

Міністерство освіти і науки України
Уманський державний педагогічний університет
імені Павла Тичини

ОСНОВИ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Навчальний посібник

Укладач Оксана Прокулевич

Умань – 2016

УДК 78.087.68(075.8)
ББК 85.314.1я73
О 75

Рекомендовано до друку Вченою радою факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, протокол № 8 від 27.01.2016 р.

Розглянуто та схвалено на засіданні кафедри музикознавства та вокально-хорових дисциплін, протокол № 7 від 19.01.2016 р.

Рецензенти:

А. П. Серебрі – професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувача кафедрою хорового диригування Одеської національної музичної академії імені Антоніни Василівни Нежданової;

В. В. Семенчук – доцент, заслужений працівник культури України, завідувач кафедрою музикознавства та вокально-хорових дисциплін Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

О 75 Прокулевич. О. Основи хорового диригування : навчальний посібник / [уклад. Оксана Валеріївна Прокулевич] ; – Умань : ФОП Жовтий О.О., 2016. – 140 с.

Зміст навчального посібника знайомить читача з будовою, функціями та основами постановки диригентського апарату. Досліджується диригентський змах, структурні одиниці якого розглядаються з точки зору певних об'єктивних властивостей. У посібнику детально розглянуто складові диригентського жесту та схеми диригування. Проаналізовано зміст диригентської підготовки та структуру навчального процесу в класі диригування. Окреслено основні особливості виховання диригента хору та практичної роботи хормейстера. Також, посібник містить стислі глосарії хорових та часто вживаних італійських музичних термінів.

Навчальний посібник призначений для студентів вищих навчальних закладів, які навчаються за напрямом підготовки 6.020204, спеціальністю 7.02020401 та 8.02020401 «Музичне мистецтво», викладачів та керівників хорових колективів.

© Прокулевич О. В., 2016

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	4
ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1	
Будова та функції диригентського апарату.....	11
РОЗДІЛ 2	
Постановка диригентського апарату.....	26
Зміст диригентської підготовки вчителя.....	65
Структура навчального процесу в класі диригування.....	72
Виховання диригента хору.....	75
РОЗДІЛ 3	
Практична робота хормейстера.....	80
ВИСНОВКИ.....	119
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	120
ДОДАТКИ	
Хоровий глосарій.....	123
Глосарій італійських музичних термінів.....	138

ПЕРЕДМОВА

Займатися диригуванням у вищому навчальному закладі не достатньо для того, аби стати кваліфікованим фахівцем. Особистість диригента-хормейстера формується в процесі практики роботи із власним аматорським хоровим колективом чи ансамблем. Техніка, у вигляді певних вмінь та навичок, в поєднанні зі знаннями, отриманими на заняттях у класі диригування та під час вивчення дисциплін, тісно пов'язаних із названим курсом та педагогічною практикою, складають ту основу, без якої неможливе виховання диригента-хормейстера, як професійного виконавця, музиканта-інтерпретатора.

Для успішної діяльності у виконавському мистецтві кожен музикант, а особливо керівник колективу виконавців, неодмінно повинен виховувати в собі певні якості. Окрім того, що диригент має бути освіченою, чуйною людиною, педагогом та психологом, чудово розумітися на будові, функціях диригентського апарату та його призначенні, чітко розуміти колосальне значення усіх складових його частин та вміло ними користуватися. Він має бути наділений диригентською волею, щоб зуміти повести за собою виконавський колектив будь-якого рівня. Необхідно мати такий багаж знань, вмінь та навичок, підкріплених особистісними якостями, який допоможе викликати довіру у кожного учасника колективу, здобути авторитет, аби в артистів ні на мить не виникло сумнівів у цілковитому професіоналізмі керівника. Диригент повинен завжди мати чітку ціль, знати «що» робити для її досягнення та, головне, «як!» це зробити, «як» досягнути того чи іншого нюансу, «як» втілити той чи інший образ і т.д.

Замало бачити і знати диригентські та виконавські труднощі, необхідно їх вивчити, осмислити та спроектувати чіткий план того «як» їх подолати. Диригент повинен постійно розвивати власне професійне мислення, ладове відчуття в залежності від фактури обраного твору; вміти досягнути будь-яку музичну форму, майстерно користуватися звуковим об'ємом та виховувати такі вміння у артистів власного колективу. Крім того, диригентові необхідно бездоганно володіти «показом» того чи іншого елементу виконання, для цього він повинен блискуче володіти власним голосовим апаратом та певною вокальною технікою.

В даній роботі представлено той матеріал, який дає «старт» для опанування настільки складної професії, як диригент, хормейстер. У посібнику зібрано дослідження відомих діячів диригентського мистецтва, серед яких особливе місце займає відомий український хоровий диригент-виконавець, педагог-вихователь, новатор, теоретик хорового мистецтва, заслужений діяч мистецтв, засновник Одеської хорової школи – К. К. Пігров.

проф А. П. Серебрі

ВСТУП

Складний та багатогранний процес підготовки вчителя музики включає в себе вивчення дисципліни «Хорове диригування». Загальновідомо, що основним способом спілкування керівника хору зі співочим колективом є диригентський жест та міміка, з їх допомогою диригент керує хоровим звучанням, передає хористам свої художні задуми. Тому, відношення студентів спеціальності «Музичне мистецтво» до вивчення дисципліни «Хорове диригування», що здійснюється впродовж усього періоду навчання у виші, має бути надзвичайно важливим. За цей час вони повинні цілком оволодіти технікою диригування, набути самостійності в прочитанні та диригентському втіленні хорового твору.

Молодий фахівець, випускник факультету мистецтв педагогічного університету, може не лише працювати вчителем музики в загальноосвітній школі, де він проводитиме уроки, влаштовуватиме позакласну роботу школярів (хорові дитячі колективи, ансамблі, оркестри), буде організовувати та проводити святкові концерти та багато іншого, але й матиме можливість викладати курс «Диригування» та керувати хоровим класом у вищому навчальному закладі. Тому, він повинен не лише володіти спеціальністю диригента, а й знати методику викладання диригування, структуру побудови і зміст навчального процесу в класі диригування та вміти поставити диригентський апарат.

Диригентська діяльність вчителя музики передбачає розвиток безпосереднього вміння керувати колективом. Це вміння включає питання спілкування з класом під час шкільної практики та з навчальним хором при підготовці державної програми по диригуванню. Вокально-хорова робота вчителя та керівника колективу потребує використання таких засобів спілкування, як: міміка, пантоміма, знакові жести, неодмінно емоційно забарвлені. Вони є

найважливішими компонентами професійно-педагогічних умінь майбутнього педагога, керівника хору. [3, С. 3-6].

Виховувати диригента хору слід в процесі постійного зв'язку із практикою співу в хорі. Диригент має володіти навичками висококваліфікованого співака-ансамбліста, знати, що йому доводиться вимагати від артистів хору, адже неможливо вчити інших тому, чого не вмієш сам. Якщо студенту на заняттях з постановки голосу говорили про дихання та культуру звуку, то співаючи в хорі він зустрічається з цим практично. Аналогічно й у відношенні понять про стрій та ансамбль, які обговорюються на заняттях із хорознавства. Також, усі можливі гармонічні співзвуччя, про які студент дізнається на уроках гармонії у фортепіанному звучанні, він має можливість почути у звучанні хору.

Особливо близько контактує з хоровим класом клас диригування. Прийоми керування хором, набуті шляхом диригування творів, що виконуються на фортепіано, недостатні для засвоєння специфіки хору, особливостей його звучання, розуміння складнощів строю та ансамблю. Диригуючи в класі під звуки музичного інструменту, студент не дізнається про складнощі у вирівнюванні звучання хору, можливостей його інтонаційних похибок. [20, С. 132].

Проте, слід зазначити, що важливою відмінністю диригента від виконавця-соліста є те, що соліст-інструменталіст чи співак, може багаторазово перевіряти свою інтерпретацію в процесі підготовки. Диригент, зазвичай, суттєво лімітований репетиційним часом. Він зобов'язаний розпочинати репетицію з колективом виконавців із цілком вивіреним виконавським планом. Диригент повинен до репетиції чути музичний твір так само чітко, як чув цю музику композитор. Бездоганне внутрішнє чуття музичного твору має створити у диригента правильне уявлення музики. Тому, навчатися диригуванню, означає навчатися досконало чути внутрішнім слухом музику та втілювати власний задум. Усе, що думав та відчував композитор, створюючи свою музику, диригент повинен знову продумати, відчувати та осмислити, вміти духовно ужитися в твір. Отже, основою диригентської професії є здатність диригента пізнати та

почути внутрішнім слухом усе те, що буде відтворено виконавським колективом.

Навіть збагнувши головну ідею твору, можна не зуміти виразити її у виконанні. Тому, для творчого виконання, диригент має володіти цілим комплексом якостей, вмінь, навичок та здібностей. Звісно, перш за все, обдарованістю актора, талантом, складовими якого є: розвинутий музичний слух, пам'ять та уява, темперамент, інтонаційна чутливість, відчуття музичної форми та ансамблю, природна пластичність рук та рухливість обличчя.

Для вираження музичної ідеї, створення музичного образу, необхідно застосовувати уяву, фантазію, мислення – увесь творчий арсенал художника-виконавця. Диригент, позбавлений індивідуальної художньої основи, нездатний відмовитись від стереотипів, шаблонів – слабкий музикант; такий диригент лише відтворює ноти, написані композитором, робить це правильно, але бездушно, механічно. Хто позбавлений такого художнього осередку, підтриманого знаннями, відчуттями та даром творчого втілення задуму, той не може називатися диригентом. Відомий німецький диригент Оскар Фрід сказав: «Потрібно народитися з серцем, здатним сприймати найтонші музичні враження, потрібно виховати розум, здатний перетворити ці враження в ідеї, і неодмінно мати тверду руку, щоб передати ці ідеї власному колективу».

Керуючи колективним виконанням музичного твору, диригент відчуває та сприймає колектив як єдиний інструмент. Тому, він зобов'язаний розумітися на тембрових фарбах та діапазонах кожного голосу, їх технічних можливостях; до того ж, диригент повинен добре розумітися на постановці голосу та володіти власним голосовим апаратом. На репетиціях та у концертних залах йому доводиться зацікавлювати хор своїм планом виконання, власною інтерпретацією, розкривати художню ідею та закликати колектив до співробітництва у атмосфері співдружності.

Серед безлічі музичних професій, професія диригента об'єктивно вважається найскладнішою та найвідповідальнішою. Будь-який музикант-соліст поділяє свою відповідальність лише з тим

інструментом (чи голосом), котрим демонструє своє виконавське мистецтво. Колективні виконавці (учасники ансамблів, оркестрів та хорів) поділяють відповідальність між собою. Диригент перебуває в особливих умовах: його інструментом є цілий колектив виконавців, який потрібно повести за собою. «Диригент відповідальний перед слухачами не лише за себе, а й за колектив, яким керує, крім того, диригент несе відповідальність й перед самим колективом; його завдання полягає в тому, щоб вказати кожному учаснику колективу, як він має співати (грати), щоб виконання досягло найбільшого розкриття творчого задуму», – говорив відомий диригент А.П. Іванов-Радкевич.

Складність професії диригента зумовлена її багатофункціональністю. Диригент створює власну інтерпретацію музичного твору, обирає варіант певного звукового втілення цієї інтерпретації, точно розподіляє час звучання та контролює якість виконання. В певних випадках в процесі виконання він коригує звучання. Диригент – це актор, режисер та вихователь колективу виконавців.

Для створення належних умов для усвідомленого виконання музики, необхідно тримати постійний, напружений психологічний контакт диригента з хором та слухачами. [3, С. 7-9].

Диригент, який достатньо володіє своїм голосом та вокально-хоровою технологією, ясно уявляє собі механізм звукоутворення, вміє викласти простими і доступними словами прийоми співу і знає, де і як вони проводяться, вміє передати ці знання хору і у його диригентській техніці наявна не тільки емоційна сторона, а і певна пластичність жесту зможе довести якість хорового звучання до високого вокально-технічного і художнього рівня. [30, С. 9].

Диригент – втілювач власних ідеальних уявлень. Він зобов'язаний подумки чути музичний твір так само чітко, як чув цю музику її творець. Композитор створює музику із незліченного багатства власної душі, він сповнений новими тембрами: незвичайне його відношення до створеної ним матерії, яка несе в собі відбиток його індивідуальності.

Диригувати – означає бездоганно чути внутрішнім слухом музику і так само бездоганно втілювати її в матерію. Звуки потрібно підкорювати, диригування і є відтворенням цих підкорених звуків. [28, С. 209-210].

Секрет успіху – перш за все в тій кропіткій попередній підготовці молодого диригента до практичної діяльності, яка проводиться з ним до його артистичного «народження» за диригентським пультом. [14, С. 263].

Якщо розум, або відчуття недостатньо сильні, то в мистецтві диригування переважає або убоге тактування, або надлишкова пристрасть до нюансування. [6, С. 170].

Диригування – це не зовсім професія, а священне покликання. Для того, щоб стати диригентом людина має володіти внутрішньою екзальтацією, магнетичною силою, яка може зачарувати виконавця та слухача. [18, С. 441, 444].

Диригент – це музикант, який володіє вмінням бачити динаміку розвитку музичної тканини твору, образність музичного руху, тобто усе те, що так чи інакше може відображатися в образному виразному жесті. Диригент не обмежується констатацією розділів і елементів форми твору, виясненням тонального плану, принципів розвитку матеріалу, характеру фактури, тощо. Він аналізує форму, мотивну структуру з точки зору динаміки їх розвитку. [15, С. 98].

При диригуванні мова йде в першу чергу про передачу ритмічного порядку. Диригент перш за все встановлює темп, з нього виходить усе інше – чіткість, ансамбль і т.д. Спочатку цей темп виглядає дещо абстрактним, як, наприклад, на метрономі темп позначений абстрактними цифрами. Проте, в музиці ми ніколи не маємо справи з абстрактним темпом у зазначеному сенсі, а з втіленням засобами звуків певних, постійно змінних мелодій і т.д. Можливо, сама природа цієї музики абстрактна. [26, С. 409].

Якщо об'єднати всі фактори, від яких залежить правильне виконання диригентом музичного твору, то в кінці кінців вони зводяться до правильного темпу; вибір та визначення останнього одразу ж виявляє, чи вірно зрозумів диригент даний музичний твір.

Проте, наскільки складно визначити правильний темп, зрозуміло хоча б з того, що знайти його можливо лише за умови правильної в усіх відношеннях концепції виконання.

Темп, як жодна інша ознака, дозволяє визначити, хто стоїть за пультом – художник чи ремісник. Очевидно, правильний темп можливо знайти лише у відповідності з особливим характером власне даного твору. Тут має бути цілковита чіткість: слід виконувати твір переважно протяжним звуком, чи наголосити на ритмічному русі. Отже, диригент покликаний вирішувати, якими саме мають бути особливості темпу. [5, С. 95, 103].

Диригент засобами жесту визначає не лише темп і силу звуку, але й образний характер виконання. Своїми жестами він «говорить» про характер руху. Проте, головне в образності диригентського музичного руху, що й відображає динаміку розвитку форми твору, його образно-емоційний зміст. [15, С. 98].

Існує думка, що ідеальний диригент той, який зумів поєднати дві позиції: позицію Мендельсона, який став батьком «витонченої школи диригування» та позицію Вагнера, який надихнув «пристрасну» школу. Обидві позиції є необхідними, жодна з них, окремо від іншої, не може цілком задовольнити слухача та виконавців. [4, С. 176].

Враховуючи усі складнощі та вимоги до диригентської діяльності, слід зазначити, що для успішного керування колективом та навчання молодих диригентів необхідно не лише вміло використовувати комплекс відповідних особистісних якостей, а й неодмінно досконало володіти диригентською технікою.

РОЗДІЛ 1

БУДОВА ТА ФУНКЦІЇ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ

Призначення диригентського апарату. Фізичний апарат диригента наочно виражає його музично-виконавський задум і художню волю. Диригент встановлює та підтримує контакт з виконавцями, пластично втілює характер музики, її ідею та настрій, заряджаючи колектив своїм артистичним запалом, керує звучанням та «виліплює» форму твору.

Для втілення таких цілей диригент використовує власний фізичний апарат, що керується думкою, волею, чуттям та слухом поряд із психологічним, «внутрішнім» впливом на виконавців.

Диригентський апарат складають: руки, обличчя, корпус (голова, тулуб, ноги). Кожна складова має свої властивості та виконує певні жестові, мімічні та пантомімічні рухи, за допомогою яких диригент керує виконавцями.

Частини диригентського апарату та їх взаємозв'язок. Усі частини диригентського апарату однаково важливі та потребують ретельного розвитку, який може бути успішним лише за умов систематичної роботи над синтезом їх дій.

В процесі вивчення диригентського апарату виникає необхідність розглянути особливості будови та функцій кожної його складової окремо.

Рука та її будова. Досліджуючи людську руку, слід умовно виділити та детально розглянути три її частини. Верхня частина руки – **плече** – відрізняється у своїх рухах широтою діапазону та масивністю, точністю та рухливістю, силою, спритністю та розмаїттям, що забезпечено будовою плеча: довгою, масивною плечовою кісткою, плечовим суглобом кулястої форми, сильними та спритними м'язами, розташованими на спині та плечовому поясі і з'єднаними іншим кінцем із плечовою кісткою.

Усі можливі складні рухи плеча утворюються із елементарних сполучень: згинання та розгинання, приведення та відведення, поворотів всередину та назовні (пронації-супінації) і обертів.

Плече – основа руки, її опора. Воно «живить», підтримує рухи руки таким же чином, що й дихання співака «живить», підтримує звук, і тим самим плече допомагає підтримувати та регулювати дихання виконавців.

Винятково велике значення емоційно-виразних та колористичних рухів має плече. Видатний французький музикант та педагог Ф. Дельсарт (1811 – 1871) назвав плече «термометром відчуття». Скуте та інертне плече часто слугує першопричиною безлічі диригентських невдач.

Середня частина руки – **передпліччя** – тонше за формою та легше за вагою, є продовженням плеча, з яким з'єднується через ліктьовий суглоб циліндричної форми, що надає можливість передпліччю здійснювати швидкі рухи. По швидкості рухів передпліччя має перевагу перед плечем, але значно поступається йому силою та масивністю змаху. Передпліччя, на відміну від плеча та ізолювано від нього, не може здійснювати кругових рухів, але згинання та розгинання, приведення та відведення, а також повороти всередину та назовні (пронації та супінації) здійснюються досить маневрено.

Найхарактерніші для передпліччя рухи – пронації та супінації, що визначається будовою кісток передпліччя – ліктьовою та променевою. У диригуванні, для правої руки більш уживане положення пронації (долонею вниз), коли променева кістка розташована навскоси по відношенню до ліктьової (при супінації ці кістки розташовані паралельно). Для лівої руки диригента однаковою мірою вживані обидва положення.

Сила пронаційних та супінаційних рухів передпліччя неоднакова в різних положеннях руки. Таким чином, коли рука розігнута (у ліктьовому суглобі) пронація сильніша, ніж супінація. Коли рука в зігнутому положенні, то активніша супінація. Різкі пронаційні рухи використовуються при акцентуванні у правій руці в швидких темпах.

Передпліччя слугує передавальною ланкою від плеча до кисті. Воно має забезпечувати гнучкість та цілісність руки. При цьому, особливу роль відіграють ліктьовий та кистьовий суглоби, через які передпліччя з'єднується із плечем та кистю. Різноманітний ступінь фіксації та розслаблення цих суглобів пристосовується до потрібного характеру рухів усієї руки.

Кисть – найлегша та найтонша частина руки – складається із трьох частин: зап'ястя, п'ястка та пальців. Вона з'єднується з передпліччям у кистьовому (променево-зап'ястковому) суглобі. Кісткова та м'язова будова кисті (27 дрібних кісток, що з'єднуються суглобами різної форми та приводяться в рух системою вправних м'язів) робить її органом, винятково рухливим та тонким, здатним до безлічі найрізноманітніших рухів (К.С. Станіславський назвав кисті рук «очима тіла»).

Елементарні рухи кисті – згинання та розгинання, приведення та відведення – здійснюються в кистьовому суглобі. Певне сполучення цих рухів із пронаційно-супінаційними рухами передпліччя дає обертання кисті. Пронація та супінація кисті здійснюється лише відповідними рухами передпліччя.

Для вираження розмаїття деталей музики кисть диригента приймає різну форму, використовуючи особливості своєї побудови. Вона може бути круглою, пласкою, незграбною, зібраною в кулак, відкритою віялом і т. ін., з безліччю градацій та проміжних форм.

Кисть диригента імітує різні види дотику; вона може торкатися, гладити, натискати, стискати, рубати, бити, дряпати, мацати, спиратися, тощо. При цьому, дотикові уявлення, асоціюючись зі звуковими, допомагають виражати різноманітні темброві та штрихові особливості звучання: тепло, холодно, м'яко, твердо, широко, вузько, товсто, тонко, кругло, пласко, глибоко, мілко, оксамитово, шовково, металево, компактно, пухко, розріджено і т.д.

Важливу роль у виразних рухах відіграють пальці. Вони вказують, звертають увагу, відмірюють та урівнюють, збирають, розсіюють, «випромінюють» звук і подібне; слідує тим чи іншим ігровим та артикуляційним рухам.

Пальці виконують свою функцію у взаємодії, представляючи собою, як виразився К.Н. Ігумнов, «єдиний дружний колектив».

Особливо варто відмітити роль великого та вказівного пальців. Кожен їхній рух чи положення яскраво та характерно забарвлює виразні рухи чи положення усієї руки.

Великий палець допомагає кисті в ліпленні звучання, у відчутті «форми» звуку, тощо.

Частини руки (кисть, передпліччя та плече) діють скоординовано. В диригентській техніці частіше вживаються рухи усією рукою. Однак, іноді, в залежності від характеру музики, перевагу в русі можуть отримати кисть чи передпліччя при відносній нерухомості плеча. Будова руки припускає рухи кисті при відносній нерухомості передпліччя та плеча і рухи передпліччя при відносній нерухомості плеча. В таких випадках суглоби, в яких відбувається рух, більше розслаблені.

В усіх випадках кисть, як правило, залишається направляючою і найважливішою частиною руки.

Виразні функції рук. Будова руки забезпечує різноманітне її використання у диригуванні.

Руки диригента з допомогою його погляду встановлюють і підтримують контакт з колективом, разом з корпусом регулюють та підтримують виконавське дихання, разом з обличчям керують артикуляцією. Але ніде значення руки не проявляється так повно, як у керуванні темпо-метро-ритмом та агогікою, нюансуванням та динамікою, характером звуковедення та штрихами. В таких випадках руки диригента незамінні. Володіючи «еластичністю гуми та сталістю стійкістю, повітряною легкістю та ваговитістю граніту» (П. Чайковський про руки Г. Бюлова), руки диригента формують звучання у найрізноманітніших напрямленнях.

Диференціація функцій правої та лівої руки. Виразні можливості рук збільшуються внаслідок диференціації функцій правої та лівої руки.

Розділення функцій рук не є специфічною особливістю диригування, воно виникло в процесі історичного розвитку людини та охоплює всі галузі людської діяльності.

Значення міміки. Давньоримський педагог, ритор Марк Фабій Квінтіліан (35-96 рр. н.е.) відзначив великі виразні можливості рук: «Руки майже говорять – стверджує Квінтіліан. – Чи не руками вимагаємо, обіцяємо, закликаємо, посилаємо, загрожуємо, благаємо, виражаємо відразу та страх, запитуємо, заперечуємо? Чи не ними виражаємо радість, смуток, сумніви, зізнання, каяття, кількість, образ, число та час? Чи не ними збуджуємо, прохаємо, забороняємо, схвалюємо, дивуємося, виражаємо сором та інші почуття? У вираженні місць та осіб чи не замінюють вони займенників та прислівників? Тому серед безлічі мов у всіх племен та народів рука є загальнолюдським засобом комунікації».

Споглядаючи процес диригентського виконавства, виразність рук здається магічною внаслідок того, що вони знаходяться на «передовій» за втілення диригентського задуму. Але, все ж, руки, за Квінтіліаном, «майже говорять». Це означає, що у ряді випадків абсолютно точний сенс жестів не може бути зрозумілим без виразної міміки чи пантоміми. Міміка доповнює змах руки, його внутрішній зміст, створює жестовий підтекст.

В певному сенсі, кожна частина нашого образу має свою характерну виразність. «Є руки розумні і руки, позбавлені уяви, – говорить А. Франс. – є лицемірні коліна, егоїстичні лікті, нахабні плечі та добрі спини» («Злочин Сильвестра Бонара»).

Однак, чимало диригентських жестів, при всій їх відточеності, можуть виявитися незрозумілими за сенсом, якщо вони не доповнюються виразним поглядом та мімікою.

Руки здатні самотійно виразити «кількість, образ, число і час»; вони можуть вказувати місце та особу, виконувати обов'язки займенників та прислівників. Але, неможливо уявити, що наші руки, не підтримані відповідно виразом очей, обличчя та положенням корпусу, могли цілком точно і однозначно виразити відразу, радість, горе, визнання, захоплення, тощо.

