

**«Хорове диригування»
навчально-методичний посібник**

ВІННИЦЯ-2022

УДК 378. 016:78.071.2 (072)

Рецензенти:

Кравцова Н.Є. - канд.пед.наук, доцент кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

Гаврилюк О.А. - канд.пед.наук, старший викладач кафедри теорії та методики музичного виховання КЗВО "Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж"

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол №11 від 15 червня 2022р).

Білозерська Г.О., Сізова Н.С. Хорове диригування: навчально-методичний посібник. Вінниця: ВДПУ, 2022, 125с.

У навчально-методичному посібнику подано відомості та теоретичні поняття про основні елементи та закономірності диригентсько-виконавчого мистецтва. Мета та завдання посібника – формування індивідуальної творчої особистості виконавця, розширення загального та спеціального кругозору, розвиток спеціальних диригентських умінь та навичок. Розкривається специфіка професії диригента, її багатогранність, виділено основні способи диригування та надано практичні рекомендації початкового навчання у класі хорового диригування, основні напрямки, за

якими має відбуватися навчання з хорового диригування. Зміст посібника відповідає базовому курсу мистецьких факультетів та мистецької освіти, музично-педагогічних факультетів навчальних закладів різного рівня підготовки.

Передмова

Музично-виконавське мистецтво завжди привертає до себе особливу увагу. Нині в галузі світової музичної культури у всіх її формах та напрямках накопичено величезний історичний та практичний досвід. Предмет розгляду посібника – галузь виконавчої спеціальності – хорове диригування, одна з найскладніших та різноманітніших. Враховуючи обмеженість за часом навчання у вузі, до роботи включено комплексну інформацію, яка покликана надати необхідні теоретичні відомості учням, на основі яких вони зможуть правильно оцінювати явища диригентсько-хорової практики та педагогіки, підвищити технічний рівень та загальну музичну культуру майбутнього музиканта, педагога, виконавця. Освоєння теоретичних знань дозволить учням з різних сторін точно і правильно відповісти на те, що в методиці раціонально, що менш доцільно, проаналізувати і дати характеристику багатьом видатним явищам з історії розвитку диригентського виконавства, розвитку виразної диригентської техніки.

Хорове диригування це особливий вид музичного мистецтва, воно має свою специфіку.

Навчання диригентської професії містить більше умовностей, ніж будь-яка інша з виконавських спеціальностей. Складність полягає насамперед у тому, що неможливо постійно та систематично спілкуватися зі своїм «інструментом» – хором. Інструментом є фортепіано, але воно має інший спосіб звуковидобування, обмеженість тембрів, довгих звуків, що тягнуться. Диригування вимагає професіоналізму, оволодіти яким необхідно під керівництвом досвідченого педагога, залучаючи спеціальну навчальну літературу, яка б відповідала на різні питання. Диригент має з усіх перерахованих умовностей зробити максимально простою і зрозумілою «мову жестів», щоб потужно використовувати її у повсякденній практиці. Диригентів багато, багато і шкіл, і методик, і думок. Практика диригування значно випередила теорію, проблема якої завжди існує. Тоді, коли є дуже міцна теоретична база, тоді й практичні навички засвоюються краще, точніше, правильніше. Знання теорії допомагають студенту виявити свою творчу індивідуальність, свій диригентський індивідуальний жест.

У мистецьких освітніх закладах навчання з хорового диригування розпочинається на перших курсах, після чого вже слідує практика роботи з хором. Специфіка спілкування з хором вимагає від диригента багатьох якостей: уміння керувати колективом виконавців, налагодити творчий контакт із колективом; вміння чути хор; миттєво реагувати на всі неточності у виконанні; точно, ясно та лаконічно висловлювати свої вимоги та побажання; вміти точно та правильно скласти план репетицій з колективом та багато іншого. Ці якості мають виховуватись у класі з хорового диригування. Для якісного оволодіння диригентським виконавством необхідно мати відповідні здібності та якості, мати чітке уявлення про зміст, структуру, засоби даного мистецтва, а методика навчання повинна відповідати цим вимогам.

Запропонована робота ґрунтується на матеріалі вивчення, аналізі книг та монографій до курсу «Хорове диригування» з мистецтва диригування провідних теоретиків та практиків. Посібник призначений для студентів, які бажають стати диригентами хору, та всім, хто цікавиться диригуванням. Матеріал посібника

включає аналіз природи технічного диригування, історію, традиції диригентського мистецтва.

У роботі зроблено спробу дати уявлення, узагальнити і відзначити основні теоретичні передумови диригування, показати різноманіття інформації та суджень, з якими зіштовхується молодий диригент, який обрав своєю професією диригування.

Зміст:

Тема 1. Диригування як вид мистецтва.

Історичний аспект 28

Тема 2. Диригування як засіб музичного виховання. Специфіка диригентської професії.

28

Тема 3. Початковий етап роботи у диригентському класі. 38

Тема 4. Методика роботи над звільненням диригентського апарату. Функції правої та лівої руки 46

Тема 5. Поняття «ауфтакт» в диригуванні. Три моменти показу вступу в диригуванні .Особливості показу закінчення звучання 63

Тема 6. Диригентська точка. Основні штрихи. Акцент, синкопа.74

Тема 7. Види фермат та прийоми їх виконання84

Тема 8. Принципи початкового етапу самостійної роботи над хоровою партитурою.86

Тема 9. Поліфонічний виклад хорових творів та принципи їх виконання (види поліфонії).96

Тема 10. Робота з камертоном. Основи репетиційного процесу.100

Тема 11. Роль диригента у концертному виконанні.113

Література123

Тема 1. Диригування як вид мистецтва. Історичний аспект.

Диригування (від франц. diriger - направляти, керувати, керувати), один з видів музично-виконавського мистецтва, керівництво колективом музикантів (оркестром, хором, ансамблем, оперною або балетною трупю і т.д.) в процесі підготовки і під час публічного виконання ним музичного твору. Диригент забезпечує ансамблеву стрункість і технічну досконалість виконання, прагне передати колективу виконавців власні художні наміри, власне розуміння твору. Мистецтво диригування засновано на спеціально розробленій системі рухів рук. Важливу роль у процесі диригування грає і обличчя диригента, його погляд, міміка. Сучасне диригування вимагає від диригента музично-теоретичної підготовки, тонкого слуху, хорошої музичної пам'яті, а також активної, цілеспрямованої волі.

Диригування - один із видів творчої діяльності в галузі музичного мистецтва. Тому підготовку майбутніх вчителів до інструментального та хорового диригування слід розглядати як їх підготовку до творчої

діяльності. Ця підготовка передбачає оволодіння системою музично-теоретичних знань, методологією і методикою творчої діяльності, численними вміннями і навичками. Диригування є загальним компонентом усіх основних напрямів професійної діяльності вчителя музики і що ця діяльність у певній мірі сприяє прилученню підростаючого покоління до музичної культури, дає підставу розглядати його відносно самостійний напрям праці викладача. Оволодіння знаннями, вміннями і навичками у вирішенні організації диригентської діяльності вчителя музики зводиться до найважливішого - вдосконалення його самостійної роботи.

Навчити майбутнього вчителя самого опрацювати пісенний шкільний репертуар, сформувані знання, уміння самостійної роботи над ним - це означає вирішити ряд творчих завдань, які складають серцевину його диригентської діяльності в класі, в позакласній роботі за межами школи. Тому вдосконалення самостійної роботи майбутніх вчителів музики доцільно здійснювати шляхом залучення їх у творчий процес. Зміст і характер якого наближений до змісту і характеру тих завдань, які доводиться вирішувати організаційно вчителю-диригенту в повсякденній практичній діяльності.

Диригування ми розуміємо як процес керування музичним колективом - оркестром, хором, ансамблем, оперною або балетною трупю, який відбувається під час вивчення і публічного виконання цим колективом музичного чи музично-сценічного твору. Цей процес здійснює диригент. Поняття "диригент" стосується музиканта-виконавця, який керує музичним колективом, а процес керування полягає в передачі диригентом музикантам колективу творчих намірів композитора через власну інтерпретацію завдяки забезпеченню ансамблевої злагодженості й технічної довершеності виконання.

Природність диригентської мови слід шукати у зв'язку музики та руху. Ритм - одна з головних складових музичної мови - не тільки пов'язаний з рухами, кроком, жестом (зокрема, під час трудової діяльності людини), танцем, процесом дихання, а й, переважно, обумовлений ними. Рухи музиканта у процесі виконання твору своєю пластичною виразністю визначають окремі музичні елементи: метроритмічні, агогічно-динамічні, характер звуковидобування тощо. Ця музикальність рухів, як і моторність музики - тобто тісний взаємозв'язок музики і руху (жесту), що виникли у процесі надбання людиною певного музичного досвіду, - стали однією з головних

підстав виникнення ремісничих засад диригування.

У зв'язку з удосконаленням музичного письма, виконавських засобів виразності, музичних інструментів та впливу культурно-історичних традицій, виникли різноманітні форми колективного музикування, що призвело до створення різновиду оркестрів (симфонічний, духовий, народний тощо), які розподілилися на професійні та аматорські (любительські). Кожна форма колективного музикування мала своє соціальне призначення і відіграла значну культурно-виховну роль суспільного цілого.

Зазначимо, що хоча керування оркестровим колективом як феномен диригування в сучасному його розумінні та самостійний вид музичного виконавства сформувалося відносно недавно (друга чверть XIX ст.), його витоки простежуються з давніх часів.

Із розвитком та ускладненням мелодичної мови, зростанням труднощів відтворення незафіксованих письмово пісень та різноманітних мелодій мистецтво диригування за допомогою умовних рухів тіла трансформується у складну науку хейрономію. В її основі була система умовних символічних рухів рук і пальців диригента, які підтримувалися відповідно рухами голови та

корпуса. Пізніше, в середні віки, такі прийоми музичного керування застосовувалися в церковному хорі. Їх можна вважати початком зародження сучасної «мови жестів». Таке диригування було дуже поширеним у Стародавньому Єгипті та Греції у разі спільного керування музикантами та хором.

Підтвердженням цього є те, що досі на єгипетських і асирійських барельєфах збереглися зображення спільного виконання музики, переважно на однорідних музичних інструментах, кількома музикантами під керуванням людини із жезлом у руці. Іншими словами, прообразом сучасного диригента в той час був провідний виконавець на музичному інструменті, який виконував одночасно функції музиканта та керівника колективу з відповідними організаційними обов'язками.

Хейрономічні прийоми церковної музики, запозичені у давніх греків, збереглися до XV століття. Про це свідчать картини того часу, на яких зображено поширені тоді диригентські прийоми. Наприклад, на картині Ботічеллі (1446-1510 роки) зображено два хори ангелів, які співають із нот, а один із них легким рухом руки диригує. На картині Пінтуріккіо (створеній приблизно у цей же період) ангел у такий спосіб керує хором, що складається з 10 ангелів.

Разом із тим є підстави вважати, що поряд із хейрономією існували й інші види диригування, більш близькі до нашого часу. Царський жезл поступово перетворювався із символу духовного звання в ознаку диригентської посади і став прообразом диригентської палички (батути). Тепер важко точно визначити, коли ж було започатковано диригування диригентською паличкою. До недавнього часу вважали, що диригентську паличку почали застосовувати у ХІХ столітті. Її застосування пов'язують з іменами композиторів Г. Спонтіні, К. Вебера, Л. Шпора. Хоча в історичній літературі є свідчення про перший випадок диригування батutoю концертів Палестріни (1564 р.), коли він відбивав такт тонкою і довгою золотою паличкою.

Зокрема, у латино-польських літургійних нотних книгах (Градуалях) 1406 року знаходимо зображення польської музичної школи, що діє на території України. Співають 12 підлітків під керуванням двох наставників. Учитель диригує диригентською паличкою, а його помічник співає і рукою відбиває такт. Це дає підстави стверджувати, що диригенти ще на початку ХV століття застосовували диригентську паличку, а для керування музично

- виконавським процесом колективу використовували подвійне диригування.

Ускладнення багатоголосся, поява мензуральної системи і розвиток оркестрової гри вимагали чіткішої ритмічної організованості ансамблю. Можливо, це було причиною того, що поряд із хейрономією застосовувався спосіб диригування за допомогою «батути» (палички, від італійського Баїїге

- бити, вдаряти), яка слугувала для досить голосного відбивання такту. Згаданий спосіб ще називають „шумовим диригуванням”. Про застосування батути свідчать художні зображення циркового ансамблю, зроблені до 1432 року.

Є окремі свідчення про спроби замінити диригентську паличку носовою хустиною (в окремих випадках її прикріплювали до батути). Ця різноманітність способів диригування призвела до того, що кожен вокальний чи інструментальний ансамбль вимагав особливого способу диригування.

Слід звернути увагу на те, що та епоха породила великих реформаторів в музичному мистецтві, виразником цих ідей були нові твори, написані в гомофонному стилі, який зумовив появу нової системи керування оркестровим виконавством — систему

«генерал-баса». При цьому в оркестрових партитурах та диригуванні відбуваються істотні зміни: в партитурах виписували тільки крайні голоси, а гармонічний зміст акомпанементу позначали умовними цифрами над басовими голосами. Середні голоси оркестру не було чітко позначено, оскільки композитор точно виписував тільки фрази сольного характеру для інструментів, яким доручалася ця місія. Стандартний гомофонний акомпанемент зовсім не виписувався, а оркестрові музиканти, маючи перед собою басовий голос із різними цифровими позначеннями, імпровізували свої партії за правилами музичної теорії, залишаючись у межах гармонії і ритму, визначених композитором.

З удосконаленням клавесинної системи, яка на початку ХУІІІ століття стає провідною в диригентській практиці, поступово виробляється ряд прийомів керування оркестром. Наприклад, для того щоб таке керування було зрозумілішим, керівники колективу часто виконували не тільки генерал-бас партитури, а й мелодію, нерідко змінюючи розміщення середніх голосів. Для того, щоб одержати можливість стежити лише за загальним виконанням, диригенти запрошували спеціальних клавесиністів для читання

партитур. Відомими диригентами того часу були Г ассе та Граунь.

Природно, що такі незручності спричинили пошук нових, ефективніших форм диригування. Вони були підказані самою диригентською практикою тих оркестрових колективів, у яких внаслідок малої кількості виконавців та завдяки легкості виконання твору обходилися без диригента-клавесиніста. У цих випадках обов'язки диригента брав на себе перший скрипаль, як це відбувалося в оркестрах раніше. Такого скрипаля в музичній літературі XVII ст. називали концертмейстером, а система диригування за допомогою смичка набула нової розробки.

Захисником цієї системи був один із тодішніх керівників оркестру Петрі, який вважав, що її потрібно не тільки використовувати в нечисленних ансамблях, а й у великих оркестрах. Він стверджував, що ніхто не може помилитися, якщо концертмейстер домовиться з виконавцями, у котрих «дрібні ноти», щоб він виконував такі партії на скрипці. Проте, Ем. Бах, як найбільш ревний захисник клавесинної системи, рекомендував на початку п'єси наслідувати гру першого скрипаля, а не диригента-клавесиніста. Коли генерал-бас написано шістнадцятими, через що клавесинний супровід диригента ставав не

зовсім виразним, прийнято було наслідувати гру концертмейстера. Хоча ця система керування оркестровим колективом на той час була досить популярною в європейських оркестрах, однак з ускладненням музичного стилю почали виявлятися негативні аспекти клавесинної системи, в якій роль концертмейстера в оркестрі стає значущою. Це стало передумовою зародження нової системи диригування, яку впродовж наступних віків використовували на усіх оперних сценах і концертах Європи. Це була система подвійного диригування, побудована на постійній участі в оркестрі двох диригентів — диригента-клавесиніста і концертмейстера.

Причиною подвійного диригування в італійській опері була сама музика, яка відрізнялася від французької меншою ритмічною жвавістю, отже, не було потреби диригувати за допомогою батута. Однак, якщо оркестр кількісно збільшувався, батуту застосовували і в італійській опері. Разом з тим, гомофонний стиль інструментальної музики до кінця XVII століття почали замінювати поліфонічним стилем, який позбавлений одноманітності. Наприклад, Бранденбурзькі концерти Й-С. Баха та великі концерти Ф. Генделя вимагали застосування нових способів виконання, оскільки старі неможливо було

використовувати через ускладненість симфонічного стилю. Потрібен був новий засіб для об'єднання двох диригентів. Ним стала система потрійного диригування, тобто для об'єднання двох попередніх вводили третього диригента. Таку систему вперше зображено на титульному листі музичного лексикона Вольтера, виданого в 1732 році. На передньому плані можна побачити орган, за ним диригент-клавесиніст, концертмейстер зі скрипкою та третій диригент із двома хартами по одній у кожній руці.

Слід відзначити, що система потрійного диригування ніколи не була самостійною. У XVIII столітті вона була лише додатковою ланкою або корективом старої системи подвійного, яка спричинювала постійні проблеми в ході оркестрової гри.

