори), пустоголові (альти), лірики (сопрано) по черзі вриваються на сцену, де відбувається «словесна перестрілка» й бійка; № 23 з II дії опери М. Лисенка «Утоплена» – фінальна сцена «боротьби» між Соцькими і Головою з одного боку, парубками й Левком з іншого тощо. Отже, необхідність спілкування режисера й хормейстера щодо обговорення сценічних завдань артистів хору у виставі, що прийнята художньою радою театру (кафедрою оперної підготовки) до постановки.

На методичному семінарі керівнику практики потрібно звернути увагу магістрантів на те, що найважливіша задача оперного хормейстера – виховання артиста оперного хору, співака-актора.

Складність роботи артиста оперного хору полягає в тому, що він повинен уміти співати, рухаючись по сцені, і при цьому зберігати високу співацьку позицію, чисту інтонацію, створювати за допомогою багатих тембральних фарб голосу необхідний образ. Артист оперного хору за декілька років роботи в театрі опановує великий репертуар і набуває сценічного досвіду, необхідного для співака-актора, який має вміти носити одяг різних епох, співати, рухатися сценою, наприклад, у «Борисі Годунові» М. Мусоргського зовсім інакше, ніж в опері Дж. Пуччіні «Чіо-чіо-сан». Причому сценічний образ впливає й на вокальну манеру. Так, на репетиціях опери «Чіо-чіо-сан» Дж. Пуччіні Д. А. Гершман, що більше ніж 30 років керувала хором оперної студії Харківського інституту мистецтв (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського), просила артистів співати так, як вони рухаються по сцені в цьому спектаклі: дрібними кроками, легко, нахиливши голову до складених долонь. Це допомагало досягти «повітряного» *staccato*, прикритого, легкого звучання.

Для успішної роботи під час практики магістранту необхідно оволодіти навичками самостійної, дорепетиційної роботи над оперним репертуаром. Для цього на заняттях методичного семінару керівнику практики бажано запропонувати студентам зразок аналізу якої-небудь опери, що йде на сцені театру (оперної студії). Причому досліджувати не окремі хори, як у курсі історії музики, а всі хорові сцени твору. Це допоможе практиканту під час здавання клавіру опери, яка йому буде запропонована для самостійної роботи з хором.

І. Мусін вказує на те, що «домашня робота – вирішальна ланка в діяльності кожного музиканта-виконавця» [36, с. 8]. Тому так важливо активізувати творчу ініціативу студента, прагнення до вдосконалення методики його самостійної роботи. Заздалегідь ознайомившись із музичним матеріалом опери, з літературним першоджерелом, з лібрето, практикант повинен послідовно, цілеспрямовано вивчити літературу про творчу спадщину композитора, епоху створення даного твору, зрозуміти стиль, особливості музичної мови, з'ясувати жанрову природу опери. Наприклад, оперу В. Кирейка «Лісова пісня» Л. Єфремова [21] відносить до жанру лірико-філософської драми, а за авторським визначенням – це *опера-фєєрія*. Композитор нібито акцентує увагу

саме на феєричному, фантастичному боці твору. Але попри це В. Кирейко прагне наслідувати жанрове ім'я поетичного першоджерела – *драма-феєрія* – й розкрити глибокий філософський сенс твору. Практиканту необхідно виявити, що є характерним для оперно-хорової драматургії в її феєричному композиторському інтерпретуванні. Перш за все, за рахунок застосування принципу метаморфози хорового чинника (хор створює образи Потерчат, Злиднів, узагальнений – лісових істот, є уособленням Марища), принципу сюїтності (хори фантастичних істот створюють розосереджену оперно-хорову сюїту), різноманітних драматургічних функцій (вторгнення в ліричні сюжетні лінії, фонова, дійова, уособлення Марища). Отже, хоровий чинник бере участь у зіткненні людського і фантастичного та є невід'ємним учасником розгортання конфлікту драматургії опери-феєрії.

Магістранту для аналізу хорових сцен опери може бути рекомендований план навчально-виконавського аналізу, запропонований В. Живовим [22], що складається з семи розділів:

- 1) історико-стильовий аналіз;
- 2) аналіз поетичного тексту;
- 3) аналіз музично-виражальних засобів, за допомогою яких втілюється поданий зміст;
- 4) аналіз виконавських засобів виразності;
- 5) аналіз диригентських виконавських засобів і прийомів;
- 6) технічний вокально-хоровий аналіз;
- 7) розробка плану репетиції.