Усе це вкрай важливо, з точки зору особливостей колективного виконання, в якому учасники ансамблю не мають можливості розгадувати значення того чи іншого жесту, розглядаючи змахи рук диригента. Ось чому «погляд його очей, – як зазначив Шарль Мюнш, – часто означає більше, ніж рух палички чи положення рук».

Погляд диригента. Ледь не найважливішою функцією погляду є контакт – той людський контакт з виконавцями, без якого диригенту складно досягнути тонкого та глибокого розуміння своїх намірів з боку колективу, яким він керує.

Диригент може направляти свій погляд на весь колектив виконавців, на одну групу чи партію, на окремого музиканта.

Погляд диригента відтіняє звукову перспективу і виконання звучить то «здалеку», то «зблизька», то «згори», то «знизу», то широко, просторо, то зібрано, компактно, немов із однієї точки.

Природа мімічної виразності. Мімічна функція обличчя виявляється у дії тісно пов'язаних між собою лицьових та мімічних м'язів, розташованих навколо органів чуття – очей, рота, носа, вух. Скорочення лицьових м'язів регулює сприйняття людиною відчуттів та вражень, отриманих із навколишнього середовища. Для кращого сприйняття органами чуття корисного впливу навколишнього середовища, лицьові м'язи розширюють їх, створюючи таким чином найвигідніше для цього положення. Шкідливі впливи викликають протилежну реакцію: лицьові м'язи звужують органи чуття.

Ця біологічна функція лицьових м'язів є основою, з якої виникають мімічні рухи, що виражають ті чи інші емоційні стани, бажання, думки. Таким чином, виражаючи презирство, ми підіймаємо нижню повіку, стискаємо крило носа та опускаємо кут рота, тобто звужуємо очі і замикаємо органи нюху та смаку, виражаючи, що дане явище нам неприємне, що ми бажаємо віддалити його від наших органів чуття.

Мімічні м'язи, на відміну від скелетних, що прикріплюються до кісток, починаються від кісток лицьового відділу черепа та прикріплюються до шкіри обличчя, що зумовлює надзвичайну рухливість та витонченість мімічних рухів. Навіть незначне

скорочення лицьового м'язу надзвичайно помітне та викликає відповідну зміну виразу обличчя.

Корпус диригента. Пантомімічні рухи здійснюються корпусом (голова, тулуб, ноги). Рухи голови сприяють не лише збільшенню діапазону зору (диригент повинен тримати в полі зору весь виконавський колектив, який часто розташований досить широко та глибоко), але й посилює пантомімічну виразність усього корпусу.

Рухи головою досить помітні, тому застосовуються диригентом економно та вимагають значного розвитку. Легкий та швидкий, чи спокійний та плавний рух голови в бік партії, що вступатиме – нерідко є кращим засобом забезпечення потрібного характеру вступу. Від характеру постави голови залежить загальна виразність корпусу.

Тулуб слугує опорою для рук та голови. Він «насичує» їх рухи подібно до того, як плече «насичує» рухи передпліччя та кисті. Звідси слідує, що тулуб диригента є важливим фактором підтримки та врегулювання дихання хору. Для цього він має бути перш за все стійким та здійснювати лише найнеобхідніші рухи.

Основне положення диригентського тулуба, аналогічно зі співочою поставою (він прямий та природний, плечовий пояс спокійно розгорнутий, грудна клітина у вільному високому положенні).

Різне положення ніг впливає на виразність корпусу та надає образу диригента той чи інший характер. Проте, часті зміни положення ніг призводять до нестійкості корпусу та надають диригентському образу метушливості, тому такі зміни мають бути ощадливими та цілеспрямованими.

В найзагальніших рисах слід зазначити, що під час виконання спокійної, споглядальної, зосередженої та подібної музики, яка вимагає помірних рухів, для диригента частіше характерна зближена постановка ніг. Підвищено експресивні форми вираження, які вимагають широти та сили руху, пов'язані із широкою постановкою ніг.

Скульптурна виразність корпусу. Одна із найвиразніших властивостей корпусу – його скульптурність. В скульптурно-

рельєфному образі диригента втілюється характер музичного образу, його художня ідея, стилістичні та жанрові особливості.

Рухи диригентського корпусу надзвичайно помітні. Вони є неабияким «гострим», сильнодіючим засобом виразності, тому вживаються дуже економно. Зловживання рухами корпусу призводить до того, що виконавці припиняють звертати увагу на метушливого диригента, в результаті чого контакт між диригентом та колективом порушується.

Спостерігаючи за виконанням майстрів диригентського мистецтва, щоразу вражає, як, іноді, в нерухомому корпусі, часто, при майже нерухливих руках, рельєфно «звучать» темпо-ритм та динаміка твору. В такому випадку певну роль відіграє вміння знайти динаміку скульптурного положення корпусу, досягнути образу, який відображатиме характерні риси музичного руху.

Опора руху. Питання опори руху й досі залишається одним із найскладніших у процесі опанування диригентського мистецтва. Відомо, скільки зусиль потрібно прикласти для того, аби «пуста», безопорна рука молодого диригента перетворилася на «співочу», опорну, «тягнучу» звук. Якщо врахувати, що так звана «опора звуку» у виконавських колективах залежить від «опори» диригентської руки, то стає зрозумілим значення вищезгаданої навички.

Поняття опори руху тісно пов'язано із поняттям опори звуку, при якому акустичні можливості певного інструменту (голосу) використані найкращим чином і цілком використана відповідна даному звукові шкала обертонів. Таке звучання володіє неймовірною повнотою та легкістю розповсюдження у будь-яких акустичних умовах.

Опорний звук є результатом правильної взаємодії трьох механізмів: звуковидобуваючого (дихання, смичок, клавішний механізм), звукозбуджуючого (зв'язки, струни) та резонаторного (дека, грудний та головний резонатори).

При опорному звучанні виникає органічне злиття, контакт між диханням, зв'язками та певним резонатором. Успіх справи тут залежить від того, що характер дотику та сила натиску дихання оптимально відповідає характеру та силі вібрації зв'язок, таким чином

створюючи найсприятливіші умови для утворення відповідних коливань у резонаторі.

Регуляторами такої взаємодії слугують музичний слух та м'язове відчуття музиканта-виконавця.

При опорному звучанні виникає суцільно-гнучка система: дихальні м'язи – «стовп дихання» – зв'язка – резонатор.

Рухи диригента, відображаючи природу співочих (ігрових) рухів, зв'язані з «інструментом» опосередковано, уявно, що дещо ускладнює відпрацювання опори руху.

В суб'єктивному відчутті опора диригентських рухів сприймається як еластичні рухи суцільно-гнучкої руки, що у плечовому суглобі опирається на корпус та кистю на «інструмент». Рука немов розтинає пружне середовище, долаючи його «опір». Виникає відчуття, що рука «навантажена» звуком, «несе», «випромінює», «виліплює» його, регулює дихання, тощо. М'язові відчуття диригента при цьому подібні з м'язовими відчуттями відповідних виконавців. Звісно, що таке відчуття опори може з'явитися на основі практики співу та гри на інструменті.

Також, необхідно розглянути особливості такого явища з точки зору анатомії та фізіології диригентського апарату. У цьому сенсі, в першу чергу важливі поняття про точку опори та точку докладання сили, про взаємодію груп м'язів, м'язовий тонус та м'язове відчуття.

Точка опори, точка докладання сили та точка спротиву. Рука, як важіль має три точки: точку опори, точку докладання сили та точку спротиву. Точкою опори слугує суглоб, від якого здійснюється рух; точка докладання сили співпадає з точкою прикріплення працюючого м'язу, а точка спротиву знаходиться в кисті, що опирається на інструмент.

Довжина важеля змінюється в залежності від того, чи відбувається рух усією рукою, передпліччям чи кистю. В першому випадку точка опори знаходиться в плечовому суглобі, а точка докладання зусиль – плече; в другому випадку точка опори переміщується в ліктьовий суглоб, а точка докладання сили – передпліччя; в третьому випадку точкою опори слугує кистьовий

суглоб, а точка докладання сили розташовується на кисті. Плавність руху створюється завдяки еластичній рівновазі між точками спротиву та докладання зусиль. Ця рівновага, в свою чергу, забезпечується точкою опори та взаємодією груп м'язів, які приводять руку в рух.

Взаємодія груп м'язів. Дія м'язу чи груп м'язів в одному, будь-якому напрямку супроводжується врівноважуваною протидією іншого м'язу (чи м'язової групи) в протилежному напрямку. Тому, якщо біцепс, діє як згинач, підіймає передпліччя, то трицепс, виконуючи функцію розгинача, в цей час буде протидіяти згинанню і навпаки.

Взаєморівноваження м'язів-антагоністів є природною особливістю будь-якого довільного руху. В музично-виконавській, в тому числі й диригентській, техніці опора руху вдосконалюється як шляхом особливих вправ, так і в практиці диригування. Застосовуючи різноманітні психологічні властивості, тобто уявлення та асоціації, диригент може штучно активізувати роботу м'язів-антагоністів, збільшуючи тим самим спротив, пружність опори.

М'язовий тонус. М'язи живої людини ніколи не бувають абсолютно розслаблені, навіть під час сну, і постійно зберігають певний стан активності, готовності до дії, який називається м'язовим тонусом. В диригуванні він буває різної сили, в залежності від характеру виконуваної музики. Вміння знайти та підтримати необхідний м'язовий тонус надзвичайно важливе: у підготовці колективу до початку виконання, у підготовці відповідних виступів, а також у всіх випадках відповідального керування хоровим диханням.

М'язове відчуття. Однією із чудових властивостей нашого м'язового апарату є так зване м'язове відчуття. «М'язове відчуття, – за визначенням І. М. Сеченова, – сукупність відчуттів, супроводжуючих будь-який рух частин нашого тіла і будь-яку зміну в їх положенні відносно одне одного».

М'язове відчуття, як стверджував І. М. Сеченов, на рівні із зором та слухом є аналізатором простору та часу. Заслугує виняткової уваги й той факт, що наше вухо не може оцінювати тривалість пауз без допомоги м'язового відчуття.

М'язове відчуття викликається подразненням відповідних нервових закінчень (рецепторів), розташованих у м'язах, на шкірі, сухожиллях та суглобових сумках. Активні рухи аналізуються м'язовим відчуттям складніше, ніж рухи помірні та малоінтенсивні. До найчутливіших місць, в яких локалізується м'язове відчуття, відносяться плечовий, променево-зап'ястковий (кистьовий) та п'ястно-фаланговий суглоби. Ліктьовий суглоб є середньовідчутним, а фалангові суглоби – маловідчутні.

Такі дані фізіології підтверджуються в диригуванні. Часто причина, з якої студент не знаходить потрібного контакту своїх рухів з хором звучанням, полягає в застосуванні ним не виправдано великих рухів. Перехід на економний змах допомагає йому знайти необхідне відчуття.

«М'язовий слух». Поступово, в міру того, як м'язово-слухова координація автоматизується та перетворюється в навички, виробляється «м'язовий слух», аналогічний так званому «вокальному слухові». На певному етапі професійного досвіду у диригента формуються здібності «слухати» рукою та «відчувати» вухом, інакше кажучи, м'язово-слухова координація його апарату досягає високого рівня досконалості. Це забезпечує таку точну та швидку реакцію диригентського апарату, яка в інших умовах була б неможливою.

Значення центральної нервової системи в процесі диригування. Розглянуті особливості рухового апарату не є іманентними властивостями м'язів, а укладені в центральній нервовій системі, яка й керує усією нашою руховою діяльністю на основі умовно-рефлекторних зв'язків. «Нервова система є завжди ініціатором діяльності робочого органу», – говорив І. М. Сеченов.

Не враховуючи цього надзвичайно важливого факту наше знання особливостей будови та функцій диригентського апарату було б не лише неповним, але й невірним.

У функціонуванні диригентського апарату вирішальну роль відіграють не кістки, суглоби та м'язи, а багатство, розмаїття та сила умовно-рефлекторних зв'язків, які утворюються в корі головного мозку в результаті життєвого та музично-професійного досвіду

диригента. Чим багатші думки, відчуття, уява та слух диригента, тим сильніша його воля та виразніше диригування, але за однієї неодмінної умови: руховий апарат диригента має бути достатньо розвинутим та пристосованим до цього.

Однак, спеціальна робота над розвитком диригентського апарату не може проходити абстрактно. Вона полягає в розвитку рухових уявлень на основі слухових та у виробленні правильного м'язово-слухового зв'язку.

Схема м'язово-слухової координації. З точки зору фізіології, механізм такого зв'язку полягає в наступному:

1. Рухи диригентського апарату здійснюються за вольовим імпульсом, що надходить з кори головного мозку, де зосереджені чіткі та яскраві уявлення музичного образу. Рух, в свою чергу, впливає на реальне звучання, народжене виконавцями.

2. Сприйняття диригентом реального звучання коригується внутрішнім уявленням музичного образу, після чого з'являється новий імпульс – наказ із центру до диригентського апарату.

Отже, кожен черговий імпульс виникає на основі двох явищ: внутрішнього ідеального уявлення та сприйняття реального звучання, реальної відповіді на імпульс. Призначення імпульсу-руху – досягнути максимального наближення реального звучання до ідеального уявлення.

Імпульси з'являються один за одним з тією ж безперервною послідовністю, з якою плине в часі музична думка, викликаючи логічну низку рухів, а крізь них потік реального звучання музики у виконавському колективі. Утворюється замкнутий ланцюжок, крізь який проходить вольовий «музичний струм», що створюється невідповідністю двох потенціалів: ідеального задуму та реального виконання.

Слід уникати таких випадків, коли диригент здійснює рухи, виходячи лише з певної рухової уяви (що часто зустрічається у студентів, зайнятих своєю абстрактною «технікою»), коли його увага цілком поглинута зоровим та м'язовим контролем рухів, а музика перетворюється в звуковий фон, на якому вони відбуваються.

Автоматизація рухів та гнучкість навичок. Розвинута диригентська техніка передбачає таке володіння навичками, при якому виключається необхідність аналізу та контролю кожного руху, що, в свою чергу, можливо лише при автоматизації рухів.

І. М. Сеченов, досліджуючи фізіологію довільних рухів, стверджував, що автоматизованими рухами легше керувати, адже їх можна свідомо змінювати в залежності від вимог ситуації.

Доки навички недостатньо відпрацьовані, слід аналізувати в тому чи іншому випадку кожен їх елемент, з точки зору художньої мети. Та в міру закріплення певної навички, дробовий аналіз поступається цілісному уявленню художнього завдання, що керує автоматизованим рухом. Інакше кажучи, аналіз рухів (якщо він відбувається з позиції кінцевої художньої мети) може бути корисним на першому етапі роботи і, безумовно, шкідливим в процесі художнього виконання.

Дослідження рухів можливе, якщо воно викликане потребою, але не є обов'язковим. Більше того, слід вважати ідеальним той випадок, коли потрібний рух зрозумілий студентові одразу, цілком, виникаючи в результаті точного музично-пластичного уявлення (образу).

Автоматизацію рухів в фізіологічному сенсі не слід плутати з автоматизмом виконання в естетичному сенсі. Навпаки, точна автоматизація сприяє волі та повноцінності художньої інтерпретації. Автоматизм в естетичному розумінні слова створюється тоді, коли автоматизація (як фізіологічний процес) виробляється поза емоційно-образними переживаннями музики та не пов'язана з ним. Шляхи цих зв'язків різноманітні.

Взаємодія навичок. Інтерференція та перенесення навичок. Розвиток диригентської техніки пов'язаний із явищем взаємодії навичок. Він виражений в інтерференції та перенесенні навичок.

Інтерференція полягає в тому, що набуті навички, якщо вони недостатньо точно та свідомо засвоєні, гальмують процес виникнення нових та навпаки, добре засвоєні навички полегшують набуття нових.

Особливо це виявляється при так званому асоціативному гальмуванні.

Наприклад, якщо одне і те ж виконавське завдання вивчається двома прийомами, то один із них буде гальмувати інший, у випадку недостатньо свідомого засвоєння та нечіткого відпрацювання обох прийомів.

Чим краще студент володіє навичкою, тим легше він буде варіювати її та поєднувати з іншими.

Явище перенесення навичок полягає в тому, що позитивний ефект, досягнутий шляхом відпрацювання одних навичок, розповсюджується на інші. В такому випадку, чим свідоміше засвоєні навички, тим легше їх результати переносяться на нові. Прикладом такого перенесення виступає той факт, що навички, розвинуті однією рукою, значно простіше виробляються й другою.

Відомі в музичній педагогіці випадки, коли дія однієї руки гальмується через недостатню чіткість дій іншої, також пояснюються явищем інтерференції та перенесення навичок. Варто лише відшліфувати навички в «гальмуючій» руці, як зникне проблема і в іншій.

Динамічний стереотип. Система навичок, що виникли як пристосування диригентського апарату до художніх цілей, розвинутих та закріплених в різноманітних творчих умовах, складає диригентську техніку, яка наділена і автоматичністю, і рухливістю дій.

З точки зору фізіології, це те, що І. П. Павлов назвав «динамічним стереотипом», тобто злагодженою, врівноваженою і в той же час гнучкою та рухливою системою внутрішніх процесів. Навчальним етапом її формування у диригента є так звана постановка диригентського апарату. [9, С. 22-36].

Запитання до розділу:

1. Хто такий диригент? В чому відмінність професії диригента від інших видів виконавського мистецтва?
2. Що означає «диригувати»?
3. З чого складається диригентський апарат?
4. Яке значення міміки та погляду для диригентської діяльності?
5. Яка роль корпусу в процесі диригування?
6. Які особливості м'язового тону, відчуття та «м'язового слуху» для диригента?
7. Яким чином досягається опора руху та звуку?
8. В чому полягає проблема взаємодії диригентських навичок?

РОЗДІЛ 2

ПОСТАНОВКА ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ

Умовність терміну «постановка». Враховуючи той факт, що основою диригування є рух, слід зазначити, що поняття «постановка», яке побутує в методиці та практиці навчання, є умовним.

Те чи інше положення є лише частковим випадком руху, що зумовлений певним музично-виконавським моментом (індивідуальними особливостями даного твору, колективу, диригента і т.д.)

Слід бути досить обережними, рекомендуючи студентові той чи інший варіант постановки, аби він не сприйняв за «взірець» особистий стиль викладача.

Особистий стиль диригента. У кожного диригента є власна манера, власний стиль диригування: характерні риси диригентської схеми та малюнку, якими він користується, постава голови, манера триматися за пультом і т.д. Це природно та закономірно.

Проте, слід зазначити, що манера «із чужого плеча», засвоєна шляхом механічного копіювання, шкодить диригенту. Як маска, вона приховує його індивідуальні особливості, заважаючи їх прояву. «Оригінальний (самобутній) той, хто вміє бути природнім», – говорив Ф. Вейнгартнер.

Одне й те ж виконавське завдання вирішується різними диригентськими манерами. Тому, манера диригента, певною мірою, нейтральна у відношенні до тих чи інших виразних особливостей музики.

Правило свободи руху. Першою умовою будь-якої виконавської техніки (в тому числі й диригентської) – є м'язова свобода, невимушеність рухів.

Цілковитої м'язової свободи не існує, про що вже йшла мова в першому розділі. Навіть для органу, що знаходиться у стані спокою

характерна наявність м'язового тону. У процесі виконання виникає певне м'язове напруження, без якого не відбувається жоден рух.

Отже, свободу рухів слід розуміти як раціональну напругу, яка точно відповідає умовам даного руху.

Диригування складається з низки різноманітних рухів, розташованих в певній послідовності, які передбачають диференціацію м'язової напруги.

Абсолютне владання власними рухами передбачає правильне і точне чергування напруги та розслаблення, що створює суцільний потік вільної енергії в м'язах.

Для диригентів-початківців характерна певна скутість та конвульсивність рухів. Загальними причинами, що їх викликають можуть бути:

- Фізичні причини: загальна фізична малорозвиненість, природна незграбність, заняття важкою атлетикою.
- Психологічні причини: невпевненість у знаннях партитури та відсутність чіткого плану дій, надмірна складність художнього завдання, невміння подолати сценічне хвилювання та страх перед аудиторією і т. ін.

У холериків та флегматиків скутість зустрічається значно частіше, а психологічна та фізична свобода досягається складніше, ніж у сангвініків, це пов'язано з тим, що холерикам притаманна емоційна нестриманість (перевага збудження над гальмівними процесами), а флегматикам – природна сором'язливість та сповільненість реакції (перевага гальмівних процесів над збудженням).

Меланхолійний тип нервової системи найменш сприятливий для занять будь-якою музично-виконавською, а тим паче диригентською діяльністю.

Шляхи розвитку м'язової свободи диригентського апарату різноманітні. В першу чергу слід виключити загальні фізичні та психологічні перешкоди, які гальмують цей розвиток. Надалі слід займатися спеціальними вправами, які розвивають відчуття вільного руху.

Корисно виховати в собі самовладання та вміння розпізнавати, де локалізується зайва м'язова напруга. Спершу таке самовладання вимагає свідомого аналізу рухів, надалі автоматизується та переходить в сферу підсвідомості, не відволікаючи диригента від важливіших етапів виконання.

Правило графічної чіткості рухів. Рухи диригента здійснюються в просторі та мають відповідний малюнок, вони повинні бути зрозумілими для виконавців і сприйматися без будь-яких зусиль. Диригентський рух, в якому всі лінії хаотично переплітаються, не досягає своєї мети. Як нечітка мова заважає сприйняттю вираженої думки, так графічно нечіткий малюнок рухів – сприйняттю виразного значення жесту.

Правило економії рухів. Загальновідома істина: «майстерність пізнається в обмеженості».

Різниця між диригентом-початківцем та майстром полягає, крім усього іншого, в тому, що перший для досягнення мети використовує багато великих та напружених рухів, чим нагадує недосвідченого плавця: максимальна витрата енергії – мінімальний результат. Другий, навпаки, стриманий в рухах. Їх небагато, вони невеликі, витрати фізичної енергії мінімальні, а вплив колосальний.

Шлях до майстерності пролягає крізь свідоме прагнення до стриманості та самообмеження. Він досить довгий та звивистий. Зазвичай, студент проходить через захоплення великим жестом і лише поступово звикає до економії. Однак, необхідно свідомо та активно прагнути до цього.

Існує хибна думка, що сила жесту диригента має дорівнювати сумі фізичних зусиль усіх артистів хору. Для кожного диригента важливо якомога раніше зрозуміти шкідливість цієї ілюзії. Адже, насправді, максимальне фізичне зусилля, яке диригент може застосувати, дорівнює відповідному фізичному зусиллю одного виконавця.

Правило «випередження». Диригування має сенс лише в тому випадку, коли жест виникає раніше реального звучання.

Втілення правила «випередження» полягає у власне структурі диригентського змаху.

Реальне звучання впливає на жест, приймаючи участь в утворенні волювого імпульсу, адресованого до виконавців. Але цей вплив має проявлятися не ретроспективно а перспективно, тобто направлятися не на минуле, а на майбутнє.

Потрібні навички виробляються лише поступово, в міру того, як молодий диригент, виховавши внутрішній слух, привчається виявляти власну волю до втілення, розділивши увагу між внутрішнім задумом та реальним звучанням, зберігаючи цілісність та органічність процесу виконання.

Правило мелосу. Мелос – основа музики, форма її буття. Його стихії підкорена не лише вокальна, а й інструментальна музика.

Диригентське виконавство неможливе без широкого дихання, без живого, текучого темпо-ритму, без пластичної динаміки та агогіки, без усвідомленої артикуляції, без теплого наповненого, соковитого тону, тобто без усього того, що складає основу співу.

Вважаючи темп душею виконання, Р. Вагнер одночасно зазначив, що лише мелос забезпечує правильне розуміння темпу, його модифікації та органічно зв'язує всі елементи виконання в єдиному потоці музичного звучання.

Необхідно зазначити, що з точки зору постановки диригентського апарату, правило мелосу розповсюджується не тільки на мелодичний (тематичний) матеріал і музику, що виконується *legato*, а й на побічні голоси гомофонно-гармонічної тканини, гострі ритмічні малюнки та штрихи *marcato*, *staccato* і т.д. Навіть найкоротший звук потрібно проспівувати, навіть паузи повинні «звучати».

Все це виносить особливі вимоги до диригентської техніки та зумовлює те, що можна назвати правилом суцільно-гнучкої руки .

Диригентський змах, зазвичай, здійснюється усією рукою, усі точки та частини якої рухаються в єдиному направленні; при чому рука є не прямою «палицею», жорстко фіксованою в суглобах, а швидше еластичним «бумерангом» з гнучкими сполученнями. Очевидно, що це правило не виключає можливості кистьових та

ліктьових рухів, які виконуються за підтримки ледь помітних рухів плеча, що здійснює функцію ресори.

Наспівний рух суцільно-гнучкої руки характеризується перш за все рівністю плину (без поштовхів, смикань та зупинок). Точки, що відмічають початок долей при русі legato, не відчуються як розрив чи злам руху, а сприймаються як плавні дотики.

Рука майстра-диригента вирізняється еластичністю, навіть при диригуванні marcato та staccato. Це забезпечується координацією рухів плеча та кисті, перші здійснюються плавно, без поштовхів, в той час як інші – гострим ударом чи дотиком.

Суцільно-гнучка рука зумовлює повноту, соковитість та опору звуку, а також найкращі умови для підтримки дихання та його економії у виконавців.