У згадану епоху система генерал-баса вже пережила період загального захоплення нею. Композиторська техніка була набагато досконалішою, а це потребувало нових засобів відтворення нотного письма. Важливого значення надавалося середнім голосам оркестру. Якщо композитори минулого століття ігнорували розміщення їх між інструментами, то в другій половині XVIII століття вони старанно виписували середні голоси партитури,

виступаючи проти вкоріненої практики «прикрашати» написану автором партію.

Такі умови, що склалися в оркестровій музиці, призвели до того, що система генерал-баса, яка існувала впродовж декількох століть, вже не відповідала вимогам нового стилю. Зазначимо, що рішучого удару по старій системі генерал-баса було завдано пізніми симфоніями Й. Гайдна та першими

В. Моцарта, оскільки в них було відображено новий музичний стиль.

Отже, з поширенням нового симфонічного стилю оркестрування музичних творів система подвійного диригування, що панувала в XVIII столітті в оркестрах Європи, стала малопридатною. Нова система, відмовившись від генерал-баса, тим самим позбулася клавесина в симфонічному оркестрі. Так, при виконанні нових творів із клавесином (симфонії Й. Гайдна) вже відчувалася його зайвість. Нова система також вплинула на домінуючу роль концертмейстера, оскільки партії виписували з численними динамічними і ритмічними відтінками, а манера прикрашувати ці партії відійшла в минуле. Нове музичне письмо та вимоги до оркестру не передбачали участі двох диригентів, котрі ділили музичну інтерпретацію твору, бо це суперечило новим підходам до його виконання.

Новий стиль виконання творів, відповідно, вимагав іншої диригентської системи, в якій роль інтерпретатора музики зосереджувалася в руках одного диригента, а зміст твору трактувався крізь призму своєї художньої індивідуальності. Інакше кажучи, наступала епоха, коли диригент стає самостійним «виконавцем» музичного твору за допомогою інструменту, яким є оркестр.

Як відомо, в попередню епоху розуміння поняття «диригент» не відрізнялося від загального розуміння «музикант», а композитори диригували власні твори особисто. М. Малько стверджує, що у старі часи диригентом був композитор, і ніхто не вважав, що здатність до створення музики і її інтерпретації в ролі диригента можуть не збігатися в одній особі. «Диригування, по суті, не було самостійним видом музичного виконавства. ».

Таким чином, подальший розвиток симфонічної музики, становлення національних композиторських шкіл та поява складніших творів обумовлювали розширення оркестру та удосконалення його виконавської виразності. Ці обставини були головною передумовою звільнення диригента від виконавської участі як скрипаля-концертмейстера та заміни смичка на

диригентську паличку із зосередженням в одних руках цілого оркестру.

Важливими для утвердження нової системи диригування були концерти, в яких під керуванням Л. Бетховена виконувалися його твори. Виконуючи власні твори, Бетховен добре усвідомлював непридатність системи подвійного диригування. Це й було причиною його виступів у ролі диригента. Під час виконання своїх творів Л. Бетховен, за свідченням сучасників, стояв попереду оркестру і показував динамічні відтінки за допомогою різноманітних рухів.

Поштовхом переходу до нової системи диригування був приїзд у 1820 році в Англію на гастролі Л. Шпора, який уже випробував систему диригування паличкою в багатьох оркестрах Англії та Австрії. В автобіографії так описано перший концерт, на якому він диригував паличкою новим способом: «Я твердо вирішив, - пише він, - спробувати диригувати паличкою, коли настане моя черга. Я став з паличкою за окремих пультах перед оркестром, вийняв з кишені диригентську паличку і подав знак починати. Натхненний результатом, оркестр, після першої частини симфонії, виразив мені своє схвалення і тим усунув можливість подальших протестів... Успіх концерту перевершив усі мої сподівання.

Це була рішуча перемога диригентської палички і з того часу вже ніхто більше не диригував за фортепіано».

Серед перших диригентів, котрі широко використовували у своїй практиці диригентську паличку, були І. Мозель (1812, Відень), К. Вебер (1817, Дрезден), Л. Шпор (1817, Франкфурт-на-Майні), а також Г. Спонтіні (1820, Берлін), який тримав її посередині, як диригенти, що користувалися для диригування рулоном нот. Отже, до сучасного свого рівня диригування прийшло тоді, коли всі засоби почали застосовуватися не окремо, а як складові однієї дії.

Таким чином, процес переходу до сучасних форм диригування було завершено. В європейських оркестрах утвердилася та система, яка до сьогоднішнього часу є незмінною і найбільше відповідає сучасному стилю музичних творів.

Підсумовуючи основні історичні етапи розвитку диригування, слід зазначити, що основними етапами еволюції диригентського мистецтва були стихійні і примітивні рухи тіла первісних людей, хейрономія давнього періоду і епоха Середньовіччя, пошуки засобів керування ритмічним ансамблем і поява батути з «відбиванням такту» в XVI столітті, генерал-бас і диригування за клавесином у XVII-XVIII

століттях і, нарешті, виникнення нового стилю з розвинутою мовою жестів, які успішно використовуються й сьогодні.

Найбільшої значущості в українському диригентському мистецтві набуває саме хорова школа та диригентське хорове мистецтво. Це пов'язано із ментальністю нації, із фольклорно-виконавською традицією, із церковно-літургійною практикою.

Процеси державотворення, які нині відбуваються в Україні, спричинили безприкладну за своєю глибиною інтенсифікацію духовного життя суспільства. На часі потужний поштовх до розвію отримують саме ті види мистецтва, що кореняться в предковічних народних традиціях і уособлюють найяскравіші прояви української духовності. Саме до таких явищ належить українське мистецтво хорового співу, котре сприяє утвердженню державності, культурній консолідації нації, інтелектуальному та духовному відродженню народу, що протягом тисячоліть створив і подарував світові оригінальні художні скарби. Разом з тим, дедалі глибше осмислення, детальний аналіз окремих складових елементів національної хорової спадщини яскравіше висвітлює все розмаїття її форм з усім багатством притаманних сучасності змістів музичної культури, виховання,

педагогіки.

Розвиток хорової культури України в другій половині ХХ століття віддзеркалює загальні суспільно-політичні процеси в країні. До найвищих надбань української музичної культури даного періоду відносяться національні диригентсько-хорові школи. До найсуттєвіших компонентів їх функціонування вчені відносять джерела традиції, комплекс мистецьких та педагогічних засад і принципів у всій їх різноманітності, естетичні установки, процеси та тенденції у виконавстві, форми організації хорових колективів, своєрідність звукового еталону епохи, розвиток музикознавчої думки в галузі хорознавства.

В другій половині 50-х на початку 60-х рр. спостерігаються ознаки поступового відродження хорової культури. Цей процес відбувався в межах єдиної держави і відзначався багатьма позитивними рисами. Означений період характеризувався значними здобутками в галузі хорової творчості, пробудженням інтересу до академічного хорового співу, розширенням жанрово-стилістичного кола концертного та навчального репертуару, активізацією джерелознавчих досліджень та виданням творів вітчизняної духовної музики, систематичним проведенням фестивалів хорової музики в Прибалтиці.

В 60-70 рр. відбувається подальший підйом хорової культури. Про це засвідчують такі основні тенденції, як виникнення камерних хорів (фундатор цього руху в Україні – В.Іконник); розширення мережі мистецьких колективів, зокрема, заснування першої в історії України професійної чоловічої капели (художній керівник С.Дорогий); надзвичайно плідна співпраця композиторів з хоровими колективами; поглиблення музикознавчих досліджень в галузі хорового мистецтва; піднесення регіональних диригентсько-хорових шкіл.

На зламі 60-70-х рр. в розвитку хорової культури все помітнішими стають негативні тенденції і явища. Маємо на увазі її надмірну політизацію та зневажливе ставлення органів влади до національної мистецької спадщини; адміністративне втручання в творчий процес; схильність до проведення різноманітних ювілейних заходів тощо. В хоровому мистецтві негативні ознаки виявилися також в недооцінці та несприйнятті новітньої, особливо авангардної хорової музики; надмірному культивуванні народних хорів та неприродній диференціації виконавських напрямків; постійних ідеологічних обмеженнях щодо виконання певних хорових творів тощо.

В 80-90 рр. незважаючи на різні труднощі

і негативні явища відбувається подальший розвиток української хорової культури. До найбільш характерних її ознак відносимо такі як:

- зростання ролі громадських організацій та установ, церкви в культурно-мистецьких процесах;
- поглиблення інтеграції української хорової культури в європейський та світовий соціокультурний простір;
- розквіт хорової творчості цілої плеяди композиторів (Л.Дичко, Є.Станкович, В.Степурко, Ю.Алжнев, В.Зубицький, А.Караманов і ін.);
- надзвичайно плідна диригентська діяльність метрів хорового професіоналізму та нової генерації митців (П.Муравський, А.Авдієвський, В.Іконник, М.Кречко, В.Палкін, Є.Савчук, Б.Антків, В.Газінський, С.Фоміних і ін.);
- велика організаційна робота визначних хорових діячів (А.Авдієвський, О.Тимошенко, Є.Савчук) з розбудови культури та музичної педагогіки незалежної України;
- заснування нових професійних хорових колективів в різних регіонах; досягнення ними високого рівня майстерності; активна участь хорових капел в культурно-мистецькому житті України;

- розширення та поглиблення наукових досліджень в галузі хорового мистецтва та диригентсько-хорової педагогіки;

Тема 2. Диригування як засіб музичного виховання. Специфіка диригентської професії.

Підготовка диригентських кадрів у сучасній Україні є частиною культурного відродження та розвитку українського мистецтва, естетичного виховання.

Виховання та навчання хорових диригентів становить певну складність, зумовленою тим, що диригентське мистецтво в сучасному розумінні є однією із наймолодших професій, в порівнянні з іншими видами музичного виконавства, хоча, звісно, диригування має багатотисячолітню передісторію.

В галузі теорії диригентського мистецтва одним із найменш досліджених питань є методика викладання.

Хоча і опубліковано чимало праць, присвячених питанням диригування (монографії про видатних диригентів, посібники, підручники, статті тощо), питання методики викладання переважно висвітлені у

загальному напрямку.

При наявності різних підходів то тих чи інших питань не виключена можливість узагальнення основних принципів методики, поданих у даній методичній розробці.

Не кожному хорошому музиканту вдається стати хорошим диригентом, оскільки для цього необхідний не лише ряд специфічних знань та навичок, але і диригентський талант. Але кожен хороший диригент повинен бути передусім хорошим музикантом, володіти хорошим слухом, відчуттям ритму, музично-теоретичними знаннями, і бути широко ґрунтованою людиною.

Тому, якщо для вже професійного музиканта навчання диригування стає переважно спосіб набуття спеціальної техніки диригування, то для молодого виконавця, який лише починає своє музичне життя, диригування передусім – засіб його музичного виховання. На заняттях передусім приділяється увага опануванню специфічних технічних знань і навичок, розвиток своєї музикальності загалом.

Звідси витікає важливий висновок – техніка диригування, як виконавський процес, знаходить справжню цінність лише в руках зрілого музиканта. Тобто, чим вищий інтелектуальний та музичний рівень учня диригування, тим більше вимог може ставити

педагог учневі: розкриття високих художніх цілей, що за собою вимагає більш тонкої техніки диригування.

Початківці вимагають зі сторони викладача більшої уваги, скеровану в першу чергу на розвиток їх музичної та загальної культури, розвитку хорошого музичного смаку, а з диригентської сторони – на розвиток внутрішнього слуху, техніки читання нот, вміння вільно орієнтуватися у нотному тексті. Майбутній диригент – це керівник, наставник, вихователь колективу.

Ніколи не варто забувати, що предметом вивчення в класах диригування є передусім музика. А техніка диригування, як одна із форм виконавського процесу, не може існувати і вивчатися сама по собі. Техніка диригування – лише засіб розкриття конкретного музичного змісту, засіб впливу на виконавців.

Диригування у своїй найбільш простій формі доступне кожному обдарованому музиканту, оскільки являючись виконавським засобом виявлення музично-емоційного змісту твору, в той самий час, не пов'язане безпосередньо, як це виявляється у інструментальній, вокальній спеціальностях, з процесом звукоутворення. Звісно, що технічні навички виконавця грають дуже важливу роль. Але в процесі диригування учневі простіше проявити своє переживання

музичного образу, за умови, що його диригентський апарат є звільненим.

Ще більше ста років тому Р. Шуман у своїх «Життєвих правилах та порадах молодим музикантам» рекомендував якомога раніше познайомитися з диригуванням.

Великою перевагою диригування є те, що на уроках пропонується опанувати безмежним за об'ємом та змістом, високим за художніми та музичними досягненнями музичний матеріал.

На першому етапі навчання можуть бути використані різні збірки обробок народних пісень, в тому числі М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, П. Козицького та ін. На більш пізніх етапах – крупна вокально-симфонічна та оперна музика. Весь цей розмаїтий та багатогранний світ чудової музики дуже позитивно впливає на музичний ріст учня.

Таким чином, диригування є специфічною виконавською дисципліною, а також поряд з цим має і більш широке значення, у якості засобу музичного виховання.

На початковому етапі навчання диригування необхідно виявити специфіку даної професії, та риси, що відділяють особу диригента серед інших музикантів-виконавців у особливу категорію.

Музикант виконавець удосконалює свою

професійну майстерність на індивідуальних уроках, в процесі щоденних домашніх занять, а також завдяки систематичним виступам на заходах, іспитах, публічних виступах. При цьому він постійно, з першого уроку музики працює з «інструментом в руках» і поступово звикає до нього настільки, що інструмент стає невід'ємною частиною виконавця. Таким чином з року в рік його виконавська майстерність набуває творчого, виконавського досвіду.

Диригентська професія порівняно із професією музиканта-інструменталіста, має ряд своїх особливостей.

Першою особливістю є те, що в процесі виконання диригент не має безпосереднього контакту із інструментом і сам безпосередньо не бере участі у процесі звукоутворення. Замість цього він отримує лише зоровий контакт з виконавцями і може довести свої творчі задуми до слухача лише шляхом впливу на виконавський колектив за допомогою міміки та диригентських рухів.

Другою особливістю професії є творча та художня відповідальність диригента. Відповідальність, що несе соліст-виконавець досить велика, але він несе її лише за себе особисто. Диригент, на відміну,, відповідальність перед слухачами несе не лише за себе, але і за колектив, яким він керує; окрім

цього диригент несе відповідальність і перед самим колективом: його задача закладається в тому, щоб показати кожному учаснику колективу, як він повинен співати чи грати, щоб загальне виконання якомога більше розкрило творчий задум самого композитора.

Особливістю диригентської професії є також той фактор, що дуже важливий період початкового етапу навчання диригент проводить без контакту із самим інструментом.

Диригент на перших етапах навчання працює з «несправжнім інструментом»: оркестр чи хор замінюються, як правило, піаністами-концертмейстерами і репетиційна техніка випрацьовується, як правило в умовах впливу диригента не декількох виконавців.

Специфічною особливістю є також те, що на перший погляд, диригентська професія видається досить легкою. Під час концертного виконання навіть найбільш складних музичних творів часто видається помилкове враження, що диригентське мистецтво є простим та загальнодоступним для кожного, хто бажає диригувати.

Але це не так: успіх виконавської, виховної, педагогічної та творчої діяльності диригента зумовлений не лише специфічним талантом, спеціальною підготовкою, але і усією його попередньою діяльністю, високим

інтелектуальним розвитком, різносторонньою обдарованістю, загальною культурою та винятковою ерудованістю, в тому числі і в питаннях мистецтва.

Природно, що завданням педагога, з перших кроків навчання диригування є виховання тих специфічних навичок та якостей, притаманних диригентській професії. Враховуючи, що диригент не бере безпосередньої участі у звукоутворенні, необхідно виховати в учня підвищену увагу до якості звучання. Диригент завжди повинен слідкувати за якістю звука, його тембральним забарвленням, емоційним впливом.

Така специфіка ставить перед викладачем абсолютно нову задачу, яка суттєво відрізняється від виконавських задач музиканта-інструменталіста, або музиканта-вокаліста. Викладач повинен навчити майбутнього диригента опанувати такою виконавською технікою, яка буде не лише засобом прояви його творчих задумів, але і одночасно засобом впливу на виконавський колектив.

Характерною особливістю на уроках з диригування є також те, що викладач на уроках не чує реального виконання свого учня, а лише бачить виконання у диригентському апараті свого учня, в результаті чого і відчуває та чує

виконання своїм внутрішнім вухом. Адже перші заняття проходять з уявним виконавським колективом, за допомогою піаніста-концертмейстера.

Якщо піаністи-концертмейстери добре знають репертуар, вони можуть мимоволі повести за собою диригента початківця. В такому випадку перед викладачем диригування виникає ще одна виконавська задача – виявити розбіжності між інтерпретацією диригента та інтерпретацією та ініціативою концертмейстера, та слідкувати за тим, щоб концертмейстери підкорювалися волі диригента, намагалися розкрити саме його творчі задуми.