Звичайно, такий розподіл досить умовний, і слід погодитися з висновком А. Т. Тевосяна про те, що «Разом із закономірним збереженням цієї методики є доцільним у конкретному аналізі керуватися принципом взаємодоповнюваності, мати на увазі складне взаємопереплетіння різних аспектів аналізу, тобто виконавські засоби виразності бачити крізь призму історико-стильової проблематики і, навпаки, розглядаючи музичний твір, не випустити з уваги його детермінованість певною виконавською практикою» [49, с. 68-69]. Отже, ступінь закругленості звучання, крім виконавської манери колективу, залежатиме й від

жанру, і від стилю твору. Стосовно хорових сцен в операх зазначимо, що виконання хорів з опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта» вимагає більшої зібраності, закругленості звучання, ніж, наприклад, звучання чоловічих хорів «Туман яром котиться» і «Ой, набий, бондарю...» з опери «Утоплена» М. Лисенка, а втілення таких фантастичних образів як Вій з однойменної опери В. Губаренка, Марище з опери В. Кирейка «Лісова пісня», чортів з «Любові до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва вимагає від виконавців досягнення страхітливого ефекту відповідно до ремарок і задуму композиторів.

Практиканту важливо розібратися в понятті «драматургія опери» та з'ясувати, яке драматургічне навантаження несе в даному творі хор. Стосовно оперно-хорової драматургії, то наступне визначення: «*Оперно-хорова драматургія* – система виражальних хорових засобів і прийомів втілення музично-сценічної дії в опері» [8, с. 8] допоможе хормейстерам-початківцям зрозуміти, що «Подібно до того, як кожен оперний герой має власну лінію драматичного розвитку, так і хорова дія опери зростає завдяки поєднанню хорових сцен в драматургії оперного цілого» [9, с. 30]. Сутність оперно-хорової драматургії визначає саме опера, в якій відбувається розвиток і становлення хорового чинника: «Поняття оперно-хорової драматургії вимагає наскрізного розвитку хорового чинника в оперному цілому, хай навіть «пунктирної» єдності» [9, с. 30].

Драматургічні функції хору, будова хорових сцен залежать від змісту, жанру, типу драматургії опери: хор – учасник дії, хор – коментатор, хор – фон, що відтіняє взаємостосунки героїв тощо. Магістранту необхідно ознайомитися з дослідженнями О. Батовської, Н. Белік-Золотарьової, Л. Бутенка, в яких створені типології, що набувають універсального значення щодо визначення драматургічних функцій хорового чинника в операх різних стилів і епох. Так, О. Батовська, досліджуючи оперний доробок В. Губаренка, запропонувала класифікацію хорових сцен, що містить шість головних функцій: фонові, колористичні, репрезентативні, внутрішньо-емоційні, дійові і динамічні та десять допоміжних: статичні, ілюстративні, ілюстративно-колористичні, репрезентативно-колористичні, фонові-репрезентативні, динамічно-

колористична, емоційно-колористична, репрезентативно-динамічна, емоційно-дійова, дієво-динамічна [4].

У підсумку виконавського аналізу оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. до типології драматургічних функцій хору додано наступні: *«змісто- та формоутворюючу – хоріві інтродукція, реквієм та фінал (Г. Майборода «Тарас Шевченко»); концепційну (Л. Дичко «Золотослов»); вторгнення (В. Кирейко «Лісова пісня»), філософсько-узагальнюючу – «Та й заболіло тіло бурсацьке» (В. Губаренко «Вій»); психологічного портрету героя – «Ave Maria» (О. Костін «Сулейман і Роксолана»); спокуси – хори голосів пустелі (М. Скорик «Мойсей»); персоніфікаційну – Марише (В. Кирейко «Лісова пісня»); катарсичну – епілог (Л. Колодуб «Поет»); молитовну – реквієм (Г. Майборода «Тарас Шевченко»); пророцьку – пролог (М. Скорик «Мойсей»); космологічну (Л. Дичко «Золотослов»» [8, с. 19].*

