

об'єднують любителів співу незалежно від віку. Для сучасних хорів стає популярним театралізація, використання різних манер співу (тяжіння до естрадності).

Сергій Прокопов

КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ДО РОБОТИ НАД ТВОРОМ У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Мета цієї доповіді - розглянути питання взаємодії різних форм і методів роботи над твором у диригентсько-хоровому класі. Її матеріали є стислим узагальненням змісту проведених автором майстер-класів з диригування для педагогів-хормейстерів, що працюють зі студентами молодших курсів або з учнями музичних фахових коледжів, від компетентності яких багато в чому залежить успіх навчання на такому важливому етапі.

Професія хорового диригента є надзвичайно складною і багатогранною. Диригент має володіти цілим комплексом музичних, виконавських, педагогічних, організаційних, акторських здібностей і навичок, знаннями з теорії, історії музики, хорового виконавства і диригентсько-хорової освіти. Тому робота зі студентом у класі з диригування, зокрема над хоровим твором, не може бути іншою, ніж як комплексною. Чи завжди у своїй роботі педагоги є послідовними і принциповими в цьому плані? Хіба не буває так, що студент, ознайомившись з текстом лише в загальних рисах, поверхово, поспішає зайняти місце за диригентським пультом?

Але, як це не парадоксально, - роботу над хоровим твором у класі диригування не можна розпочинати з самого диригування, так би мовити з «тренування» рук (за виключенням окремих технічних допоміжних прийомів, вправ, які у виконанні молодого музиканта лише на короткий час можуть бути ізольованими від художніх завдань). Учень має заслужити право стати за пульт, - ретельно вивчити твір, попрацювати з книгою і партитурою, проспівати голосом хорові партії, зіграти на інструменті хорому

партитуру, а також над досягнути мануальне відображення музично-поетичної мови.

Відомо, що руки самі по собі не можуть створити інформацію. Вони виконують функцію реалізації. Тобто лише задум диригента визначає вибір доцільних жестів. Тому диригуванню у класі передуює підготовка студентом хоча б короткого усного аналізу твору, метою якого має бути не тільки розуміння змісту, ідеї, форми, вокально-хорових і технічних труднощів, а й передача почуттєвої сфери, переживань, виявлення «зв'язку художньо-інтонованих емоцій із звуковими образами...» [1].

В цьому плані величезним ресурсом виразності, важливим інтонаційним фондом у хоровому мистецтві, як синтетичному жанрі, є слово. Вже на перших заняттях з диригування автор цих рядків користується в своєму класі перевіреним на практиці методом виразного читання студентом літературного тексту, але в тому плані, як його інтерпретує композитор. А саме: в темпі, наближеному до авторського; з відповідною динамікою (поняттям не тільки кількісним, а й якісним); мімікою і тембром, свідомо обраним виконавцем; логічними наголосами, акцентами, паузами, ферматами, відчуттям теситурних умов, кульмінаційних вершин. Далеко не кожному студенту, що читає текст, вдається знайти правдиву, природню інтонацію в голосі. У когось це виходить монотонно, у когось перебільшено емоційно.

В хоровому творі «Зима» І. Шамо з циклу «Чотири хори на вірші І. Франка» при першому читанні тексту в головній кульмінації, що випадає на *ре - бемоль мажорний* тризвук («все покрив, стискає все», динаміка *fortissimo*), окремі студенти часто позбавляють його драматизму, додають не доречної патетики. Дехто взагалі відчуває незручність у спробах прочитати текст виразно. Проте, такий вид роботи над творами (особливо над хоровими мініатюрами, що як правило, відрізняються більшою деталізацією тексту) є, безумовно, корисним.

Крім осмисленого ставлення до слова, важлива його якісна вимова, артикуляція (у вузькому її значенні). Як відомо, без відчуття «душі» літери, не можна відчутти «душі» слова, фрази, думки. Треба пам'ятати, що артикуляція, як механізм вимови приголосних і голосних, пов'язана із диригентськими жестами, зокрема кистьовими рухами, що викликають асоціативні уявлення, імітують роботу артикуляційного апарату співаків і впливають на нього.

Згадую, яку велику увагу приділяв професор кафедри хорового диригування Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського Ю.І. Кулик щирому і проникливому прочитанню молодими виконавцями тексту вищеназваного твор І. Шамо. Фраза «до найменшого коріння» («до найглибшого коріння» в оригіналі вірша І. Франка) за задумом композитора має звучати на *pianissimo* з використанням півтонових інтонацій в крайніх голосах неповного складу хору, послідовностей акордів подвійної домінанти і тонічного квартсекстакорду. Її переконливій інтерпретації Ю. І. Куликом, як і у виконавському трактуванні диригентом всього твору, сприяли : по-перше, досягнення органічної взаємодії мовної та музичної інтонацій, дещо підкресленої, активної артикуляції при мінімальному русі артикуляційного апарату, використання на кожному акорді *tenuto* (штрих, який можна віднести як до артикуляційного, так й до агогічного), який значно впливав на виразність звучання; по - друге, майже гіпнотична сила впливу хормейстера на колектив, бездоганна диригентська техніка, зокрема кистьові рухи (справжня «міміка рук» Ю. І. Кулика), передавали найтонші, багатоманітні деталі музики.

Справедливо вважається, що хормейстер є не тільки диригентом, педагогом, а й артистом. Це означає, що він повинен мати здібності до перевтілювання, володіти логіко-інтонаційними закономірностями усної мови. Доцільним у такому разі було б включення до навчальних планів підготовки бакалаврів дисципліни «Основи сценічної мови».