Диригенту-початківцю буває, як правило, недостатньо тих технічних засобів, якими він володіє, у досягнення виявлення свого художнього задуму. Диригентськими засобами досить легко передати темп і метр музики, відносно ясно може бути відтворена динаміка твору. Такі ж проблеми, як чистота інтонації, гармонія, мілкі ритмічні малюнки іноді можуть бути майже недоступні в показі диригентським жестом, і мають особливість залишатися поза увагою учня.

Тому перший етап роботи викладача з диригентом-учнем над новим твором проходить не лише в процесі виконанням учнем даного

твору, але і в бесіді за фортепіано, окремим розбором твору, детальним аналізом музичного та поетичного тексту.

Для диригента володіння фортепіано взагалі визначає всю його подальшу діяльність, оскільки в його безпосередньому розпорядженні завжди є лише два засоби для читання нотного тексту: внутрішній слух та фортепіано.

Отже, система виховання майбутнього диригента повинна базуватися на попередньо вказаних задачах, для того, щоб робота в класах з диригування перетворилася на тонкий, музичний, творчий та високохудожній процес.

Сприяє вивченню диригентської професії також і ознайомлення з літературою. Суттєву роль в розвитку диригентсько-хорової освіти в Україні відіграла плідна наукова та практична діяльність композитора, видатного диригента, завідувача кафедри диригування Львівської Національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, видатного педагога, який виховав цілу плеяду відомих сьогодні диригентів, фундатора львівської диригентської школи, Народного артиста України, академіка М. Ф. Колесси. Найбільш повно теоретичні основи диригентського мистецтва висвітлені в науковій праці «Основи техніки диригування», які стали основною теоретичною базою львівської

диригентської школи і до сьогоднішнього дня.

Окремо стоїть праця видатного українського хормейстера, Заслуженого діяча мистецтв, завідуючого кафедрою хорового диригування, професора Одеської Національної музичної академії ім. А.В. Нежданової К.К. Пігрова (1876 – 1962) «Руководство хором» (1956). Саме у цій праці К.Пігров висвітлює всі практичні аспекти роботи з хором колективом. Новаторським підходом можна вважати деякі положення, подані у книзі. Велика увага приділяється саме роботі з хором над ансамблем, строєм.

Плідними стали і методичні праці видатного представника української диригентської школи М. Канерштейна, які містять його багаторічний досвід роботи в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського. У своїй праці «Вопросы дирижирования», посвяченій питанням підготовки та роботи диригентів оперно-симфонічного профілю цілий розділ присвячений питанням диригентської техніки.

Створення певної системи теорії диригентської техніки в хоровій освіті передбачає синтез надбань, представниками інших національних диригентських шкіл. Так, важливою є одна із перших наукових праць, присвячена саме хоровому диригуванню, принципам роботи з хором та окреме висвітлення хорознавчих аспектів висвітлена у

фундаментальній праці російського диригента, педагога та композитора П.Г.Чеснокова «Хор и управление им». Вагомим також є доробок іншого російського диригента М. Малька. У його книзі «Основы техники дирижирования» подана цілісна система формування та розвитку диригента.

Досить вагомим стали наукові та педагогічні праці С. Казачкова, завідувача кафедри хорового диригування Казанської консерваторії, професора, фундаторі однієї із найбільш відомих диригентсько-хорових шкіл. Проблеми техніки диригування та педагогіки знайшли глибоке наукове та практичне обґрунтування у працях С. Казачкова «Дирижерский аппарат и его постановка» (1967), «От урока к концерту» (1990), «Дирижер хора. Артист, педагог» (1998)

Тема 3. Початковий етап роботи у диригентському класі.

Диригентський апарат складають руки, голова (обличчя й очі), корпус (груди і плечі), ноги. Засвоєння техніки диригування завжди розпочинається з постановки диригентського апарату та досягнення його свободи, тобто пластичності рухів і графічної чіткості ліній. Наступний етап опанування тактування, тобто

прийомів передачі метричних схем (простих, складних, мішаних і перемінних). Потім відповідно набуваються навички, пов'язані з такими диригентськими прийомами, як показ ритміки, динаміки, зміни темпу тощо. Одним з останніх етапів засвоєння техніки диригування є формування складніших навичок різних взаємопов'язаних між собою диригентських прийомів: диференціації функцій правої та лівої рук, одночасного показу динаміки, штрихів, темпу тощо.

Кінцевою метою опанування техніки диригування є набуття вмінь втілювати музичний образ твору та ідейно-художній задум композитора саме диригентськими рухами, і для цього необхідним є цілий комплекс умінь, пов'язаних з інтерпретацією змісту музичного твору.

Цей комплекс умінь передбачає: уявлення оркестрового чи хорового звучання, аналіз засобів виразності, складання виконавського плану, осмислення репетиційних завдань у процесі виконання та вибір виразних жестів для втілення свого варіанта інтерпретації. Усе це потребує ретельного вивчення твору, його змісту й технічної сторони виконання.

Одним із головних завдань діяльності диригента є створення відповідності між його особистим уявленням щодо звучання твору і

реальним його втіленням у звучанні оркестру. Вирішення цього завдання залежить від рухів диригента (його рук, тулуба, голови, очей, м'язів обличчя), які бачать і розуміють виконавці.

Складні комплекси рухів потребують від диригента вправного володіння своїм тілом, уміння контролювати роботу складових диригентського апарату, звільняючи їх від спазмів. Тому в процесі опанування техніки диригування слід поєднувати загальний музичний розвиток із розвитком фізичної культури. Тривале тренування уможлиблює досягнення невимушеності, свободи, легкості й ритмічності рухів. При цьому кожен диригент мусить пам'ятати, що технічні вправи не мають бути самоціллю. Технічну сторону диригування слід виховувати як засіб виявлення змісту музичного твору, як форму, в якій диригент зможе відтворити зміст твору.

Кожний диригентський рух руками та міміка відображають певну емоцію. Передаючи колективу виконавців те звучання, яке виникає в уяві дирижера в усіх деталях, останній немовби «перекладає» свій внутрішній слух, свою уявну модель на жест і міміку: слухова модель перетворюється на видиму. Основою інформативності диригентських рухів для диригента є внутрішній слух і пов'язане з ним

м'язове відчуття. Опанувавши техніку, диригент передає оркестрантам свої музично-слухові уявлення, впливаючи таким чином на реальне виконання музики.

Розвиток техніки диригування диригента відбувається на основі розуміння ним ідейно-художнього змісту кожного музичного твору, яке він осмислює в усіх деталях. У результаті складається певний комплекс диригентських рухів, який відображає музичний зміст конкретного музичного твору. Але вимога відповідності комплексу диригентських рухів характеру музики, яка виконується, це не єдине. Опанування техніки диригування виявляється в тому, що рухи диригента повинні на долю секунди випереджати звучання музики, тобто інформувати колектив виконавців про звучання, яке передбачається. При цьому міміка диригента повідомляє про необхідний емоційний стан музики, а рухи рук – про деталі виконання. Сутність техніки диригування полягає в тому, що відображення музичного образу поєднується в рухах диригента з його неодмінним вольовим впливом на колектив виконавців, владно втілюючи в життя звучання музики. Диригент, керуючи колективом, заздалегідь передає йому свої творчі побажання, а колектив їх виконує. Завдання диригента найвиразнішими рухами,

скоординованими діями всього диригентського апарату захопити своїм задумом колектив виконавців. Таким чином, техніка диригування як єдине поняття склалася в результаті тривалого відбору доцільних виразних рухів, за допомогою яких утілюється художній задум диригента під час виконання музичного твору.

Уміння втілювати музичний зміст засобами мануальної техніки передбачає:

- початкові навички постановки диригентського апарату (основну позицію, положення корпусу, шиї, голови, плечей, рук);
- ускладнену послідовність рухових навичок, пов'язаних з моторикою; у процесі формування цих навичок здійснюється розвиток емоційно-образної виразності та пластичності диригентських рухів;
- прийоми виконання рухів тактування дво-, три-, чотири-дольних схем; подвоєння метричних долей; прийоми тактування п'яти-, шести-, семидольних схем поділу основної метричної долі у дво-, три-, чотири-, дев'яти-, дванадцяти-дольних схемах;
- прийом підсумовування (об'єднання в одному русі декількох метричних одиниць), тактування в розмірах;
- прийоми тактування перемінних розмірів у різних поєднаннях;

- відображення в жестах ритмічних особливостей (пунктирного ритму, синкоп та ін.);
- прийом показу постійного темпу, незначних уповільнень і прискорень, контрастного зіставлення темпів, поступового тривалого сповільнення й прискорення без змін та зі змінами диригентської сітки;
- прийом постійної динаміки, незначних динамічних змін на тривалому проміжку часу, філірування гучності протягом одного звука;
- володіння штрихами – показ акцентів, *sforzando*, виконання диригентських прийомів «увага» – «дихання» – «вступ», «зняття», виконання фермати;
- розподіл функцій рук: показ витриманих звуків, перемінного звучання голосів, різночасових «вступів» та «знімання» звуків.

Таким чином, мануальна техніка це знання рухових прийомів, які мають конкретні, відпрацьовані на практиці значення та вміння використовувати їх під час керування виконавським колективом. Виразальна мануальна техніка це відточений, образно яскравий жест, який сприяє художньому виконанню. Диригент, котрий вправно володіє мовою жестів, здатен виконати музичний твір так, як він відчуває в певний момент, – навіть якщо під час репетицій усе було засвоєно

зовсім не так. Саме таке творче виконання своєю безпосередністю викликає глибоке емоційне враження. Для відпрацювання диригентських жестів необхідна серйозна підготовча робота, яка зокрема полягає в постановці диригентського апарату. Постановка диригентського апарату складається з правильної позиції корпусу диригента, відповідного положення його рук, а також голови, тулуба, ніг. Жести диригента повинні бути пластичними, простими, виразними, музично виправданими та максимально яскравими. Жестами диригент передає колективові виконавців свої думки, порухи своєї душі, які спрямовані на виконання конкретного художнього завдання.

Процес постановки диригентського апарату слід розпочинати зі зняття напруження м'язів рук, плечей, шиї, голови. Перше завдання полягає в тому, щоб знайти для кожного диригента найприродніше, найзручніше та доцільне положення корпусу, голови, рук і ніг, тобто досягти необхідної осанки, основної диригентської позиції.

Слід пам'ятати, що правильна осанка важлива не тільки з естетичної точки зору, а і з практичної. Постановка диригентського апарату, як і опанування диригентської техніки, здійснюється за допомогою фізичних вправ. У

процесі виконання вправ з постановки диригентського апарату набувається м'язова свобода, закріплюється відчуття цілісності всієї руки від плеча до пальців і водночас гнучкості всіх її суглобів, розвивається вміння визначати різницю між вільною рукою і напруженням у м'язах.

Важливим етапом опанування техніки диригування є засвоєння схем тактування, що застосовуються для показу темпів у музичних творах. Тактування є своєрідною сіткою, опорою для художнього диригування. У процесі художнього диригування окремі диригентські жести групуються відповідно до музично-часового розгортання метричної організації музичного твору і набувають при цьому вигляду диригентської сітки.

Малюнок такої сітки окреслюється рухами рук диригента. Для досягнення чіткості схеми диригентові корисно прагнути чіткості, майже каліграфічності рухів рук. Для тактування не є природними як витягнута й напружена в суглобах форма руки, так і рука, занадто розслаблена в суглобах, яка рухається окремими частинами.

Чіткість і виразність малюнка сітки потребує цільності та гнучкості руки. Частиною, що спрямовує, при цьому слугує зап'ясток руки, який веде за собою всю руку, незалежно від

рухів та штрихів. Передпліччя й плече регулюють величину та масу руки.

Тема 4. Методика роботи над звільненням диригентського апарату. Функції правої та лівої руки

Одне із завдань предмета «хорове диригування» - навчання учнів навичкам техніки диригування.

Техніка диригування допомагає керівнику передати за допомогою жесту своє розуміння і тлумачення музичного твору колективу, а через нього і слухачеві. Вона становить той фундамент, на який спирається диригент при вирішенні художніх завдань, так як саме техніка дає йому необхідну свободу дій, пластичність, можливість використовувати все багатство виразних фарб і є основним засобом спілкування диригента з колективом. Диригент активно бере участь у виконанні тільки за посередництвом жесту, без нього він стає «німим». У диригента, який добре володіє технікою, мова жестів повністю замінює мову слів, і виконавці можуть вільно «хитати» по руці диригента всі його вимоги. Звідси стає зрозумілим, яке велике значення набуває

володіння технікою диригування для кожного керівника хору.

Оволодіння технікою диригування, зокрема технікою рук - процес дуже складний і тривалий, і це потрібно вселити учням з самого початку. Диригентська техніка досягається шляхом великої самостійної, роботи, вдумливої, тривалої тренування. Початківець диригент не повинен покладатися тільки лише на свої природні здібності до жесту, «натхнення» в класі, а зобов'язаний систематично працювати вдома, практично опановуючи тим чи іншим прийомом, домагаючись правильного його виконання. Потрібно так натренувати руки, щоб всі елементарні руху виконувалися абсолютно невимушено, зовні дуже просто, легко, без великої затрати фізичних сил, майже автоматично.

Постановка диригентського апарату.

Диригент керує хором за допомогою диригентського апарату. В нього включаються: руки, голова (обличчя, очі), корпус (груди, плечі), ноги.

Вивчення диригентського апарату починається з постановки корпусу. Він має дуже велике значення для диригента. Правильна постановка, практично обґрунтована

і доцільна, полегшує роботу диригента, забезпечуючи повну свободу дій за пультом. І навпаки - неправильне положення корпусу вельми негативно позначається на практичній діяльності і зазвичай служить великим гальмом у спілкуванні з колективом. Крім цього, постановка корпусу знаходить своє безпосереднє відображення і в зовнішньому вигляді диригента, що в свою чергу впливає на створення загального позитивного або негативного враження від виконання. Весь вигляд диригента повинен бути естетичним, приємним для ока виконавців і слухачів, а поведінка за пультом - створювати одночасне враження підтягнутості і невимушеності. Для досягнення цього слід привчити учня тримати корпус вільно, природно, спокійно. При правильному положенні корпусу грудна клітина розправлена, не напружена, плечі розгорнуті. Все це допомагає виробити відчуття свободи і впевненості.

Постановка корпусу. На перших уроках педагогу доводиться приділяти велику увагу правильній постановці корпусу і попереджати можливі недоліки. Вони можуть проявлятися в зігнутому положенні корпусу, сутулості. Фігура диригента в цьому випадку має сумовитий, тужливий вигляд. Зігнуті плечі, запавша грудна клітина створюють враження загальної

розслабленості, млявості. Такий диригент не імponує співакам, не мобілізує їх, а, навпаки, розслабляє. При напруженості грудної клітини диригент весь напружений, дихання його ускладнено, і це в першу чергу відображається на співаках (вони теж втрачають свободу дихання). Постать диригента стає неприродною, «дерев'яною», закостенілою; руки неначе «прив'язуються» до тулуба. У цьому випадку кожен рух руки тягне за собою і поворот всього корпусу. Диригент гойдається з боку в бік, це негарно виглядає і заважає хору. При високому положенні плечей учень напружує верхню частину руки і навіть шию. У таких випадках педагогу доводиться багато працювати над тим, щоб добитися вільних плечей, навчити учня диригувати вільною рукою при відносно-нерухомому положенні плечей. Основну увагу учнів слід звернути на те, що при піднятті руки свободу її руху забезпечує рухливий *плечевий суглоб*, а аж ніяк не підняття плеча з ключицею. Якщо рука буде рухатися в плечовому суглобі дуже вільно і гнучко, відпаде необхідність «тягнути» за собою все плече з ключицею, плечі залишаться спокійними, не напруженими. Ця диференціація рухів не відразу засвоюється учнями, вимагає тренування і дуже уважного контролю з боку педагога.

Позиція ніг повинна створювати міцну і пружну опору диригента, забезпечувати стійке положення корпусу при диригуванні. Краще всього ставити ноги на повну ступінь, не надто широко і одну ногу (праву або ліву) трохи висувати вперед. Така позиція ніг створює найбільшу стійкість і є найбільш естетичним. Якщо ноги поставлені дуже близько один до одного і паралельно, то стійкість пропадає, корпус втрачає опору і диригувати стає незручно. Широко розставлені ноги створюють дуже неприємне враження, псують зовнішній вигляд диригента. Ноги під час диригування повинні зберігати пружність і жодним чином не згинатися в колінних суглобах (на жаль, цей недолік дуже поширений серед початківців диригентів). Потрібно привчати учня до того, щоб він міг зберігати правильну позицію ніг під час виконання, не допускав багатьох переміщень і, тим більше, ходіння по підставці. У той же час диригент не має «приростати» до місця, і згодом учню слід надати більшу свободу поведінки за пультом. Природно, що в окремих моментах виконання можна переміщати ноги, але цим не можна зловживати і завжди потрібно прагнути до повернення в основну позицію. Категорично забороняється відстукувати такт ногою.