Правило художньої доцільності. Художньо-виконавський результат – це критерій, який об'єднує усі правила, які в свою чергу необхідно перевіряти творчою практикою.

Усі правила музичного виконавства мають єдиний загальний недолік: вони не містять міру свого застосування та не виділяють виключення з правил.

Міра використання того чи іншого правила встановлюється художнім інстинктом студента та коригується досвідом педагога на основі принципу художньої доцільності.

Принцип свободи попереджує про шкідливість надмірної напруги, але лише художня доцільність допоможе знайти точну міру свободи та м'язової напруги в той чи інший момент виконання.

Правило графічної чіткості вказує на значення чіткого диригентського малюнку, але лише художня доцільність може надати пояснення тому, як в певних випадках малюнок нечіткого контуру слугує найкращим вираженням даної музичної думки.

Правило економії попереджує захоплення рясними та великими рухами, але лише художня доцільність точно підказує величину того чи іншого змаху.

У визначенні художньої доцільності диригент керується перш за все твором: його змістом, формою та стилем.

Тільки повне підкорення усіх своїх помислів та дій музичному твору призводить до правильного підбору засобів втілення, до вірного вирішення художньої задачі.

Питання постановки диригентського апарату вирішуються в тісному зв'язку техніки та художності, відокремлення яких один від одного неприпустимо, і хоча в процесі навчання виділення тих чи інших технічних завдань буває життєво необхідним, воно завжди має проходити під знаком спеціальних, близьких та далеких, художніх цілей.

Художня, музично-виконавська ідея містить в собі відповідне технічне рішення та визначає його. В такому сенсі техніка та мистецтво нероздільні, але ототожнювати їх неможливо: техніка має власну специфіку та ревниво вимагає від художника пильної уваги.

На шляху від задуму до його втілення лежить спротив матеріалу, який іноді виявляється фатальним. Вміння подолати такий спротив називається технікою.

В боротьбі з матеріалом митець іноді захоплюється, забуваючи про задум, перетворюючи технічну роботу в самоціль. Така небезпека існує, тому для більшої гармонійності процесу, необхідно мати чітке уявлення творчого задуму та сумлінно слідувати йому.

Отже, етичні, художньо-естетичні та технічні проблеми тісно переплітаються між собою при вирішенні навіть такого, здавалося «вузького», питання, як постановка диригентського апарату. Цей взаємозв'язок закладено у власне творчій практиці диригентського мистецтва. [9, С. 37-47].

Диригентська техніка – це спеціальна система умовних, професійних, виробничих прийомів, які дозволяють диригенту наочно доводити всі свої наміри до колективу, впливати на нього, керувати ним. Керуючи колективом, диригент управляє ритмом, темпом, динамікою, характером виконання та забезпечує об'єднання всіх артистів.

Уся технічна диригентська робота – репетиційна, концертна – проходить на очах у колективу. Зовнішній вигляд диригента має немов «налаштовувати» виконавців, вселяти в них впевненість та бадьорість.

Тому, диригент власним зовнішнім виглядом повинен перш за все виражати спокій, невимушеність, простоту, природність. [2, С. 5-6].

Диригентський жест – це елементарна дія диригента, наділена певним значенням, аналогічним значенню інтонації чи мотиву. Диригент користується в своїй роботі певними циклами жестів, певними схемами тактування. Ці загальновживані схеми вироблялись і розвивались протягом усієї довголітньої історії колективного музикування і диригентського мистецтва. Вони вирости з живої диригентської практики та мають свою логіку. [11, С. 15].

В техніці диригування все більше помітна прихильність до простих рухів, емоційний сенс яких цілком зрозумілий. Лаконічність техніки диктується диригуванням не для глядача, а для колективу. [12, С. 24].

Техніка диригування диктується його особистістю, оскільки на її формування впливає певна індивідуальна потреба в самовираженні. [26, С. 408].

Будова диригентського жесту. Будова диригентського жесту відображає метро-ритмічні особливості музики та специфіку її колективного виконання.

Диригентський жест складається зі сповненого диханням змаху, що змінюється рухом в протилежному напрямку, який зображує ціль до певної уявної точки, торкаючись якої, викликає початок звучання, далі відбувається відображення після удару, яке зупиняється в момент припинення звучання, «зняття».

Таким чином, слід виділити чотири складові диригентського жесту: «дихання», «ціль до точки», «точка», «відображення».

Дихання. Перший елемент жесту – «дихання» – є основою всього процесу керування виконанням. «Дихання» виражає волю диригента, зумовлює характер звучання, заряджаючи його необхідною енергією, забарвлює певним настроєм, встановлює точну міру всіх її елементів. Без «дихання» змах перетворюється в безцільовий рух, який нічого не виражає.

Співочий вдих можна охарактеризувати чотирма фізичними властивостями: величиною (повнотою вдиху), швидкістю, силою та глибиною.

Сила вдиху – похідна властивість від величини вдиху, помноженою на його швидкість, інакше кажучи: чим більший чи повніший вдих при певній швидкості, тим він сильніший.

Під глибиною вдиху мається на увазі спосіб, яким набирається дихання. Його можна набирати в нижній, середній або верхній легеневий відділ. Чим нижче набирається дихання, тим воно глибше.

Співоче дихання має бути здебільшого глибоким та набиратися нижнім та середнім відділами легенів.

Властивості співочого дихання точно відображаються в характері руху «дихання». Величина вдиху визначається амплітудою «дихання», глибина – позицією, у якій набирається «дихання».

Ціль до точки. Другий елемент змаху – «ціль до точки» – продовження «дихання», його наступний етап. На цій стадії виконавці, затримуючи дихання, готують атаку звуку. Функція «цїлі» полягає в тому, щоб прояснити мить атаки до того, як рука диригента відтворить «точку», що відповідає початку звуку. У характері «цїлі» руки до «точки» – у напрямку, швидкості та динаміці руху – закладене чітке відчуття, в яку саме мить та в якому місті виникне диригентська точка. Саме «точка», будучи кульмінацією «цїлі», закріплює це відчуття.

Точка. 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.

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.

Відображення (відбиття). Четвертий елемент диригентського змаху – «відображення» – має потрібне значення:

- 1) робити видимим, графічно чітким характер «точки»;
- 2) виражати характер звуковедення долі (початок якої помічається «точкою»);
- 3) готувати початок наступної долі, заздалегідь показуючи її характер, тобто стати для неї «диханням».

Якщо «дихання» показане диригентом на початку виконання (на початку фрази, речення і т.д.) та, як правило, визначає характер інтерпретації усієї даної побудови в цілому, то «відбиття» відображає особливості темпо-ритму, агогіки, динаміки і т.д. всередині даної побудови і навіть всередині даного такту.

«Дихання» у жесті регулює вдих, «відображення» – видих. Ощадливість видиху та пов'язана з цим опора дихання залежать значною мірою від якості «відображення».

Причиною прискорення чи сповільнення хору проти волі диригента буває неточне «відображення». Зокрема, мимовільні прискорення, зазвичай, пояснюються графічною та часовою «невитриманістю» «відображення».

Графічно це виражається в тому, що «відображення» недостатньо повно промальоване; ритмічно – в тому, що рука на «відображенні» смикається, робить рухи набагато швидші, ніж цього вимагає даний темп та характер звуковедення.

В результаті, чим більше диригент квапить «відображення», тим більше прискорюється виконання, що змушує диригента ще більше прискорювати «відображення», а виконавців ще більше збільшувати темп і т.д.

Така «гонитва» за «утікаючим» ансамблем типова для невмілих диригентів в рухливих темпах. В повільних темпах погано витримане «відображення» руйнує наспівність звуку, стоїть на шляху досягнення ощадливого видиху та хорошого legato, а також призводить до нестійкості темпо-ритму.

Мимовільне прискорення «відображення» особливо помітно при переході на останню долю такту (в рухливих темпах). Таким чином, при переході від другої долі до третьої в тридольному розмірі недотримується, зазвичай, «відображення» від другої долі; при переході від третьої долі до четвертої в чотиридольному розмірі – «відображення» від третьої долі.

Уміле володіння «відображенням» - основа управління агогікою, але витонченість та точність агогічних градацій досягається лише в результаті значного досвіду. [9, С. 49-56].

Ауфтакт. Поява сполучних рухів, що переносять удари в різні точки схеми тактування, які створюють природне відчуття динамічного співвідношення сильних та слабких долей такту зіграло значну роль у розвитку системи керування виконавством та сприяло створенню виразної жестової мови диригента. Таким чином, диригент у своїх рухах безпосередньо та наочно може передавати метричне співвідношення долей такту, що відображається у структурі рухів тактування. Крім того, сполучні рухи створюють сприятливі можливості для передачі в жестах розвитку музичної тканини твору, логіки музичного руху, більш того, – для передачі виразності, образно-сміслового підтексту музики.

Слід відмітити, що сполучні рухи – ауфтаки – дозволяють керувати внутрішньо-дольовим рухом звуків, їх темпом та ритмом. Засобами ауфтакту диригент може керувати найважливішим виразним елементом виконавського процесу – агогікою, а також виражати сенсові, функціональні, мотивні сполучення звуків. Кожній долі такту він може надавати стійкості, опорного характеру, або перетворити їх на нестійкі, прохідні. Ауфтакт дає можливість показувати напрямок руху музичної фрази, цілеспрямованість до точки, до кульмінації, передавати «м'язову» енергію мелодичної лінії, посилення та послаблення напруженості цієї енергії.

Сполучні рухи дозволяють безпосередньо відображати колорит, насиченість, інтенсивність звучання. Проте, важливо відмітити, що, вільно змінюючи та варіюючи конфігурацію сполучних рухів, диригент має можливість застосовувати виразні жести, що передають образний характер музики, її емоційний підтекст. І, нарешті, в сполучних рухах проявляється «інтонація» жесту. Диригент може надавати жестам виразного характеру, що відображає різноманітні відтінки емоцій, власних вольових якостей і т.д.

Отже, вміле емоційне забарвлення сполучних диригентських рухів, можливість вільно змінювати співвідношення долей такту відкриває перед керівником можливості передачі музичних, синтаксичних співвідношень та послідовності долей. [17, С. 12-13].

Ауфтакт – жест випередження, попередження, відіграє в диригуванні значну роль. Будь-який рух диригента не може бути зрозумілим для колективу, а отже, й своєчасно здійсненим, якщо йому не передуює попередня дія (ауфтакт). Виходячи з цього, диригент, бажаючи підкорити собі колектив та захопити його тим чи іншим художнім завданням, повинен увесь час попереджувати хор про свої наміри завчасно, зобов'язаний на певний проміжок часу випереджати хор. [1, С. 27].

Ауфтакт – жест, спрямований на підготовку майбутнього звучання, оскільки функція передбачення виступає в ньому особливо гостро і концентровано. Тому природно те, що основою ауфтакту є прискорений рух, що відрізняється специфічним спонуканням, імпульсивністю, внаслідок чого його зручно назвати імпульсом. Він сприймається виконавцями як наказ, поштовх до дії. [19, С. 66].

Розрізняють два види ауфтактів: підготовлений та міждольовий. Перший – попереджає наступну долю, а другий – одночасно виконує функцію керування поточною долею. Наділення міждольового ауфтакту додатковою функцією безперечно відображується на його характері, в результаті чого він відрізняється від підготовленого, і за формою, і за змістом.

Також, ауфтакт може бути повним і неповним. Повним показують повні долі такту, неповним – долі, що розпочинаються з паузи, або не містять повної тривалості.

До функцій ауфтакту належить: визначення початкового миті виконання і початку кожної долі такту; визначення темпу, динаміки, характеру атаки звуку та образного змісту музики. [16, С. 69].

Ауфтакт представляє собою початкову фазу кожної керуючої дії диригента, його організуючий фактор, сприяючий мобілізації уваги виконавців. Саме ауфтаки роблять дії диригента соціальними. З їх допомогою він залучає музикантів в спільний творчий процес, встановлює з ними внутрішні контакти, здійснює постійний діалог. Ауфтакт в якості обов'язкового елемента спілкування є в своєму роді жестом ввічливості, запрошенням до дії. Він слугує об'єктивним показником дотримання прийнятих форм у міжособистісних

відносинах. Безауфтактове диригування можна образно визначити як прояв своєрідної «невихованості» керівника, як свідчення ігнорування ним музикантів як особистостей, відношення до виконавців як до механічних роботів в його колективному «інструменті». [8, С. 65-66].

Властивості диригентського жесту. Спостерігаючи за різноманітними диригентськими жестами, варто зазначити, що вони відрізняються тривалістю, швидкістю, амплітудою, силою (інтенсивністю), масою, направленням та формою. Різноманітні поєднання цих властивостей змаху надають йому той чи інший характер.

Змах відбувається у часі та просторі, має початок, кінець, а відповідно, й міру однієї й іншої категорії.

Час, протягом якого відбувається змах, називається його тривалістю.

Шлях, який рука долає в просторі, здійснюючи той чи інший змах, називається амплітудою жесту.

Якщо уявити два жести однакової тривалості, але різні за амплітудою, наприклад: перший – вдвічі довший ніж другий, то зрозуміло, що в першому випадку руці доведеться рухатися зі швидкістю вдвічі більшою, ніж в другому, для того щоб за однаковий час подолати більш значний шлях.

Тому, швидкість змаху показує відношення шляху, амплітуди змаху, до його тривалості. З одного боку, чим більший шлях та амплітуда жесту, при сталому часі, тим вища швидкість змаху та навпаки. З іншого боку, чим більше часу, тобто тривалість змаху при постійній амплітуді, тим нижча швидкість змаху.

Усі ці відношення точно виражаються формулою, відомою з фізики: швидкість дорівнює відстані, поділеній на час. Швидкість музичного звуку (темпу) та швидкість змаху – різні поняття, внаслідок того, що швидкість музичного звучання є категорією часу, а швидкість змаху – категорія часу та простору. Звідси зрозуміло, чому зміни швидкості змаху часом не ведуть за собою зміни темпу виконання, в той час як зміни тривалості змаху завжди пов'язані зі зміною темпу.

Справді, якщо при збільшенні швидкості змаху пропорційно збільшувати його амплітуду, а при зменшенні – пропорційно скорочувати її, то й темп збережеться. У такому випадку, збільшення чи зменшення швидкості змаху збільшує, або зменшує лише його інтенсивність. Зміни швидкості змаху викликають зміни темпу виконання за однієї умови: якщо амплітуда змаху змінюється в тому ж напрямку чи залишається незмінною. Що ж стосується тривалості змаху, то вона в усіх випадках дорівнює темпу музики.

Усе це має практичне значення, бо диригенту корисно знати, що в даному постійному темпі він може, за бажанням, досягнути посилення звучання, не вдаючись до збільшення амплітуди рухів та, відтак, його швидкості.

Маса змаху визначається масою руки, що бере участь у даному русі. Нагадаємо, що змах може здійснюватися усією рукою (від плеча), передпліччям (від ліктя) і кистю. При рухах кистю маса руки виявляється мінімальною, вона збільшується при русі передпліччям, від ліктя. Максимальна маса руки досягається рухами усієї руки, від плеча.

Напрямок змаху буває вертикальним (вгору, вниз), фронтально-горизонтальним (в сторони – «до себе» та «від себе»), сагітально-горизонтальним (вперед «від себе» та назад «до себе») та похилим (згори «від себе», згори «до себе», знизу «від себе» та знизу «до себе»).

Форма змаху – це форма його амплітуди, обрис шляху, який здійснює рука в просторі, здійснюючи змах. Обрис змаху може складатися із прямолінійних та криволінійних ліній, або із їх сполучень різної конфігурації та різних напрямків. Відповідно до цього, малюнок буде прямолінійним, криволінійним, або змішаним.

Форма змаху залежить також від того, яку форму приймає наша рука, звідки маємо безліч можливих варіантів у межах чіткого та пластичного жесту.

Сила чи інтенсивність змаху відображає відповідну силу чи інтенсивність звуку та виявляється по-різному. Вона може виражатися в певній м'язовій напрузі рук, але буває підтримана чи зменшена й

масою (вагою) руки, чи змінами у швидкості змаху. В останньому випадку неминуча зміна амплітуди жесту. Значний вплив на силу змаху виявляє, також, напрямок та форма змаху.

Досить поширена серед студентів звичка – досягати сили звучання, шляхом великої м'язової напруги – обмежує можливості диригентського жесту і, крім того, призводить до нездоланної суперечності із завданням визволення диригентського апарату від перенапруги та скутості. Практика показує: там, де диригент, бажаючи отримати силу звучання, надіється лише на силу власних м'язів, на м'язову напругу, нічого, окрім крику та шуму, не досягне. Основа вільного, нефорсованого *forte* в хоровому звучанні – м'язова свобода. Повна свобода м'язів гортані, шиї, плечового поясу, артикуляційного апарату співака – головна умова природного та вільного звуку *forte*. Слід пам'ятати, що м'язова напруга диригента рефлекторно передається виконавцям. М'язова напруга є одним із засобів посилення жесту та звучання, але не єдиним та не основним. Ефективними засобами також вважаються маса (вага) руки, швидкість, амплітуда та форма змаху. Така обставина збагачує виразні можливості жесту та забезпечує втілення правила економії.

Слід зазначити, що в тривалості та силі змаху безпосередньо відображаються основні специфічні властивості музичного звучання, тобто темп та динаміка.

Інші властивості змаху – швидкість, амплітуда, маса, напрямок та форма – виражають специфічні властивості музичного звучання лише опосередковано, через певні асоціації, зв'язки, співставлення.

Амплітуда змаху вимірюється величиною кута, утвореного крайніми стадіями руху в опорному суглобі.

Рука, як в цілому, так і частинами, може здійснювати змах амплітудою близько 150-180°. Але, зазвичай, змах не буває такої величини; його практичний максимум дорівнює 60-70°.

Особливо недоцільно перевищувати цей максимум у випадку ізольованих рухів кисті та передпліччя.

Тому, у випадку необхідності поступового збільшення амплітуди від мінімального до максимального (що частіше всього

спостерігається при тривалому *crescendo*), варто розпочинати рух від кисті; коли він досягне нормальної амплітуди ($60-70^\circ$), підключається передпліччя, рух якого обмежується тією ж амплітудою та переходить в рух плеча. Такий комбінований рух має єдину вісь. Таким чином, здійснюється плавний перехід від маленького змаху до великого з поступовим гнучким підключенням усіх частин руки. Рука, в такому випадку, рухається суцільно-гучко, вільно та на опорі. Якщо ж досягнути від кожної частини руки максимальної амплітуди, то гнучкий та плавний перехід з поступовим приведенням в рух усіх частин руки не вийде. Рух стане розбалансованим, неопорним, а малюнок його незрозумілим, так як рух кожної частини руки здійснюватиметься навколо іншої осі та в іншій площині.

Варто зауважити, що плече здатне виконати точні та пластичні рухи з мінімальною амплітудою, що не перевищує відповідну амплітуду кисті. Це дає можливість використати максимальну масу руки при мінімальній амплітуді рухів.

Практично поодинокі змахи можуть мати максимальну амплітуду в найшвидшому темпі. Такий блискавичний змах великої амплітуди володіє великою інтенсивністю та вживаний, частіше всього, в кульмінаціях, підготовлених довготривалим нарощенням. Проте, він має бути саме поодиноким серед інших економних жестів.

Збільшення амплітуди жесту далеко не єдиний засіб посилення звуку.

М'язова напруга руки виражає силу змаху, силу звучання та викликає їх, але користуватися цим засобом часто небажано.

М'язова напруга руки погано поєднується зі збільшенням маси руки. В повільних темпах збільшення м'язової напруги руки, при одночасному збільшенні амплітуди та маси змаху, цілком можливо, але це призводить до того, що вже в перших тактах вказаної побудови студент починає посилено розмахувати напруженими руками; до середини побудови він втомлюється, а кульмінація, між іншим, провалюється, так як, усі засоби посилення звучання вичерпано. Жодні нагадування викладача про необхідність поступового посилення у цьому випадку не допомагають, тому що сама настанова, що керує

студентом, невірна. Тривале посилення звучання досягається не лише властивістю змаху, а й цілою низкою гнучко взаємодіючих засобів, логічно розташованих в певній послідовності.

Тривале *crescendo* починається мінімальним змахом, з поступовим збільшенням м'язової напруги руки. Коли резерв цієї напруги майже вичерпано (цю межу диригент повинен чітко відчувати), здійснюється збільшення змаху з одночасним послабленням напруги м'язів руки. Межа такого збільшення співпадає з кульмінацією звучання та максимальним розслабленням м'язів. Проте, в самій кульмінації на максимальному змахові відбувається зосереджене, але коротке м'язове зусилля, яке одразу ж припиняється.

Напрямок та форма змаху знаходяться в різних відношеннях з його швидкістю, інтенсивністю та амплітудою. Тому, при змахові усією рукою великі швидкості змаху легше виконуються у вертикальному напрямку (згинання-розгинання), ніж в горизонтальному (приведення-відведення). В рухах передпліччям (від ліктя) великі швидкості змаху у вертикальному напрямку (згинання-розгинання) цілком вдаються, як і пронаційно-супінаційні повороти передпліччя. Самостійні горизонтальні рухи передпліччям, тобто приведення та відведення при нерухомому плечі, як відомо, неможливі через циліндричну форму ліктьового суглобу. Кисть з однаковою волею може робити змахи великої швидкості в будь яких напрямках; втім, у початківців значно розвиненіші та вільні вертикальні рухи кисті (згинання-розгинання).

Для змаху більшої швидкості усією рукою більш сприятливі та зручніші рухи криволінійні, а не прямолінійні.

Форма змаху є одним із засобів збільшення амплітуди та сили змаху при порівняно невеликому діапазоні рухів. Найкоротший змах, за амплітудою – прямий змах. У випадку, якщо диригент має намір збільшити амплітуду змаху, не збільшуючи діапазон руху, він має зробити форму змаху більш звивистою. Таким чином, при невеликому діапазоні зі звивистою формою змаху його амплітуда може бути довшою, ніж в більшому діапазоні з прямою формою змаху.

Маса змаху краще за все проявляється як засіб посилення звучання у русі згори донизу, згори всередину та в сторони, від себе. Прямолінійні та ламані рухи сприяють посиленню змаху, сферичні рухи пом'якшують дію маси.

Напрямок змаху умовно виражає особливості метру, а також деяких колористичних, штрихових та фактурних особливостей музичного звучання.

Взаємозв'язок властивостей жесту. Аналіз особливостей та властивостей диригентського жесту приводить до наступних практичних висновків:

1. Властивості змаху (тривалість, швидкість, амплітуда, сила, маса, напрямок та форма) взаємопов'язані та знаходяться між собою в гнучко змінних поєднаннях.

2. Різноманітні властивості змаху в певних умовах можуть однаково впливати на звучання і навпаки, одна і та ж властивість змаху в неоднакових умовах буде по-різному впливати на звучання. Так, наприклад, посилення звучання можна досягнути або збільшенням амплітуди змаху, або збільшенням м'язової напруги, або збільшенням маси руки.

3. Поєднання м'язової напруги зі збільшенням амплітуди змаху, досить ефективно в умовах *allargando* e *crescendo*, зовсім непридатне для виконання *accelerando* e *crescendo*.

4. Поєднання великої маси змаху з широкою амплітудою вдало застосовується у повільних темпах (насиченого звучання) і зовсім не використовується в швидких темпах.

Звідси виходить, що властивості змаху можуть поєднуватися як комплексно (паралельно), так і послідовно, в залежності від умов та характеру виконавського завдання.

Нескінченна кількість градацій та поєднань вказаних властивостей змаху забезпечує невичерпні засоби виразності диригентського жесту. Неможливо передбачити та описати усі варіанти таких поєднань. Проте, розуміння визначених вище типових закономірностей, разом з природною інтуїцією молодого диригента, слугуватимуть основою для опанування диригентського жесту.

Тактовий цикл. Детально та всебічно розглянувши поодинокий диригентський жест, маємо пояснення його конструкції та властивостей.

Наразі, розглянемо процес формування тактового циклу із поодиноких диригентських змахів.

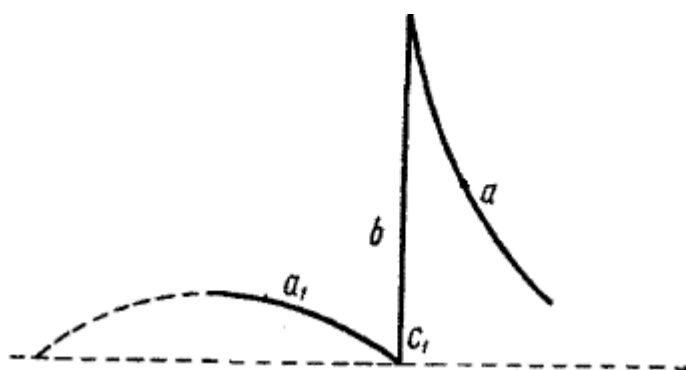
Якими б різноманітними не були диригентські жести, неможливо не помітити їх циклічності, визначеної музичним метром та практичною необхідністю підтримувати рахунок для більшої впевненості колективного виконання.

Кожен диригентський змах відповідає тактовій долі.

Метричний характер кожної долі виражається напрямком змаху. В залежності від порядкового розташування долі в такті вона відлічується змахом вниз, вгору або в сторони («до себе» та «від себе»).