Л. Бутенко у навчальному посібнику «Оперно-хорове виконавство» виявив шість типів драматургічних функцій хору в оперній цілісності. За Л. Бутенко, «перший тип: хор – звуковий “фон” для головних дійових осіб, причетний до темпоритмічних показників вистави» [12, с. 34]. Фон, на думку дослідника, може бути активний і пасивний. До другого типу він відносить драматургічну функцію хору – коментатора подій. Коментар може бути двох різновидів: 1 – «індиферентний», коли хор не є учасником сценічної дії; 2 – хор задіяний у розвитку сюжетних ліній і саме «через його коментар глядач дізнається про події, що відбуваються за межами сцени» [12, с. 34]. Третій тип звукостанів оперного хору – активний учасник подій або головна дійова особа. До четвертого типу віднесена функція оперного хору, що розкриває сутність головного героя – його “внутрішній” голос, думки та настрої. Закулісні хори складають п’ятий тип, який композитори обирають для створення багатоплановості дії, певного емоційного настрою та розширення акустичної перспективи сценічного простору.

Шостий тип, за Л. Бутенко, являє собою різні варіанти сполучення всіх п’яти типів.

Важливою якістю, необхідною для роботи оперного хормейстера, є вільне володіння інструментом (фортепіано), уміння нашвидку читати з листа, швидко

орієнтуватися в музичному матеріалі. Працюючи над клавіром опери самостійно, магістрант повинен грати вокально-хорову партитуру й партію оркестрового супроводу, оскільки оперний хормейстер часто проводить репетиції з окремими групами, артистами хору без концертмейстера. Тому в період самостійної роботи практиканту необхідно підготувати гру оркестрової партії так, щоб виконання її на фортепіано під час репетиції не відволікало його уваги від контролю за звучанням хору. Крім того, хормейстер повинен уміти суміщати гру партії оркестру зі співом реплік солістів, що передують хоровим епізодам.

У дорепетиційний період практиканту вкрай важливо ретельно вивчити хорову партитуру, визначити форми й методи роботи над складними місцями щодо інтонації, різних видів ансамблю, спланувати репетиційний процес.

Важливим для магістрантів є висновок І. Мусіна про необхідність засвоєння партитури «в мануальному плані, шукати способи вираження музичних образів жестами, знаходити прийоми керування складними місцями твору» [Мус]. Це допоможе під час репетиції слухати й чути хор, керувати музичним процесом, а не думати як показувати, наприклад, вступ окремим групам хору в першій картині опери «Мойсей» М. Скорика. Диригенту-хормейстеру як початківцю необхідно навчитися розподіляти м'язове навантаження в диригуванні, прагнути ясності, лаконічності диригентського жесту. Адже, що більше творчої енергії витрачається на фізичні дії диригента, то менше її лишається на втілення художніх задумів щодо виконавської інтерпретації.

Самостійна робота магістранта-хормейстера має бути, безумовно, спрямована на вирішення виконавських завдань. Вона не може замінити безпосереднього спілкування з хором. Але така підготовча робота дозволить практиканту впевненіше працювати з хоровим колективом або окремими артистами хору, приведе до розкриття образного змісту, вирішенню поставлених завдань.

На методичному семінарі слід звернути увагу на репетиційну роботу оперного хормейстера як у класі, так і на мізансценних, оркестрових та оркестрово-сценічних репетиціях. Бажано, щоб магістранти під час проходження

практики роботи з оперним хором змогли спостерігати весь період роботи над постановкою спектаклю від першої репетиції до прем'єри.

Процес «вспівування» хоровим колективом оперного театру нової опери повинен бути ретельним і достатньо тривалим (звичайно, залежно від складності твору й професійного рівня колективу). Робота над новим спектаклем передбачає зустріч диригента, режисера, художника з артистами хору. Режисер знайомить зі змістом опери й, у загальних рисах, планами постановки; художник показує малюнки костюмів, макети декорацій. Іноді першу репетицію нової опери проводить хормейстер. У цьому випадку йому слід ознайомити колектив з творчістю композитора, змістом твору, визначити драматургічну роль, яку має в оперному творі хор. Потім починається робота над засвоєнням музичного матеріалу. Як правило, спочатку проводяться репетиції окремих партій, потім загальні репетиції чергують з груповими, заключний етап – репетиції всього хору. Коли хори в спектаклі підготовлені, проходить здавання хорових сцен, епізодів опери диригенту-постановнику. Після цього починаються співанки, мізансцени, оркестрові, оркестрово-сценічні репетиції, прогони. Підсумком роботи всього колективу театру над новою постановкою є генеральна здача і, безумовно, прем'єра спектаклю.