Положення голови диригента повинено бути таким, щоб хор ясно бачив його обличчя і очі, а сам диригент міг візуально контролювати всіх виконавців. Отже, він повинен тримати голову прямо, не опускати її вниз. Часто початківці диригенти посилено «допомагають» своїм жестам рухом голови. Кожен рух рук в цьому випадку супроводжується кивком голови. Слід відчувати учня від таких мимовільних рухів, розвивати незалежність частин диригентського апарату. В той же час не можна допускати такого становища, коли диригент дивиться буквально в одну точку, боячись повернути голову. Положення голови може і повинно змінюватися при зверненні диригента до якоїсь партії хору.

Особа диригента грає дуже велику роль в управлінні виконанням. Вона повинна бути виразною, рухливою, володіти багатою мімікою. Міміка обличчя допомагає диригентові зробити виконання більш виразним, так як часто за допомогою лише одних рук неможливо виявити всі деталі твору. Під час диригування міміка диригента може багато «сказати» хору, допомогти у створенні образу. Однак слід застерігати учнів від зайвої міміки, гримасничання.

Артикуляція також повинна сприяти виразності виконання. Формою рота диригент

нагадує хору про характер звуку, допомагає і щодо дикції. Учень повинен натренувати свій артикуляційний апарат так, щоб уміти беззвучно підказувати хору слова ясно, зрозуміло і, головне, вчасно.

На перших порах у більшості учнів спостерігаються маловиразні, «кам'яні» обличчя. Найчастіше це відбувається не від нестачі виразності, а від сорому, сором'язливості. Педагогу в цьому випадку потрібно дуже м'яко робити вказівки учня, намагатися довести йому необхідність виразності обличчя, але ні в якому разі не перебільшувати його недоліки.

Отже, методика постановки корпусу і голови зводиться до двох моментів, до контролю за учням з метою виправлення недоліків і особистого показу педагогом правильної постановки.

Руки - провідна частина диригентського апарату, головний засіб спілкування з хором. За допомогою рук диригент передає своє тлумачення музичного твору, розкриває його внутрішній зміст, впливає на виконавців. Для того щоб правильно поставити руку учня і змусити його самого свідомо ставитися до диригентським руху, контролювати себе, потрібно насамперед пояснити частини руки: кисть (пальці, променезап'ястний суглоб),

передпліччя з ліктьовим суглобом і плече з плечовим суглобом. Рука повинна бути обов'язково вільна у всіх частинах і в той же час являти собою єдине ціле. «Як піаніст повинен відчувати в своїх кінцях пальців всю руку, від плеча до кисті, так і диригент повинен відчувати характер руху у всій руці». Всі частини руки повинні діяти узгоджено, а ступінь активності кожної з них - обумовлюється завданнями виконавства. Основні вимоги при постановці руки - повна м'язова свобода, зручність, природність, рухливість кожної частини і відчуття їх єдності.

Кисть - найбільш виразна частина руки. Вся гамма жестів залежить насамперед від кисті, від ступеня її розвитку. Пензлем диригент показує найтонші деталі виконання, характер звуковедення, фразіровку, нюансировку і так далі. Кисть - найбільш незалежна і рухлива частина руки; тільки вона одна може рибити рухи при відносно нерухомій руці. Вся робота по диригентській техніці повинна передусім мати на увазі розвиток рухливості і виразності кисті, її гнучкості та еластичності. В основній диригентській позиції кисть займає горизонтальне положення на рівні середини грудей. За формою кисть повинна бути округлою, як би готовою захопити кулю або м'яч: відкриті долоні і «дивляться» вниз. Пальці

руки в основній позиції кисті м'яко зігнуті, плавно закруглені, пальцеві кісточки позначені ясно. Пальці не широко розставлені, але разом з тим і не сковані один з одним. Краще тримати їх вільно, з невеликими відстанями один від одного. Великий палець займає положення трохи нижче інших і відсунутий трохи вбік. Пальці, які проводять звукову нитку, можуть бути зімкнуті вказівний і середній, а також великий. Інші пальці закруглені і трохи підняті вгору. Пальці з зап'ястям складають єдине ціле - кисть, яка як би ставиться на уявну горизонтальну площину. Всі рухи зосереджуються в променево-зап'ястковому суглобі, а пальці зберігають відносну нерухомість.

Зупинимося на найбільш частих недоліках в положенні кисті.

Напружена, затиснута кисть. При цьому зовсім виключається з руху променевозап'ястний суглоб, кисть рухається тільки разом з передпліччям і зовсім позбавлена самостійності. Учням з таким недоліком слід запропонувати додаткові вправи для розвитку рухливості кисті, а саме: виробляти м'які рухи кистю вгору і вниз, згинаючи повністю променевозап'ястний суглоб; робити кругові обертальні рухи за годинниковою стрілкою і проти неї; коротко і різко ударяти середнім

пальцем про яку-небудь тверду поверхню і моментально забирати кисть вгору. *Млява, «западаюча» кисть.* Учень не утримує пальці з кистю у горизонтальному положенні (декілька фіксованому), вона весь час «падає вниз» з безвольно опущеними пальцями. В цьому випадку можна порекомендувати ударяти розгорнутою кистю і міцними пальцями об площину (спочатку реальну, потім уявну). В кінці удару слід не відразу прибирати руку, а фіксувати її положення, намагаючись запам'ятати відчуття міцності, опори в пальцях.

Загальна позиція руки. Рука опущена вниз і вільно висить уздовж тіла, піднімається вгору простим рухом, без найменшого напруження. При підйомі рука згинається в лікті і дещо відводиться в сторону. Приблизний висотний рівень руки - середина грудної клітини. Кисть щодо передпліччя трохи піднята, лікоть займає положення обов'язково нижче кисті. Кисті обох рук розставлені не ширше плечей, дивляться вперед. Точками опори є кінці пальців, лікоть і плечовий суглоб.

Педагогу слід звернути увагу на можливі помилки у позиції руки і вчасно їх усунути. Ці помилки можуть зводитися до наступного:

Надто витягнуті вперед руки (диригування такими негнучкими руками викликає біль у м'язах і стомлення); дуже широко розставлені

руки. В обох випадках руки втрачають свою гнучкість і рухливість. Фіксований жорсткий лікоть і надмірна довжина роблять руки «дерев'яними», невиразними.

Неправильне положення ліктів: а) надмірно високе їх положення. Лікоть піднімається мало не до плечового суглобу, плече абсолютно виключається з руху, кисть руки «западає» вниз. При цьому пропадає відчуття опори, відчуття площини, а рухи стають незграбними, стягнутими; б) низьке положення ліктів. Між плечем і передпліччям утворюється гострий кут, долоні «дивляться» не вниз, а поставлені вертикально і відкриті. Вся точка опори зміщується тільки на лікоть, диригент без кінця рухає «стрибає» ліктями, а кисті не діють; в) зайва роздвинутість ліктів в сторони. Кисті рук в такому положенні зближені між собою і це призводить до повного виключення плеча, диригуванню без опори. Фразування надзвичайно важке, так як руки обмежені у своїй свободі і не можуть рухатися в сторони.

Зажате плече. Плече з плечовим суглобом вимикається з руху, діє тільки передпліччя і кисть. Диригент втрачає амплітуду руху, силу, волю.

Правильна постановка руки - справа важка і вимагає великого терпіння від педагога, так і учня. При цьому однаково шкідливі

квапливість, звичка покладатися на час, на те, що недоліки зникнуть самі по собі. Початкові навички диригування закріплюються дуже міцно, і тому набуті недоліки важко виправити в подальшому. Це накладає особливу відповідальність на педагога в початковій стадії навчання. Займатися постановкою руки слід дуже уважно, неквапливо, виправляти найменші недоліки потрібно «на ходу», поки вони не стали звичкою, і пам'ятати, що тільки вільний диригентський апарат дасть можливість правильно розвиватися учню надалі, додасть диригуванню виразність і пластичність.

Група вправ на звільнення основної диригентської позиції

1.1. Для вільного стану, усунення напруги в м'язах плечового поясу, корпусу потрібно підвести плечі, відвести їх назад і вільно опустити (повторити кілька разів).

1.2. Руки повільно підняти від плеча перед собою при вільно звисаючих кистях. Затримати їх в такому положенні і потім розслабити. Руки вільно падають уздовж корпусу. Робити кожною рукою по черзі, потім разом.

1.3. Встати прямо, руки опущені вздовж корпусу, ноги трохи розставити, забезпечуючи стійке положення. Зігнути руки в ліктях, трохи посунути вперед, кисть трохи підняти. Долоня звернена вниз, пальці «округлі», направлені

вперед.

2. Група вправ для загального звільнення, виховання відчуттів цілісності рук і взаємозв'язку їх окремих частин (кисті, передпліччя, плеча), для вироблення м'язового напруження і розслаблення.

2.1. Встати прямо. Підняти одну руку вгору (вдих), потім кинути її вниз, не згинаючи в ліктьовому суглобі (видих), вільно покачати внизу маятниковоподібним рухом. Виконувати по черзі і обома руками. Головне завдання – відчуття важкості і вагомості всієї руки від плеча в падінні і розслабленні після нього. Варіант вправи: з падінням рук опускати голову для повного відчуття розслаблення.

2.2. Ускладнюємо попередню вправу. Після підняття руки вгору звільняти руку частинами: спочатку падає кисть, потім передпліччя і плече. При звільненні передпліччя може опуститися і плече. Слід приділити увагу в цю мить на активність ліктя, який утримує плече в потрібному положенні.

2.3. В останньому варіанті цієї вправи при падінні руки немає кидка, як у першому, і немає зупинок, як у другому. Всі частини рук звільнюються миттєво, з них як би «висмикується стрижень», і вони м'яко зісковзують уздовж тулубу. Тут дуже важливий контраст напруження витягнутої руки вгору і

миттєвого її розслаблення.

3. Група вправ для досягнення свободи плечового суглоба (корисно застосовувати вправи, в основі яких лежить круговий рух).

3.1. Початкове положення: студент стоїть прямо, руки вільно опущенні вздовж корпусу. Права рука повільно піднімається в ліву сторону, описуючи коло уздовж тулубу. Вправа проробляється кілька разів кожною рукою по черзі при регульованому диханні «вдих-видих».

3.2. Виконувати те ж, що і в попередній вправі, тільки рука рухається не в ліву, а в праву сторону.

3.3. Ускладнений варіант цієї вправи виконується одночасно двома руками в різні боки, а потім в один у паралельному русі. Надалі кругові рухи можна прискорити, але обов'язкова умова – відчуття повністю звільненої руки.

4. Група вправ, що дозволяє розвинути рухливість окремих частин рук, що надалі необхідно для точності показів, уміння диригувати «великим» і «дрібним» жестом. Наступні вправи виконуються в перпендикулярній площині тулубу в напрямку вперед та назад.

4.1. Починати слід з руху всією рукою від плеча в помірному темпі. Головне – не виконувати коло⁹ рівномірно, а стежити за

природним прискоренням в падінні і уповільненням після нього. Рука не повинна згинатися в ліктьовому суглобі. Щоб круг не ламався, необхідно знайти зручний кут по відношенню до корпусу, не заводячи руку далеко назад. Слід виконувати цей рух по черзі в різних напрямках, а в подальшому і в різних темпах. Швидкий темп допоможе краще відчувати свободу плечового суглобу, цілісність руки і позицію кола, а повільний – чергування уповільнення і прискорення.

4.2. Після виконання кіл всією рукою можна освоїти цей рух від ліктя. Вільно опущене плече лише підтримує руку, не беручи активну участь в русі. Передпліччя і кисть як би складають єдине ціле. Кисть звернена долонею вниз. У падінні вона відштовхується від уявної площини, у верхній частині кола рух сповільнюється.

4.3. Виконання кола пензлем дає можливість розвитку лучезап'ястного суглобу. При цьому найбільш правильну позицію рук забезпечить опора передпліччя не на лікоть, а на зап'ястя.

У процесі навчання диригування ставиться завдання розвинути обидві руки в однаковій мірі, добитися повної незалежності їх одну від одної. Тому на перших порах різні технічні вправи рекомендується диригувати в більшій мірі окремо кожною рукою і в меншій -

одночасно. Це робиться з метою розвитку обох рук, особливо лівої, так як учень повинен вміти робити лівою рукою все те, що може виконати права, і навпаки. В той же час дуже часто руки диригента діють спільно, симетрично, виконуючи одну й ту саму технічну задачу, і тому не можна ігнорувати одночасний рух двома руками. Багатьом учням на перших порах важко диригувати лівою рукою окремо, вона «йде» у них тільки з правої. У таких випадках доводиться особливо багато працювати над самостійністю лівої руки.

Роль правої і лівої рук у диригуванні різна. Тоді як правій руці відведено функцію метромування, лівою рукою зазначають початок і кінець музичних фраз, певні зміни динаміки, керівник хору також часто використовує ліву уку для показу правильного інтонування у хорі. Дуже часто лівою рукою користуються при витриманні довгих нот, - нею знімають звучання окремих голосів. Та головним завданням лівої руки в диригуванні – це зазначування динаміки та її змін.

Слід зазначити, що різкого розмежування функцій обох рук неможливе, та й абсолютно недоречне. Руки можуть мінятися функціями, тобто диригент може залежно від обставин з успіхом відтактувати якусь музичну фразу лівою рукою, а праву використати для тих

функцій, які зазвичай відводяться лівій. Найважливіше є те, щоб у диригуванні намагатися якомога менше дублювати жестів правої руки. Тому, починаючи диригувати, диригент повинен приділити особливу увагу досягненні самостійності обох рук.

Варто зазначити, що при тактуванні диригент може використовувати водночас, навіть дублюючи рухи, обидві руки. Особливо це потрібно тоді, коли він має перед собою великий хор, або й два хори, солістів, оркестр, як це буває в опері чи ораторії. До того ж жести диригента у такому випадку виразніші і їх можна краще побачити навіть з великої відстані.

Тактуючи водночас обома руками, виконують жести симетрично. Важливо також слідкувати за тим, щоб кожна з рук мала свою площину для виконання схеми, чи інших рухів. Недопустимим є перехрещення рук в диригуванні.

Незважаючи на те, що в тактуванні користуються переважно правою рукою, треба вміти тактувати і самою лівою. Адже може трапитися, що внаслідок перевтоми, якогось легкого ушкодження правої руки диригент не зможе нею взагалі користуватися; тоді ліва рука повинна замінити праву.

В тих випадках, коли хор за своїм складом невеликий, активне тактування паралельними рухами обох рук буде виглядати недоречно. Таким перенавантаженим жестом можна завдати шкоди самому хору, оскільки перенасичене диригування може призвести до форсування звуку, фальшивого співу і т.ін. Саме для таких колективів рекомендується використовувати в повноті всі вище зазначені функції рук, в якій права відповідає за метро ритм, а ліва лиш являється в більшості випадків засобом досягнення динамічної звучності, фразування та інтонації.

Тема 5. *Поняття «ауфтакт» в диригуванні. Три моменти показу вступу в диригуванні. Особливості показу закінчення звучання .*

Хоровий спів - мистецтво колективне. У його творчому процесі завжди бере участь більший або менший колектив виконавців. Цей колектив повинен відрізнятися злагодженістю, узгодженістю і єдністю дій («всі як один, і один як всі»).

Здійснювати єдність і одночасність дій хорового колективу – це покликання диригента, і тут на допомогу йому приходять техніка

диригування з системою попередніх рухів - *ауфтактів*.

А у ф т а к т - жест перетворення, попередження, відіграє в диригуванні величезну роль. Будь-яка дія диригента не може бути зрозуміла колективові, а отже, і своєчасно здійснена, якщо йому не подана преддія, предикт (ауфтакт). Виходячи з цього, диригент, бажаючи підкорити собі колектив і спрямувати його до того чи іншого художнього завдання, повинен весь час попереджати хор про свої наміри заздалегідь, зобов'язаний на якийсь проміжок часу випереджати хор. В цей момент диригент особливими жестами (ауфтактами) готує колектив до того, що належить зробити, а виконавці встигають «розшифрувати» по руці наміри диригента і діяти згідно з ним.

Вперше поняття ауфтакта, або замаху, зустрічалося при аналізі диригентської долі, вивчення з учнями структури диригентських рухів і схем. Але поняття ауфтакта набагато ширше, ніж підготовка долі, воно включає в себе предварение дуже багатьох моментів виконання. У диригуванні за допомогою ауфтакта предваряються моменти дихання, вступу, зняття, початок нової динаміки, темпу, штрихи. Ауфтакты бувають досить різноманітними, так як тривалість, і сила їх цілком залежать від характеру виконуваної

музики. Повільний темп вимагає повільних ауфтактов, швидкий - швидких, слабе звучання - невеликого ауфтакта, сильне - великого, яскравого, енергійного. Як буде виконаний ауфтакт, так прозвучить і підготовлена ним доля. Головна вимога до ауфтакта, - чіткість. Погано поданий, нечіткий ауфтакт втрачає весь сенс, так як він не буде зрозумілий виконавцями і, отже, втратить свою мобілізуючу функцію.