Розглянемо на прикладі чотиридольного метру, як поодинокі змахи формують тактовий цикл, згадавши при цьому, що за правилом «випередження» диригентський змах передує звучанню.

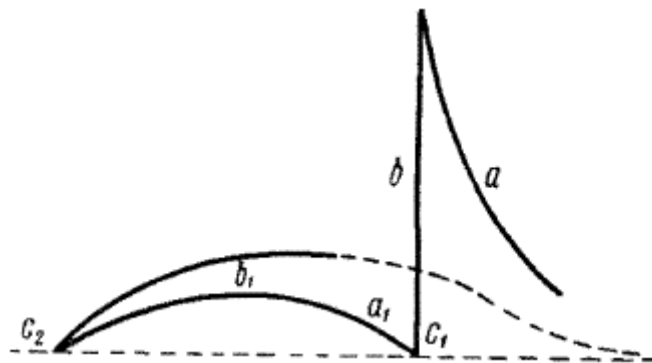
Перша доля, підготовлена «диханням» вгору (а) і «ціллю», що падає вертикально згори донизу (b), розпочинається «точкою» (с₁) та продовжується у вигляді «відображення» (а₁):



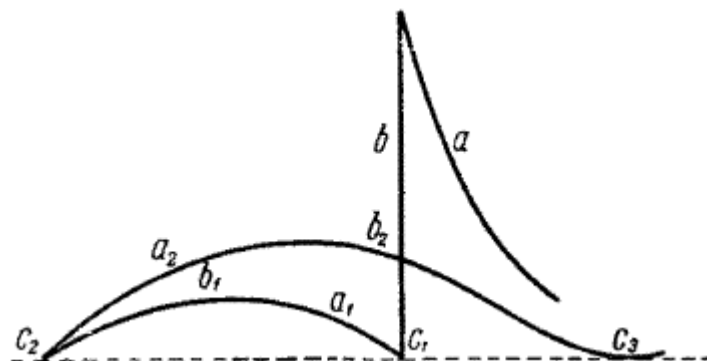
Другу долю, так само як і першу, потрібно підготувати, вона повинна мати власне «дихання» та власну «ціль». Функцію «дихання» до другої долі виконує «відображення» від першої долі (а₁), яке

переходить в «ціль до точки» (b_1), далі до другої «точки», яка визначає початок другої долі (c_2).

Таким чином, рухи «дихання» та «ціль» до другої долі такту ($a_1 - b_1$) слугують одночасно рухом, що фіксує звучання першої долі:



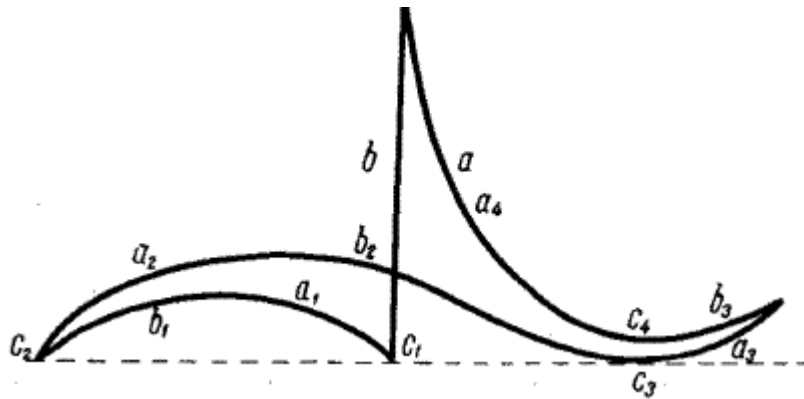
«Відображення» від «точки» другої долі (a_2), що є продовженням цієї долі, в той же час слугує «диханням» до третьої долі і безпосередньо перетікаючи в «ціль» до третьої долі (b_2), завершується третьою «точкою», тобто початком третьої долі (c_3):



В даному випадку «дихання» та «ціль» до третьої долі не лише підготовлюють її, а одночасно й фіксують звучання другої долі.

Четверту долю такту слід підготувати таким же чином, що й попередні долі, рухом «відображення» від третьої долі (a_3), який переходить безпосередньо в «ціль» до четвертої долі (b_3). Початок четвертої долі позначається «точкою» (c_4) і переходить у

«відображення» від четвертої долі (a_4), яке, в свою чергу є «диханням» до першої долі. Цикл завершується, щоб знову й знову повторюватися за тією ж схемою:



Дослідження циклу виявляє: жест, що співпадає з часом звучання даної долі, є підготовкою наступної долі.

Цей жест складається із двох рівних стадій: перша – «відображення» від «точки» попередньої долі – слугує «диханням» до наступної долі, а друга, безпосереднє продовження першої, – «ціль» до наступної долі.

Перша та третя долі мають амплітуду змаху більшу, ніж друга та четверта, що відображає відповідні метричні співвідношення сильної, відносно сильної та слабких долей в такті.

Значущість (ваговитість) першої долі забезпечується також вертикальним падінням руки згори донизу, а відносна ваговитість третьої долі – рухом руки «від себе».

«Попередження» в диригентському жесті. На основі аналізу диригентського змаху і тактового метричного циклу складається яскраве уявлення про те, як в диригентському жесті відбувається «попередження».

Дослідження показує, що «відображення» та «ціль» мають подвійну функцію. З одного боку, вони співпадають у часі з протяжністю звучання даної долі та фіксують її, а з іншого – є моментом підготовки наступної долі.

Лише у випадку підготовки наступної долі впродовж даної долі, і, таким чином, коли характер змаху, що відображає дану долю, відповідатиме звучанню наступної долі, починає діяти «попередження» і диригент може керувати виконанням.

В повільних темпах виникає можливість фіксувати звучання даної долі частиною змаху, що відповідає «відображенню», а лінією «цілі» готувати наступну долю.

«Точка», зазвичай, виконується в характері даної долі і по часу або співпадає з нею, або дещо випереджує її появу. Останнє можливо завдяки прискоренню руху лінією «цілі».

Частіше за все таке зміщення «точки» досить незначне, проте, у деяких диригентів (що характерно для представників німецької школи) воно досягає помітних розмірів. Спостерігаючи таке диригування, помітно, що рухи диригента не співпадають зі звучанням та здійснюються значно раніше.

«Тактова схема», «диригентська сітка» та «диригентський малюнок». В теорії та практиці навчання диригуванню зустрічаються поняття: «тактова схема», «диригентська сітка» та «диригентський малюнок». Часто вони застосовуються як синоніми; між іншим вони хоч і тісно пов'язані між собою, але все ж кожен має самостійний зміст.

Тактова схема – абстрактне, умовно-графічне позначення метричного чергування долей в такті. Кожній долі відповідає лінія схеми, що має певний напрямок.

В чотирьохдольному розмірі тактова схема має такий вигляд:

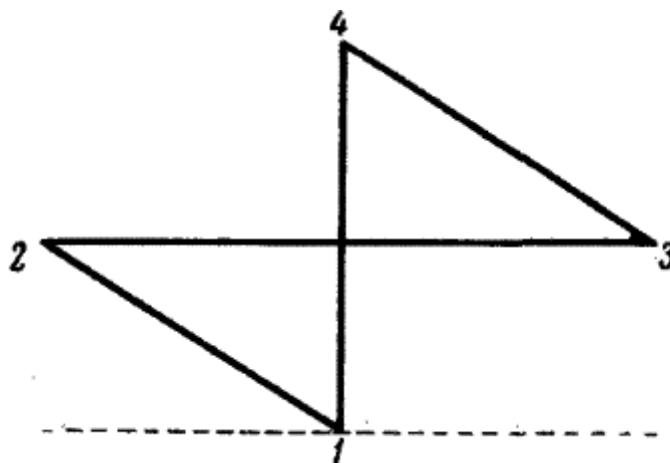
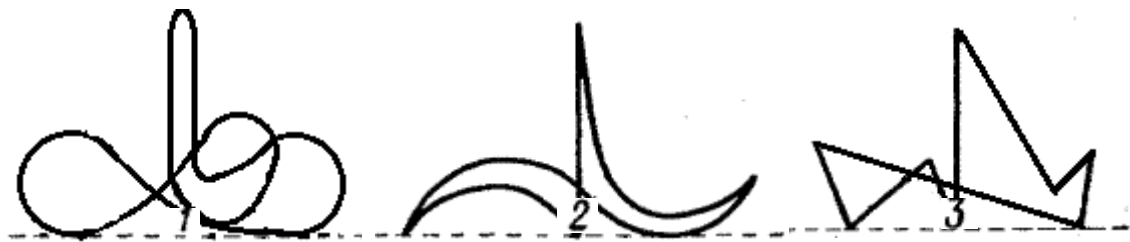


Схема відсторонена від певних особливостей музики (характеру руху та штриха, ритму, динаміки) та відображає лише її метричну будову через схематичну вказівку напрямку руху.

Диригентська сітка надає повніше вираження музики в диригентському жесті, оскільки в ній втілюється не лише метр, а й характер звуковедення (*legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato*, тощо).

Таким чином, диригентська сітка в чотирьохдольному розмірі може мати кілька видів, в залежності від характеру штриха:



Якщо в диригентській схемі не допускаються будь-які варіанти чи різновиди, то в диригентській сітці, в межах притаманних їй закономірностей, можливі безліч варіантів.

Щодо диригентського малюнку, то в ньому втілюються не лише загальні закономірності, відображені в тактовій схемі і диригентській сітці, а й певні особливості даної музики, в даний момент її звучання, в певних виконавських індивідуальних вираженні та манері.

Диригентський малюнок настільки індивідуальний та змінний, що немає жодної можливості та потреби фіксувати його у вигляді будь-якого зразка, хоча в основі диригентського малюнку, як уже було сказано, лежать ті ж закономірності, які визначають тактову схему та диригентську сітку.

В диригентському малюнку виражаються найтонші та найвибагливіші особливості мелодичної та ритмічної інтонації, динаміки, штриха, тембру, образно-поетичного змісту музики.

Виразні якості диригентського малюнку проявляються в трьох його елементах: структурі малюнку, формі змаху та характері лінії.

Структура малюнку. Структура диригентського малюнку може бути симетричною та асиметричною. Асиметрія, якщо вона не викликана, що іноді трапляється, хаотичною неорганізованістю жестів диригента-початківця, типова для виразного диригентського жесту.

Доти, доки музика розвивається в одному темпо-ритмі, без зміни нюансування та фактури, виражаючи стійкий, постійний характер та певний емоційний стан, малюнок диригентських рухів буде рівним та симетричним.

Щойно в музиці з'являються агогічні та динамічні зміни контрастного характеру, особливо, якщо вони відбуваються не на межі тактів, а всередині них, малюнок стає асиметричним.

Порушення симетрії малюнку може бути двояким. Іноді порушення симетрії створюється різницею амплітуди між окремими змахами, фіксуючими ті чи інші долі такту.

В інших випадках порушення симетрії змінюється не лише амплітуда окремих змахів (долей), а й їх форма. Зазвичай це відбувається тоді, коли в межах такту контрастно змінюється характер звуковедення, динаміка та темп музики (наприклад: *legato*, *forte* і *andante* замість *staccato*, *piano* і *allegro* і навпаки; або якщо на одну із долей такту припадає *ritenuto*, *crescendo* і *fermata*). У такому випадку зміна форми малюнку часто ускладнюється дробленням відповідної долі такту.

Асиметрія малюнку нерідко викликана наявністю пауз. Вони відраховуються, зазвичай, невеликим жестом, значно меншим, ніж реальне звучання партитури. Тому, при чергуванні в одному такті пауз та реального звучання, малюнок буде асиметричним.

Так чи інакше, асиметрія малюнку має органічно виникати із характеру звучання. Немає нічого обтяжливішого для виконавців, ніж нерівний, асиметричний, «кульгаючий» чи хаотично-безладний малюнок диригентських рухів, що застосовуються при рівному звучанні.

Що стосується методики навчання диригента-початківця, то вміння виконувати симетричний малюнок має бути виховано на

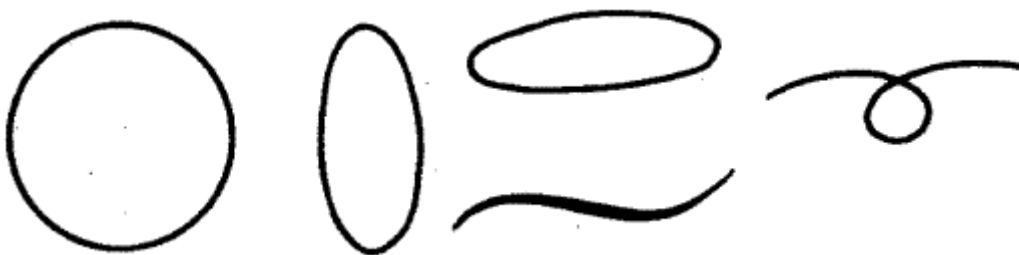
відповідному матеріалі до того, як студент отримає завдання, для якого знадобиться асиметричний малюнок.

Форма змаху. Форма змаху у малюнку може бути різноманітною: круглою, еліпсоподібною (видовженою вертикально чи горизонтально), гострокутною, зигзагоподібною, хвилястою і т.д. Найпримхливіша арабеска може бути викликана в тому чи іншому випадку певним характером музики та виконавськими намірами диригента. В тактовому циклі можуть чергуватися різноманітні форми змаху, відповідно до зміни характеру звучання кожної долі.

При будь-яких обставинах форма малюнку має бути візуально чіткою та зрозумілою.

Для цього потрібно прагнути до того, щоб форми диригентського змаху були по можливості графічно правильними. Тому, якщо диригент хоче використати округлий жест, що виражає необхідну округлість звуку або визначеність, завершеність будь-якої музичної думки чи фрази, то малюнок його рухів має наближатися до правильно округлої форми.

Такий малюнок може виглядати як більш-менш правильне коло, еліпсис, спіраль тощо, але не аморфний «млинець»:



Лінія. Характер малюнку може змінюватися в залежності від характеру складових його ліній. Лінія в диригентському малюнку має бути чіткою та твердою. Невпевнена, тремтлива рука позначає у повітрі дещо незрозуміле, аморфне.

Така лінія в диригентському малюнку не може передати намірів диригента, вона несе в собі його волю, не виражає рівного та впевненого плину дихання, звуковедення.

Подібно до того як співаку потрібно володіти рівним еластичним диханням, скрипачу – рівним еластичним смичком, так і диригенту необхідно володіти добре відпрацьованим, твердим, рівним та вільним штрихом-лінією і наносити рукою в повітрі такий самий точний та впевнений малюнок, який художник наносить пензлем чи олівцем.

Лінія диригентського малюнку завжди має певну «товщину», що відповідає фактурі звучання. Штрих буває тонким чи товстим, він може зображуватися вузькою смужкою або широкою стрічкою.

Ці якості штриха надаються йому формою кисті та характером її ведення.

Малюнок та схема. При будь-яких модифікаціях диригентського малюнку дольовий напрямок змаху має залишатися непохитним.

В тому чи іншому окремому випадку диригент може на певний час повністю відмовитися від сітки (якщо умови виконання дозволяють). При цьому його руки можуть бути нерухомими, або показувати ледь помітним рухом ритмічний пульс, або окреслювати будь-які темброво-кolorистичні моменти, надавши виконавцям можливість самостійно зберігати інерцію темпо-метро-ритму. Проте, щойно виникне необхідність в підтримці чи зміні темпо-метро-ритму, диригентський малюнок має точно влитися в напрямок тієї чи іншої долі.

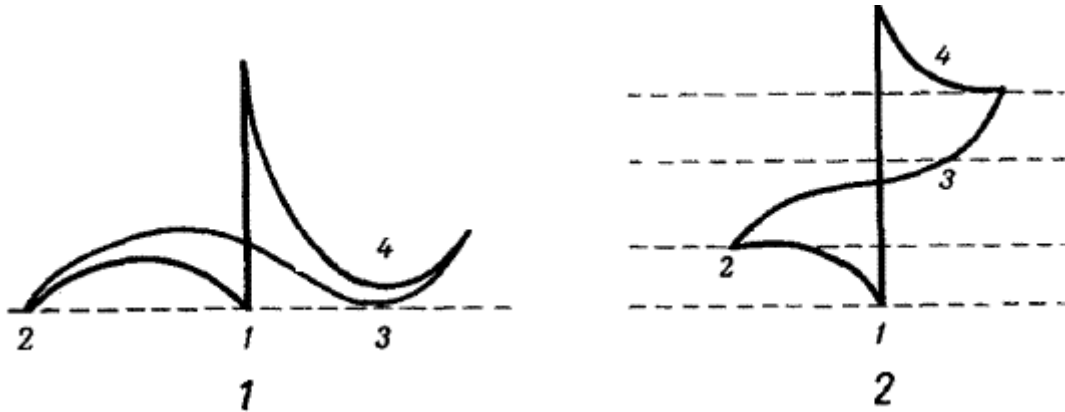
Інакше кажучи, малюнок може бути тимчасово нейтральним у відношенні метру, але, відображаючи метр, він не повинен спотворювати дольовий напрямок змаху, тобто не повинен здійснювати змах у напрямку, протилежному тактовій схемі.

Для досягнення чіткого та виразного малюнку, молодому диригенту корисно досягати каліграфічності диригентської сітки. Такий «краснопис» на початковому етапі навчання виробить чіткість почерку, який від цього не втратить своєї індивідуальності та своєрідності.

Правила малюнку. Можна сформулювати правила, які забезпечують чіткість та зрозумілість диригентського малюнку. В межах даного рівня чи позиції, яка зумовлена характером музики, всі дольові «точки» (початки долей) розташовані на одній горизонтальній

площині, лінії. Це зручно для виконавців у зв'язку з тим, що вони тим самим заздалегідь відчують ту лінію, на якій буде нанесена «точка», і їм не доведеться кожного разу заново її шукати.

Якщо малюнок має «точки», які змінюють свій рівень від долі до долі, то відчуття їх колективом ускладнюється.



У першому випадку виконавці спостерігають єдиний рівень, на якому розташовані «точки». В другому випадку таких рівнів виявляється чотири, і вони весь час змінюються. Це ускладнює зорове сприйняття малюнку та сильно ускладнює рух без усілякої практичної потреби.

З метою досягнення чіткості малюнку корисно також точно притримуватися напрямків, прийнятих для даної долі. Тому, перша доля такту в усіх розмірах визначається вертикальним рухом згори вниз, а остання доля такту – вертикальним рухом знизу вгору. Особливо часто страждає чіткість малюнку від того, що долі, які мають горизонтальний напрямок (друга доля в трьохдольному розмірі, друга та третя долі в чотирьохдольному розмірі і т.д.), виражені рухом згори по крутій траєкторії, внаслідок чого втрачають горизонтальність.

Чіткість малюнку значною мірою залежить від форми руки.

Пластично діюча рука, зазвичай, має природну та вільну, округло-розгорнуту форму. Однаково неприйнятні для пластичного диригування, як повністю витягнута та напружена в суглобах рука, яка ускладнює рух, робить його дерев'яним та важким, в результаті чого малюнок втрачає гнучкість форми, так і розгорнута по різко ламаній

лінії, в якій усі частини направлені в різні боки та розташовані під кутом одна від одної, таким чином, не лише максимально сковуючи рух, а й заплутуючи малюнок, так як створює три точки, що діють в різних напрямках та площинах.

Чіткість та зрозумілість малюнку вимагають суцільно-гнучкої руки. Рука, розхитана в суглобах, що рухається окремими частинами, також непридатна для диригування, як і жорстко зафіксована в усіх суглобах. Особливо варто уникати хитання руки, що утворюється від підняття ліктя разом із опусканням кисті і навпаки.

Незалежно від характеру руху, малюнку та штриха, керуючою частиною руки є кисть. Кисть веде за собою руку, немов спираючись на площину чи сферу, наноситься малюнок. Передпліччя і плече лише регулюють величину маси та ваги руки. Але навіть у тих випадках, коли ми спираємося усією рукою на велику «звукову площину», рух руки направляється кистю.

Чіткість малюнку краще за все досягається шляхом уважного спостереження за співвідношенням кистьової та ліктьової точок в процесі руху.

Правило, що регулює вказані співвідношення, можна сформулювати таким чином:

Кисть не повинна рухатися в напрямку, протилежному руху передпліччя, або, інакше кажучи, кистьова точка не повинна рухатися в напрямку, протилежному руху ліктьової точки.

Це правило передбачає одночасний, однаковий за напрямком та величиною, рух кистьової та ліктьової точок, у разі головної ролі кисті.

Ліктьова точка слідує за кистьовою, зберігаючи незмінним своє положення по відношенню до кисті і не здійснюючи самостійного (від кисті) руху.

Порушення цього правила спостерігається у жесті студентів частіше всього у переході до останньої долі такту. Тому, наприклад, при зв'язуванні другої та третьої долей в трьохдольному розмірі, або третьої та четвертої долей в чотирьохдольному розмірі, хитання

ліктьової точки зустрічається при вимальовуванні лінії «відображення».

Усі частини руки (кисть, передпліччя та плече) діють скоординовано. Не дивлячись на можливість їх ізольованого руху, таке взагалі маловживане, рука частіше діє цілісно, від плеча. В залежності від характеру виконуваної музики змінюється лише масштаб руху (його амплітуда).

Але, здійснюючи цілісний рух усією рукою, її, зазвичай, згинають в ліктьовому суглобі під кутом 90-100°.

Тримірність диригентського малюнку. У наведеному вище аналізі диригентського жесту, сітка та малюнок розглядалися в площинному відображенні, як проекція на єдиній вертикальній площині.

Між іншим, диригентським рухам притаманна тримірна, об'ємна форма.

Ми спостерігаємо, що диригентські рухи здійснюються на різній висоті (рівні, позиції), починаючи від рівня тазового поясу та закінчуючи рівнем плечового.

Помічаємо, що такі рухи мають різну ширину (діапазон), починаючи з найвужчих рухів зближеними руками та завершуючи рухами широко розгорнутими руками.

Помічаємо також, що диригентські рухи відрізняються різною глибиною плану, починаючи від рухів біля самого корпусу і закінчуючи рухами витягнутими вперед руками.

Слід встановити, що вказані три виміри (висота, ширина та глибина) комбінуються в диригентському жесті в самих різноманітних поєднаннях, даючи в результаті нескінченну кількість форм.

Усвідомлення тримірності диригентського жесту має велике значення, розкриваючи перед молодим диригентом нові виразні можливості малюнку, виховуючи в ньому відчуття об'ємності звукового руху, створюючи передумови для звукового ліплення жестом.

Позиції, плани та діапазони диригентського малюнку.
Тримірність, об'ємність диригентського жесту схематично можна описати наступним чином.

Диригентські рухи здійснюються в трьох основних позиціях, допускаючи масу проміжних коливань:

- нижній – на рівні тазового поясу;
- середній – на рівні грудей;
- верхній – на рівні плечового поясу.

Диригентські рухи мають три основних діапазони:

- вузький діапазон – рух здійснюється на наближених до середини корпусу руках та відрізняється незначним розмахом в ширину.
- середній діапазон – рух здійснюється на відстані між правою та лівою рукою, яка дорівнює ширині корпусу.
- широкий діапазон – рух здійснюється широко розведеними руками.

Диригентські рухи розгортаються в трьох планах:

Перший план – рухи здійснюються на далеко витягнутих вперед від корпусу руках (але зазвичай не на всю довжину руки).

Другий план – рухи здійснюються на напівзігнутих під прямим кутом (в ліктьовому суглобі) руках і розташованих від корпусу на довжину передпліччя та кисті.

Третій план – рухи здійснюються біля самого корпусу.

Вказані основні позиції, діапазони та плани – лише схема. Між ними існує велика кількість проміжних коливань.

Поєднання різних позицій, діапазонів та планів також може бути різноманітним.

Вибір тієї чи іншої позиції, діапазону, плану та поєднання їх визначається художнім завданням та індивідуальністю диригента. Надавати тут будь-які інструкції безглуздо; прив'язувати різні поєднання до певних виразних засобів музики неправильно, тому що одне і те ж положення рук в просторі може відноситися до різних, іноді контрастно протилежних особливостей музики. Усе це залежить

від низки інших умов (положення корпусу, вираз обличчя, форми кисті і т.д.)

Зміна позицій, діапазонів та планів малюнку диригентських рухів пов'язано не лише з динамікою звучання, а й з усіма іншими особливостями музики та її виконання.

Таким чином, зміна позицій малюнку визначається перш за все виконавським диханням. Тут діє наступна закономірність: чим глибше дихання, тим нижча позиція; чим дихання легше, тим позиція вище.

Вибір позиції часто залежить від характеру звукової тканини.

Важке, щільне звучання, в низькій теситурі краще вдається в низькій позиції рук.

Для легкого, високого, прозорого звучання слід використовувати високу позицію.

Проте, щільне, компактне та сильне звучання, викладене у високій теситурі, іноді краще досягається в низькій позиції, таким чином забезпечуючи міцну, надійну опору дихання.

Забарвлення звучання, його загальний емоційний характер також пов'язані з позиційним положенням диригентського малюнку.

Звучання закличного, збудженого, тріумфального, героїчного і т.д. характеру зазвичай добре виражаються у верхній позиції.