Сьогодні, коли в окремих музичних навчальних закладах заняття проводяться в режимі онлайн, вищезазвані методи й прийоми роботи над текстом певною мірою допомагають студентам в їхній самостійній роботі «бачити» і краще відчувати образно-емоційну сферу твору. А для викладача головне завдання в цьому плані полягає в тому, щоб навчити учня вчитися.

Робота над твором, підготовка його аналізу, зокрема історико-стилістичного розділу, передбачає знання студентом основних рис композиторського стилю. На матеріалі тільки одного твору композитора, включеного до індивідуального плану студента, неможливо визначити його особливості. Тому педагог може ознайомити учня з декількома творами композитора. Наприклад, крім української народної пісні «Пряля» в обробці М. Д. Леонтовича, що вивчається студентом на даний момент, викладач пропонує послухати (у запису або на інструменті) ще декілька його обробок українських народних пісень: « Піють півні», « Ой з-за гори кам'яної», «Мала мати одну дочку», в яких розкривається спільна для них усіх тема жіночої долі.

Ще один вид комплексної роботи над твором - спів хорових партій. Студентам необхідно нагадувати, що хоровий диригент, в першу чергу, - вчитель співу. Він має продемонструвати не тільки якісний, а й наближений до звучання тієї чи іншої партії спів незалежно від типу голосу самого диригента.

Гра партитури на інструменті - важлива форма роботи для створення музично-слухового уявлення хорового твору. Її головною метою має бути виконання твору з урахуванням специфіки вокально-хорового звучання: характеру штрихів, туше, опори звуку, теситурних умов. Все це впливає на чутливість м'язів диригентських рук, допомагає створити основу для мануального опанування твору.

В роботі над технічними навичками педагогу слід пам'ятати про головну мету і ціль цих занять: учень має отримати певну диригентсько-хорову школу, але зберегти при цьому свою індивідуальність. Оскільки заняття з

диригування у хормейстерів, на відміну від інструменталістів, проходять за відсутності «інструменту» (тобто хору), встає питання: яке місце необхідно відводити на заняттях з фаху ілюстративному методу навчання? Тут, безумовно, має бути міра. Якщо педагог працює за принципом «роби як я», це негативно може вплинути на кінцевий результат, коли навіть хороший оригінал стає невдалою копією. Ще одна проблема - використання в техніці диригування так званих «кастових» жестів, поширених (хоча і не так часто) серед хормейстерів. Щоб цього уникнути, слід спиратися на основні принципи постановки диригентського апарату. А вони, як відомо, є універсальними. Цю думку підтверджує М. Колесса, підкреслюючи, що теорія і техніка тактування є загальними як для хорового, так і для оркестрового диригування [2, с.5].

Одним з таких основоположних принципів в роботі над технікою (особливо на початковому етапі) є класичний варіант схеми (малюнок) з передачею енергії від однієї долі до іншої. Спочатку він відпрацьовується однією рукою, бажано правою. Що стосується показу вступів хорових партій, зняття звучання, динаміки, попереджуючих жестів, то вони виникають вже на основі цієї схеми (виконуються переважно лівою рукою). Це дозволяє запобігти паралелізму рук, сприяє більш адресному диригуванню.

Ще один недолік, який часто спостерігаємо (особливо на вступних екзаменах у багатьох абітурієнтів), - недооцінка ролі оркестрової партії, її взаємодії з хоровою, зокрема в оперних сценах, вокально- симфонічних творах, де оркестрова партія виконує самостійну функцію, а в окремих випадках, навіть, є носієм ідеї. Наприклад, в частині *Credo* з меси Ф. Шуберта *соль - мажор* на тлі хоральної фактури хору звучить остинатними чвертями сувора, стримана хода оркестрового басу - втілення непохитної віри людини. Щоб уникнути спрощеного трактування функції оркестру, виникає необхідність здійснення студентом виконавського аналізу оркестрової партії, роботи над нею з концертмейстером.

Ми торкнулися лише деяких компонентів комплексного підходу до роботи над хоровим твором. Окремого подальшого дослідження заслуговують такі дискусійні питання, як розвиток музичного мислення молодих музикантів на заняттях з диригування, інтонація диригентського жесту, тощо.

Отже, єдність різних методів і форм роботи над твором в класі хорового диригування, комплексний підхід до неї є певною умовою ефективності навчального процесу в цілому.

Список використаних джерел:

1. Бондар Є.М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : авторефер. дис. ... канд. мистец. : 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
2. Колесса М.Ф. Основи техніки диригування. К. : Музична Україна, 1973. 208 с.
3. Онищук В.І. Диригування як засіб формування професійних навичок студентів вищих мистецьких навчальних закладів . *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Київ, 2012. Випуск 11. 2012. С. 287- 290.

Тамара Теслер

ВПЛИВ ЕСТРАДНО-ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОЛИМИРА ІВАСЮКА НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Українська пісня – це духовне обличчя нашої країни. Вона здатна достукатися до найглибших закутків людини, пробудити радість, світло, добро, співчуття, героїзм, віру, любов. Пісні Володимира Івасюка, які вже стали класикою української естради, пройшли перевірку часом. А це свідчить про те, що вони будуть вічні, як і фольклор загалом.

Творчість В. Івасюка у пісенному жанрі відтворила ряд соціальних і художніх трансформацій, які відбулися в українській музичній культурі у 70-х роках минулого століття. В. Марищак національні витоки української естрадної пісні композитора-класика поділяє по-перше, на специфіку регіону (Буковина, м. Чернівці), де зберігалися автентичні зразки фольклору; по-друге, на систему цих інтонаційних лексем [2].