Починаючи навчати диригуванню, педагог повинен особливо уважно і детально пояснити поняття ауфтакта. Потрібно зробити так, щоб звичка передувати всі свої наміри і звернення до колективу увійшла в «плоть і кров» учня. «Жодної дії без преддії» - ось девіз, який повинен запам'ятати початківець диригент і за яким він має йти все своє диригентське життя. Роль педагога полягає у здійсненні найсуворішого контролю за діями учня. Не можна пропускати з його боку жодного руху, якому не передує чіткий ауфтакт. Концертмейстер, виконуючи хорovu партитуру на фортепіано, також жодним чином не повинен байдуже ставитися до поганих ауфтактів з боку диригента і пропускати їх. Привчивши учня в класі до недбалості, легковажного ставлення до ауфтактів, ми тим самим надзвичайно

ускладнимо його подальшу практичну роботу з колективом.

У диригуванні початок виконання включає в себе три основних моменти: *увага, дихання і вступ*. Момент уваги підрозділяється на два етапи; 1) зосередження уваги колективу на диригента; 2) залучення уваги хору безпосередньо на руки диригента. Диригент, зайнявши своє місце на сцені, зазвичай не відразу приступає до виконання, а витримує якийсь час. У цей момент диригент перевіряє ступінь зібраності і готовності колективу до виконання, встановлює контакт з хором, збираючи його в єдине ціле. Все це він робить очима, як би концентруючи увагу виконавців на своїй фігурі, залучаючи погляди всіх до себе. Руки диригента ще опущені, але вся фігура висловлює зібраність, затаєну напруженість. Переконавшись, що колектив зібраний, наведений в «бойову» готовність, диригент коротким активним рухом піднімає руки, займаючи як би вихідну позицію для початку диригування. З цього моменту вся увага хору фіксується тільки на руках диригента. При навчанні початківців диригентів на прийомі показу уваги слід зупинятися особливо детально, так як він має дуже велике значення в організації вступу. Від нього залежить і якість подальшого виконання. Необхідно застерігати

учнів від можливих помилок при показі уваги. Вони зазвичай виражаються або в поспішності, передчасність подачі «сигналу», або навпаки - в перетримці уваги. У першому випадку диригент, вийшовши на сцену, піднімає руки на «увагу» занадто рано, не зібравши хору очима. Результатом цього передчасного руху є неохайний вступ. У другому - диригент дуже довго тримає руки на «увагу», не відчуває його наростання і кульмінаційної точки. Реакція хору в цьому випадку пропадає, остигає «напруження», увага знову розсіюється.

Момент дихання. Рух руки диригента після фіксованої уваги і є власне момент дихання. Показ дихання є найважливішим моментом вступу, так як з нього фактично і починається виконання. Показ дихання дається рукою на долю, що передує долі вступу (якщо хор вступає на першу чверть трехдольного розміру, то жест дихання припадає на третю чверть попереднього такту; при вступі з третьої чверті - на другу частку і так далі). При цьому потрібно звернути увагу учня на одну особливість жесту дихання. справа в тому, що на дихання фактично витрачається не ціла метрична доля, яка показується рукою, а тільки частина її. Хор бере дихання зазвичай в момент відштовхування руки від «точки», в інший же час, затримавши подих, готується до вступу.

Рух на дихання повинен подаватися диригентом в темпі, динаміці та характері початку виконання. У творах з плавним звуковеденням жест дихання повинен бути плавним, при *staccato* - гострим і так далі. Для того щоб усвідомити собі все це і правильно показувати дихання, учень повинен перед початком виконання подумки уявити партитуру або хоча б її перші такти: це налаштує його потрібним чином.

Жест вступу найтіснішим чином пов'язаний з жестом дихання, є його наслідком і відображенням. Правильно показане дихання забезпечує і правильний одночасний вступ. Якщо жест дихання був вольовим, енергійним, то таким буде і вступ. Невеликий, легкий жест дихання викличе і слабе звучання. Таким чином; прийом вступу, включає три моменти (увага, дихання, вступ), є найважливішим моментом у виконанні. Найменша неточність у показі вступу зараз же відіб'ється на звучанні хору, спричинить за собою неодноразовість початку, незібраність звуку. Педагог повинен неухильно стежити за правильним показом: початку виконання і негайно припиняти помилки - поспіх, недбалість, знижку на те, що «адже хору поки що немає». Вимогати від учня максимальної зібраності, серйозності перед показом вступу абсолютно необхідно.

У хоровому виконанні поряд з прийомом вступу не менш відповідальним є і *момент закінчення звучання*. І колектив і диригент повинні ставитися до нього дуже серйозно. Хористи повинні закінчити свій спів, а оркестранти свою гру так само організовано і одночасно, яє вони її почали. Вимоги, що пред'являються до закінчення - одночасність, точність, відповідність характеру виконуваного твору. Жест закінчення в своєму технічному втіленні має багато спільного з жестом вступу. Він також складається з трьох моментів: витримування заключного акорду, підготовки до зняття і зняття звучності. Підготовка зняття виконується рухом руки на долю, що передує закінченню, і дається завжди в характері і темпі виконуваної музики. «Між жестом, що передує закінченню, і жестом, що показує закінчення - зняття звучності, існує така ж пряма залежність, як між жєстами показу дихання і вступу».

Показ зняття в кінці музичного твору.

Знімати звучання можна різними способами, залежно від індивідуального уподобання і навичок диригента. Найчастіше це роблять за допомогою жєсту у вигляді кривої або, у спокійних темпах, у вигляді малої петлі, яку виконують кистю і ліктьовою частиною руки у сильній динаміці, і самою кистю – в слабкій динаміці.

Слід пам'ятати, що чим довша нота, яку знімають, тим краще слід підготувати її зняття. Готують його завжди жестом попередньої долі, який роблять трохи довшим, більш виразним. Крім того зняття звучання повинне відповідати характеру твору: залежно від характеру подачі звучання, від динаміки, темпу воно може бути виконане різними штрихами.

У жесті закінчення дуже важлива «точка» зняття, яка знаходиться у найглибшому місці вищезгаданої кривої чи петлі. Чим сильнішою динамікою закінчується звучання, тим більший цей жест, тим виразніша точка. Саме в момент «точки» припиняється звучання, тому вона повинна бути виразною, чітко видимою.

Після відбиття в точці, в якій закінчується звучання, якусь мить затримують кисть непорушно. Показ закінчення звучання може бути вельми різноманітним, він залежить від цілого ряду причин: характеру виконуваної музики, динаміки, індивідуальності диригента, звички і так далі. Але на перших порах навчання потрібно показати найбільш прості прийоми зняття. До них насамперед належать зняття на початок долі.

Зняття на останню долю такту. Слід зазначити, що зняття у такому випадку відбувається у напрямку, протилежному до руху долі. Показ зняття звучання готується

більш напружено попередньою долею, за якою іде безпосередньо рух у вигляді кривої чи петлі, з фіксацією точки у найглибшому її місці.

Зняття на різні долі такту.

Готують зняття звучання завжди жестом попередньої долі яка має бути більш виразною. На долю такту, в якому припадає зняття, руки ідуть до точки, що відмічає долю, падають вниз, фіксуючи зняття. Варто також слідкувати за формою рук після фіксації зняття – кисть має бути зібрана.

Показ вступу і зняття звучання в середині музичного твору.

Дуже часто трапляється, особливо в творах поліфонічного характеру, що не всі хорові голоси співають одночасно, разом. Деякі з них співають у той час, коли інші витримують паузу; згодом ті голоси, які співали, уступають тим, що витримували паузу. Наприклад, у таких поліфонічних творах, як фуга, починає співати один голос, згодом до них поступово долучаються і інші іт.д., а вже в кінці співає весь хор. Отже, тим голосам чи інструментам, які витримували паузу, диригент мусить показати відповідним жестом, коли саме вони мають знову вступити до загального звучання. Так само відповідним жестом він знімає ті голоси, які в даному місці починають витримувати паузу.

Якщо зняття звучання всередині музичного твору, за винятком тих місць, де починає витримувати паузу весь колетив, не має великої ваги, показ якого часто є навіть неможливим з фізичної точки зору, то показ вступу є потрібним і обов'язковим. Це свого роду замах, чи ауфтакт, який відрізняється від звичайного ауфтакту лише тим, що виконується всередині музичного твору. Такий замах називають *внутрішнім*.

У відповідну хвилину диригент звертається легко в бік того голосу, який починає співати і виконує виразний ауфтакт, який по суті являється жестом попередньої долі.

Показуючи вступи окремим голосам, часто користуються і лівою рукою. Бажано, щоб рука, яка робить ауфтакт, була в ту хвилину трохи вище від іншої руки.

Внутрішній ауфтакт має бути зроблений своєчасно. Передчасний або запізнілий замах може збити хористів і спричинитися до прикрої помилки.

Для якісного показу ауфтактів диригент також мусить бути добре обізнаний з окремим розміщенням голосів у хорі чи інструментів в оркестрі. Крім того, він повинен досконало опанувати партитуру виконуваного музичного твору, щоб знати, якій партії подати у відповідну хвилину внутрішній замах.

Звертаючись у бік партії, якій показують ступ, слід вживати всіх допоміжних прийомів, що роблять внутрішній ауфтакт яснішим і переконливішим, а саме: вдихе в один час з хористами, відповідного кивка голови і т.д.

Слід ще зупинитись на знятті звучання в середині музичного твору. Воно обов'язкове, коли пауза з'являється одночасно в усіх голосах хору. Знімати звучання окремих партій в середині музичного твору не завжди потрібно, а в швидких темпах досить важко чи навіть неможливо. Якщо в кінці музичного твору форма петлі, за допомогою якої знімають звучання, може бути довільна, то в середині твору звучання потрібно завершувати так, щоб було зручно потім подати вступ. Іноді один і той самий жест може водночас показувати зняття звучання перед паузою одній групі і вступ після паузи іншій групі голосів. Важли у всіх таких моментах показу вступу і зняття пам'ятати про невідемний елемент – фіксація точки.

Дуже багато уваги слід приділяти показу зняття звучання, коли на ноту, яку доводиться знімати припадає склад літературного тексту, який закінчується пниголосним. Ідеться про те, що хор повинен вимовити приголосний звук одночасно і коротко, а для цього диригент має

добре підготувати зняття з виразно означеною точкою.

При виконанні зняття диригенту необхідно виховувати у диригента бережне відношення до авторських вказівок, не допускати довільного збільшення чи зменшення звучання (ноти, акорду та ін.), оскільки це завжди впливає на викривлення трактовки музичного тексту.

Тема 6. Диригентська точка. Основні штрихи. Акцент, синкопа.

Значення «точки» в диригентському жесті визначається тим, що вона безпосередньо пов'язана із звуковидобуванням, з початком звучання «інструменту», з «дотиком» до нього. У професійному досвіді кожного музиканта-виконавця виробляється стійке відчуття: як торкнешся до інструменту, так він і відповість. Призначення «точки» – надати чіткості руці у метро-ритмічному відношенні. І разом з цим, необхідно зазначити, що керуючи іншими аспектами виконавства (нюансування, динаміка, характер звуковедення і т.д.) диригентський дотик чи «точка», відіграє не менш важливу звукоутворюючу роль. 34 В нескінченному розмаїтті варіантів «точки», що застосовуються в диригуванні, зустрічаються певні типові

випадки. «Точку» можна досягнути шляхом криволінійного і прямолінійного дотику. Перший варіант застосовується у випадку наспівного, легкого, ніжного, прозорого звучання. Другий використовується для гострих, підкреслених ритмів та штрихів. Прямолінійний дотик до «точки» може здійснюватися як «удар» і як «натиск». «Удар» передбачає штрих, при якому дотик руки до уявної «площини» вдається в результаті вільної, рівномірно прискореної цілі руки до «площини» та пружної «віддачі». М'язова напруга руки в такому випадку створюється лише в момент зіткнення руки з «площиною». «Віддача» відбувається вже на звільненій від зусиль руці. Характер «точки-удару», в залежності від виконуваної музики, визначається силою «удару» та гостротою «точки». Останнє зумовлене «тривалістю точки» та величиною площі дотику. «Тривалість точки», в свою чергу, залежить від того, як розподіляється тривалість долі між «точкою-ударом» та «віддачею», де відбувається зупинка руки, яка фіксує межу між долями такту. У гострих темпо-ритмічних та штрихових фактурах, а також у прискореннях «віддача» слідує за «точкою-ударом» швидко (іноді, миттєво), зупинка руки відбувається після «віддачі» (перед «ціллю» до наступної

долі). В тенутних та підкреслених ваговитих ритмах та штрихах відстань у часі між «точкою-ударом» та «віддачею» збільшується; в такому випадку рука зупиняється в «точці», а «віддача» отримує функцію «дихання», зливаючись в єдину лінію з «ціллю» до наступної долі. Весь рух, в цілому, нагадує рух вільного падіння м'яча. Штрихом «удар» виконуються *staccato*, *marcato* і часом *non legato* в усіх градаціях сили та забарвлення, починаючи від ваговитого *ff* та закінчуючи найлегшими дотиками при гострому звучанні *staccato*, *pp*. «Натиск», на відміну від «удару», виробляється з поступовим посиленням напруги у руці, направленої на уявну «площину». Він має два різновиди в залежності від «віддачі». Перший різновид характеризується миттєвим звільненням руки на «віддачі». В такому випадку рука в кульмінації «натиску» робить поштовх. Другий різновид передбачає певну фіксацію м'язової напруги після «натиску» з поступовим звільненням руки на «віддачі». В такому разі перехід від «натиску» до «віддачі» здійснюється плавно. Штрих «натиск» частіше застосовується в наспівному звучанні легатного характеру, в різноманітному чергуванні насиченості та забарвлення звучання, починаючи від легкого натиску та закінчуючи ваговитим *sf* у великих кульмінаціях. «Натиск»

типовий також для показу зняття на *crescendo*. Дотик в «точці» може здійснюватися кінчиками пальців, усією кистю, кистю із передпліччям та всією рукою, в залежності від чого змінюється площа дотику, що створює різні уявлення про звукову вагу. Таким чином, передаються звукові відношення між *solo* та *tutti*, унісоном та акордом, прозорою поліфонічною тканиною та густою акордово-гармонічною фактурою. Не менш переконливо втілюються шляхом зміни площі дотику різні штрихи та характер звуковедення (широке *legato* та відривчасте *staccato*, легка мелодія та гострі, компактні, зібрані в одну точку акорди, широкі та вузькі розташування голосів, щільна та прозора звукова тканина). У зв'язку зі зміною площі дотику змінюється й центр руху в руці: відповідно він знаходитиметься то в кисті, то в передпліччі (ближче до зап'ястка), то в лікті. При цьому, в усіх випадках за кистю залишається її функція забарвлення дотику.

Штрихи

Найголовніші штрихи - *Legato*, *non legato*, *staccato*.

Приєм *legato* (пов'язано, плавно) в диригуванні характеризується зв'язністю всіх рухів. Відмінними рисами *legato* є плавні рухи і м'які «точки». Рух руки на *legato* схожий з веденням смичка скрипки. Виконуючи *legato*,

рука рухається по малюнку схеми дуже рівно, без поштовхів. «Точки» на гранях долей майже стираються, даються легкими мазками руки. Всі частки схеми зв'язуються між собою дуже заокругленими рухами. Технічно прийом legato виконується завжди м'якою, звільненою, «співучою» рукою. Всі частини її (кисть, передпліччя, плече) повинні бути вільні, рухливі і в той же час об'єднані в одне ціле. Дії руки аналогічні змичку інструмента. Направляє рух «змичка» променезап'ястний суглоб, а пальці як би «тримають» звукову нить.

Рухи по долям у legato повинні бути наповненими, «вагомими» (рука ніби долає весь час на шляху до «точки» невидиму перешкоду). В іншому випадку жест буде безвольним, «порожнім», не співучим. Залежно від характеру твору, динаміки, темпу жест legato буде змінюватися. У творах, написаних в дуже повільних темпах і які відрізняються яскравою динамікою, він буде «соковитим», насиченим; у творах, що характеризуються помірними темпами, - більш легким, невагомим. В техніці виконання це також знаходить різне вираження. Соковите legato при *f* ведеться великим жестом з великим насиченням м'язової енергії, усією рукою від плеча; legato легке, на *p* і *pp* - жестом меншої амплітуди (від ліктя, від кисті), як би

«невагомою» рукою (Й. Брамс - «Колискова»). При роботі над legato необхідно акцентувати увагу учнів на тому, що скорочення амплітуди руху при legato жодним чином не повинно спричинити за собою виключення руки в цілому. Навіть при виконанні кистьового legato повинна мати місце ледве помітна, мало відчутна пульсація всієї руки.