Звучання похмурого, зосередженого характеру частіше вдаються в низькій позиції.

Обираючи позицію диригентського малюнку, доводиться враховувати місцезнаходження партій для показу вступів. Таким чином, різноманітні імітації, відлуння та перегуки партій та голосів вимагають помітної зміни позиції малюнку (наприклад, при переході від партії жіночого до партій чоловічого хору та навпаки).

Що стосується сили звучання, то вона часто буває нейтральною у відношенні позиції диригентського малюнку. Як *forte*, так і *piano* можна з однаковим успіхом показати і в низькій, і в високій позиції в залежності від інших особливостей виконуваного твору. Так само *diminuendo*, в низці випадків, може бути вдало показано не лише пониженням позиції, а й її підвищенням.

Діапазон диригентського малюнку знаходиться в різній залежності від особливостей виконуваної музики.

Зміна діапазону малюнку частіше за все виражає відповідні зміни в масі звуку. Великі звукові маси, *tutti*, незалежно від сили звучання, пов'язані, зазвичай, з широким діапазоном малюнку і навпаки, поодинокі звукові лінії, *solo*, зручніше показувати вузьким діапазоном рук. При цьому позиція малюнку буває як високою, так і низькою, в залежності від інших факторів.

Широкий діапазон малюнку нерідко застосовується в зв'язку з імітаціями, перегуками, або частою зміною вступів в крайніх (за розташуванням на сцені) партіях хору.

Глибина плану в диригентському малюнку визначається перш за все звуковою перспективою, а відповідно, й динамікою звучання. Чим виразніше повинна прозвучати та чи інші партія, чи група, чи голос в загальному звуковому потоці, тим більше направлений до них диригентський малюнок. Протилежне завдання, тобто прикриття тієї чи іншої партії, групи голосів, пов'язане, зазвичай, із прибиранням рук та корпусу.

Розподіл та координація функцій рук. Розподіл функцій рук диригента збагачує виразні засоби диригування та можливості диригентської техніки. Без цього навряд чи можливо досягнути переконливого виконання. Диригент, руки якого з механічністю вітряного млину знаходяться в постійному русі, не викличе різноманітного, мальовничого, виразного звучання. Такий паралелізм рук свідчить про технічну беспорядність. Проте, виробити координацію - нелегка справа.

Відомо, що функція правої руки полягає в керуванні темпо-метро-ритмом та агогікою, характером музичного руху та штрихами (*legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato* і т.д.), а функція лівої руки – у виявленні динамічних та темброво-інтонаційних особливостей музики.

Відпрацюванням такої спеціалізації рук слід займатися поступово, починаючи з перших років навчання.

Шлях розвитку цих навичок полягає в наступному: перш за все, необхідно відмовитися від перших навчально-виконавських завдань,

від паралельно дубльованих рухів рук. Але, враховуючи те, що студент не підготовлений до розмаїття поділу функції рук, спочатку потрібно обмежитися тим, що ліва рука знаходиться в стані активної вільної готовності, в той час як права рука тактує.

Далі лівій руці доручаються окремі нескладні завдання: показати вступ тієї чи іншої партії, зняти звучання певної партії, показати нерухомий нюанс в межах *p*, *mp*, *mf*, *f*.

Поряд з цим, студент проходить відповідні підготовчі вправи і в міру того, як розвиваються його вміння, отримує художні виконавські завдання, в яких функція лівої руки ускладнюється (рухомі нюанси невеликої тривалості, *crescendo* та *diminuendo*).

Лише на пізніх етапах навчання від студента можна вимагати виконання різноманітних художньо-технічних завдань для лівої руки.

Розподіл функцій рук не слід розуміти як вузьку спеціалізацію. Взаємозамінність функцій рук має бути повною і, відповідно, ліва рука повинна вміти робити все, що вміє робити права і навпаки.

Необхідно робити окремі вправи для відпрацювання відповідних навичок таким чином, щоб ліва рука могла віртуозно тактувати, а права володіти нюансуванням. Лише на основі взаємозамінності рук можна досягти незалежності їх рухів.

Незалежність функцій рук не означає анархії, за якої «права рука не знає, що робить ліва». Узгодженість в рухах правої та лівої руки, зрозуміла річ, є обов'язковою умовою правильно функціонуючого диригентського апарату. Відповідно, взаємодія рук диригента відбувається на основі їх узгодженості, скоординованої незалежності.

У низці випадків доцільне дублювання рук в паралельному русі.

Паралельне посилення функцій рук (і не лише в області темпо-метро-ритму, а й в області нюансування) є явищем закономірним, якщо воно викликане відповідними особливостями музики. Це потрібно знати студенту, хоча до певного часу, поки він не позбудеться безглузлого механічного паралелізму рухів, слід утримуватися від будь-якого дублювання.

Отже, правильний шлях пролягає через розподіл функцій рук та їх координації, розуміючи під координацією таку узгодженість рухів,

при якій роздільні рухи рук призводять до цілісності вираження та сприйняття музичного образу. [9, С. 56-81].

Схеми тактування

Простими розмірами вважаються ті, які мають єдину сильну долю:

$$^2/2, ^2/4, ^2/8, ^2/16 \text{ і } ^3/2, ^3/4, ^3/8, ^3/16.$$

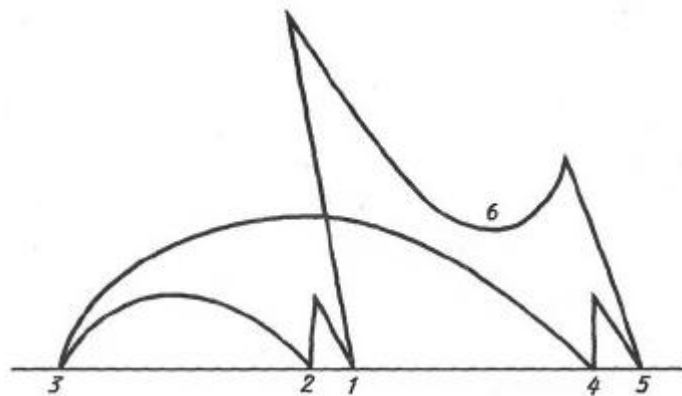
Складні містять, крім сильної долі, відносно сильні:

$$^4/2, ^4/4, ^4/8, ^4/16, ^9/4, ^9/8, ^9/16, ^{12}/4, ^{12}/8, ^{12}/16, ^6/4, ^6/8, ^8/4.$$

Мішані розміри утворюються шляхом поєднання різних простих неоднорідних, або простих і складних, наприклад:

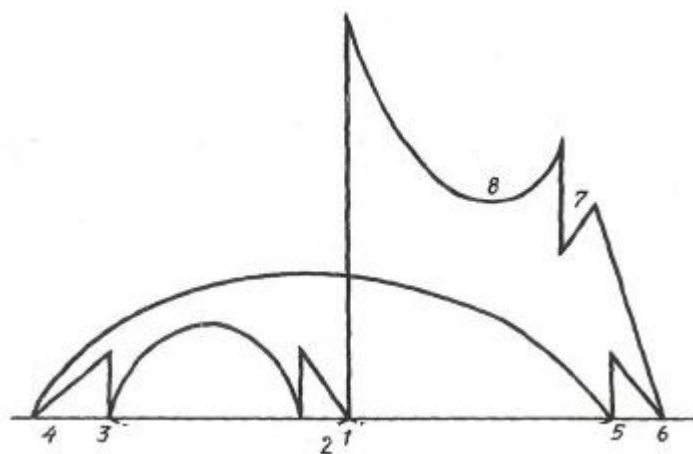
$$^5/2, ^5/4, ^5/8, ^5/16, ^7/2, ^7/4, ^7/8, ^7/16, ^{10}/2, ^{10}/4, ^{10}/8, ^{10}/16, ^{11}/2, ^{11}/4, ^{11}/8, ^{11}/16. [1, \text{С. 47}].$$

Шестидольна диригентська сітка, утворюється на основі чотиридольної схеми та складається із двох простих розмірів $^3/4 + ^3/4$. Має першу сильну долю та четверту – відносно сильну. Схематично зображується так:



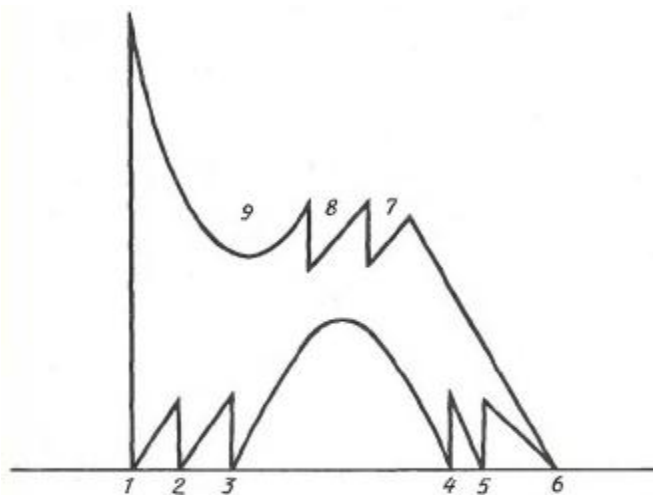
Тобто, повторюється перша доля чотиридольної схеми (низхідний рух) та третя доля (горизонтальний рух в сторони). У швидких темпах шестидольний розмір слід диригувати «на два».

Восьмидольний розмір, наприклад – $^8/4$, диригують по чотиридольній схемі, подвоюючи кожну долю:



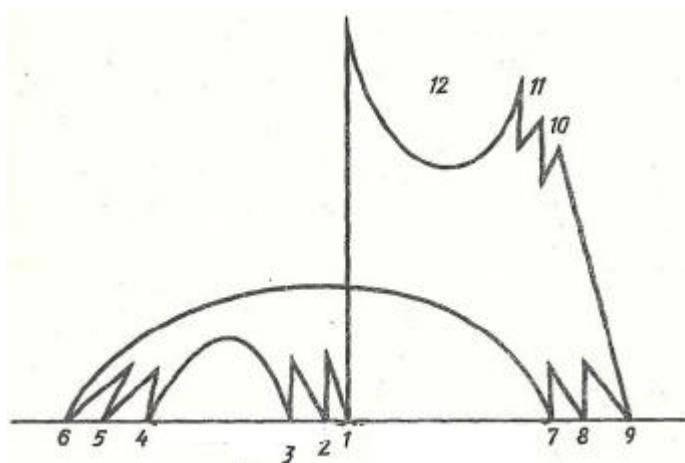
Якщо ж темп твору швидкий, то слід диригувати по чотиридольній схемі без дублювання.

Дев'ятидольна диригентська сітка утворюється шляхом потроєння кожної долі тридольної схеми:



В швидких темпах дев'ятидольний розмір диригують без дублювання.

Дванадцятидольна диригентська сітка вимагає потроєння кожної долі чотиридольної схеми:



В швидких темпах дванадцятидольні розміри передбачають диригування без дублювання.

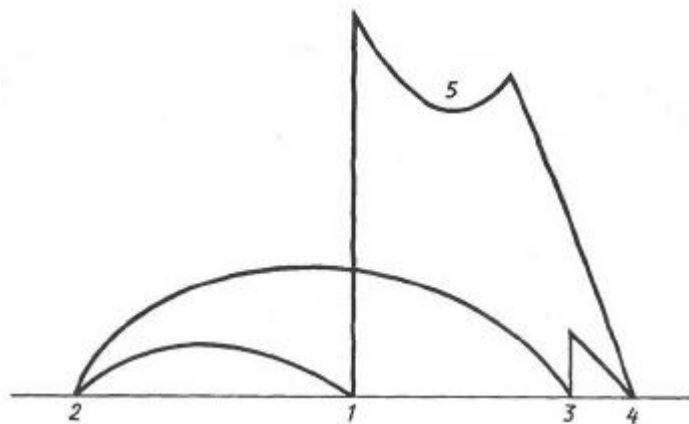
Необхідно пам'ятати, що у випадку швидкого темпу твору, коли дублювання долей неможливе, потрібно відчувати внутрішню пульсацію, здійснювати уявний поділ. Якщо маємо повільний темп, то виконуючи те чи інше дублювання слід мати на увазі, що усі повторювані жести повинні мати значно меншу вагу, ніж опорні точки, адже вони є відображенням головних долей.

П'ятидольна сітка утворюється шляхом додавання до першого або другого змаху чотиридольної схеми додаткового низхідного або горизонтального жесту.

В залежності від характеру поділу долей у такті (що залежить від будови мелодії, гармонії) на сильну, відносно сильну, та слабкі розрізняють два види групування «2+3», або «3+2».

Якщо відносно сильна доля випадає на третю долю такту, то маємо таку диригентську сітку:

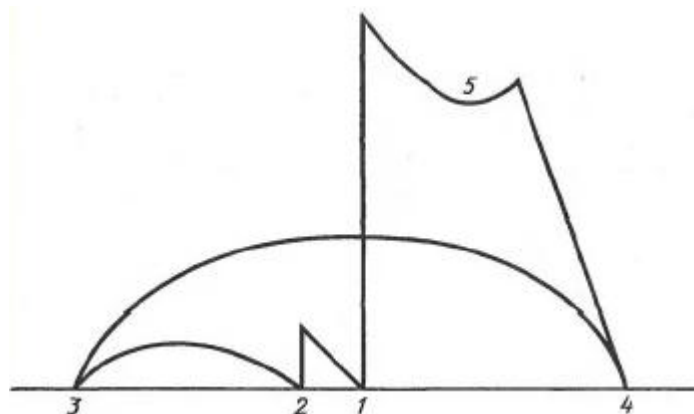
«2+3»



Тобто, після третього змаху чотиридольної сітки додається ще один горизонтальний жест в сторони.

При будові такту «3+2», тобто, коли відносно сильна доля випадає на четверту долю такту, маємо наступну диригентську сітку:

«3+2»

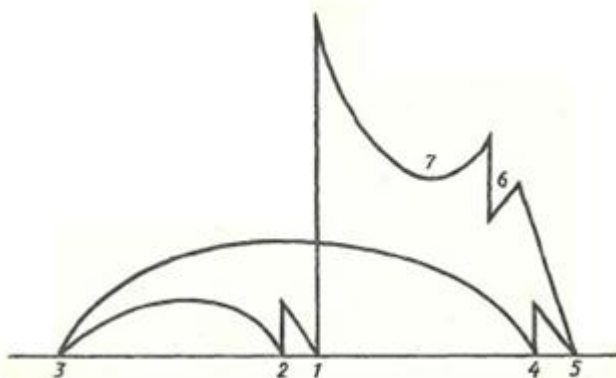


Тобто, після першого змаху чотиридольної сітки маємо додатковий низхідний жест.

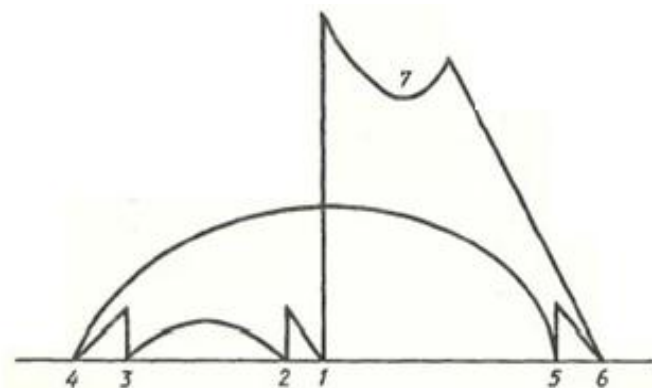
У швидких темпах п'ятидольні розміри диригують по дводольній схемі із подовженням першої (у разі групування 3+2), або другої долі (при будові 2+3).

Семидольна сітка утворюється на основі чотиридольної та має два варіанти групування: 3+4 або 4+3, в залежності від чого буває двох видів:

«3+4»

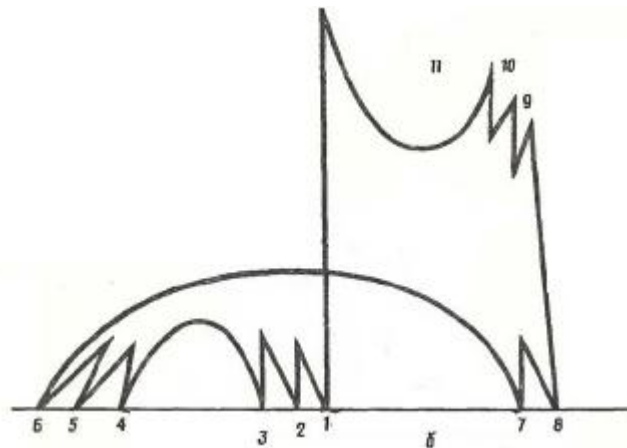


«4+3»



В швидких темпах семидольні розміри зазвичай диригують, використовуючи тридольну схему з подовженням однієї із долей, що виражається сповільненням рухом руки.

Одинадцятидольний розмір застосовується вкрай рідко та вважається найскладнішим несиметричним розміром. Залежно від будови музичного твору, виникає малюнок п'ятидольної сітки:



В педагогічній практиці диригенту нерідко доводиться виконувати твори в дуже повільних темпах, в таких випадках слід використовувати дублювання долей для збереження чіткої метричної пульсації, але необхідно слідкувати, щоб загальний малюнок тієї чи іншої сітки зберігся. [3, С. 56-63].

Дослідивши основи постановки диригентського апарату розглянемо особливості диригентської підготовки власне вчителя музики.

ЗМІСТ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

На сучасному етапі склалася достатньо стабільна система диригентсько-хорової підготовки вчителя музики. Це цикл взаємопов'язаних фахових дисциплін (диригування, методика його викладання, хорознавство, хоровий клас, хорове аранжування, постановка голосу), серед яких хорове диригування та хоровий клас вважаються основними, профільюючими, на які необхідно виділяти найбільше навчального часу. Згідно із загальними ідейно-виховними та музично-навчальними завданнями, цей курс сприяє підготовці студентів до самостійної діяльності в якості вчителя музики, диригента хору.

Завданнями дисципліни «Хорове диригування» є:

- розвиток музичних здібностей (музичного слуху, відчуття ритму, пам'яті, музичного мислення, артистизму);
- формування професійних знань та вмінь, що дозволяють здійснювати вокально-хорову роботу в школі, яка передбачає опанування методами осмислення вокально-хорового твору та його інтерпретації;
- опанування засобів спілкування з хором;
- відбір та накопичення репертуару для роботи з дитячими хорами на уроках та в позакласній роботі.

Основними видами навчальної роботи є: інтонаційно-слухове засвоєння музики, спів хорових голосів та акордів, виконання партитури на фортепіано, теоретичний аналіз та письмові анотації, диригування хоровими творами у виконанні концертмейстера на фортепіано.

Досвід багатьох музикантів – педагогів виконавських вишів показує, що педагоги диригентських класів вбачають свою задачу у тому, щоб підготувати хормейстера, який вільно володіє усім комплексом знань та навичок, необхідних для керівника хору. Мета класу хорового диригування в педагогічному університеті полягає у вихованні не лише грамотного музиканта-хормейстера, а й педагога,

який володіє різноманітними прийомами вокально-хорової роботи з учнями.

В процесі занять в класі хорового диригування на факультеті мистецтв не лише відбувається формування студента як музиканта-диригента, але й здійснюється розвиток його педагогічних здібностей. Ставши вчителем, він зуміє надати уроку відповідний емоційний настрій, донести до учнів різного віку навчальний матеріал в доступній для них формі, допоможе їм правильно оцінювати оточуючу їх музику. Великі можливості має диригентський клас і для виховання таких якостей як самостійність мислення, спостережливість, увага, а також морально-етичних почуттів, які особливо необхідні вчителю.

Художньо-технічні завдання, поставлені перед вчителем у школі як вихователем, потребують і особливого підходу до підбору навчального матеріалу.

Отже, зміст курсу диригування визначається змістом структури майбутньої професійної діяльності диригента, в даному випадку вчителя музики.

Одним із найважливіших складових змісту диригентської підготовки вчителя музики є навчити його вміти самостійно розкривати ідейно-образний зміст твору на основі аналізу засобів музичної виразності авторської партитури. Важливу роль при цьому відіграє уявлення очікуваного звукового результату. Таким чином, у зміст навчання по диригуванню входить розвиток навичок внутрішнього співу.

Зв'язок зі співочим диханням, з вокальною моторикою – основа інформативності диригентських жестів. Тому, важливою частиною змісту занять по диригуванню є вокальне приспівування, інтонаційно-слухове засвоєння партитури та пошук на цій основі відповідних жестів.

Вокальне засвоєння нотного тексту включає і інтонаційне уявлення звуковисотності, ритму, тембру, і відчуття суто співочі: вокальне дихання, опора, атака звуку, артикуляція та інші особливості вокального звуковидобування. Формування музикальності майбутнього вчителя на основі аналітичної та вокально-слухової

роботи над авторським твором – одна із складових змісту дисципліни «Хорове диригування».

До числа спеціальних знань, навичок та вмінь, якими потрібно оволодіти майбутньому вчителю музики, відноситься й диригентська техніка, тобто певна система жестів для керування виконавським колективом. Рухові можливості у різних людей неоднакові: в одних рухи виходять легко, вільно, без зусиль та координаційних труднощів, а в інших спостерігається м'язова скутість, напруженість, але і ті, і інші мають засвоїти мануальну техніку, систему жестів та рухових прийомів з метою передачі чіткої та точної інформації про звук.

Осмислення художнього задуму та втілення його за допомогою диригентського жесту – це лише частина процесу диригування, сутність якого полягає, з одного боку, у встановленні відповідності диригентських рухів внутрішньому чуттю диригента, а з іншого – відповідності реального звучання жестам диригента.

Якщо перше цілком залежить від самого диригента, то друге значною мірою визначається можливостями виконавців. Причина невідповідності реального звучання задуму може полягати не в тому, що диригент недостатньо ясно та виразно показує, а в тому, що виконавці, розуміючи вимоги диригента, не можуть їх виконати, тому що не знають, як це зробити. Диригенту – вчителю музики, керівнику дитячого колективу доводиться мати справу з масою ненавчених виконавців. Керівництво таким колективом вимагає в першу чергу вміння навчити, а для цього «необхідно знати природу людського голосу, його можливості та шляхи виправлення недоліків...не лише чути, як це повинно прозвучати, а й показати, як досягнути такого звучання» (В.І. Мінін). Дуже важливий в роботі з хором (у розучуванні твору) педагогічний процес, від побудови якого і педагогічного дару диригента залежить у надзвичайно великій мірі якість виконання.

Існує немало диригентів, які чудово підготовлені як музиканти, але не мають досвіду практичної діяльності, тому вагаються у спілкуванні з виконавським колективом. Вони не набули техніки репетиційної роботи, вміння навчати інших. Тому, в зміст навчального

процесу дисципліни «Хорове диригування» входить опанування практичним досвідом репетирування, методами репетиційної роботи.

Підвищення рівня підготовки спеціалістів багато в чому залежить від самостійної роботи студентів, тому в курсі «Хорове диригування» надається особлива увага навчанню методам самостійної роботи та самоконтролю.

Засвоєння обов'язкового об'єму знань та навичок по курсу диригування, багато в чому забезпечується міжпредметними зв'язками, зокрема з такими дисциплінами, як: «Хоровий клас» та «Педагогічна практика». Отримані на заняттях із диригування знання, навички, вміння практично використовуються в роботі студента з навчальним хором, а на педагогічній практиці – з дитячим хором.

Надзвичайно важливий взаємозв'язок «Хорового диригування» з «Хорознавством», тому що, з одного боку, теорія хорового виконавства може бути повноцінно засвоєною лише за умови практичного використання усіх основних її розділів в роботі над конкретними творами, з іншої – для осмисленого сприйняття, інтерпретації та виконання хорових творів в диригентському класі необхідні знання, отримані на хорознавстві.

Диригування тісно пов'язане також із заняттями по постановці голосу, основним музичним інструментом, сольфеджію, теорією музики та гармонією, аранжуванням, музичною літературою, аналізом музичних творів та ін. Засвоєння названих курсів сприяє формуванню знань та вмінь, необхідних для глибокого самостійного осмислення та виконавського втілення хорових творів.

Стати диригентом складно з багатьох причин. Серед яких – необхідність величезних знань, як теоретичних, так і практичних; відчуття мелодичних, гармонічних та ритмічних, ладових основ справедливо вважаються головними для диригента. Музикальність диригента складається із розвитку слуху, вміння відчувати найменші відхилення від чистоти тону, або найменші коливання в інтонації, граничної чутливості до динамічних відтінків, до звукових пропорцій між окремими хоровими голосами, між інструментами та групами хорових партій; йому необхідно легко та вільно читати з листа, вміти

транспонувати нотний текст, володіти відмінною музичною пам'яттю та мануальною технікою. Тому, йому необхідно усіяко розвивати внутрішній слух та слухову пам'ять.

Нижче наведені, в узагальненому вигляді, необхідні для вчителя музики взаємопов'язані групи знань, навичок та вмінь, зумовлені структурою його диригентської діяльності:

1. Знання засобів музичної виразності, що включають такі елементи музичної мови, як: інтонація, тема, мелодія (мелодичний малюнок, лад, тембр, тип мелодичного руху, основи мелодичного розвитку), тональність (виразні можливості тональності, тональний план, прийоми зміни тональностей, співставлення, відхилення, модуляція), гармонія (функції гармонії в формоутворенні та в якості резонатору мелодії), метр, розмір, ритм, фактура (основні способи поєднання голосів, їх виразно-сміслові можливості), закономірності формоутворення музики, жанр, стиль.

