

художнього образу, налагоджується комунікація між всіма учасниками виконавського процесу.

Отже, робота концертмейстера в умовах дистанційного навчання дуже важлива і охоплює різні форми: запис фонограм партитур, партій та акомпанементу, створення міді-партитур та комплексу ілюстративних матеріалів для опанування хорових творів. Все це вимагає від концертмейстера не тільки піаністичної майстерності, а і володіння сучасними засобами дистанційного навчання.

#### Список використаних джерел

1. Бондаренко А. Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога*. 2020. № 3 (192). С. 69–72. DOI:[https://doi.org/ 10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-69-72](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-69-72)
2. Васильєва О. Організація викладання хорового диригування з використанням дистанційної платформи MOODLE. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матер. V всеукр. наук-практ.конф., 28 жовтня 2021 р.)* / під ред. проф. Батовської О.М. та проф. Белік-Золотарьової Н.А. Харків : 2021. С.6-9.
3. Колоскова Ж. Роль концертмейстера в процесі підготовки хорового диригента в умовах мистецького факультету *Наукові записки*, серія Педагогічні науки, №138, Кіровоград: 2019. С. 262 – 264.
4. Лузан О., Самолюк В. // Специфіка роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання *Імідж сучасного педагога*, №6 (195), 2020. С.92-95. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-6\(195\)-92-95](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-6(195)-92-95)

*Ірина Вербицька*

#### ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИХОВАННЯ СПІВАКА-АКТОРА

Серед головних завдань, що стоять перед вокальними кафедрами музичних вузів – підготовка співака-актора до професійної виконавської діяльності у галузі музичного мистецтва. Реалізації цих завдань і служить вивчення таких курсів як «сценічна майстерність (танок, основи сценічного руху, основи сценічної мови, акторська майстерність)», «оперний клас» та «опера студія» в рамках яких повинні бути засвоєні знання та уміння, що дозволяють науково обґрунтовано здійснювати вокально-виконавську діяльність майбутніх фахівців. Тому цьому напряму відводиться ключова роль у формуванні логічного мислення студентів,

умінні оперувати одержаними знаннями при підготовці студентів до майбутньої роботи в сфері виконавської практики.

Саме **виховання** полягає в спробі поєднання існуючої системи наукових знань та формування практичних умінь та навичок з розробленою системою заходів, спрямованих на забезпечення високого професійного виконавського рівня оперного співака. Удосконалення артиста-вокаліста, яке повинно йти за рахунок розвитку музикантського та вокального напрямків, розвитку художнього смаку з метою удосконалення професійного рівня майбутнього оперного фахівця.

Виховання співака-актора є найважливішим етапом у процесі послідовного музикально-сценічного навчання студента-вокаліста. Викладачі кафедри (вокалісти, диригенти, режисери та концертмейстери) ретельно відбирають оперні уривки, враховуючи вокально-сценічні можливості конкретних студентів та їх подальший розвиток.

Задачі студентів складні та різноманітні: як підійти до роботи над партією-роллю; з яких компонентів складається ця робота; які знання та навички необхідні студенту задля того, щоб проникнути у задум композитора та знайти власну інтерпретацію даного образу. І нарешті, як втілити цей образ у вокально-словесній та дієво-пластичній формі.

По-перше, треба визначити етапи цієї роботи та задачі кожного з них. Необхідно, щоб керівники (диригент та режисер) знайшли загальне бачення сценічного рішення уривку та окремих образів, а також обумовили сценічні обставини, в яких буде відбуватися дія уривку. Робота із студентом над уривком розпочинається з прослуховування опери у цілому та знайомства з її змістом. Це необхідно задля виявлення художнього змісту опери, особливостей її музично-драматургічної дії та значення даного уривку у цілісній побудові твору. Після ознайомлення з музичною драматургією опери розпочинається ретельний розбір уривку. В першу чергу треба визначити епізоди, з яких складається уривок. Визначення сутності кожного епізоду допомагає виявити дію та контрдію уривку,

що вивчається, зрозуміти, у чому полягає конфлікт між діючими особами. Під час аналітичної роботи над уривком необхідно постійно звертатися до музичної драматургії опери.

Прослуховуючи зі студентами уривок, диригент мусить допомогти їм визначити зміну настроїв героїв, виявити, якому персонажу належить дана музична інтонація, який характер вона надає діям героя. Цей етап аналізу містить також визначення запропонованих обставин, даних у музиці та тексті. На цьому етапі студент мусить відтворити біографію свого героя, дофантазувати його життя до початку дії в опері. Заглиблення у запропоновані обставини викликає необхідність у вивченні епохи, ознайомленні з літературними та історичними матеріалами.

Наступний етап – це робота над текстом та словесною дією. Вона містить у собі виявлення підтексту, лінії думки та лінії бачення. Цей розбір також мусить спиратися на аналіз музичної драматургії: музичної інтонації вокального рядка та її оркестрової підтримки. Ця робота ведеться з метою уникнути механістичного промовляння тексту. Тільки після ретельного розбору та усвідомлення тексту студенту рекомендується переходити до вивчення вокальної партії із концертмейстером. Уся аналітична робота зі студентом проводиться викладачами: диригентом та режисером.

Концертмейстер, який вивчає зі студентом партію з оперного уривка, мусить знати концепцію диригента та режисера й усі їхні вимоги щодо даного уривка та партії, що вивчається. Необхідно також, щоб концертмейстер під час роботи зі студентом вимагав від нього самостійної праці, даючи йому посильні домашні завдання.