Звуковедення non legato є протилежним legato. Non legato характеризується чіткою обмеженістю долей одина від одної, переривчастою, пунктирною лінією, наявністю твердих, різко окреслених «точок», укороченими дольовими рухами, прямолінійними різкими лініями. Найхарактернішою ознакою non legato є збільшення значущості «точки» і скорочення долевих рухів. «Точки» non legato даються пружно, з великою віддачею в зворотному русі; долеві рухи зменшуються за рахунок подовження моментів, які фіксують віддачу. Технічно прийом non legato виконується дуже зібраною рукою, навіть при деякій фіксації променево-зап'ясткового суглоба. Велику роль відіграє звільненість плеча і плечового суглоба. Дихання перед кожною долею в non legato на мить затримується і тим самим визначається більша чіткість долі. Після взяття дихання рука енергійно йде до «точки». У момент віддачі від

«точки» рука повинна блискавично підніматися вгору вся, разом з ліктем. Зазвичай учні при цьому піднімають або тільки кисть із передпліччям, або навпаки - всі плече з плечовим суглобом, залишаючи кисть внизу. Природно, що прийом *non legato*, не втрачаючи своєї основної сутності, може змінюватися в залежності від характеру твору (може бути і дуже різким, і пом'якшеним). Тренувати його потрібно так само, як і прийом *legato*, в різних за обсягом диригентських схемах.

Staccato (уривчасто, не пов'язуючи) прямо протилежно *legato*. Для того щоб учень як можна краще і швидше засвоїв манеру ведення *staccato*, педагогу рекомендується порівнювати ці штрихи, підкреслювати весь час їх протилежність: якщо *legato* передбачає плавність, безперервність, співучість, то *staccato*, навпаки, - відривність, чіткість, граничну гостроту. При диригуванні *legato* головна увага приділяється веденню долевих рухів і «точки» частково ледве помітні, а в *staccato* спостерігається зворотнє: часткові рухи скорочені до мінімуму, а значення «точок» різко зростає. Вони даються підкреслено різко і коротко.

При *legato* самого різного об'єму (від кистьового до великого) в русі завжди бере участь вся рука, але провідну і активну роль

відіграє кисть («ведення смичка»). У *staccato* немає пульсації руки від плеча, рухи виробляються або однією кистю, або кистю з передпліччям (залежно від характеру музики).

Положення руки при диригуванні *staccato* має дещо інший вигляд порівняно із звичайною вихідною позицією диригента: рука, зігнута в лікті, висувається вперед і займає положення трохи вище звичайного (трохи нижче грудей), основною точкою опори є лікоть, плече і передпліччя повинні бути нерухомі. Кисть руки піднята над площиною, пальці закруглені, зібрані. Диригування *staccato* проводиться копоткими ударами-ривками зверху вниз, «точки» фіксуються дуже гостро і виразно, а шлях від точки до точки гранично скорочений. Кисть, виконавши штрих «точки», негайно ж відскакує вгору у вихідне положення і тут затримується на мить, а потім знову падає вниз. Таким чином, «в *staccato* різкий удар точки викликає рівну їй по гостроті віддачу руху від точки...». Цей момент віддачі і миттєвої затримки рук вгорі є найбільш характерним, і на нього варто звернути головну увагу. Всі рухи повинні бути невеликими, активними, пружними і строго ритмічними. Як правило, прийом *staccato* засвоюється учнями набагато повільніше, ніж *non legato* і *legato*, багатьом він дається насилу, і тільки систематична,

наполеглива робота по тренуванню штриха може дати бажані результати (чіткість, гостроту).

Роботу над *staccato* рекомендується починати з вправ, які полегшать подальше засвоєння цього штриха:

Вправи на розвиток рухливості, гнучкості (кругові і вертикальні рухи кистю). Для того щоб забезпечити при цьому нерухомість передпліччя і плеча, лікоть потрібно ставити на тверду поверхню (стіл, кришку рояля).

Вправа на різку віддачу від «точки», відскоку від удару. Для цього рекомендується проводити різкі удари кистю на тверду поверхню в напрямку зверху вниз. Надалі можна ускладнити цей прийом ударом кисті на уявну площину. При тренуванні відчуття моментального відскоку від «точки» вгору часто допомагає учням образне порівняння з дотиком рукою до якогось розпеченого предмета або гострого уколу.

Приклади творів

Legato:

Польська нар. пісня в обр. Т.Сигетинського
«Пролітала пташка»

Українська нар. пісня в обр. М.Леонтовича
«Закувала зозуленька»

В.А.Моцарт «Літний вечір»

Non legato:

Л.В.Бетховен «Походна пісня»

Українська нар. пісня в обр. М.Леонтовича
«За річкою бережком»

Staccato:

Українська народна пісня в обр. М.
Ластовецького «Пряла б же я куделицю»

Акценти, синкопи.

Акцент в музиці - силове виділення окремого звуку. За своїм звучанням, а отже, і диригентським виконанням акценти можуть бути різного характеру в залежності від виконуваної музики, її темпу, динаміки і так далі. Акценти можуть бути жорсткими, великоваговими; загостреними, пружними; легкими, витонченими. Сутність показу акценту в диригуванні - чіткий удар рукою, фіксація «точки», і швидкий відскок від неї. Акцентовані частки показуються завжди більш активним рухом, ніж інші. Найпростішими щодо показу є акценти на сильних долях такту (потрібен яскравий ауфтакт і удар рукою); при акцентуванні слабких долей потрібно затушувати сильні моменти і дуже енергійно давати як ауфтаки, так і самі долі під акцентами. Найбільш складні випадки - це акценти на полудолі. При цьому рукою сильно і активно показується не сам акцент, а

передуюча йому частка (аналогічно дробленому вступу).

Синкопа (буквально - розрізання, скорочення - грец.). Так називають в музиці ритмічну фігуру, яка утворюється при зв'язуванні ноти, що стоїть на слабкій долі, з нотою, що стоїть на наступній сильній долі. В гармонічному відношенні синкопа являє собою або затримання, або передзвучання. Синкопи порушують метричність руху і, внаслідок цього, являють собою складність для виконавців. У диригуванні вони показуються активним пружним жестом, завжди трохи підкреслено. Самим характерним у показі синкоп є момент «трампліну», відскоку руки від долі перед синкопой. Цей рух необхідний для того, щоб синкопа виділилася з рівної ритмічної пульсації, прозвучала яскраво і переконливо.

Тема 7. Види фермат та прийоми їх виконання.

Фермата (від італ. *fermata* - зупинка) - продовження звуку (акорду) або паузи. Вона є одним з виразних засобів в музиці. Слід розрізняти два основні види фермат: фермату на звучанні і фермату на паузі.

Фермата, що не знімається, знаходиться у середині побудов (фрази, слова) підкреслює значущість певного звуку, акорду.

У техніці показу фермати на звуці обов'язкові два моменти: 1) постановка фермати (точка). Рука зупиняється в початковий момент звучання ноти, відміченою ферматою, чому передує ауфтакт; 2) зняття - припинення звучання. Зняття обов'язково передує ауфтакт. Фермата знімається на останній долі тривалості, над якою вона стоїть.

Фермата, що знімається або завершальна, в закінченні музичної побудови створює враження більшої завершеності, утвердження.

Можуть зустрічатися фермати не на основній долі такту. Їх виконання залежить від темпу твору. У повільному темпі долю, на яку припадає фермата, краще роздрібнити, узявши саму фермату окремим жестом. У швидкому темпі можна обмежитися показом долі, що включає фермату, не виробляючи для самої фермати окремого жесту.

Фермата на звучанні може супроводжуватися зміною його сили. При *crescendo* поступово підвищується рівень положення руки і міра насичення жесту. *Diminuendo* виконується в протилежному напрямку вниз, супроводжується послабленням напруги в русі руки. Зазвичай фермата збільшує тривалість звучання в півтора-два рази. Але в цілому тривалість її визначається характером твору, логікою музичного розвитку і художнім смаком диригента. Фермата витримується довше за

звичайну, якщо позначена *lunga* (довга). На ферматі тактування припиняється, але при цьому звучання хору регулюється диригентом і підпорядковано його волі.

Якщо фермата позначена на паузі або тактовій рисці, перед нею слід зняти усе звучання, зупинити руки в положення "увага" до наступного вступу.

Зазвичай фермата збільшує тривалість паузи в півтора-два рази. Але в цілому тривалість її визначається характером твору, логікою музичного розвитку і художнім смаком диригента. Фермата витримується довше за звичайну, якщо позначена *lunga* (довга). На ферматі тактування припиняється, але при цьому звучання хору регулюється диригентом і підпорядковано його волі.

Тема 8. Принципи початкового етапу самостійної роботи над хоровою партитурою.

Перш як приступити до диригування музичного твору, його необхідно детально вивчити. Навички роботи над партитурою майбу-тній учитель музики набуває поступово, спочатку під наглядом і допомозі педагога, а потім - самостійно. Ціп важливій ділянці роботи приділяється виключна увага. Вироблення умінь і навичок опрацьовувати партитуру є

важливою умовою виховання диригента. Напевно тому всі дослідники диригентського мистецтва окремими розділами розкривають цю важливу ділянку роботи диригента. Тому робота над партитурою - одна із важливих сторін діяльності диригента. Вона вимагає напруженої праці, великого терпіння, допитливості і вміння.

Отже, робота диригента над партитурою і вироблення само-стійних умінь і навичок є важливою стороною його діяльності в оволодінні диригентським мистецтвом.

Робота над партитурою поділяється на три періоди:

- самостійне вивчення партитури;
- вивчення музичного твору з хором;
- виконання музичного твору на концерті.

Безумовно, такий поділ є умовним, тому що перший період завжди буде мати продовження в двох інших, і вони взаємозв'язані між собою. Проте, наше завдання розглянути перший період.

Самостійна робота вчителя музики над партитурою складається із трьох етапів:

- попереднє ознайомлення з партитурою;
- вивчення партитури;
- планування методів роботи по вивченню партитури з колек-тивом.

Попереднє ознайомлення з партитурою - це не довготривалий процес і він має декілька

методів. Перш як прослухати партитуру з фонограми, в концертному виконанні або на інструменті, необхідно ознайомитись з літературним текстом, визначити темп, будову твору, позначення авторів, вивчити діапазон хорових партій, склад хору, фактуру. Таке коротке ознайомлення називається "застольним».

Запозичивши цей термін з театральної практики мається на увазі, що диригент, ще до прослуховування уважно знайомиться з літературним текстом, визначає тему, ідею твору, збуджує асоціації, емоції. Така попередня підготовка допоможе ще більше поглибити уяву про художні образи твору в процесі прослуховування його. Прослуховування музичного твору необхідно проводити на ви-сокому художньому рівні, що гарантує залишити в уяві вчителя певний художній образ. Якщо хоровий твір неможливо проілюструвати в фонограмі чи концертному виконанні, то вчитель сам програє твір на фортепіано. Після прослуховування музичного твору, вчитель-диригент уявляє художній образ, що посилює його емоційний на-стрій, пробуджує естетичні почуття, підвищує інтерес до музичного твору, викликає бажання опрацювати його. Єдність емоційного і раціонального у показі твору повинна

виступити в повній мірі, коли почуттєве сприйняття художнього образу і продуманий вибір засобів музичної виразності глибоко проникають у свідомість і зігріваються почуттями. Тільки тоді інтерес диригента до вивчення партитури проявляється в усій повноті.

По мірі того, як майбутній учитель засвоює професійні навички, вчиться судити про художній образ, розширює музичний світогляд, визначається план поступової роботи його по попередньому ознайомленню з партитурою. Слід пам'ятати, що формування умінь і навичок попереднього ознайомлення з музичним твором виховує у майбутнього вчителя естетичні смаки, професійний інтерес, критерії естетичної оцінки, вміння визначити ідейно-естетичну цінність музичного твору. Всі ці якості вкрай необхідні вчителю-диригенту і виховання їх лежить тільки через самостійну роботу з партитурою.

Від попереднього ознайомлення з музичним твором учитель переходить до слідуючого етапу - вивчення хорової партитури.

Зігравши партитуру на фортепіано, ознайомившись з загальним звучанням твору, вчитель-диригент досконало вивчає літературний текст (напам'ять), аналізуючи його тему та ідею. Вивчення мелодії поглиблює розуміння

художнього образу, а вивчення хорових партій створює загальну картину хорової палітри.

В процесі вивчення хорових партій диригентом необхідно звернути особливу увагу на вокальну сторону їх звучання, проспівуючи їх, по можливості, в тій манері і регістрах, в якому звучить хорова партія. Всі партії учитель вивчає з текстом напам'ять, як і початок та кінцівки, називаючи ноти. Диригент постійно уявляє собі звучання хорової партії і проспівує її, зберігаючи фразування, дикцію, розставляє дихання, добивається точності в ритмічних тривалостях, чистоті інтонування. Всі ці елементи хорової звучності уявно повинні пере-кладатись на хоровий колектив і моделювати проведення репетиції. Без сумніву, методи репетиційності роботи майбутній учитель спостерігає на хоровому класі та практикумі роботи з хором і це йому допомагає уявно моделювати її, пропускати всі елементи хорової звучності через свої почуття. Проспівуючи хорові партії, диригент усвідомлює всі труднощі виконання, знаходячи методи для їх подолання, що в майбутньому буде відзначено в плані роботи з хором над партитурою, і весь арсенал методів буде застосовано в процесі практикуму роботи з хором.

Важливим елементом в процесі вивчення

хорової партитури є гра її на фортепіано, а акомпанементу - на спецінструменті (ф-но, баяні). Гру партитури на фортепіано необхідно наблизити до хорового звучання, внутрішньо прослуховуючи кожен хорову партію зокрема і весь хоровий твір в цілому. З цією метою необхідно виробити найзручнішу аплікатуру, яка б не порушувала елементи хорової звучності, зберігаючи виразне фразування, динамічні відтінки, ритмічну структуру і т. Ін. Відчувши в процесі гри всі елементи хорової звучно-структуру вивчивши всі хорові партії напам'ять, диригент ще глибше проникає в стильові особливості твору, що, в свою чергу, впливає на трактування художнього образу. Проте, щоб глибше зрозуміти всі стильові особливості музичного твору, усвідомити художній образ, учитель переходить до наступного елемента вивчення партитури – її аналізу.

Аналіз хорової партитури необхідно розпочинати з конкретних суспільно-історичних умов, в яких жили автори твору, формувались їх естетичні погляди. Допомогає в цьому знайомство з творчістю авторів, що дає можливість диригентові знайти невідомі риси музичного образу. Знайомство з біографічними даними, творчим доробком, епохою, в якій творили автори, допоможе висвітлити історію

напи-сання музичного твору, причини, що спонукали авторів звернутися саме до таких художніх образів. Вивчення всіх цих компонентів допоможе вчителю визначити тему та ідею твору. Визначення теми та ідеї твору допоможе диригенту усвідомити художній образ, його місце в житті людини, суспільства, розкриє секрет художньої дії на слухача.

Вивчення літературного тексту повинно бути розширене у на-прямку дослідження його першоджерела, літературної форми і того який вплив вона мала на вибір музичної структури.

Важливим елементом аналізу хорового твору є вивчення засобів музичної виразності, за допомогою яких розкривається художній образ, а саме: мелодію, ритм, метр, темп, агогіку, лад, тональність, гармонію, фактуру, музичну форму, динаміку, звукодобування, штрихи, акомпанемент тощо. Всі ці та інші засоби музичної виразності допоможуть більш глибоко зрозуміти художні образи твору, відчутти його зміст, визначити його кульмінаційні моменти. Аналіз засобів музичної виразності диригент здійснює в залежності від рівня музично-теоретичної підготовленості, від актуалізації знань, умінь і навичок, набутих в процесі вивчення музичних дисциплін. Важливою вимогою до аналізу є визначення частин музичного твору та його поєднання в

єдине ціле на основі ідеї, теми та художніх образів. З цією метою майбутній диригент вчиться розрізняти фразу, речення, період, частини музичного твору. Проте вчитель повинен пам'ятати, що художні образи музичного твору визначаються в комплексному співставленні всіх засобів музичної виразності, де треба звернути велику увагу на вокально-хоровий аналіз.

Безумовно, визначити засоби музичної виразності вокально-хорового елемента означає визначення напрямку уваги диригента на вирішення проблеми хорового звучання. В першу чергу це - вокальний звук. Для виконавського колективу вокальний звук є першоосновою роботи вчителя. З хорознавства нам відомо, що чотири фізичні властивості вокального звуку - висота, тривалість, сила і тембр - є важливим чинником для досягнення елементів хорової звучності таких як ансамбль і стрій. Тому знання про особливості звукодобування, в кожному конкретному випадку, є вкрай необхідні для вчителя-диригента. Коли висотне положення звуку він може визначити на слух і має конкретний критерій оцінки (чисте інтонування, фальшиве інтонування), то такі властивості вокального звуку, як тривалість, сила звучання, тембр - є наслідком копіткої попередньої роботи і цей

наслідок залежить від знання особливостей цих якостей і його творчого вирішення. В цьому важливу роль відіграє техніка диригування. При допомозі техніки диригування ми керуємо тривалістю звуку, силою звучання (динамічні відтінки), а емоційна наповненість диригентського жесту, його характер, можуть допомогти знайти вірні темброві фарби. Основні пізнання з методики роботи над вокальним звуком та оволодіння власним голосом майбутній диригент отримує з постановки голосу та сольного співу, проте актуалізація цих знань, умінь і навичок відбувається на заняттях з хорového диригування. Проте, ми ще раз підкреслюємо, що важливим фактором у самостійній роботі над партитурою є діагноз її з точки зору якості звуку. З цією метою майбутній учитель вивчає характеристики людських голосів, їх регістри, тембри і фізичні можливості.