2. Знання закономірностей та особливостей хорового мистецтва: а) хорові засоби виразності (виразні можливості хорових тембрів та їх поєднання, темброві нюанси, зумовлені особливостями вокального звуковидобування, поєднання з літературним текстом); б) технічні можливості хорового колективу (тип, вид, склад хору (регістрова природа співочих голосів, діапазони, теситура, перехідні звуки), закономірності хорового строю та ансамблю (правила інтонування, правила дикції та орфоепії), значення прийомів та методів засвоєння хорового твору до початку репетиції).

3. Знання виконавських засобів виразності: виразних та формоутворюючих функцій темпу, агогіки, динаміки та фразування (закономірностей будови вокальної мови), штрихів (характер звуковедення, виразно-сміслові значення різноманітних прийомів), способів звуковидобування, визначення кульмінації (загальної, часткової, їх співвідношення, ролі в розвитку, прийомів виконання).

4. Знання особливостей хормейстерської роботи з хоровим колективом учнів на різних вікових етапах, а особливо: вокально-хорового шкільного репертуару, особливостей звучання дитячого хору, прийомів налаштування по камертону, вокально-хорових вправ

(їх варіантів, доцільності та послідовності, умов застосування в залежності від складу виконавців за віком, голосом і т.д.), причин інтонаційних недоліків, можливих дефектів вокального звуковидобування, прийомів хормейстерської роботи над ансамблем, дикцією, методів проведення репетицій в залежності від мети та певних умов, способів спілкування диригента з колективом в процесі репетиційної роботи.

5. Знання, необхідні для усвідомленого формування мануальної техніки: інформаційна природа процесу диригування, історично складена мова жестів, закономірності передачі просторово-руховими знаками інформації про звук; основні засади постановки диригентського апарату (план, позиція і т.д.); принцип передачі метроритмічної організації музики, закономірності побудови метричних рухів, групування метричних рухів, його доцільність, зумовлена особливостями музичного матеріалу; передача темпу, динаміки засобами диригування, передача звуковедення та характеру звуковидобування, виконання афтактів.

Заняття в класі диригування допоможуть студентам:

- розкривати ідейно-образний зміст твору на основі аналізу засобів музичної виразності;
- створювати власну виконавську інтерпретацію музичного твору на основі досліджування авторського задуму;
- набути навички внутрішнього співу та внутрішнього слухання твору для вокально-інтонаційного засвоєння партитури;
- грамотно виконувати партитуру на фортепіано;
- використовувати вокально-хоровий аналіз твору для правильної побудови репетиційного процесу;
- знатися на хоровій музиці різних епох та стилів, зокрема старовинну музику та твори сучасників; збагатити власний хоровий репертуар;
- оволодіти основами диригентської техніки як засобом передачі художнього образу твору та керівництва хоровим звучанням (навички тактування, зняття, вступу, афтакту тощо);

- навчитися керувати процесом колективного засвоєння та виконання музичного твору: використовувати камертон для налаштування та корекції звучання, розспівувати хоровий колектив, діагностувати причини дефектів хорового звучання, оперативно обирати та застосовувати прийоми, що допоможуть подолати вокально-хорові труднощі, організовувати репетиційний процес, раціонально вибудовувати хорове заняття і т.д.;

- навчитися організовувати концертний виступ, мобілізувати колектив, створювати необхідний настрій, триматися на сцені, коригувати звучання в процесі виконання; виховати інтерес та любов до хорової діяльності, потребу в пропаганді хорового мистецтва.

Крім розвитку спеціальних музичних здібностей і конкретних диригентсько-хорових вмінь та навичок, в класі диригування факультету мистецтв вирішуються завдання, пов'язані з загальним розвитком студента, як особистості, щоб у майбутньому він міг активно впливати на своїх учнів та студентів, формувати їх погляди та переконання. До числа таких завдань відноситься, окрім формування світогляду майбутнього вчителя, що визначає його поведінку та характер впливу на учнів та студентів, розвиток його педагогічних здібностей. Наприклад, педагог неодмінно повинен вміти зацікавити дітей темою уроку, створити на уроці відповідний емоційний настрій, надати навчальному процесу творчого характеру; вміти передбачити помилки, труднощі та результати роботи; вміти наблизити надані знання до життя та практичної діяльності.

В процесі підготовки до педагогічної практики в школі досить важливий особистий контакт студента з педагогом, який забезпечується формою індивідуальних занять по диригуванню. Система індивідуальних занять по диригуванню створює сприятливі умови для здійснення не лише музичного навчання, а й виховання спостережливості та волі, прищеплення демократичних поглядів, національної самосвідомості та патріотизму, формування культури музичного мислення.

СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ

Кожне окреме заняття по диригуванню, відрізняється одне від одного завданнями, темою, нотним матеріалом, містить кілька загальних методичних моментів, а саме:

- 1) вивчення музичного твору за допомогою фортепіано та самостійна робота студента по вивченню партитури напам'ять;
- 2) виконання хорових голосів за допомогою сольфеджування, вокалізації, приспівування з текстом та перевірка знання нотного тексту грою на фортепіано;
- 3) аналіз музичного твору та робота над засвоєнням диригентських технічних рухів, необхідних для керування хором під час виконання даного твору;
- 4) визначення диригентських завдань та диригування хорового твору без інструменту, на основі музично-слухових уявлень, а далі диригування із супроводом концертмейстера;
- 5) самостійне ознайомлення зі шкільним репертуаром та втілення його в диригентському жесті;
- 6) читання з листа хорової музики та аналіз поставлених перед диригентом виконавських завдань.

«Кожне заняття зі студентом – це живий творчий процес, який не може мати стандартної, сталої форми. Його цілеспрямованість, завдання та побудова в кожному окремому випадку визначається педагогом», – писала відомий педагог-диригент Л.М. Андрєєва. На тому чи іншому занятті може переважати або робота по свідомому осмисленню змісту певного твору, або по вдосконаленню його передачі засобами диригування, але всі вони повинні відповідати наступним обов'язковим умовам:

- 1) містити в собі усі компоненти змісту навчального процесу (аналітичні, вокально-слухові, мануальні, хормейстерські і т.д.);
- 2) бути тематично завершеним;
- 3) в них має реалізуватися правило систематичності та послідовності набуття знань, логічного взаємозв'язку з попереднім та наступним розділами, рівномірного ускладнення матеріалу;

4) створені умови для реалізації міжпредметних зв'язків;

5) на заняттях необхідно раціонально використовувати дидактичний музичний матеріал.

Розглянемо детальніше здійснення навчального процесу у класі хорового диригування. Приступаючи до роботи над певним твором, студент має засвоїти жанр та стиль даного твору, попрацювати над художнім втіленням музичного образу.

В якості самостійної роботи студент повинен вивчити літературний текст твору та продекламувати його викладачеві. Наступним етапом вивчення є виконання хорової партитури на фортепіано та приспівування усіх хорових партій, а також акордів партитури по вертикалі.

Більш детально слід зупинитися на аналізі даного до вивчення твору. Аналізувати твір слід у формі музичної співбесіди. В процесі аналізу слід досягнути розуміння змісту, основної ідеї твору, надати характеристику художнім образам, відзначити особливості твору в постановці питань та завдань:

- 1) Яка музична форма?
- 2) Який ладотональний план, основна тональність твору?
- 3) Яка фактура викладу музичного матеріалу?
- 4) Які основні гармонічні особливості?
- 5) Які особливості метроритму?
- 6) Які особливості мелодії, темпу та нюансів?
- 7) Визначити головну та часткові кульмінації.

Наступним етапом має бути вокально-хоровий аналіз, в ході якого:

- 1) Визначається тип та вид хору;
- 2) Надається характеристика усіх хорових партій у відношенні діапазону, теситури та голосоведення;
- 3) Зазначаються особливості строю, ансамблю, дихання;
- 4) Визначаються основні виконавські труднощі (вокально-хорові, ритмічні, дикційні);
- 5) З'ясовується який колектив зуміє впоратися з виконанням даного твору;

6) Обговорюються необхідні диригентські жести.

Перевірку співу хорових партій по горизонталі та по вертикалі слід проводити з переходами співу із однієї партії на іншу і одночасною грою одного із голосів партитури та тактуванням. Важливою частиною заняття є робота над художнім втіленням музичного образу. В процесі диригування даного музичного твору слід звертати увагу на чіткість ауфтактів, зрозумілість ритмічного малюнку, темпових коливань, виразність зняття, диференціацію та позицію рук, на різноманітне використання малої та великої амплітуд (якщо того вимагає музичний твір), на положення пальців, роботу кисті, гнучкість динамічних нюансів, використання необхідних для певного твору штрихів.

Необхідно також нагадувати студентам, що відсутність міри, доцільності та смаку, в емоційній передачі змісту твору під час виконання, може спотворити його характер, позбавити поетичної витонченості. Тому, необхідним є попереднє осмислення ідеї твору, засвоєння фразування та нюансів.

Розумінню музичного образу сприяє аналіз даного твору, роздуми про музику, а розвитку здібностей до інтерпретації цього образу – власне виконавська діяльність вчителя. В класі диригування набуваються вміння та навички, необхідні для успішного керівництва шкільним, самодіяльним або навчальним хоровим колективом чи ансамблем. Формується особистість музиканта-вихователя, розвивається емоційна чутливість до музики, що згодом передаватиметься його учням, або учасникам колективу.

І на заняттях в класі, і під час самостійної роботи необхідно постійно вдосконалювати свій внутрішній слух, свої відчуття щодо звучання уявного хору. Значну роль тут відіграє відвідування хорових концертів, музичних репетицій, прослуховування виступів кращих колективів.

«Для кожного серйозного музиканта вивчення диригентського мистецтва є необхідною умовою» – писав А.П. Іванов-Радкевич. [3, С. 12-22].

ВИХОВАННЯ ДИРИГЕНТА ХОРУ

Керівник хору повинен досконало знати твір, з яким стає до хору, опрацювати його як музикант, як спеціаліст хормейстер, як педагог та як диригент.

Як музикант він повинен за допомогою фортепіано вивчити твір, детально розібрати та зрозуміти його форму, стиль письма, ладотональний план, метро-ритм, відображення музичного тексту і взагалі музично-технічну структуру твору.

Як спеціалісту-хормейстеру йому необхідно зробити детальний аналіз твору з боку мелодичного та гармонічного строю, виявити особливості ансамблю, визначити загальний діапазон твору, теситуру окремих партій, наявність в партіях *divisi*.

Як педагогу йому слід визначити ступінь складності твору, зважити та врахувати технічні можливості хору, в залежності від яких скласти план роботи над даним твором: зафіксувати місця, де необхідне вивчення по партіях і де можливе одразу вивчення всім хором, позначати місця, складні з точки зору мелодичного та гармонічного строю, ансамблю, і добре обдумати ті педагогічні прийоми, які будуть необхідними для подолання технічних та ансамблевих труднощів. Можливо, що для оволодіння технічними труднощами окремих фраз чи цілого уривку знадобиться застосування різних вправ, побудованих із фрагментів даного твору. Такі підготовчі технічні вправи можуть бути мелодичного, гармонічного, ритмічно-дикційного характеру.

Як диригент керівник колективу повинен усіляко прагнути відгадати та відчути наміри автора. Біографія композитора, стиль його письма, обставини, за яких було створено даний твір, текст, що посприяв створенню музики, динамічні та інші знаки, виставлені композитором у творі. [10, С. 133-134].

Зовнішніми показниками повного використання техніки виступають: легкість та свобода подачі звукового матеріалу у витонченому нюансуванні.

Під легкістю та свободою звучання хору слід розуміти невимушену, бездоганну метро-ритмічну пульсацію сильних та

відносно сильних долей в темпі, вказаному автором. Інакше це можна назвати ритмічністю виконання. Ритмічної невимушеності та легкості допомагає диригентський жест, що відповідає музиці та органічно пов'язаний із хоровим виконанням.

Крім того, виконання має характеризуватися свободою музичного фразування, не скutoю ритмічністю, а живою музичною мовою, де в залежності від динаміки змісту та сенсу музики можуть бути невеликі, ледь помітні розширення або легкі прискорення темпу, інакше кажучи, в ньому мають використовуватися агогічні фактори. Як, та в якому об'ємі можуть використовуватися незначні відхилення від темпу, підкаже природний музичний смак досвідченого диригента.

Кажучи про використання техніки у виконавстві, ми власне, вже торкаємося складного питання інтерпретації. Охопивши загальний план твору та зрозумівши задум композитора, необхідно передати в музиці його характер, задуманий автором, зберегти його стиль, виразити у виконанні основну ідею в цілому та деталях.

Роль виконавця надзвичайно складна та відповідальна, він повинен на основі нотного запису розшифрувати композиторський задум твору, розкрити його емоційний зміст.

В жодному разі не можна вважати, що нотний запис цілком відображає усе те, про що думав і що переживав композитор, створюючи твір.

Будь-який нотний запис лише деякою мірою, умовно зображує думки та хвилюючих автора почуттів.

Отже, перед виконавцем постає проблема самостійної інтерпретації твору: потрібно відчувати та розгадати наміри композитора та довести до слухача те, що він хотів виразити. Тому виконавець повинен бути артистом. Лише артист, завдяки художній інтуїції, може проникнути в таємниці композиторського задуму та своїм виконанням «зацікавити» слухача чарами мистецтва. Слід зазначити, що артистизм не залежить цілком від наявності у виконавця художньої інтуїції. Художня інтуїція без належного музичного виховання та освіти ніколи не буде достатньою умовою для вичерпного розуміння та виконання музики.

У. Мазетті, вчитель відомої володарки лірико-колоратурного сопрано А.В. Нежданової, перераховував якості, необхідні для артиста та на перше місце ставив музичні знання, від них залежать усі інші для артиста якості. Артист-виконавець перш за все має бути озброєний музичними знаннями, які надають можливість детально та всебічно проаналізувати виконуваний твір. Знаючи будову твору, він шліфуватиме деталі цілого до найменших часток-мотивів, суворо підкорюючи їх загальному виконавському плану. І лише тоді художня інтуїція слугуватиме йому на користь.

Розглянувши будову та функції диригентського апарату, детально охарактеризувавши основи його постановки, а також визначивши зміст диригентської підготовки вчителя музики та структуру навчального процесу в класі диригування та окресливши особливості виховання керівника хору, слід перейти до процесу практичного застосування усіх набутих вмінь та навичок молодого диригента.

Запитання та завдання до розділу:

1. Яке значення свободи рухів у керуванні колективом?
2. В чому полягає правило графічної чіткості та економії рухів диригента?
3. Що слід розуміти під поняттям «мелос»?
4. Яке значення має зв'язок техніки та художності для диригування?
5. Розкрийте суть поняття «диригентський жест».
6. Розкажіть про будову диригентського жесту, окресливши основні його складові.
7. Що таке «ауфтакт» та які його основні функції?
8. Які структурні закономірності диригентського змаху, з точки зору таких об'єктивних властивостей, як: тривалість, швидкість, сила, маса, амплітуда, напрямок та форма?
9. Який взаємозв'язок між властивостями жесту?
10. Охарактеризуйте процес формування тактового циклу.
11. Яке значення «попередження» в диригентському жесті?
12. Сформулюйте такі поняття, як: «тактова схема», «диригентська сітка» та «диригентський малюнок».
13. Назвіть основні позиції, в яких здійснюються диригентські рухи.
14. Визначте основні діапазони, в яких відбуваються диригентські рухи.
15. Означте основні диригентські плани в диригуванні.
16. Які ви знаєте прості та складні розміри?
17. Назвіть мішані розміри та їх структуру.
18. Проілюструйте п'ятидольну диригентську сітку двома можливими варіантами та поясніть особливості їх застосування.
19. Які особливості диригування дванадцятидольного розміру у швидких темпах?
20. Сформулюйте завдання дисципліни «Хорове диригування».
21. Означте мету дисципліни «Хорове диригування».

22. Яке значення самостійної роботи під час вивчення курсу «Хорове диригування»?
23. Вагомість міждисциплінарних зв'язків із курсом «Хорове диригування».
24. Визначте необхідні навички та знання для майбутнього вчителя музики.
25. Окресліть загальні методичні складові структури заняття з диригування.
26. Назвіть основні етапи аналізу музичного твору.
27. Яким чином здійснюється виховання диригента хору?

РОЗДІЛ 3

ПРАКТИЧНА РОБОТА ХОРМЕЙСТЕРА

Під час виконання хорового твору диригент «помахує» руками, а хор співає – на перший погляд справа здається простою та нескладною. А між іншим, за цією удаваною простотою прихована величезна, наполеглива праця, та природна обдарованість. Значні та відповідальні завдання стоять перед диригентом.

Диригент повинен сам зрозуміти, відчувти музичний твір, а згодом передати своє розуміння музики хору, згуртувати та об'єднати його в єдине монолітне ціле, змусити весь хоровий колектив думати та відчувати під час виконання музичного твору так, як думає та відчуває він сам. Диригент повинен в кожному із співаків хору збудити артиста та долучити його до активної художньої творчості.

Досягаючи цього, диригент сам перетворюється в артиста-виконавця, в руках якого хор стає гнучким та слухняним інструментом. Для досягнення такої влади над хором, його розумом, волею та відчуттям диригент повинен змусити усіх співаків повірити в себе, завоювати у них авторитет. Тому, необхідно бути не лише освіченим музикантом, а й педагогом, який уміє передати власні знання іншим. Окрім освіти та педагогічного таланту, диригенту необхідно в певні моменти проявляти винахідливість, натхненність та самовладання.

Ці якості частіше за все виявляються під час виконання хорових творів начисто, у концертних виконаннях. Проте, не слід забувати, що, перш ніж виконати хорові твори на сцені, диригент та співаки хору повинні витратити чимало часу та важкої, наполегливої праці для їх вивчення та кінцевої художньої обробки.

Так звана чорнова роботи потребує від диригента терпіння, розумної наполегливості в досягненні поставленої мети та педагогічної винахідливості. Дуже часто доводиться долати технічні труднощі, які не вдаються хору з першого разу. В такому випадку

необхідно проявити певний педагогічний такт. Технічно складне місце, що не піддається виконанню хором одразу, слід відкласти на наступні заняття і непомітно, поступово долати їх, досягаючи бажаного результату. Затята наполегливість у подоланні певної складності, недосяжної техніці даного хору, повинна мати власні межі, щоб не перетворитися в нерозумну упертість, яка зашкодить справі. [20, С. 143-146].

Первинне завдання хормейстера – робота над вокально-ансамблевою технікою та чистим строем. Професіоналам відомо, що чисте інтонування мелодичної лінії кожної хорової партії – це професійне мислення хориста. Завдання хормейстера – ввести всі компоненти звучання хору в підсвідомість співаків. До того ж, наш інструмент – хор – складається із голосів багатьох людей, кожному з яких притаманні індивідуальні слух, психіка, фізіологія, діапазон та тембр голосу. [24, С. 5].

В загальних рисах методи виховання хору Пігрова К. К. полягають в наступному:

1. Чистота інтонації – наріжний камінь, на якому ґрунтується мистецтво хорового співу.

2. Виховання голосу співака шляхом систематичних занять в подачі культурного звуку на правильному диханні.

3. Розвиток рухливості та гнучкості голосу з використанням прикладів із художньої хорової літератури.

- 4 Відпрацювання техніки вимови тексту в різних ритмах та темпах.

5. Виховання слуху співаків в подоланні гармонічних та поліфонічних складнощів.

6. Виховання художнього смаку співаків шляхом слухання хорової музики в гарному виконанні.

В основу педагогічного процесу покладено повне усвідомлення сприйняття запропонованого до вивчення матеріалу. Не менш важливим фактором в процесі засвоєння будь-якого об'єкту є художня зацікавленість учасників колективу. [21, С. 31-32].

В залежності від кількісного складу хору, його кваліфікації, природних даних співаків та змісту репертуару, методи вивчення хорового твору можуть бути найрізноманітнішими.

Вивчення одноголосних творів. Наприклад, потрібно вивчити одноголосний твір елементарної складності зі співаками, які починають навчатися хоровому співу. Для цього необхідно провести попередню підготовку. Хор повинен розспіватися: вокалізи із кількох звуків секвентно, то розширюючи діапазон, то звужуючи його в межах середньої теситури, або співаються гами в різних ритмах. На завершення розспівки слід проспівати ту гаму, в тональності якої викладений твір для вивчення. Потім, роздавши співакам партії, диригент прочитує текст чітко та виразно, іноді пояснює. Після чого потрібно коротко розказати про автора музики (якщо це оригінальний твір), або про народну творчість (якщо це народна пісня). Провівши попередню підготовку, можна перейти до безпосереднього ознайомлення співаків із власне твором. Керівник або сам співає, або грає її на інструменті. Як співати, так і грати потрібно з максимальною ретельністю, тобто інтонаційно бездоганно та в межах можливостей художньо. Лише такий показ твору можна вважати раціональним та цілком педагогічним.

Турбота про те, щоб перше знайомство з твором справило на співаків художнє враження, це основа музичного виконання. Усі педагогічні прагнення необхідно скерувати на те, щоб співаки відчували музику, сприйняли її емоційно. Лише, виховуючи в співаків музикальність, можна розраховувати на майбутній артистизм в інтерпретації хорових творів. Окрім цього, потрібно мати на увазі і найближчі, суто практичні цілі – адже те, що подобається співакам, вони дуже охоче та швидше вивчають.

Після першого разу (гри чи співу) керівник пропонує під час повторення твору слідкувати по нотах. Цілком можливо, що після другого чи третього прослуховування співаки почнуть поволі підспівувати. Дуже часто буває, що деякі з них підспівують не засвоївши мелодичного малюнку і співають не те, що потрібно. В

такому випадку їх потрібно зупинити, запропонувати уважно прислухатися, після чого вже співати.

Вивчати твір слід частинами, тобто фразами та реченнями.

Виховання в співаків вміння зосереджувати увагу для подолання труднощів формує свідоме відношення до вивчення, що є початком опанування виконавської техніки.

Щойно твір засвоєно частинами, потрібно проспівати його повністю з інструментом, а після двох-трьох повторень спробувати заспівати вивчену мелодію без його допомоги. Якщо твір проспівано без помилок та інтонаційно чисто, слід вважати чорнову роботу завершеною.

Робота над твором «начисто» може бути відкладена до наступного заняття. Втім це залежить від того, скільки витрачено часу на чорнову роботу. Якщо твір вивчено швидко, то не варто відкладати роботу над її обробкою «начисто», але якщо чорнова робота затягнулась, хор втомився, корисніше буде відкласти продовження роботи. Необхідно всіляко турбуватися про те, щоб матеріал що вивчається викликав безперервну цікавість у співаків, і не доводити справу до того, щоб співакам набрид твір та робота над ним. Обробка «начисто» завжди включає в себе багато нового, що виникає на основі вивченого. З'являються динамічні відтінки, розмаїття характеру звучання, чіткість дикції, виразність фразування, тобто усі ознаки художньої інтерпретації твору.

Вивчення двоголосних творів. Для недосвідчених співаків, які починають навчатися мистецтву хорового співу, двоголосні твори доступні лише після набуття елементарних співочих навичок, якими є: систематичне, організоване дихання, одночасна подача звуку, правильна артикуляція голосних та приголосних, вміння співати ритмічно, чисто інтонуючи без супроводу. Усі ці елементарні навички можуть біти набутими під час виконання одноголосних творів. Для двоголосних потрібно обрати такий твір, де другий голос мав би відносну мелодико-ритмічну самостійність, чітко відчутні гармонічні функції (D, T).

Підготовчою вправою до двоголосного співу може бути спів гами на два голоси в тональності твору.

Після закріплення тональності в двоголосному звучанні потрібно два-три рази виконати на фортепіано твір, що підлягає вивченню, а потім, після прочитання тексту, розпочати вивчення по голосах.

В самодіяльних хорах двоголосний спів складає значні труднощі. Для початківців співати одразу двоголосся складно. Завжди знайдуться співаки, які замість партії другого голосу заспівають партію першого (перший голос заважатиме малодосвідченим), тобто той, який краще чути.

Долаючи початкові труднощі, потрібно перш за все потурбуватися про те, щоб для партії другого голосу були підібрані музично грамотні співаки.

Крім того, можна використати різні прийоми вивчення двоголосного матеріалу:

1) Програвати двоголосний твір в різних октавах. Таким чином краще прослуховується різниця у звучанні між першим та другим голосом.

2) Під час гри керівник співає партію другого голосу, при повторенні – партію першого. Таким чином увага співаків буде звернена по черзі то на перший, то на другий голос.

Після трьох-чотирьох повторень почнеться підспівування. По характеру підспівування можна судити про те, як вчинити далі: якщо другі голоси не збиваються, то мета досягнута. Потрібно лише надалі закріплювати двоголосне звучання таким чином:

Спів двоголосного твору спочатку можливо здійснювати з допомогою інструменту. З кожним повторенням звучання інструменту потрібно скорочувати і, нарешті, спробувати заспівати твір без допомоги супроводу, а *capella*.