На репетиціях з оперним хором у класі засвоєння музичного тексту має йти в руслі внутрішніх звукових уявлень хормейстера. Роботу над інтонацією слід проводити паралельно з досягненням різновидів ансамблю, різноманітністю динаміки та штрихів, знаходженням тембральних фарб для створення необхідного образу.

Практиканту важливо зрозуміти, що, працюючи над сценічним втіленням хорових сцен, слід приділяти велику увагу смислового вмісту кожної фрази; усю репетиційну роботу пов'язувати з образною сферою твору, акторськими задачами, що стоять перед артистами хору. Наприклад, в опері Ш. Гуно «Фауст» артисти хору створюють в пролозі, першій дії, 2-ій і 3-ій картинах третьої дії, 1-ій і 2-ій картинах IV дії різноманітні образів: селян, містян, дівчат, студентів, парафіян, солдатів, мешканців пекла, відьом, ангелів. Хормейстер-початківець повинен зрозуміти, що артисти хору на спектаклях не просто вдягають різні костюми, а

згідно з законами тембрової драматургії за допомогою багатих фарб голосу створюють різноманітні образи – селян, що радіють весні, солдатів, що йдуть з війни до рідних домівок, парафіян, які ревно моляться Богу тощо. І на репетиціях чи то з хоровою партією, чи то з окремими артистами хору практикант повинен добиватися свідомого виконання, розуміння співаками образу, що його вимагає цей музичний матеріал. Велике значення в цьому плані має робота над дикцією в хорі, досягненням осмисленого, виразного звучання слова у виконанні хору.

Керівникові практики на методичному семінарі необхідно звернути увагу магістрантів на те, що важливою особливістю роботи з оперним хором є досягнення ритмічного ансамблю. Це пов'язано з тим, що спів оперного хору практично завжди супроводжується оркестром. На методичному семінарі бажано пояснити принципи роботи над досягненням ритмічного ансамблю, виробленням внутрішньо-дольової пульсації. Наприклад, відчуття внутрішньо-дольової пульсації в кожного артиста хору досягається за допомогою заповнення на інструменті великих тривалостей більш дрібними (хор «Как вольность, весел наш ночлег» з опери С. Рахманінова «Алеко» – відчуття тридольності під час диригування «на раз»).

Студентами з курсу хорової літератури відомо, що хоровий спів *a cappella* в оперному жанрі зустрічається порівняно рідко (М. Лисенко «Утоплена», О. Бородін «Князь Ігор», Ш. Гуно «Фауст» та ін.), окрім хорових опер *a cappella* (І. Шамо «Ятранські ігри», Л. Дичко «Золотослов» та ін.). Але саме тому, що артисти хору звикають до постійної підтримки оркестру, виконання навіть невеликих хорів *a cappella* викликає деякі труднощі. І тут хормейстер-початківець має пам'ятати, що чиста інтонація – це, насамперед, наслідок правильної вокальної манери, єдиної для всього хору.

Діяльність хормейстера під час мізансценних, оркестрових, оркестрово-сценічних репетицій носить допоміжний характер, оскільки ці репетиції проводять, відповідно, режисер і диригент спектаклю.

Мізансценні репетиції призначаються після здачі хорових сцен диригенту-постановнику спектаклю, оскільки сценічна активність того або іншого образу

неможлива без вільного володіння музичним матеріалом, відмінного знання напам'ять хорових партій.

Магістранту-практиканту важливо усвідомити, що в період постановочної роботи хормейстеру необхідно хоча б раз-два на тиждень проводити репетиції у класі. Це пов'язано з тим, що виконання нових для артистів хору сценічних задач відволікає їх увагу від вокально-хорових: часто допускаються інтонаційні недбалості, мляве дихання, спів без опори тощо. Обов'язкова присутність хормейстера на мізансценних репетиціях у якійсь мірі сприяє усуненню цих негативних явищ. Окрім того, керівник оперного хору повинен допомогти колективу в ознайомленні з музичним матеріалом усієї опери. Хормейстеру потрібно позначити в клавірі сценографію й на перших мізансценних репетиціях нагадувати артистам хору про їх сценічні задачі (це більше стосується роботи в оперній студії, де часто-густо немає посади помічника режисера).