Важливими засобами музичної виразності є: стрій, ансамбль, дикція. Всі названі засоби музичної виразності вивчаються більш детально на хорознавстві. Майбутній диригент всі знання, уміння і навички діагностики цих засобів актуалізує в процесі самостійного опрацювання партитури.

Аналізуючи партитуру, диригент визначає, для якого виду і типу хору написаний твір, якої

кваліфікації потрібний колектив для його виконання.

Самостійне опрацювання хорової партитури передбачає визначення плану диригентського управління виконавством.

Попереднє вивчення партитури допомагає знайти такі диригентські жести, які найбільш оптимально відтворюють художній образ, цілісність музичного твору. Майбутній диригент планує диригентські жести по таких критеріях:

- відтворена ритмічна структура музичного твору у диригентських жестах (видержані тривалості, особливі види ритмічного поділу, паузи, метр і т.ін.);

- динаміка музичного твору, характер мелодії та їх відтворення в жестах (прийоми, навички показу динамічних відтінків, амплітуда жестів, форте, мецо форте, піано і т.д.);

- темп та його взаємозв'язок з характером та прийомами диригування;

- прийоми звуковедення, штрихи та відтворення їх в диригентських жестах (легато, нон легато, стакато, маркато тощо.);

- прийоми вступу, ауфтаки (характер ауфтактів, залежність від темпу, динаміки тощо.) та їх виконання в жести;

- прийоми зняття звучання хору, хорових партій та їх виконання диригентським жестом;

- визначення всіх характеристик диригентського жесту на весь музичний твір (графічна уява диригентського жесту, технічні прийоми виконання, уява звучання хору, розподілення штрихів).

Самостійне опрацювання партитури диригент завершує диригуванням музичного твору у класі під фортепіано, і хоча реального звучання хору немає, воно уявно повинно бути присутнє протягом всього періоду роботи над партитурою. Уявний хор, уявне звучання, звернення до уявних співаків, музикантів, наповненість диригентського жесту музикою, ритмічною структурою твору, барвами тембрових фарб звучання хору, емоційна передача внутрішнього стану диригента на диригентський апарат, виразність його є важливими творчими завданнями, які вирішує диригент в процесі самостійної роботи над партитурою.

Тема 9. Поліфонічний виклад хорових творів та принципи їх виконання (види поліфонії).

Поліфонічна фактура – вид багатоголосся, заснований на одноголосному звучанні кількох самостійних мелодичних голосів. Особлива виражальна якість поліфонії полягає у

відтворенні відчуття безперервності руху, коли один голос починає викладання нової теми, а решта – ще не закінчила попередньої. Поліфонічний виклад музичних творів протистоїть гомофонно-гармонічному, де виокремлюється головна мелодична лінія в одній із партій, а інші голоси утворюють акорди. Основна відмінність поліфонічної фактури від гомофонно-гармонічної полягає в тому, що голоси в поліфонічному творі не залежать один від одного й рідко кадансують одночасно, частіше їхні каданси не збігаються. Незбіжність кадансів і тексту, логічних наголосів і фразування в мелодичних голосах становить особливість поліфонічного викладу.

В хорових творах використовують такі види поліфонії, як імітаційна, контрастна й підголосна. Існують різні музичні форми й жанри, що застосовуються для написання творів поліфонічного складу: fuga, фугета, інвенція, канон, поліфонічні варіації.

Імітаційна поліфонія утворюється під час повторення мотиву, що з'явився в одному голосі, іншими голосами. Цей мотив, який називають темою, може бути репродукований точно або в зворотному відтворенні. Справжня імітаційна поліфонія репрезентована в однотемному каноні, прикладом якого може

бути українська народна пісня “Над річкою бережком” в обробці М. Леонтовича.

Контрастна поліфонія утворюється під час сполучення по горизонталі різних мелодій. Найвищим проявом контрастної поліфонії є fuga, передбачає домінування теми над голосом, що її супроводжує, - протискладанням.

У хоровій літературі є чимало прикладів фуг і подвійних фуг із творчого спадку західноєвропейських композиторів Баха, Моцарта, Верді.

Українські композитори М. Березовський і Д.Бортнянський першими ввели фугу в духовні хорові концерти у XVIII столітті. У творчості С. Танєєва і Д. Шостаковича хорова fuga дістала свій подальший розвиток.

Особливістю ансамблю імітаційної і контрастної поліфонії є те, що вступ кожного голосу, який веде основну тему, має виокремлюватися динамічно, тобто виконуватися дещо голосніше від інших голосів.

В українській музичній культурі поширений підголосний вид поліфонії, що має один головний мелодичний голос, від якого відходять підголоски. Ці підголоски варіюють і доповнюють основний наспів. Підголоски є досить самостійними голосами з яскраво вираженою мелодією й часто незалежним від

головної теми фразуванням, але, на відміну від контрастної поліфонії, підголоски кадансують одночасно з основним мелодичним голосом. Ці одночасні каданси пов'язані з літературним текстом і надають завершеності окремим частинам пісні.

Особливістю підголосної фактури є те, що хоровий голос, який виконує головну мелодію, не завжди виокремлюється ритмічно, динамічно або теситурно. У тому разі, коли всі хорові партії співають разом, а тема звучить не в сопрано, то голос, що веде основну мелодію, сприймається, як один з підголосків.

Яскравим прикладом підголосної поліфонії можуть слугувати обробки українських народних пісень у творчості композиторів М. Леонтовича, К. Стеценка, Л. Ревуцького, Є. Козака, С. Орфеева, А. Авдієвського та інших.

У поліфонічній фактурі музична думка сприймається по горизонталі, як сплетіння самостійних мелодій, що утворюють по вертикалі складні співзвуччя. Рельєфність проведення теми створюється не лише засобами динаміки, а й чіткістю вступу та закінчення, виразністю вимови тексту.

Отже, ансамбль у поліфонічних творах являє собою нашарування унісонних ансамблів, де основна тема завжди виокремлюється, водночас

усі інші голоси приглушуються до потрібного нюансу.

Виконання творів поліфонічного складу вимагає від хористів володіння виконавською самостійністю й потребує чималого досвіду співу в хорі.

Тема 10. Основи репетиційного процесу. Робота з камертоном.

Усвідомлення ролі диригента в процесі розучування музичного твору з хором відбувається під час самостійної роботи над партитурою. Майбутній диригент з перших кроків роботи над партитурою повинен поставити перед собою мету - підготувати даний твір для вивчення з хором. Тому, провівши велику підготовчу роботу по вивченню твору, він приступає до наступного етапу - розучування твору з хором.

Безумовно, в процесі індивідуального навчання в класі з хорового диригування для студента неможливо забезпечити роботу з хором. Але уявну, схематичну і методичну сторону він зобов'язаний моделювати, використавши різні методи і прийоми роботи (сольфе-джування, прослуховування хорової партії на інструменті, спів з текстом і т.д.), зважаючи на всі заплановані труднощі

виконання, що виявлені диригентом в процесі діагностики звучання твору.

Щоб майбутній диригент був готовий до роботи з хором, йому необхідно розробити план розучування музичного твору. Робота над музичним твором по розучуванню його з хором поділяється на три періоди:

- ілюстрація та представлення музичного твору хоровому колективу;
- розучування твору (репетиція, елемент уроку);
- виконання твору (концерт, підсумок зробленого на уроці).

Перший період опрацювання твору з хором чи учнями класу характеризується готовністю майбутнього диригента провести вступну бесіду про даний твір з урахуванням вікової психології, музичної та співочої підготовки їх з використанням унаочнення, а також включає показ (прослуховування) музичного твору. Ця робота має збудити в учнів уяву про художній образ, його мелодійну характеристику, асоціації. Уявлення повинно бути найбільш образне, тоді учні більш по-вню, яскраво пізнають художній образ, зацікавляться ним. З цією метою вчитель звертає увагу на найбільш яскраві засоби музичної виразності, підкреслюючи їх поетичним текстом. Цьому періоду велику увагу надавав Костянтин

Костянтинович Пігров, стверджуючи, що "піклування про те, щоб перше знайомство з твором справило на співаків художнє враження, є наріжним каменем музичного виховання. Всі педагогічні заходи повинні бути спрямовані на те, щоб хористи відчули музику, сприйняли її почуттям. Крім того треба в даному разі мати на увазі і найближчі, чисто практичні, цілі - адже те, що подобається співакам, вони з більшою охотою і швидше вивчають". Сюди відноситься розповідь про авторів, яка повинна бути тісно пов'язана з художніми образами музичного твору, з епохою, стильовими особливостями твору. Така розповідь подається вчителем-диригентом у межах можливого, враховуючи репетиційний час та вікові характеристики учнів.

Отже, ілюстрація та представлення музичного твору хоровому колективу, класу є важливим моментом музичного виховання хористів і служить для організації їх на вивчення та розкриття музичного образу.

Наступним періодом в роботі вчителя над партитурою є розучування твору, що реалізується різними формами і методами опрацювання його з хористами чи з класом. Вибір форм і методів роботи диригента над партитурою будуть залежати від різних факторів: вікових характеристик; кваліфікації

співаків; якісного підбору партій; виконавського досвіду.

Всі якості хорового колективу, класу, загальна і часткова методика роботи з хором над творами детально вивчається в курсі "Хорознавство", і тісний взаємозв'язок диригування з хорознавством не викликає сумніву. Проте, важливість диригування переважає тому, що всі знання, уміння і навички повинні актуалізуватися на індивідуальних заняттях та переноситися на хоровий клас, практику роботи з хором, практику в школі.

Тому розучування музичного твору повинно супроводжуватися поясненням всіх особливостей музики, характеристикою її, роз'ясненням поетичного тексту і в цьому аспекті роль учителя найбільш значуща. Пізнання навколишньої дійсності, пропущення музичних образів через почуття, схвалення чи засудження тих чи інших явищ

- всі ці фактори людського життя є полем діяльності вчителя-диригента.

Аналізуючи репетиційний період, моделюючи його на хоровий колектив, майбутній учитель включає такі етапи:
- організаційний (необхідний підбір співаків, солістів, акомпанемент, інструментарій, нотний матеріал, приміщення, унаочнення

тощо);

- розучування твору (розгляд методів вивчення музичного твору, поетапність роботи);
- застосування засобів диригентської виразності, прийомів;
- завершальний етап роботи над твором (підсумок, висновки).

Акустика

У сучасному хоровому виконавстві питання розстановки хору являється суперечливим. Багато керівників колективів вдаються до нестандартного розміщення хору. Це пояснюється також і включенням хорової хореографії у хорове виконання, сценічної постановки творів і т.ін. Сильним аргументом проти нестандартного розміщення хору є акустичні можливості залу, особливості сцени. Варто пам'ятати, що можливості нестандартного розміщення хору напряду залежать і від його професійних можливостей.

При цьому варто пам'ятати, що перші ряди в хорі чути диригентові краще, ніж наступні. Тому диригент має постійно тримати їх під контролем слуху та уважного погляду. Виправдовує себе і спосіб запису репетицій на електронні носії. Саме записи допомагають виявити як дефекти акустики, так і неточності виконання співаків, їхні помилки та недоліки.

Якщо сцена має куліси чи занавіс, звучання може бути покращене за рахунок розміщення хору якомога ближче до аудиторії, тобто на авансцені. В такому випадку хор найкраще розміщувати напівколом.

Але варто пам'ятати що навіть найкращий спосіб розміщення колективу не являється гарантією хорошого звучання, якщо диригент не буде в змозі відрегулювати самостійно баланс звучання.

Можливість бачити диригента.

Одна із найбільш важливих умов будь-якого виду виконавства (хор, оркестр, ансамбль) заключена в тому, щоб кожен виконавець мав можливість добре бачити диригента. Бажано, щоб співаки знали свої партії напам'ять. Якщо ж вони і користуються нотами, то повинні тримати партитури достатньо низько, щоб не перешкоджати вільному потоку звучання своїх голосів і мати можливість дивитися на диригента. Кожен співак у такому випадку повинен мати свій власний екземпляр партії.

Варто також зазначити, що ноти, які знаходяться перед диригентом, а також і саме приміщення для репетицій повинно бути добре освітленим.

Дисципліна

Хоровий колектив має бути привчений до суворої дисципліни. Важливим фактором є

вимогливість і уміння проявити силу характеру в роботі і самому диригенту, керівнику. Адже його завдання заключається в умінні добитися найкращого звучання хору. Звісно, диригент має бути водночас делікатним і інтелігентним у спілкуванні з колективом.

Якщо виконавці помічають, що зауваження диригента є об'єктивними і спрямовані лише на покращення якості звучання, його вимоги завжди будуть вислухані.

Одна із перших вимог в будь-якому дисциплінованому колективі – початок репетицій в точно призначений час. В учбових закладах учні часто спізнюються на репетиції не по своїй вині. Подібні затримки дуже шкідливі. Тому важливо призначити зручний час для репетицій.

Хорове розспівування та його педагогічне значення.

Репетиція, як правило, починається з розспівування – обов'язкової форми роботи хору.

Розспівування може проводитися одночасно з усім хором, по групах, по хорових партіях. Розспівування, що проводиться з усім хором, сприяє організації початку занять. Проте для досягнення міцних вокальних навиків доцільно проводити розспівування по партіях або групах, в процесі розспівування, яке зазвичай триває

10-15 хвилин, артисти хору окрім розігрівання голосового апарату удосконалюють співацькі навички.

Отже, розспівування переслідує три основні завдання: розігрівання голосового апарату, психологічний настрій для вокально-хорової роботи і вдосконалення співацьких прийомів і навиків.

Починати розспівування доцільно в середньому відрізку діапазону кожної хорової партії. Важливо враховувати структуру вправ, особливо на початку розспівування.

Недоцільно починати розспівування в дуже повільному або швидкому темпі. Вправи в швидких і повільних темпах необхідні лише після того, коли співці вже приведуть голоси в робочий стан і зможуть займатися вдосконаленням співецьких навиків. Варіантів вправ може бути багато. Керівник хору повинен уміти підібрати для конкретного складу хору і вирішення конкретних педагогічних завдань ті або інші вправи.

Необхідно, щоб вправи носили стабільний характер, оскільки позитивний результат виникає лише при багатократному повторенні одних і тих же виспівок. Міцні навички виробляються в результаті тривалих і систематичних тренувань.

Вправи для розспівування мають бути нескладними для сприйняття, зручними для засвоєння, лаконічними, гранично ясними і цілеспрямованими.

Підбір вправ, інтенсивність розспівування визначаються наступним: чи відбувається розспівування перед виступом хору або воно – частина чергової репетиції. Якщо розспівування передує концертному виступу хору, то має велике значення об'єм виступу: декілька творів, відділення або цілий концерт. Чим коротше виступ, тим значнішим має бути розспівування.

Недостатня розспівуваність хору негативно позначається на якості виконання.

Доцільно у момент розспівування хору вносити також складні елементи з хорових партитур, над якими в даний час проводиться робота. Так, виконавці мають можливість подолати складні гармонічні, дикційні та інтонаційні труднощі.

Освоєння керівником методики і практики розспівування необхідне для правильної організації співацького виховання хорового колективу.

Зупинки під час репетиції

Коли диригент зупиняє хор, він повинен чітко та ясно сформулювати помилку, яка послужила причиною зупинки. Не варто витрачати час на пошуки потрібного такту в

партитурі, оскільки з самого початку всі такти мають бути пронумеровані.

Досить недоцільно зупиняти колектив при щонайменшій помилці. Таким способом зачасти користуються молоді диригенти-початківці. Варто зрозуміти, що для вимогливого диригента практично не існує жодного такту, в якому звучання не можна було б покращити. Але це потрібно робити поступово, починаючи з усунення найбільш грубих помилок і лише поступово переходити до тонкощів. Зосереджуючись на відпрацюванні одного-двох тактів диригент має небезпеку щодо відтворення форми твору, розкриття загального художнього змісту.

Якщо окремі співаки сбилися, немає іншого виходу, крім зупинки.

В інших випадках диригент повинен довести, що причина, по якій був зупинений хор, дуже серйозна. Таким чином артистам хору буде цікаво виконувати твір і диригент буде мати вагомий авторитет.