Існує й інший прийом закріплення самостійності партій. Запропонувати першому голосу співати свою мелодію з закритим ротом, а другому з текстом; або різко змінювати динаміку партій – перший голос співає свою партію тихо, а другий – голосно і навпаки.

Всі запропоновані способи роботи над двоголоссям безумовно дадуть співакам потрібні навички, і вони зможуть впевнено співати свою партію, не збиваючись на випукліший, виразніший голос.

У професійному та навчальному хорі необхідно вимагати від усіх співаків вміння співати як перший голос, так і інший. Ця вимога – перший крок до високої техніки професіонала, співака-ансамбліста. Якщо в двоголосному творі кожен голос є самостійною мелодико-ритмічною партією, то варто починати її вивчення окремо (це стосується, звичайно, хорів-початківців; з більш досвідченими колективами слід вивчати одразу два голоси).

У тих випадках, коли у однієї із партій є пауза, яка заповнюється звучанням другої партії, керівник звертає увагу співаків на мелодичний малюнок, що заповнює паузу, і пропонує рахувати вголос, слухаючи її заповнення. Дуже корисно під час паузи проспівувати інший голос, а потім переходити на свою партію.

Здійснити це можна таким чином. Спочатку співаки лише рахують паузу вголос і після цього співають свою партію, а по мірі вивчення твору в паузі одного голосу проспівується інший, з наступним вчасним вступом у свою партію.

Працюючи над двоголосним твором доцільно спочатку вивчити другий голос. При цьому засвоєння партії першого голосу йтиме швидше. Тому що співаки чули її багато разів під час виконання на інструменті, але не звертали увагу.

Вивчивши окремо кожну партію, потрібно приступити до сумісного приспівування в два голоси. Набуті навички в співі в два голоси сприятимуть відпрацюванню вмінь співати багатоголосні твори.

Вивчення багатоголосної музики. Існує два способи вивчення багатоголосної музики: 1) вивчення по партіях та 2) вивчення одразу всім хором. Обидва способи застосовуються в залежності від кваліфікації співаків хору та від складності хорового твору.

В и в ч е н н я п о п а р т і я х. Робота по вивченню окремих партій не повинна проходити ізольовано, поза зв'язком з цілим. Співаки, вивчаючи свою партію, повинні систематично слухати весь

твір, в сукупності усіх партій. Для цього керівник, працюючи над партією, повинен неодноразово програвати на фортепіано твір повністю, знайомлячи співаків з його музичним змістом.

Партію, яка вивчається іноді слід проспівати власне керівнику. Голос керівника допоможе в досягненні чистоти інтонації. У випадках, коли в партії зустрічаються хроматизми, необхідно використати голос керівника, підтримавши його відповідною гармонією, з музики твору.

У тих випадках, коли даний твір гармонічного складу та основна мелодична лінія знаходиться в сопрано, вивчення слід розпочати з партій, що супроводжують основну мелодію, тобто альту, тенора, та баса (у мішаному чотириголосному хорі); вивчення партії сопрано потрібно відкласти на завершення, тому що мелодичний малюнок засвоюється значно швидше, ніж супроводжуючі його голоси.

Вивчати партії можна частинами. Наприклад: засвоївши період чи речення з однією партією, переходити до вивчення тієї ж побудови з іншою і т.д. Така організація занять передбачає присутність на репетиції всього складу хору, причому необхідно, щоб співаки усіх партій хоча б посередньо, але безперервно приймали участь в загальному процесі засвоєння музики.

Це досягається таким чином, що в усіх співаків мають бути на руках партитури твору, вони повинні слідкувати по нотах, намагаючись почути в грі на фортепіано звучання своєї партії. Зрозуміло, що такий метод роботи можливий з музично підготовленими співаками. Для роботи з малокваліфікованим хором такий спосіб не придатний. З недосвідченими співаками слід вивчати партії спочатку до кінця та викликати на роботу неповний склад хору – по голосах або по групах.

Існує дві думки щодо вивчення репертуару по партіях. Перші стверджують, що вивчати окремо потрібно настільки ретельно, щоб співаки оволоділи усіма деталями виконання включно до тонкощів нюансування. Інші обмежують вивчення по партіях знанням інтервалів та ритму, зовсім не стосуючись відтінків виконання, а відносять їх до завдань подальших загальних репетицій хору. Та, здається, прихильники обох сторін впадають у крайнощі. На загальних

репетиціях керівник вже відшліфовує твір: урівноважує звучання окремих голосових груп, знаходить ті чи інші відтінки, досягає характеру звучання в залежності від стилю твору та намірів композитора. Вивчення по партіях повинно найкращим чином підготувати співаків до цього періоду роботи.

Необхідно зазначити, що всі динамічні відтінки під час виконання твору «начисто» умовні. Вони залежать від кількості співаків, від якості їх голосів, від теситури твору, від акустичних умов приміщення, де співає хор, від його розміщення тощо. Приймаючи все це до уваги, нюансування на загальних репетиціях встановлюється стосовно до тих вимог, в яких доведеться виступати хору перед слухачами.

Вивчення твору усім хором. Керівник знайомить співаків з музикою хорового твору, демонструючи його на фортепіано кілька разів спочатку до кінця. Після цього співакам пропонується проспівати твір спочатку, або будь-яку його частину. Вибираючи для вивчення окремі частини хорового твору, слід керуватися міркуваннями суто практичного характеру: музику твору слід вивчати якомога швидше та якщо на початку твору зустрічаються порівняно складні місця, які можуть стримувати засвоєння твору, слід розпочинати вивчення з простіших уривків. Це вельми важливий психологічний момент. Потрібно будувати роботу по вивченню таким чином, щоб інтерес до запропонованого музичного матеріалу не падав, а зростав. Тому, краще брати спочатку для вивчення простіший уривок, а далі поступово підійти до складнішого.

Іноді буває, що керівники чинять навпаки: беруть одразу складну частину та користуючись цікавістю до нового матеріалу та свіжими силами співаків, долають складну фактуру. Обираючи метод від складного до легкого, потрібно попередньо правильно співставити складнощі, з можливістю співаків до їх подолання. Керівник повинен біти впевненим, що співаки при певній напрузі з його допомогою зможуть подолати дані труднощі. Якщо такої впевненості немає, то краще не ризикувати, щоб співаки не розчаровувалися в музиці твору.

Крім того, що бувають складні та прості уривки твору, неодноразово доводиться спостерігати й складні такти (один, два, три). Складнощі в окремих місцях можуть бути ритмічного, мелодичного та гармонічного характеру. Найчастіше доводиться зупинятися на складнощах гармонічних: модуляції, хроматизми, енгармонізми тощо.

Подолання гармонічних складнощів веде до досягнення точної інтонації в усіх місцях, де чистота сумнівна. Часто разом з гармонічними труднощами зустрічаються ритмічні.

Працюючи з хором, потрібно прагнути долати складнощі поступово. Притримуючись цього основного педагогічного правила, спочатку виправляють інтонацію, тобто досягають правильного звучання акордів, а потім вже працюють над ритмічною стороною.

Найкращим способом для досягнення гармонічної стійкості та чистоти потрібно визнати спів закритим ротом. Всі гармонічно складні місця на початку вивчення твору слід проспівувати закритим ротом поза ритмом. Виконуючи гармонічні поєднання закритим ротом, зупиняючись на акордах, співаки краще чують їх звучання та швидше досягають слухового розуміння гармонічної будови твору.

Після того, як хор натренується у співі складних місць закритим ротом поза ритмом, можна перейти до ритмічного співу з текстом. Спів із текстом можна поєднувати зі співом із закритим ротом по партіях. Відбувається це таким чином: партію, яка на думку керівника варто відтінити чи надати можливості усьому хору звернути на неї увагу, співають з текстом, а інші – закритим ротом.

Після засвоєння гармонічних складнощів, з ритмічними впоратися порівняно легко. Для засвоєння ритму можна використовувати наступні прийоми: рахунок керівника вголос, рахунок співаків рукою чи ногою; рахунок вголос частини хору, коли інші співає; рахунок вголос пауз усім хором або лише тією партією, у якої пауза. Обробка ритмічної сторони, перш за все, стосується точного та правильного виконання нот з крапкою, а також коротких тривалостей, наприклад шістнадцятих, синкоп, коротких пауз, обережного виконання тривалостей перед паузами. Досить часто

спостерігається ритмічна необережність, яка полягає в тому, що співаки не дотягують закінчення будь-якої фрази.

Якщо твір складний, то користуються вивченням по партіях, а якщо простий, то його вивчають одразу всім хором. Бувають такі твори, в яких складні окремі місця, або будь-яка частина, в такому випадку застосовують обидва способи: усе просте співають та вивчають усім хором, а складне – по партіях.

Якщо музична грамотність співаків невелика, будь-який хоровий твір потрібно вивчати по партіях. Для хору достатньо грамотного або висококваліфікованого уживанні обидва способи.

Переваги та недоліки вивчення по партіях. Заняття з окремими групами хору дають можливість керівникові ближче познайомитися зі співаками хору. Він може швидше вивчити кожного співака окремо: його природнє музичне сприйняття, пам'ять, можливість інтонувати, ритмічні можливості, особливості тембру, манеру подачі звуку та різних голосних, правильність вимови тексту, придатність для подальшого професійного зросту.

Знання індивідуальних можливостей кожного співака для керівника необхідні. Йому потрібно так навчити та виховати весь колектив співаків, щоб вони, виконуючи хоровий твір, уявляли собі цілісний, монолітний художній образ.

Невеликі неточності у вимові голосних чи приголосних одним-двома співаками можуть зіпсувати красу та стрій цілого. Припустимо, що будь-хто зі співаків невдало артикулює звук «е». Такої біди потрібно якомога швидше позбавитися. Необхідно окремо попрацювати зі співаками над виправленням у них голосної «е». Поки не буде досягнута її правильна подача, не можна допускати співака до виконавської роботи. В усіх аналогічних випадках потрібно працювати з окремим співаком чи групи співаків, у яких виявлені певні недоліки професійного характеру.

В самодіяльних колективах хороші знання диригента індивідуальних особливостей співаків має практичне значення у виборі репертуару. Якщо, наприклад, в хорі багато людей музично малосприйнятливих, то з таким складом виконання складних творів

можливо лише в тому випадку, якщо керівник має достатньо часу для підготовки хору. Малосприйнятливі люди досить довго засвоюють складну музику. Якщо у керівника небагато часу для підготовки хору, він вчинить розсудливо, зупинивши свій вибір на більш легких та доступних творах.

Бувають випадки, коли керівник, погано ознайомившись з можливостями та здібностями своїх співаків, обирає твори не під силу для даного колективу. Зустрічають й випадки іншого порядку, знову ж таки через погане знання диригентом індивідуальних якостей співаків хору: вибраний твір занадто простий і у співаків порівняно обдарованих не викликає жодного інтересу. Від подібних помилок гарантовано застрахований керівник, який дуже добре знає сильні та слабкі сторони кожного співака.

Вивчення по партіях приносить і іншу неабиякий практичний зиск – воно надає тверде знання твору усіма співаками партії, як здібними, так і менш обдарованими. Досить часто доводиться спостерігати у роботі хору таке негативне явище, коли хорова партія може співати задовільно лише за наявності так званих «ватажків» - людей здібних та досвідчених. Можна собі уявити складне положення керівника, якщо «ватажки», наприклад, захворіли. Щоб забезпечити себе від схожих невдач, керівник повинен подбати, щоб всі, без винятку, співаки партії знали твір впевнено і не потребували «ватажків». Шлях до цього – детальне вивчення по партіях та індивідуальна перевірка кожного співака.

Ніхто не заперечуватиме користі перебування в складі партії обдарованих, чутливих людей. Вони швидко засвоюють твір, схоплюють на льоту всі вказівки диригента. Необхідно лише розумно та вміло використати їх природні дані. Їх можна використати особливо продуктивно під час навчального процесу. З них потрібно розпочинати індивідуальне опитування. Менш обдаровані слухають своїх колег по партії і засвоюють мелодію, інтонації, ритм, дикцію, правильну подачу звуку. Ніщо не впливає так позитивно на процес засвоєння, як живий приклад співу свого ж колеги по партії. Окрім наслідування гарного прикладу, з'являється бажання заспівати не гірше інших, тобто

виникає прагнення до змагання на основі опанування професійних-навичок співака-ансамбліста.

Вивчення по партіях має й свої недоліки. До них відносяться: технічні незручності цього способу, порівняно тривала підготовка хору, ізолюваність партій від загального звучання хорового ансамблю.

Технічні незручності полягають в тому, що заняття з однією партією прирікають на бездіяльність інші партії. Для занять з хором по партіях необхідно дуже багато часу. «Чорнове» вивчення партій потрібно звести на загальних репетиціях хору. Для цього знадобиться також час. В будь-якому випадку, одного заняття замало. Обробка твору «начисто» також вимагає немало часу. Таким чином, коли твір вивчають по партіях, підготовка репертуару значно триваліша.

Під ізолюваністю партій під час окремих занять слід розуміти відсутність повного хорового звучання, заміненого звучанням інструменту. Інструмент лише до певного часу нагадує звучання хору і повністю його замінити не може. Співаки на загальних репетиціях здобувають багато вокально-хорових навичок, недоступних у відриві від звучання повного хору.

Специфічними особливостями звучання вокального-ансамблю пояснюються ті рідкі випадки ,коли твори для хору звучать добре лише на фортепіано, в хорі їх звучання втрачається. Очевидно, звучання хору та звучання фортепіано мають різні особливості та закономірності.

Переваги та недоліки вивчення творів у сім х о- р о м. Вивчати твір усім хором можна за наявності у співаків досвіду ансамблевого співу, звички швидко орієнтуватися в гармонічній обстановці та загальній технічній розвиненості колективу. Цей спосіб значно зменшує час підготовки твору, збільшує активність співаків, допомагає розвитку читання нот з листа, свідомому відношенню до музики, що виконується, розвиває та загострює гармонічне та ансамблеве чуття, укріплює відчуття метро-ритму. Тобто, сприяє перетворенню хориста в музиканта, артиста хору.

Серед перелічених позитивних якостей є й негативний бік такого способу вивчення.

В будь-якому хорі (професійному чи самодіяльному) є люди з хорошою музичною обдарованістю, з середньою та слабкою. Метод роботи одразу з усім хором призводить до того, що засвоєння музичного матеріалу проходить неоднаково: в той час, як найбільш здібні співаки вже знають твір і впевнено його виконують, малоздібні лише «підспівують» їм. Таким чином виникають «ватажки», про яких згадувалося раніше.

Не можна захоплюватися химерним успіхом швидкого засвоєння твору, який тримається на активному співі «ватажків» і «підспівуванні» менше здібних учасників хору. Не варто боятися витратити деякий час на індивідуальне опитування, вияснивши, скільки ще потрібно докласти сил, щоб твір знали впевнено усі учасники колективу. [20, С. 151-165].

Якщо перед диригентом стоїть завдання створити хор, або працювати з хором учасниками якого стали люди, які не мають жодних вмінь та навичок співу, не знайомі з музичною грамотою, то вже з першого дня роботи із колективом диригент повинен проводити неабияку роботу по вихованню співаків хору, якщо бажає створити хор художнього значення.

Існує помилкова думка, що для співу в хорі, що претендує на звання художнього колективу, достатньо голосу та слуху. Наявність голосу та слуху це лише необхідні умови для участі в хорі. Проте, цього замало. Артист хору повинен не лише володіти голосом та слухом, а й так званою вокальною виконавською технікою.

Вимоги до співака хору. Під вокальною виконавською технікою слід розуміти наступне: вміння розпоряджатися власними голосовими даними, тобто мати розвинуте та підкорене волі співака дихання, вирівняний регістр, гнучке музичне фразування; вміння прикривати звук, хорошу дикцію та головне – бути музично грамотним, тобто вміти вільно і точно співати інтервали, мати розвинуте гармонічне чуття, невідривно пов'язане з відчуттям ансамблю володіти точністю виконання ритму, вміти чути музику усього виконуваного твору. Таке розуміння виконавської техніки запевняє в необхідності серйозної роботи співака-ансамбліста.

Вміння володіти голосом досягається шляхом наполегливої роботи над розвитком природних здібностей. Інакше кажучи, учасник колективу повинен навчитися подавати гарний, виразний співочий звук з максимально точною інтонацією. Найкращий шлях до досягнення цього – практичний показ вчителем того, що вимагається від артиста. Вміння співака володіти вокальним диханням рівнозначно вмінню володіти голосом. Від дихання залежать сила, тривалість та рівність звуку. Постійні вправи та свідоме спостереження співака за своїм диханням призводить до організації скореного волі співака дихання. Наполеглива робота над диханням та звуком зумовлює вміння швидко налаштовувати голос на заданий тон, тобто дають можливість досягнути вокальної, технічної гнучкості в швидкості при подачі наступних один за другим звуків.

Найсуттєвішим елементом виконавської техніки, базисом на якому ґрунтується технічна зрілість співака, є чистота інтонації, яку регулює та контролює слух. Звідси виходить, що розвиток та виховання слуху – одна з найсуттєвіших передумов в досягненні вокально-ансамблевої техніки.

Слух буває зовнішній та внутрішній. Внутрішній слух – можливість розрізняти та відтворювати голосом почуті звуки. Внутрішній слух є результатом виховання та полягає в здібності уявляти від даного звуку всі інші, які складають музичну тканину даного твору. Добре розвинений внутрішній слух забезпечує швидкість читання нот, що є показником музичної грамотності співака.

Основною вимогою, що висувається перед кваліфікованим учасником хору, є володіння вокально-ансамблевою технікою.

Відомо, що хор – спів колективний, де кожна партія виконується унісонним ансамблем. Також, відомо, що досконалість як унісонного ансамблю, так і гармонічного залежить від органічності та точності злиття голосів. Усі голоси партії повинні зливатися в єдине ціле – ансамбль унісонний, а всі партії разом повинні створювати гармонічний ансамбль. Це вимагає особливих навичок та мистецтва співаків. Ось чому і техніка у них повинна бути вокально-ансамблева.

Відомий хоровий педагог початку XX століття В. Буличов говорив: «В хорі співак є не самотійною, відокремленою особистістю, а частиною великого, єдиного організму, де діяльність співака повинна бути узгодженою з функціями цілого».

До числа важливих моментів вокально-ансамблевої техніки належить розвиток гармонічного чуття, нероздільно пов'язаного з практичним вмінням хорового ансамблювання. Співак повинен чітко відчувати такі гармонічні співзвуччя, які в даний момент виконує хор, і точно підлаштовуватися до нього. В ланцюжку виконуваних хором гармонічних послідовностей і співзвуч співак, користуючись внутрішнім слуховим уявленням, повинен знайти точну інтонацію тих звуків, які містяться в його партії, урівноважитися динамічно зі своїми колегами, попідкуватися про злиття свого індивідуального тембру зі звучанням товаришів і, нарешті, почути акорд в цілому, інтуїтивно знаходячи ту рівновагу, яка сприяє досягненню довершеного гармонічного ансамблю. Співак-ансамбліст повинен бути освіченим музикантом, його музичне виховання не абстрактно-схоластичним, а заснованим на живих прикладах високохудожньої вокально-ансамблевої музики.

До числа обов'язкових технічних засобів відноситься і вміння «рахувати». Оскільки ми сприймаємо музику в часі, то виконавці повинні чітко та свідомо виконувати усі вимоги, що стосуються ритму.

Незважаючи на вдавану простоту понять метр та ритм, практичне оволодіння ними не таке просте. Постійні спостереження показують, що ритмічність виконання є досить значною складністю та досягається шляхом посиленої та наполегливої роботи над відпрацюванням метро-ритмічної стійкості ансамблю.

Труднощі ритмічного ладу нерідко виникають в тому випадку, коли виконуваний твір впродовж тривалого часу зберігає постійний метр та ритм. Співати рівно, без сповільнень та прискорень, з виконанням суворо витриманої метричної пульсації може лише висококваліфікований хор. Однак, за однакової у всіх партій метро-ритміки ритмічне виконання досягається порівняно швидше, ніж в

поліфонічних творах, де мелодико-ритмічна самостійність кожної партії представляє досить велику складність.

У співака-ансамбліста мають бути добре розвинуті та виховані здібність відчувати метричну пульсацію та вміння чітко виконувати найрізноманітніші ритмічні малюнки з синкопами, тріолями, дуолями тощо, паузами, прискореннями, сповільненнями, різними змінами темпу, розміру, динаміки.

Виховання почуття ритму є досить серйозним та відповідальним завданням в загальній системі технічної підготовки співаків хору.

На завершення переліку технічних навичок, якими повинен володіти співак хору, слід сказати про дикцію.

Дикція в хорі – один із найважливіших показників його технічної зрілості та художньої цінності. Сутність дикції полягає в чіткій, виразній подачі тексту виконуваного хорового твору. Слід пам'ятати, що в більшості випадків текст є джерелом, що живить музичні образи, створені композитором. Органічна єдність тексту та музики дає можливість слухачеві зрозуміти художні образи музичного твору, пізнати глибше його зміст. Уявити собі, що ви слухаєте чудового оратора, який говорить невідомою для вас мовою. Попри всю талановитість, красу мови та впевненості промовця, ви нічого не зрозумієте із того, що він говорив. Певною мірою це відноситься й до вокально-ансамблевих творів, що виконують добре, злагоджено, із захопленням, але з поганою дикцією. У слухача може скластися відчуття гарної гри звуків, але навряд чи схоже виконання зможе «зачепити за живе», «захопити» слухача, підкорити його. Настільки важливе значення дикції.

Гарній, чіткій, виразній подачі тексту потрібно серйозно вчитися, адже всім відомо, що більшість людей не звертають достатньої уваги на чіткість та правильність своєї мови.

Під час виконання хорового твору дуже важлива також міміка. Блискучі очі, живе виразне обличчя співака слугує додатковим засобом яскравості виконання. Маска байдужості, скутості, напруженості свідчить про те, що виконуваний матеріал складний, непосильний, незрозумілий. При такому виразі обличчя не може бути

й мови про волю, невимушене виконання. Співак хору на сцені – актор. Вираз його обличчя має свідчити про живе відношення до виконуваного.

Спів в хорі – не просте та доступне для всіх бажаючих заняття, а спеціальність, що вимагає серйозного та багаторічного навчання з дитячих років. Тому для підняття на потрібну висоту мистецтва хорового співу передбачено навчання в музичних, хорових та школах мистецтв, музичних училищах, де навчають талановитих учнів та студентів хоровому співу як спеціальності.

Мистецтву співати в хорі потрібно вчитися. І в тих випадках, коли хор організовується з людей, зовсім без практичного досвіду співу в колективах невисокої кваліфікації, добре та правильно поставлене систематичне та професійне навчання співаків приносить чудові результати.

Робота над розвитком голосу. Розвиток голосу тісно пов'язаний з розвитком дихання. Першим етапом у розвитку голосу мають бути вправи, кінцевою метою яких є свідоме використання дихання. Заняття диханням можна починати з розповіді керівника хору співакам про велике значення дихання як засобу подачі звуку; пояснення зовнішніх умов для можливості правильного дихання: стояти або сидіти потрібно вільно, рівно, руки тримати за спиною або вздовж тулуба («по швах»), або на колінах, при сидячому положенні. Власне дихання відбувається таким чином: під час вдиху через ніс груди та живіт підіймаються вгору та вперед (плечі в жодному разі не потрібно підіймати), розширюються боки, підтягнута нижня частина живота. Багато повітря набирати не потрібно, тому що це заважатиме співу.

Повідомивши деякі особливості дихання, супроводжуючи їх показом прийомів керівником, слід дати хору вправи для набору повітря (вдиху) та його видихання; можна виконати їх без співу. Керівник домовляється з хором, що співаки будуть втягувати повітря в міру його плавного руху вгору. Після зупинки руки хормейстера хор затримує дихання на кілька секунд. Під час зупинки хормейстер голосно, рівномірно, в середньому темпі рахує до десяти. Поступово рахунок збільшується, а рухи руки, що подають знаки для набору

дихання, прискорюються, і таким чином хор набуває вміння швидко брати дихання та затримувати його велику кількість часу. При цьому необхідно слідкувати, щоб у співаків не піднімалися плечі, в іншому випадку потрібно зупинитися і сказати, що таким способом дихання в жодному разі не можна користуватися. Вправи в диханні є не що інше, як гімнастика легенів та перший крок до засвоєння звички колективних рухів.

Підготовчі вправи на дихання слід неодмінно використовувати при співі. У процесі співу дихання повинно бути організованим та підкореним волі співаків. У роботі з хором практично використовується повне дихання (можливе перед початком співом, або на паузах, тому що вимагає відносно тривалого часу), напівдихання (дуже швидкий вдих слід використовувати між музичними фразами, які не мають пауз) та ланцюгове дихання(можливе лише в хорі і полягає в тому, що співаки, виконуючи певну мелодію, беруть дихання в різний час. При такому співі створюється ефект співу без перепочинку).

Спів вокалізу на голосні або закритим ротом здійснюється так: співають тоніку, домінанту та верхню тоніку тривалістю по два рахунки на одне дихання у помірному темпі. Перед співом вокалізу потрібно потурбуватися про правильну артикуляцію голосних, тобто показати, як потрібно відкривати рот виконуючи тією чи іншою голосною.