На мізансценних, оркестрових, оркестрово-сценічних репетиціях керівник оперного хору зазвичай перебуває на сцені разом з колективом. Але дуже важливо, щоб хормейстер періодично слухав виконання хору із зали, тобто майже в реальних умовах проведення спектаклю або здійснював запис виконання й аналізував його разом з спів-постановниками. Це допоможе проконтролювати звучання хору, а потім усунути недоліки виконання на репетиціях у класі.

Постановка оперного спектаклю вимагає об'єднання зусиль усіх цехів театру. У процесі постановочної роботи хормейстер має систематично контактувати з диригентом, режисером, художником спектаклю. Відповідальним моментом є перші репетиції закулісних хорів, визначення місця їх проведення. Диригування закулісних хорів часто здійснюється за допомогою жестів, що випереджають жести диригента спектаклю і вимагають ясного й чіткого показу. Проте ступінь випередження повинен коректуватися тими умовами, у яких перебуває хор. Закулісні хори в операх, як правило, ідуть у супроводі оркестру. Але в оперній творчості є й *a cappell*-ні закулісні хори, наприклад, в операх С. Гулака-Артемовського «Запорожць за Дунаєм», П. Чайковського «Пікова дама». Іноді оркестровий супровід частковий, як у хорі поселян з опери О. Бородіна «Князь Ігор». Оперний хормейстер, диригуючи такі хори, відчуває

більшу творчу свободу, ніж у разі ведення закулісних хорів у супроводі оркестру. Тому в початковий період самостійної роботи практиканту необхідно доручати вести закулісні хори без супроводу з наявних у репертуарі оперних спектаклів.

Визначаючи місце проведення закулісного хору, режисер і хормейстер спектаклю мають виходити зі значущості цього хору в драматургії опери, сценічного вирішення даної картини. Так, ілюзія поступового наближення парубків з опери «Утоплена» М. Лисенка досягається за допомогою того, що початок першого куплету хору «Туман хвилями лягає» тенори й баси виконують, обернувшись спиною до сцени, а зі слів «натомились, наробились» співають обличчям до глядача. Практиканту-хормейстеру необхідно враховувати, що ступінь випередження жесту диригента спектаклю в цьому випадку різний. Тільки відмінне знання партитури, вміння швидко зорієнтуватися в разі зміни темпу, якихось випадкових помилок у виконанні солістами або окремими групами хору допоможе магістранту провести закулісний хор. Відчуття випередження жесту диригента спектаклю у великій мірі залежить від рівня підготовки хормейстера, його обдарованості, наявності інтуїції й досвіду роботи в таких ситуаціях. Необхідно також розглянути хорові закулісні епізоди, які артисти хору виконують, дивлячись на монітор, на якому бачать диригента вистави.

На методичному семінарі слід висвітлити діяльність оперного хормейстера й під час спектаклю. Хоровий диригент не керує «напрямую» виступом хору під час спектаклю, але він зобов'язаний бути за кулісами і в складних музично-драматургічних ситуаціях, коли артисти хору не можуть мати прямого контакту з диригентом спектаклю, брати на себе управління колективом. Така необхідність виникає, наприклад, у хорі «Дівчата-красуні» з опери П. Чайковського «Євгеній Онєгін» (ц. 80), коли артистки хору на співі йдуть зі сцени й не можуть бачити руки диригента (у цій ситуації необхідний монітор, на якому видно диригента вистави).

Мануальна техніка оперного хормейстера має бути гранично ясною й виразною. Ці якості особливо важливі для проведення закулісних хорів. Під час

спектаклю практикантам слід бути не в залі, а за кулісами, де вони можуть безпосередньо спостерігати за роботою оперного хормейстера.

Керівник практики з оперним хором на методичному семінарі, який може бути проведений у формі кількох лекцій-бесід, завершує підготовку магістрантів-хормейстерів до проходження практики з оперним хором.

Наступним етапом засвоєння практикантами специфіки роботи оперного хормейстера є відвідування репетицій оперного хору (класних, мізансценних, оркестрових, оркестрово-сценічних тощо), спектаклів театру (оперної студії), підготовка до здачі оперного репертуару.

Важливим розділом самостійної роботи студентів диригентсько-хорового факультету в період пасивної практики має стати вивчення спеціальної літератури, що висвітлює коло питань, пов'язаних з різними аспектами діяльності оперного хормейстера, та обговорення її на підсумковому занятті.