Помітки в партитурі

Необхідно, щоб кожен артист хору на репетиції завжди мав при собі олівець, яким би він міг вносити в свою партію різні помітки на прохання диригента. Ці помітки можуть бути спрямовані на виконання штрихів, динаміки, дикції і т.ін. Молодим музикантам необхідно із

самого початку ввести собі такий принцип роботи.

Репетиції по партіям

Один із найкращих способів економії репетиційного часу – організація репетицій по окремих партіях. Такий спосіб дає можливість більш професійного вивчення твору. Після того, як диригент відпрацював у партіях особливо складні моменти, можна спробувати з'єднати колектив і працювати вже над більш тонкими нюансами.

Робота з камертоном

Хоровий спів а саррелла є найскладнішим у галузі виконавського мистецтва. І не лише тому, що диригент втілює тут свій художній задум через виконання співаків, залежить від їхньої музичної культури, майстерності та художніх можливостей, що він повинен переконати їх у правомірності своїх творчих завдань і запалити колектив власним трактуванням твору. І не тільки тому, що людський голос більш індивідуальний за звучанням, ніж будь-який з оркестрових інструментів, і домогтися тут абсолютної злагодженості звучання – це вже серйозне виконавське завдання. Важливим є інше. В співі а саррелла немає ніякого так званого антуражу, ніяких вирашних ефектів, як у народних хорах або ансамблях пісні і танцю, що співають у

супроводі оркестру. Творчий успіх тут визначається лише зрілою майстерністю співака, їхньою культурою, технікою виконання, які зумів прищепити їм керівник.

Саме керівник повинен уміти перетворити хор, що співає а cappella, в багатючий інструмент, якому доступні будь-які динамічні відтінки, бо ніякий музичний інструмент не здатний відтворити таку широку гаму звукових барв, як людський голос.

Вирішальне значення в художній виразності співу а cappella має чиста інтонація і стрій. Відомий майстер хорового співу К. Пігров надавав інтонації величезного значення й назвав її «наріжним каменем, на якому базується будова хорового мистецтва».

Однозначно і категорично для будь-якого диригента уміння постійно працювати із камертоном. Саме дотримання цього правила сприяє правильній роботі колективу. Неможливо добитися чистого та гострого інтонування в хорі, працюючи під фортепіано. Тому розглянемо деякі практичні поради щодо роботи з камертоном у хорі.

Камертон – це винахід англійського придворного трубача Джона Шора. (1662 – 1752). Це був видатний музикант свого часу. Більша частина англійської музики для труби того часу була написана спеціально для цього

виконавця. Дата винаходу датується 1711 роком. З часом оркестр перестав користуватися налаштуванням під камертон, ця роль як правило відводиться гобою. Але для хору робота під камертон залишається оправданою і незмінною.

У практиці найпоширеніші два види камертона: ля і до. Це невеликий прилад у вигляді зігнутого металевого стрижня, кінці якого при коливанні дають звук певної висоти, або металева трубка, що має в собі пластинку, яка настроєна на висоту звуків ля чи до і звучить за допомогою тиску повітря.

Камертон звучить недовго, тому, чим раніше він опиняється біля вуха – тим краще. Звук від камертона розходить рівномірно у всі сторони, тому не принципово. Якою стороною підносити його до вуха.

Молоді диригенти-початківці іноді перед тим, як піднести камертон до вуха, вдаряють його декілька разів підряд в надії, що звук буде сильнішим. Цього бути не може, оскільки кожен наступний удар погасить коливання попереднього.

Неефективним є удар камертона по м'яким предметам. Також не потрібно бити камертоном по металевим поверхням, оскільки роздається різкий звук від удару і пошкоджується поверхня камертону.

Почувши відтворений камертоном звук ля, диригент шукає від нього найближчий звук потрібної тональності.

Знайшовши потрібну тональність, диригент проспівує звуки першого акорду кожної партії. Тон треба задавати дуже уважно й тихо, без зайвої метушливості, а щоб співаки почули тон, вони мусять бути дуже уважними, слух їхній повинен бути особливо загострений. Кожному виконавцеві слід точно відчувати свій тон, щоб упевнено розпочати спів.

Якщо диригент допустить при завданні тону метушливість, покvapливість, а також найменшу точність невпевненість, то і хоровий колектив, який чуйно сприймає настрої керівника, може опинитися у нестійкому становищі.

Нерідко буває й так, що хор з якихось причин не сприйняв потрібної тональності. Диригент повинен це відчувати і ще раз повторити завдання тону, бо, якщо розпочати спів у такому стані, хор поступово настільки втратить тональну стійкість, що перестане співати. Отже, задавання тону є дуже відповідальною справою.

Тема 11. Роль диригента у концертному виконанні.

Твір вивчено хоромим колективом чи класом, відпрацьовані всі елементи хорової звучності, хористи розуміють художній образ і те, якими засобами музичної виразності його розкрито, і тут настає найвідповідальніший період діяльності диригента і хорового колективу - виконання музичного твору. Воно може бути в концертній формі або як елемент підсумку зробленого на уроці. Концертному виконанню передують генеральна репетиція. Генеральну репетицію вчитель музики проводить з хоромим колективом. Він проспівує з хором ті твори, що будуть виконуватися на концерті, моделює концертне виконання. До генеральної репетиції перед учителем музики ставляться такі вимоги:

- пояснити хоромому колективу, перед ким він буде виступати і якій даті, події буде присвячений концерт;

- поставити завдання щодо організації колективу перед концертом (форма одягу, місце збору колективу, час розспівки, час початку концерту, репертуар, порядок виконання музичних творів, умови, в яких буде виступати колектив, резонанс залу, підставки, чергування хористів тощо);

- виконання музичних творів у такому порядку і послідовності, як це буде на концерті.

Кожен концерт - це свято мистецтва і диригента. Цю святко-вість необхідно передати слухачам. Зустріч з мистецтвом - це завжди радість і роль учителя-диригента в цій зустрічі виключна. Від того, як він підготує колектив до цієї зустрічі, буде залежати успіх самого виступу. Диригент повинен засвоїти ряд положень, які необхідні для успішного проведення концерту:

- остання перевірка готовності колективу до виступу;

- спокійне спілкування з хористами, збереження концертного настрою, доброзичливості;

- зовнішня і внутрішня зібраність, акуратність, впевненість;

- створення атмосфери творчого захоплення з розумним контролем над емоціями.

Зібраність і зосередженість диригента організовує його на спі-льну художню творчість, на якісне виконання музичного твору. Концертне диригування відрізняється від репетиційного, воно більш лаконічне, виразне, внутрішньо насичене почуттями, зібране.

Отже, в концертному виконанні музичного твору відповідаль-ність учителя підвищується в зв'язку з підвищенням кінцевого результату багатогранної роботи хорового колективу в пропаганді музичного мистецтва, в естетичному

вихованні. Під час концертного виконання диригент виступає як виконавець і його диригентська діяльність дістає якісну оцінку слухача і власного колективу.

На сучасному етапі естетичного виховання учнівської молоді диригентська діяльність учителя музики передбачає використання таких високохудожніх творів, які б задовольнили зрілі естетичні смаки, естетичний досвід, збудили б естетичні почуття. Роль учителя в цьому процесі значна, тому він повинен визначити духовний рівень репертуару, його художню довершеність, його естетичну цінність для учнівської молоді. Цю високу місію перед підростаючим поколінням майбутній учитель-диригент зуміє виконати тільки в тому разі, якщо з першого заняття з хорового диригування в класі до першого свого виступу з колективом на концерті і протягом всього життя буде збагачувати свої знання, уміння і навички, вдосконалювати їх.

Концертне виконання музичного твору передбачає аналіз таких компонентів:

- визначення виконавського плану на основі розкриття художнього змісту твору;

- характер та особливості диригентського жесту в процесі виконання твору (опис диригентських прийомів та їх зв'язок із засобами музичної виразності - динамікою,

метроритмом, темпом, гармонією, музичною формою тощо) та його зв'язок з музичним образом;

- труднощі і шляхи їх подолання в процесі управління виконавством.

Дуже важливо, щоб молодий диригент усвідомив свою роль та завдання під час концерту. Інколи малодосвідчений диригент пасивно ставиться до виконання і, вказуючи всі вступи, зняття, нюанси, лишається байдужим до змісту, почуттів, вкладених у твір композитором. Емоційною стороною виконання такий диригент не керує співати з ним хору не цікаво. Необхідно пам'ятати, що саме диригент повинен вести емоційну сторону виконання, від нього виконавці чекають натхнення.

Трапляється й протилежне: диригент надто багато займається «переживанням» даного твору, забуває, що він диригент, а не актор і від нього вимагають емоцій зовсім іншого порядку. Диригент повинен передавати свої почуття виконавцям, а не демонструвати їх перед ними. Якщо він починає сам «грати» героїв твору, зникає його зв'язок з колективом, і це негативно позначається на виконанні.

Одна із заповрок натхненого виконання – єдність у розумінні твору диригентом і виконавцями, повне і свідоме прийняття співаками і музикантами диригентського

трактування твору. Отже, диригент у процесі репетицій своїм авторитетом досвідченого музиканта повинен переконати виконавців у необхідності саме такої інтерпретації. Уміння спрямувати волю виконавця по шляху, що відповідає творчому планові виконання диригента, - одне з найважливіших завдань керівника колективу. Лише за таких умов у концерті можна досягти єдності, цілісності і ансамблю у широкому розумінні цього слова.

Концертне виконавство – це публічна, ораторська мова хору, яка вимагає від диригента спеціальної режисури, яскравості, висвітлення головних моментів і цікавих деталей, укрупнення їх в ім'я максимальної виразності твору. Сцена для диригента – це трибуна, з якої він проголошує свій музикантський та громадянський ідеал, малює моральний автопортрет. Не варто, мабуть підкреслювати, як серйозно треба готувати хор до кожного концерту.

Відповідальним моментом є складання концертної програми. Справа не тільки в тому, що необхідно знайти логічний розвиток «концертної дії» з її законами часткових головної кульмінацій, а в тому, що у складанні концертної програми, як і в доборі репертуару існує невидима межа, якщо її переступити, то як би програма не розбухала назвами, за

змістом вона залишається куцою. Треба ясно бачити, відчути ту межу, на якій ідейно-художній зміст концертної програми виявиться найбільш яскраво та досконало.

Вищим проявом майстерності диригента і хору є імпровізаційність виконання під час концерту. Ця імпровізаційність може перерости в хорову імпровізацію. Мова йде не про імпровізацію в тому розумінні слова, як це роблять піаністи, композитори, публічно трансформуючи задану тему, показуючи її у різних ракурсах. Хорова імпровізація це, так би мовити, розширення заданого настрою за рахунок несподіваних деталей; для такої імпровізації необхідні дві обов'язкові умови: повна технічна свобода, виняткова гнучкість, миттєва реакція хористів на руку диригента і тонке розуміння глядачами того, що відбувається на сцені. Імпровізація, таким чином, можлива тільки при найтіснішому психологічному контакті хору зі слухачами. У диригента, який вміє імпровізувати з хором на сцені, дуже цікаво проходить, як правило, повторне, а то й третє виконання « на біс» одного й того ж твору. Такий диригент ніколи не повторює виконання буквально, а продовжує, розвиває його, доповнюючи незмінну суть хорового твору новими штрихами, зміною агогічних нюансів,

несподіваними зупинками, переносом деяких акцентів на нові місця тощо. У концерті створюється надзвичайна «співоча ситуація», за якої диригент одним жестом може запросити співати усіх присутніх.

Розспівування безпосередньо перед виступом відповідно настроює колектив, сприяє розігріванню голосових зв'язок, що має неабияке значення для вирішення всіх вокально-технічних завдань. Розспівування приводить хор у так званий робочий стан. Разом з тим воно не повинно й втомлювати. У такому випадку іноді варто розповісти щось цікаве, навіть смішне, що створити у хористів добрий, веселий настрій. І вже зовсім не бажано перетворювати розспівування перед концертом у чергову репетицію, а тим більше багато разів повторювати пісні з репертуару, нервувати людей. Така атмосфера аж ніяк не сприяє успіхові та вдалому виступу.

Чим вища техніка тактування, тим вільніше може віддатися диригент основному своєму завданню – розкриттю внутрішнього змісту музичного твору, всіх емоцій і переживань автора та свого власного розуміння цього твору.

Р. Шуман зазначав, що правильна техніка тактування розчищає шлях до натхнення.

Звідси висновок: диригування є високим виконавським мистецтвом, диригентові, який

достатньо не оволодів ним, важко впоратися з художніми завданнями музичного твору під час концерту.

На жаль, часто доводиться бачити, як хор співає грамотно, враховуючи всі нюанси, правильно розкриває ідейний зміст твору, а керівник диригує абсолютно невідповідно. У руках диригента немає й натяку на якусь художню виразність, йому бракує динаміки, цензури. Таке диригування нагадує монотонне читання без розділових знаків. Мало того, його одноманітність, скрізь однакова амплітуда, скажімо, в нюансі піаніссімо та фортіссімо просто дратує і, природно, заважає слухачам сприймати музику, а співакам – відтворювати її художньо. Частково це йде від того, що на репетиціях, щоб добитися певного нюансу, керівникові доводиться значно перебільшувати диригентські жести. Це поступово стає звичкою, непомітно виноситься на сцену. А головна причина в тому, що такі керівники не надають значення такому величезному засобові художньої виразності, як техніка диригування, що може якнайкраще об'єднати виконавців щодо темпоритму та динаміки.

Слід пам'ятати, що виконавці (інструменталісти чи співаки) добре розуміються на достоїнствах і недоліках диригента і можуть дати їм правильну оцінку.

За висловом Р. Вагнера, лише оркестранти здатні судити, погано чи добре диригент керує ними. Це стосується і хорових співаків. Вони завжди зуміють знайти потрібний виконавський засіб, якщо будуть переконані у важливості художніх завдань, поставлених перед ними диригентом.

Здавалося б, що останній акорд чи унісон з ферматою в кінці твору вже немає істотного значення щодо виразності, і недодержання чи передержання такої фермати не впливає на попереднє виконання. Та це не так. Іноді від завершальної фермати залежить уся художньо-виконавська доля твору.

Слухач часто найбільше зосереджує свою увагу саме на останньому акорді. І коли він, наприклад, надто короткий, особливо в повільному темпі, виникає відчуття чогось незакінченого, незавершеного. Особливе незадоволення викликає такий акорд, якщо він повинен прозвучати довше в повільному темпі, у високій теситурі і в нюансі форте. Навіть після зняття будь-якого фінального акорду чи унісону диригентові слід ще кілька секунд залишитися нерухомим – в полоні музичного образу, бо слухачі ще довго перебувають під його владою. Саме почуттям міри і своїм художнім смаком треба в даному випадку керуватися диригентові.

Якщо диригент повсякденно виховуватиме в собі необхідні якості для успішного розв'язання цих художніх завдань, якщо постійно турбуватиметься про розширення у своєму колективі музичного світогляду зокрема і мистецького взагалі, якщо він розвиватиме в учасників хору правильні художні смаки, цілеспрямоване і дбайливе ставлення до класичної хорової спадщини і сучасної радянської творчості, якщо багато часу присвячуватиме співу а cappella, втілюючи найкращі досягнення виконавської школи, то, безсумнівно, відкриє перед колективом цікаві й захоплюючі творчі перспективи. Такий хор повністю відповідатиме своєму призначенню – естетичному вихованню і формуванню духовної краси людини.

Література:

1. Заруба Е., Растрігіна А. Хрестоматія з хорового диригування: навчально- методичний посібник для музичних відділень мистецьких факультетів. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім.В.Винниченка, 2004 – 104 с.

2. Зимовець Ю.М. Основи диригентської техніки / Ю.М. Зимовець. – Херсон, 2004. – 163 с.

3. Колесса М. Основи техніки диригування. Друге видання / М. Колесса. – К. : Музична Україна, 1973. – 198 с.

4. Коломієць О. Хорознавство / О. Коломієць. – К.: Либідь, 2001. – С. 156

5. Гобдич М. М., Комаренко Н. М., Горобець Т. І. Г 570 Фах (диригування) : метод. рек. з орг. самот. роботи студентів; [ред.-упоряд. Т. І. Горобець]. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 44 с.

6. Костенко Л. В., Шумська Л. Ю. Методика викладання хорового диригування : навч. посіб. для магістрантів закладів вищої освіти. 2-ге вид., доповнене та перероблене. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 145 с.

7. Скоромний В., Юрченко М., Кречко Н., Нарожна Н. Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта). Монографія. /Лігус О. – Київ: Ліра-К, 2017. – 220 с.

8. Філіпчук Н.О., Грищенко Ю.В., Котирло Т.В.. Розвиток професійного досвіду педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII – XX ст.): монографія / ред. Г.І. Сотської, С.В. Коновець. Київ. 2016. – 238 с.

9. Черкасов В. Теорія і методика музичної освіти : навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2016. 24 с.

10. Шумська Л.Ю. Хорове диригування : навчальний посібник. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 105 с.