Головну роль у відтворенні вокального образу грає «діючий спів», співом у опері вимагають, благають, освідчуються у коханні, заперечують, погрожують. Таким чином, впливаючи на психіку партнера, викликають у нього відповідну реакцію. З іншого боку, спів безпосередньо розкриває душевний

стан героя, його думки та відношення до подій, що відбуваються. Працюючи зі студентом над вивченням вокальної партії, концертмейстер мусить ретельно стежити за чистотою інтонації, вірним розподіленням дихання, ритмічною точністю, чіткістю дикції. Але насамперед приділяти особливу увагу рішенням художніх задач та питанням інтерпретації.

Після вивчення партії з концертмейстером розпочинається робота з диригентом. У процесі цих занять диригент мусить ознайомити студента з різними стилями оперної драматургії та специфікою їх виконання, з різними видами оперного речитативу. Необхідно дати студенту уявлення про основи музичної драматургії оперного спектаклю, про значення лейтмотивів, оркестрових тембрів та інших засобів музичної виразності у розвитку музикальних образів, про драматургічні функції ансамблю в оперному творі. У практичній роботі над уривками необхідно навчити студента контакту з диригентом, як своєрідній вищій формі сумісної творчості.

Після завершення роботи з диригентом розпочинаються сценічні репетиції і безпосередньо робота над партією-роллю. Створення художнього музикально-сценічного образу йде по внутрішній та зовнішній лініям поступово, від виконання простих психофізичних дій до вирішування значних психологічних задач. Перші кроки на цьому шляху мусять бути дуже обережні. Режисер повинен звертати головну увагу на органічну, життєво-правдиву поведінку виконавця у запропонованих обставинах та на реалізацію навичок, отриманих студентом під час навчання. Режисер мусить довести майбутньому співаку-актору, що якщо в основу сценічної дії покласти тільки події лібрето, то це може призвести до глибокої суперечності зі смислом, який закладений у музичній драматургії. На відміну від драми, де актор мусить «добувати» логіку почуттів, виконуючи визначену дію, у партитурі опери зашифровані вже «готові» почуття, які треба розкрити через вірно знайдену фізичну лінію

дії. Ця специфіка оперного жанру вимагає від співака-актора розвинутого асоціативного мислення.

Під час сценічних репетицій режисер повинен застерегти студента від примітивного розуміння музичності сценічної дії, коли вона виконується у такт музики, що призводить до її ілюстрування.

Студенту необхідно довести, що темпоритм сценічної дії відповідно до темпоритму оперної музики, не мусить бути зведено до зовнішньої метушні. Таким чином, дія на сцені відбувається не під музику, а витікає з неї. Працюючи зі студентом над зовнішньою виразністю, режисер особливу увагу має приділяти вправам, спрямованим на звільнення від зайвого фізичного напруження. Процес сценічної праці містить також у собі роботу над пластичним малюнком ролі, пошуком жестів, притаманних даному образу. Хода, поклін, танці, вміння діяти з різними предметами реквізиту — усе це мусить бути відпрацьовано зі студентом та введено у лінію дії, мусить стати її органічною складовою частиною. З окремими елементами костюму та предметами реквізиту треба працювати з перших репетицій. З часом підвищуються вимоги й у відношенні зовнішньої виразності: пластика, жест, чіткість мізансценічного малюнку, вміння носити одяг даної епохи, володіння аксесуарами (віяло, плащ, шпага, музичні інструменти тощо). Вводиться новий елемент: грим, що має бути обумовленим характеристикою героя. На протязі усього процесу сценічної роботи необхідно стимулювати ініціативу студента, систематично давати йому домашні завдання, привчати до самостійної праці. Завершується робота показом оперних уривків .

Кожного разу перед майбутніми співаками-акторами висувається задачі більш ретельного, самостійного розбору музики, ідейної спрямованості твору, визначення та освоєння жанру, стилю автора та стилю епохи. Студент мусить усвідомити, що головною умовою виконання партії даного твору є вміння розкрити задум композитора, створивши адекватну виконавську інтерпретацію.

Отже, виховання майбутнього співака-актора це досить багатовекторний напрям, який потребує багато праці і від викладачів, і, перш за все, від самого студента.

#### **Список використаних джерел**

1. Іван Алчевський. Спогади, матеріали, листування. К.: Муз. Україна, 1980. 294 с.
2. Михайло Роменський. Спогади, матеріали. К.: Муз. Україна, 1982. 207 с.
3. Оксана Петрусенко. Спогади, листи, матеріали. К.: Муз. Україна, 1980. 319 с.
4. Гмиря Б. Статті; листи; спогади. К.: Муз. Україна, 1975. 432 с.
5. Козак С. Михайло Гришко. Біографічна повість. К.: Молодь, 1978. 199 с.

*Наталія Михайлова*

### **ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРМЕЙСТЕРА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ: АДАПТАЦІЯ, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ**

Всі ми звикли до того, що мистецтво, створене безпосередньо за участі хормейстера «живе». Воно народжується у миттєвості взаємодії диригента, виконавців та слухача. Проте реалії останніх років (карантинні обмеження через COVID-19 та, наразі, військовий час) спонукають педагогів закладів мистецької освіти до пошуку нових форм викладання практичних дисциплін учбового циклу.

З розвитком інформаційно-комунікаційних технологій з'явилася можливість здійснювати освітній процес незалежно від місця перебування його учасників та різниці у часових поясах. Безліч сучасних месенджерів, програм, додатків, сервісів, платформ таких як Viber, Telegram, Skype, Google Meet, Zoom, Moodle, Classroom, електронна пошта, електронні бібліотеки тощо, міцно увійшли у наше повсякденне життя. Комунікативні властивості й можливості мережі Internet, стають у нагоді під час необхідності синхронізації навчального процесу між комунікантом та реципієнтом. Проте є декілька умов, щодо організації цифрового зв'язку між усіма учасниками освітнього процесу: наявність гаджетів, що підтримують функцію відеозв'язку; стабільний