Керівник практики, складаючи індивідуальні плани магістрантів, пропонує їм підготувати до самостійної роботи з хором клавіри опер, що йдуть на сцені театру (оперної студії). Обираючи клавір, бажано враховувати можливості й побажання практиканта.

Практиканту напередодні самостійної роботи з хором необхідно в деталях знати клавір опери. Для цього на репетиціях і спектаклях він має олівцем робити помітки в нотах, відзначаючи агогічні зміни, темпові співвідношення, деякі моменти інтерпретації хорових сцен тощо. Це, безумовно, допоможе йому підготувати клавір до здачі, а в подальшому працювати з оперним хором (хоровою партією).

Здача клавіру опери, над хоровими сценами якої практикант працюватиме самостійно, має включати гру вокально-хорової партитури й партії оркестрового супроводу, спів хорових партій і реплік солістів, що передують вступові хору, диригування найскладніших епізодів, а також бесіду про творчість композитора, про драматургічну роль хору в даному творі, про планування процесу репетиції.

Керівник практики й хормейстер театру (оперної студії) мають право не допустити студента до самостійної роботи з хором, якщо рівень його підготовки визнаний недостатнім.

Період активної практики може включати такі види самостійної роботи студентів:

- введення нових артистів хору в репертуар;
- проведення репетицій з хоровими партіями за новим твором;
- проведення репетицій опери, що є в репертуарі;
- робота в якості хормейстера-стажиста під час мізансценних, оркестрових, оркестрово-сценічних репетицій, на спектаклях оперного театру (оперної студії);
- ведення закулісних хорів.

Види активної практики, які можуть бути заплановані, залежать як від індивідуальних можливостей практиканта, так і від реальних умов. Так, під час випуску спектаклю забезпечити самостійну роботу студентів дуже складно, тому необхідний тісний контакт керівника практики з хормейстером театру (оперної студії) й чітко продуманий план. Важливо, щоб практикант також розумів, що на репетиціях з оперним хором, незалежно від того, працює він з повним складом або з окремими артистами колективу, манера спілкування повинна поєднувати в собі такт і вимогливість.

Самостійна робота з оперним хором (хорової партією або партіями, окремими артистами хору) – відповідальний момент у формуванні молодого музиканта. Тому необхідно, щоб магістрант перед репетицією показав педагогу в класі за фахом той матеріал, над яким він працюватиме. Для професійного становлення фахівця важливі його самоконтроль і самооцінка. Дуже важливо, щоб керівник практики, спостерігаючи за самостійною роботою магістрантів, не обмежувався висловлюванням своєї думки з приводу проведення ними репетицій або закулісних хорів, а виховував у майбутніх диригентів-хормейстерів уміння критично оцінювати якість своєї роботи, рівень знань і навичок, стимулював прагнення практиканта до вдосконалення своєї діяльності.

Перевірка й облік роботи студентів у період проходження практики з оперним хором здійснюється в процесі систематичного спостереження за діяльністю практикантів. Облік повинен бути індивідуальним відповідно до виконаного обсягу та якості роботи. Звітним документом практиканта є

щоденник, що відображає проходження ним практики упродовж семестру. Він має приблизно таку форму:

Дата	Зміст заняття	Підпис керівника

Заключним етапом практики роботи з оперним хором має стати підсумкове заняття (кінець грудня), де студенти-практиканти звітують про проведену роботу. Бажана присутність на ньому хормейстера оперного театру (оперної студії), викладачів кафедри хорового диригування, які могли б поділитися досвідом роботи з професійними колективами, висловити побажання майбутнім фахівцям.

До залікових вимог з даної дисципліни доцільно включити теоретичну частину – колоквіум з питань специфіки роботи хормейстера в оперному театрі, і практичну – проведення 20-хвилинної репетиції або закулісного хору під час оркестрово-сценічної репетиції.

Оцінка практики роботи з оперним хором кожного студента має й виховне значення. Критеріями оцінки з даного виду практичної діяльності студента-хормейстера є:

- професіоналізм у проведенні репетиції (закулісного хору) на заліку з практики, рівень теоретичної підготовки, продемонстрований на колоквіумі;
- якість і кількість самостійної роботи практиканта з хором (хоровою партією, окремим артистом хору); розуміння студентом специфіки роботи оперного хормейстера, уміння планувати процес репетиції;
- рівень підготовки клавіру (клавірів) опер до задачі;
- відвідування не менше 5–6 спектаклів, 8–10 репетицій з хором;
- зацікавленість студента в роботі з оперним хором;
- наявність необхідної документації (щоденника з практики, звіту про проведену роботу).

Отже, підводячи підсумки, слід підкреслити, що професія оперного хормейстера передбачає, крім відмінного знання власне диригентського ремесла, досконале знання специфіки оперного жанру, синтетична природа якого вимагає глибоких знань не лише музики, але й живопису, історії, літератури, театру. Забезпечити повноцінну підготовку до такої багатогранної професії можливо, об'єднавши зусилля викладачів як теоретичних, так і спеціальних дисциплін. У цьому випадку важко переоцінити значення практики роботи з оперним хором, у ході якої майбутні фахівці осягають специфіку роботи оперного хормейстера, набувають досвіду, професійних навичок, необхідних для продуктивної самостійної виконавської діяльності.

Література

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов. — М. : Всерос. театр. общ-во, 1978. — 455 с.
2. Архімович Л. Українська класична опера. Історичний нарис / Л. Архімович; заг. ред. В. Довженка. — К. : Мистецтво, 1957. — 311 с.
3. Асаф'єв Б. Об опере / Б. Асаф'єв. — Л. : Музыка, 1985. — 334 с.
4. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибель ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя...») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. М. Батовська. — Одеса, 2005. — 16 с.
5. Белик Н. А. Вопросы специфики работы оперного хормейстера (в помощь студентам V курсов дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов) / Н. А. Белик // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. ст. / Харк. ин-т искусств им. И. П. Котляревського. — Харьков, 1994. — С. 1–4.
6. Белік Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. : навч. посібник / Н. А. Белік. — Х. : Крок, 2003. — 208 с.
7. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства / Н. А. Белік-Золотарьова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; ред. кол.: В. Я. Даниленко (гол. ред.) [та ін.]. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 11–18.
8. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. А. Белік-Золотарьова. — Харків, 2011. — 20 с.
9. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : дис. ... канд. мист-ва : спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Н. А. Белік-Золотарьова. — Харків, 2011. — 252 с. — [Рукопис].

10. Беляев І. Функція хору в драматургії опери / І. Беляєв // Музика. — 1987. — № 1(січень-лютий). — С. 19–22.
11. Бутенко Л. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю : автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. Бутенко. — К., 2001. — 16 с.
12. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство / Л. М. Бутенко. — Одеса : ОДМА, 2002. — 266 с.
13. Вагнер Р. Опера и драма // Избранные работы / Рихард Вагнер. — М., 1978. — С. 262–493.
14. Васильев В. Работа хормейстера над текущим репертуаром / В. Васильев // Музыкальная академия. — 1995. — №2. — С. 83–91.
15. Вопросы оперной драматургии : сб. ст / сост. и общ. ред. Ю. Н. Тюлина — М. : Музыка, 1975. — 315 с.
16. Гозенпуд А. Н. Опера драматургія Чайковського. Нариси / А. Н. Гозенпуд. — К. : Мистецтво, 1940. — 145 с.
17. Горович Б. Оперный театр / Б. Горович. — Л., 1984. — 224 с.
18. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : (филос. анализ) / Е. Г. Гуренко. — Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1982 — 256 с.
19. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. На материале классического наследия / М. Друскин ; [общ. ред. Ю. В. Келдыша]. — Л. : Музгиз, 1952. — 344 с.
20. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. — М. : Музыка, 1988. — 79 с.
21. Єфремова Л. «Лісова пісня» опера В. Кирейка / Л. Єфремова. — К. : Мистецтво, 1965. — 49, [1] с.
22. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения : [методическое пособие] / В. Л. Живов. — М. : Музыка, 1987. — 95 с.

23. Іванова І. Л. Історія опери: Західна Європа. XVII-XIX ст. / І. Л. Іванова, М. Р. Черкашина, Г. В. Куколь. — К. : Заповіт, 1998. — 383 с.
24. Канерштейн М. Питання диригентської майстерності / М. Канерштейн. — Київ, 1980. — 183 с.
25. Келдыш Ю. В. Драматургія музикальна / Ю. В. Келдыш // Муз. енциклопедія : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 299–301.
26. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения : учеб. пособие / В. И. Краснощеков. — М. : Музыка, 1969. — 300 с.
27. Кулешова Г. Г. Вопросы драматургии оперы : [монографія] / Г. Г. Кулешова ; [ред. А. Н. Дмитриев]. — Минск : Наука и техника. 1979. — 231 с.
28. Кулешова Г. Г. Композиция оперы / Г. Г. Кулешова ; науч. ред. М. П. Загайкевич. — Минск : Наука и техника, 1983. — 175 с.
29. Левандо П. Хоровая фактура : [монографія] / П. Левандо. — Л. : Музыка, 1984. — 124 с.
30. Летичевська О. Проблеми інтерпретації в хоровому виконавстві (на прикладі творчості національної опери України) / О. Летичевська // Науковий вісник : [зб. ст.] / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2001. — Вип. 18. кн. 7 : Музичне виконавство. — С. 143–153.
31. Мамчур І. Сучасна українська опера / І. Мамчур. — К. : Знання, 1984. — 48 с.
32. Мирошникова А. А. О работе концертмейстера; в классе хорового дирижирования: [метод рекомендації] / А. А. Мирошникова. — Киев, 1990. — 20 с.
33. Михайлова Н. М. Трансформація рольової функції хору в музичному спектаклі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. М. Михайлова. — Харків. 2011. — 20 с.

34. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / В. Г. Москаленко. — К., 1994. — 25 с.
35. Музыкальный театр XIX – XX веков: вопросы эволюции : сб. науч. тр. / [ред. кол. Н. Бекетова, Г. Калошина. — Ростов н/Д : Гефест, 1999. — 259 с.
36. Мусин И. О воспитании дирижера / И. Мусин. — Л., 1987. — 247 с.
37. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — (Учеб. пособие для вузов).
38. Ольхов К. Вопросы дирижерской техники / К. Ольхов. — М., 1979. — 200 с.
39. Опера и оперное либретто. Вопросы оперной драматургии // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: Материалы науч. конф. / [ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров]. — М., 2002. — С. 145–192. — (Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; сб. 36).
40. Пазовский А. Записки дирижера / А. Пазовский. — М., 1968. — 435 с.
41. Пігров К. Керування хором : учб. посібник / К. Пігров. — К. : Держвидав. образотв. мистецтва і муз. літ., 1956. — 182 с.
42. Покровский Б. Размышление об опере / Б. Покровский. — М., 1979. — 279 с.
43. Полех В. В. Работа хормейстера в процессе постановки оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» / В. В. Полех // Монологи об оперном искусстве. К 70-летию оперного театра Московской государственной консерватории : [сборник] / ред.-сост И. И. Силантьева. — М., 2005. — С. 213-240. — (Науч. тр. Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; сб. 53).
44. Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение / Л. Ротбаум ; ред. и вступит. ст. Е. Грошевой. — М. : Сов. композитор, 1980. — 262 с.
45. Савинов. Н. Мир оперного спектакля / Н. Савинов. — М., 1981. — 286 с.

46. Селицкий А. Я. Основы музыкальной драматургии : учеб. пособие / А. Я. Селицкий, И. К. Демина ; [науч. ред. А. М. Цукер]. — Изд. 2-е, доп. — Ростов н/Д. : Изд-во Рост. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2008. — 72 с. — (Библиотека методической литературы).
47. Станиславский-реформатор оперного искусства : Материалы и документы / ред. Ю. С. Калашников ; сост. Г. В. Кристи, О. С. Соболевская. — М. : «Музыка». — 384 с.
48. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : зб. ст. (Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується) / [ред.-упор. М. Р. Черкашина-Губаренко]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. — 752 с. — (Науковий вісник : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; вип. 89).
49. Тевосян А.Т. Специфика курса анализа музыкальных произведений на дирижерско-хоровом факультете / А. Т. Тевосян // Вопросы хорового образования. — М., 1985. — С. 68–69.
50. Фельзенштейн В. О музыкальном театре / В. Фельзенштейн. — М., 1984. — 407 с.
51. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле / Б. Хайкин. — Л., 1984. — 264 с.

Навчальне видання

Практика роботи з оперним хором
Методичні рекомендації

Автор:

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна – заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Підписано до друку 27. 09. 2018 р. Формат 60x90/16

Обсяг 1 др.арк. Папір офсетний. Друк різнограф

Наклад 100 прим. Зам. 347

Надруковано у центрі оперативної поліграфії Малоголовец Р. А.

М. Харків, пр. Гагаріна, 1. Тел. (057) 781-46-07, (095) 719-67-37