Г о л о с н а «а». Рот потрібно відкривати настільки, щоб можна було між передніми зубами покласти великий палець ребром. Під час співу вокалізу або творів поточного репертуару потрібно попідкльовуватися про подачу звуку, бездоганної інтонаційної точності та прийняттого тембру. Слід вимагати так званого прикритого звуку. Керівник повинен продемонструвати закритий прикритий звук і так званий «білий». Певним чином досягненню прикритого звуку може сприяти положення підборіддя трохи донизу, відтягнутого «до себе». Слід вказати і ще один прийом для досягнення прикритого звуку: спочатку подати звук (в перший момент) закритим ротом, а далі, швидко розтиснувши рот, артикулювати потрібну голосну.

Г о л о с н а «о». Губи слід трішки випнути.

Г о л о с н а «у». Під час артикуляції цієї голосної губи потрібно сильно витягнути вперед.

Г о л о с н а «і». Рот майже закритий, між щелепами має бути відстань в один палець, а губи повинні трішки відкривати верхні зуби.

Г о л о с н а «е». Рекомендується співати твердо.

Так звані йотовані звуки (я, ю, є) у співі звучать так само як і голосні (а, у, е). Буква «ї» позначає два звуки [йі].

Вокалізи на голосні закритим ротом слід поступово ускладнювати. Від співу головних щаблів (тоніки, домінанти та верхньої тоніки) можна перейти до арпеджування мажорного тризвуку та співу гами. З часом вводиться спів арпеджованого домінантсептакорду з його розв'язанням в тонічний тризвук. Цей момент потрібно використовувати як початок виховання гармонічного відчуття.

Всі вправи у вокалізах співають спочатку в спокійному темпі, а потім – в швидшому. Через певний час можна використовувати мінор, спочатку арпеджуючи тризвук, домінантсептакорд, а потім і гаму всіх трьох видів.

Такі вправи слід співати сольфеджуючи та локалізуючи на будь-яку голосну. Або на склади: «ма», «та», «ба» тощо.

Під час співу складів потрібно вимагати виразної та твердої вимови з підкресленням приголосних «м», «т», «б» тощо.

Спочатку співають гаму C-dur і c-moll, далі потрібно співати гами в тональності твору.

Дуже корисно співати елементарні секвенції. Взагалі під час вибору первинних вправ надається широке поле діяльності для педагогічної винахідливості керівника.

Приймаючи до уваги склад хору, його особливості та технічну підготовку, вправи-вокалізи комбінуються на будь-який лад, переслідуючи мету – виховати зі співаків хору артистів-ансамблістів.

Робота над розвитком відчуття ритму. Розвиток ритмічного чуття починається з першого ж моменту роботи хору. Вже під час співу елементарних вокалізів потрібно слідкувати, щоб співаки хору

відносились до ритму цілком свідомо. Тривалості тих звуків, які вони співають, повинні бути ними абсолютно точно відлічені. Вкажімо на деякі способи рахунку, які допомогли б сприйняти ритміку цілком свідомо, а не механічно.

Рахунок вголос керівником, а потім хором. Щоб вияснити метричну сторону, рахують вголос з підкресленням сильної долі. Таким прийомом встановлюється поняття про метр як про рівномірну пульсацію акцентів.

Ритмічні акценти засвоюються таким шляхом: до цифри, яка позначає ту чи іншу одиницю такту, додають голосну «і».

Поєднання вказаних прийомів (рахунок вголос з голосною «і» та рух руки й ноги за порівняно невеликий проміжок часу дає хороші результати: хористи легко роздрібнюють лічильні одиниці та розбираються в елементарних ритмах.

Роздроблення на дрібніші ритмічні одиниці засвоюється легко та швидко тим самим способом.

Щоб чітко роздробити другу половину лічильної одиниці (вона припадає на «і»), до голосної «і» додається склад «та».

Засвоєння та розуміння дроблення парних тривалостей дається порівняно легко. Значно більші складнощі для практичного виконання та засвоєння становлять тривалості непарні (ноти з крапками). Для того, щоб навчити чітко та виразно виконувати їх, керівникові потрібно використовувати попередні способи рахунку на роздроблення.

Відмічаючи кожен лічильну одиницю рухом руки вниз, потрібно для кожного наступного рахунку руку підіймати вгору. Таким чином, виходить природне роздроблення лічильної одиниці навпіл. Звідси виходить, що і тривалість в півтора рахунку ($\frac{2}{4}$) знадобиться двічі опустити вниз руку, а після другого опускання вниз наступний звук (восьма) припаде на підняття руки вгору, на голосну «і».

Для виразнішого та чіткого розуміння рахунку в півтора удари та в пів-удари можна запропонувати й інший прийом, а саме: вголос рахувати лише першу лічильну одиницю та восьму (другу половину другої лічильної одиниці).

Турбота про свідоме та обережне виконання нелічених тривалостей (нотні знаки з крапками) має бути предметом особливої уваги керівника хору. Ритмічна чіткість – одна із немало важливих сторін вокально-ансамблевої техніки.

Наступним етапом в роботі з розвитку відчуття ритму буде засвоєння ритмічної стійкості хорових партій. Цілком часто доводиться зустрічатися з хоровими партитурами, де кожна партія має самостійний мелодико-ритмічний зміст. В інших випадках партії майже однакові, але відрізняються між собою невеликими, малопомітними змінами, які представляють особливі складнощі та вимагають від співаків напруженої уваги та мелодико-ритмічної стійкості.

Для закріплення метро-ритмічних навичок пропонуємо наступний ланцюжок вправ при вивченні хорових творів по партіях: рахувати без співу ритмічний малюнок: сольмізувати (читати назви нот в ритмі); читати текст в ритмі твору, простукати (поплескати) ритм; після відповідного налаштування сольфеджувати і, нарешті, заспівати з текстом.

Звісно, що наведений спосіб не єдиний, тут можуть проявлятися педагогічна винахідливість та чуття керівника хору.

Робота над розвитком гармонічного відчуття. Розвивати гармонічні відчуття також потрібно розпочинати з перших кроків співу в хорі. Коли хор співатиме арпеджію мажорного чи мінорного тризвуків або домінант септакордів, необхідно звернути його увагу на терцію – найголовніший інтервал для виявлення мажорного чи мінорного ладу. Бажано коротко розповісти про значення терції в хоровому співі.

Ознайомивши хор з мажорним та мінорним тризвуками засобами їх співу в арпеджованому вигляді слід проспівати й власне акорди. Наприклад: після співу арпеджію тризвуку керівник пропонує ще раз проспівати те ж саме, але попереджає, що за його вказівкою партії по чергово залишаються на висоті того звуку, який вони співають в даний момент.

Наприклад, починають співати арпеджію мажорного тризвуку. Весь хор тримає основний тон, перед моментом переходу в терцію керівник говорить: «баси залишаються». Три партії переходять в терцію, а баси продовжують тримати основний тон. Перед переходом в квінту керівник пропонує затриматися на терції альтам. В такому ж порядку тенорова група затримується на квінті, а сопрано підіймається на подвоєння основного тону і затримується. В результаті поступового нашарування виходить акорд $c - e_1 - g - c_2$.

Арпеджування акорду з послідовною затримкою кожного з його тонів можна зробити або сольфеджуючи, або закритим ротом.

Побудувавши акорд вказаним методом, керівник звертає увагу хору на його звучання, пропонує уважно вслухатися в нього. Доречно буде пояснити хору, що таке акорд та як він будується.

В подальшій побудові акорду шляхом поступового нашарування звуків (арпеджію) слід замінити співом всього акорду одразу. Для цього необхідно звуки акорду «роздати» по партіях. Наприклад, сказати, що основний тон співатиме бас, терцію – сопрано, квінту – тенор, а подвоєння основного тону – альт і проспівати кожній партії потрібний тон. Таке «роздавання» звуків акорду хоровим партіям називається завданням тону.

Тренувати хор в прийнятті заданого тону потрібно постійно, щоб прищепити співакам вміння швидко відтворювати почуті звуки акорду. Перші кроки малодосвідченого хору в цьому напрямку будуть вельми примітивними та нестійкими: перед подачею акорду співаки будуть поволі «гудіти» ті звуки, які їм потрібно співати, що пояснюється слабким розвитком внутрішнього слуху. Відпрацьовувати звичку приймати заданий тон без попереднього «гудіння» слід дуже наполегливо. Досягнення цього може слугувати важливим етапом в розвитку внутрішнього слуху, а разом з ним і гармонічного відчуття. Робота над прийняттям заданого тону «без гудіння» і навіть без співу керівником усіх інтервалів акорду проводиться поступово та доводиться до завдання лише основного тону.

Спів кадансів необхідно ввести в систему навчання хору та поступово переходити від простих до складних. Хор повинен вміти співати елементарні каданси (автентичні, плагальні, складні, фрігійські). Все це потрібно робити спочатку сольфеджуючи, а потім із закритим ротом.

При виконанні та вивченні поточного репертуару керівник звертає увагу хору на різноманітні гармонічні звороти, схожі на ті гармонічні вправи, які вони співали. Таким шляхом хор з допомогою керівника здійснює елементарний гармонічний аналіз виконуваного репертуару. Постійна та наполеглива робота над свідомим сприйняттям гармонічної мови безумовно призведе до повільного, але вірного виховання відчуття гармонії.

Робота в хорі над вивченням музичної грамоти. Під музичною грамотою розуміють досить широке коло практичних та теоретичних знань. Музична грамота, елементарна теорія музики, вміння читати ноти з листа, елементи гармонії, поліфонії та форми – усі ці знання повинні органічно впливати з практичної роботи над засвоєнням творів поточного репертуару. «Спочатку потрібно вміти, потім знати». Виходячи з такого педагогічного положення, роботу хору по вивченню репертуару та прищепленню співочих навичок потрібно розпочинати зі співу на слух. Такий спосіб перших занять (спів на слух) – цілком природний в хорі та єдиний можливий.

Було б великою помилкою починати навчання хору з вивчення нот, тобто з теорії, тоді як будь-яка теорія є висновками із практичних спостережень та дій. Народ створив оригінальну, високохудожню пісню, не знаючи нот і не маючи ніякої уяви про її звукоряд. Народ співав і співав на слух, от чому починати заняття з хором потрібно на слух.

Проте перший метод навчання на слух не виключає можливості засвоювати співочий матеріал повністю свідомо.

Навчання на слух не можна перетворювати в механічне, безтолкове зубріння вправ чи творів. В жодному випадку не можна використовувати так званий спосіб «муштрування». Розумне засвоєння запропонованого матеріалу передбачає аналіз його

співаками хору з боку ритму, висоти, динаміки, тембру. Щоб це стало можливим, очевидно, потрібно впровадити розум співаків хору думки про необхідність співати по нотах. Тому слід з першого моменту давати учасникам колективу матеріал у нотному викладі. Не біда, що на нотні знаки спочатку не будуть звертати увагу, нотні знаки все ж залишатимуть невеликий слід у підсвідомості. Серед співаків знайдуться, звичайно, здібні люди, які помітять зв'язок між зображеннями нотних знаків і їх виконанням, що може слугувати основою для майбутнього співу по нотах.

Керівник-педагог повинен використати усі можливі способи, щоб усвідомити принцип наочності у зображенні нотами основних особливостей звуку – висоти та тривалості. Способів багато. Можна, наприклад, співати гами вгору та вниз, з'ясувавши, що звуки, як по сходах, піднімаються вгору, а потім опускаються вниз.

Всі зусилля початківців вивчати нотну грамоту спершу мають зосереджуватися на тому, щоб помітити відповідність зміни звуків по висоті з їх зображенням нотними знаками.

Вміння розпізнавати звуки по висоті не завжди і не всім одразу дається. Малорозвинені музично люди спочатку ледь розрізняють звуки за висотою. Щоб полегшити аналіз звуковисотних змін, слід фіксувати їх увагу на інтервалах більше терції. Кварта. Квінта, секста, як найбільш яскраві, можуть бути скоріше усвідомлені, ніж терція чи секунда. Звісно, що матеріалом для подібного аналізу має бути поточний репертуар, а не сухі та мляві схеми інтервалів.

Найсерйознішим чином та дуже наполегливо слід досягати опанування хором метричної та ритмічної сторін музики. І те і інше можна досягнути не лише практичним шляхом, а й свідомо теоретично. Зображення тривалостей нотними знаками достатньо наочне. Неухильна вимога керівника до співаків: приймати активну участь в ритмічному аналізі та обов'язково зв'язувати уявлення виконуваної тривалості з її нотним зображенням – сприяє розвитку так званої зорової пам'яті. Під час помилок ритмічного характеру, коли хто-небудь або поквапився, або відстав, керівник повинен особливо

наполегливо звертати увагу співаків на невідповідність зображення тривалості з її виконанням.

Вміння розрізняти звуки по тривалості та висоті, власне кажучи, є вмінням читати ноти. Не можна сказати, що читання нот проста та доступна галузь знання співаків хору. Для цього необхідні, з одного боку, великий практичний досвід, а з іншої – розумний аналіз музичного матеріалу, що вивчається. Оволодіння навичками читання нот розпадається на два навчальних процеси: 1) вміння рахувати, тобто чітко та виразно аналізувати ритмічні зміни у зв'язку з метричною пульсацією; 2) вміння свідомо сприймати та практично виконувати звуковисотні зміни. Перше, тобто «ритмічна свідомість», досягається скоріше, ніж друге – чітке та виразне уявлення звуковисотних відношень.

Першим кроком у читанні нот буде усвідомлення співаками нотних знаків: якщо нотний знак по відношенню до попередніх стоїть вище, то й звук слід подавати вище, хоча б навіть цей звук і не відповідав точно тому інтервалу, який зображено в нотах.

Працюючи над вивченням репертуару крок за кроком здобувається здібність координувати зорові сприйняття нотних знаків зі слуховими уявленнями. Тут необхідний наполегливий та постійний контроль керівника над відповідністю нотних знаків їх практичному виконанню співаками хору.

Таким чином, читання нот навчаються в хорі на художніх прикладах, за глибокого переконання в необхідності вивчення музичної грамоти.


Одним із вагомих моментів в процесі читання нот є вміння співати інтервали. Особливо велике значення має розвиток зорової пам'яті в закріпленні асоціацій. Мається на увазі органічний зв'язок мелодико-ритмічного малюнку з певним текстом. Наприклад, керівнику потрібно звернути увагу на інтервали кварта, квінти та сексти. В такому випадку корисно проспівати знайому мелодію, прикріпивши вказані інтервали до певного тексту. Тобто, потрібно усіяко намагатися спершу давати конкретні приклади, аналізувати їх і пристосовувати задля досягнення поставленої мети.

Можна вказати й інші прийоми, що приводять до поступового усвідомлення процесу читання нот. Музичний матеріал поточного репертуару можна запропонувати сольмізувати, тобто читати назви нот в ритмі без співу, потім сольфеджувати і, нарешті, намагатися записати цей знайомий матеріал нотними знаками. Для розвитку внутрішнього слуху можна запропонувати й наступні вправи: співати унісоном знайому мелодію, перервати спів вголос, продовжуючи мелодію подумки, а далі, по вказівці диригента, вступити знову голосом.

Складно і неможливо вказати усі способи та прийоми, які можна використати для того, щоб навчити читати ноти. В такому випадку все залежить від педагогічної винахідливості керівника та постійної практики співу по нотах.

Е л е м е н т а р н а т е о р і я м у з и к и. В необхідності знання елементарної теорії музики співаком-ансамблістом, артистом хору, не може бути жодних сумнівів. Цілком зрозуміло, що свідоме, розумне засвоєння музичного матеріалу доступне повною мірою лише музично-грамотній людині. Питання лише в тому, в якому об'ємі співаки-ансамблісти повинні знати елементарну теорію музики.

Відомості з елементарної теорії музики слід надавати в стиснутому варіанті, але так, щоб всі розділи було чітко пройдено та засвоєно. Знання з теорії повинні бути виявлені в практичній, повсякденній роботі співака. Тому, вміння помітити та виправити

надруковану помилку, наприклад, ритмічного виду:  (поряд з першою нотою не вистачає точки) – свідчитиме про розуміння елементарних основ ритму. Потрібно досягнути чіткого розуміння будови гами, а звідси з'явиться вміння пояснити ключові та випадкові знаки в тих п'єсах, які доводиться співати.

Тобто, учасник хору повинен розуміти способи запису музичної мови та практично впевнено знати все те, з чим йому доведеться часто зустрічатися. Наприклад, він повинен знати кількість знаків в F-dur та D-dur і їх паралелей, тому що ці тональності постійно зустрічаються в його практичному житті. Якщо ж йому зустрінеється п'ять бемолів або

п'ять дієзів, то, мабуть, він не одразу зможе виявити тональність, але подумавши та згадавши будову гами, зможе дати правильну відповідь.

Що стосується інтервалів, то їх ізольоване, відокремлене від гармонічного сприйняття вивчення ледве доцільне. Інтервали великої та малої терції з їх оберненнями мають бути досить твердо засвоєні та цілком свідомо розрізнятися внутрішнім слухом.

Секунди – основа мелодичної стійкості, а терції та сексти – гармонічної.

О с н о в а г а р м о н і ї. Відомості з гармонії мають бути лише для зв'язку з аналізом гармонічних вправ.

Спів арпеджіо мажорного та мінорного тризвуків – це вже перші моменти практичного ознайомлення з елементами гармонії; після них слід переходити до співу зворотів, неодмінно помічаючи в поточному репертуарі випадки звучання акорду в основному вигляді та його обертанні.

Спів тризвуків, їх з'єднання, спів простих та складних кадансів в широкому та тісному розташуванні та в різних мелодичних положеннях – ось ті елементарні вправи з практичної гармонії, з якими досить рекомендовано познайомити хор.

Особливо корисно співати вправи закритим ротом, тому що при цьому співаки мають можливість почути красу гармонії. Краса гармонічних співзвуч не може не зачепити закладеного природою в людині відчуття витонченого. Таким чином, поступово з співаків хору виховуватимуться артисти, які відчують та розуміють високе мистецтво – музику.

Далі слід торкнутися форми побудови музичних творів. Відомості з цієї галузі можуть бути елементарні. Поняття про мотив як рух двох-трьох звуків, об'єднаних єдиним метричним акцентом; поняття про фразу як поєднання двох чи кількох мотивів; поняття про речення як суму фраз, про період як поєднання двох речень, нарешті уявлення про будову двохчастинного та трьохчастинного твору – вважаються достатніми для співу в хорі.

К о р и с т у в а н н я п а р т и т у р о ю. Робота над підвищенням музичної грамотності хору, особливо у відношенні аналізу

гармонічних поєднань та будови музичної мови, проходить найбільш успішно в тому випадку, якщо співаки співають не по партіях, а по партитурі. Звісно, що вміння користуватися партитурою передбачає певну підготовку співаків, тобто їх загальної музичної грамотності, так як ставить їх перед необхідністю слідкувати не лише за своєю партією, а й за іншими. Рекомендовано, щоб хор співав по партитурі, в такому випадку він зможе найліпшим чином прийняти участь в творчій роботі диригента над музичним твором.

Робота з дітьми по прищепленню їм співочих навичок та здібностей співу в хорі. Перш за все необхідно переконати дітей, що голос – дуже ніжний інструмент і його необхідно зберегти. Вірним засобом цьому слугує тихий спів; навпаки, голосний спів (частіше всього сприймається як крик) неминуче призводить до розлаштування голосу. Необхідно запевнити дітям думку, що змагання між собою у здатності брати дуже високі звуки або, навпаки, дуже низькі може серйозно нашкодити голосу.

Перш ніж співати вправи, необхідно навчити як слід стояти або сидіти під час співу.

Стояти потрібно твердо, з дещо відтягнутими назад плечима. Сидіти слід рівно, не згинаючи спини, а руки тримати або на колінах, або на поясі.

Процес дихання, як найосновніший елемент співу, повинен бути добре та доступно пояснений. Вдих потрібно робити через ніздрі, безшумно, підіймаючи лише грудну клітину, але в жодному разі не плечі. Вдих (набір повітря у легені) може бути повільним, поступовим і досить швидким. При повільному вдихові виходить так зване повне дихання, а при швидкому вдихові – напівдихання. Видих – є найскладнішим. Вміння виважено та ощадливо витратити запас повітря в легенях, брати повне дихання та напівдихання досягається також шляхом вправ та суворим розподілом моментів дихання під час співу.

Дихання має бути організованим, а не безладним. Елементарне правило зміни дихання перед словом, а не в середині його, має прищеплюватися з найперших кроків навчання.

Подача співочого прикритого звуку повинна бути засвоєна хористами шляхом наслідування живого прикладу. Першою мелодією, з якої потрібно починати співоче дихання дітей, є мажорна гама.

Джеймс Бейтс у своїй невеликій книзі «Постановка голосу в дітей» рекомендує співати гаму згори вниз. Це, без сумнівів має серйозні підстави. Спів, який починається з порівняно високого звуку, мимоволі примушує співати прикритим звуком, тим більше якщо керівник сам покаже, як це зробити. Можна рекомендувати такий прийом: в перший момент подачі звуку закрити рот і спочатку, встановивши висоту, подати звук на *mormorando*, а потім, розкривши рот, сформувати склад «мма». Необхідно при цьому мати на увазі ще й таку обставину, що іноді при співі порівняно високих звуків (c_2 , d_2) діти підіймають підборіддя вгору, що не можна робити. Навпаки, «правильному формуванню звуку допомагає легкий нахил голови вперед та легке втягування підборіддя всередину». Всі ці прийоми, звісно, краще показати на прикладі.

Спів гам спочатку має бути унісонним, причому потрібно суворо слідкувати за чистотою інтонації, користуючись для показу цього або голосом керівника, або фортепіано.

Навчальний, репертуарний план повинен бути складений таким чином, щоб в ньому були протяжні, і рухливі твори. Перші будуть виховувати вміння співати зв'язано, *legato*, інші будуть розвивати гнучкість та рухливість голосу.

Той і інший матеріал може дати народна пісня. Усіма засобами слід тренувати співаків у співі а *capella*.

Кілька слів про період перелому голосу (мутації) у хлопчиків. Перелом голосу у більшості випадків відбувається у віці від 13 до 15 років. Бувають випадки, коли мутація запізнюється і дитячий голос тримається до 16-17 років. Під час періоду мутації голос хлопчика понижується на октаву, іноді при співі або в розмові він зривається (хлопчик «ловить півні»), співати йому незручно, складно, з'являється різка охриплість і навіть повна втрата голосу.

«Період мутації голосу, тобто повного переходу із дитячого в чоловічий, може тривати від кількох неділь (4-6), місяців (3-6) до 2-3, а

іноді й до 5 років. Найбільш часто мутація у хлопчиків триває близько одного року».

Досить часто доводиться спостерігати наступну закономірність під час переходу дитячого голосу в чоловічий: дискант переходить в бас, альт – в тенор або баритон. Втім бувають виключення, які пояснюються неправильною кваліфікацією дитячого голосу, тобто хлопчик, наприклад співав в альтовій партії, а насправді у нього було сопрано, а не альт.

В період мутації хлопчикам рекомендовано не співати, або співати дуже мало.

Керівник хору, в розпорядженні якого є співаки-хлопчики, повинен уважно слідкувати за своїми вихованцями, коли вони за віком можуть вступити в період мутації. Перші ознаки мутації мають бути сигналом до того, щоб робота над голосом була припинена.

Тут вказаний найзагальніший схематичний план роботи з дітьми. Будь-який обізнаний хормейстер-практик може на основі цього загального плану-схеми побудувати свій конкретний, детальний план занять.

Розспівування хору. Розспівування хору переслідує суто практичні цілі. Ніхто не заперечуватиме користі фізичної зарядки, не менш необхідна й вокальна зарядка для співочого колективу.

Правильно та систематично проведені вокальні вправи – це своєрідна школа для співаків хору з постановки голосу, ансамблю, теорії музики, гармонії, розвитку внутрішнього слуху, по засвоєнню складних уривків з музичних творів поточного репертуару. Характер вправ може бути найрізноманітніший: спів гам в унісон, тетрахордів, відрізків гам кадансової форми, секвенцій, хроматизмів, гармонічних співзвуч, виконання вправ на голосні та склади, в різній динамічній напрузі, на рівномірне посилення та послаблення звучання.

Увесь арсенал вправ потрібно використовувати згідно вимог поточного репертуару хору.

Звісно, що спів мажорних та мінорних гам має займати провідне місце в досягненні чистоти виконання великих та малих секунд. Вважаючи чистий спів секундами основою інтонації, слід більше за

все використовувати вправи, в яких чергувалися б великі та малі секунди.

Наприклад:

**В.А. Моцарт «Реквієм»
Тема з подвійної фуги «Kyrie»**

Помірно



Теситура вправ має бути доступною для всіх голосів, тому керівник під час співу гам або секвенцій повинен вказувати межі кожному голосу, особливо стосовно басів та альтів.

Всі унісонні та октавно-унісонні вправи сприяють виробленню ансамблю. За цим має суворо та наполегливо слідкувати керівник. Не можна обмежуватися спостереженням лише за інтонацією та залишати без уваги культуру звуку та ансамбль. Співати вправи потрібно вільно, рівно, використовуючи природну динаміку.

Слід згадати про необхідність постійно слідкувати за правильним співочим диханням. Наприклад, гаму в одну октаву рекомендовано співати «на одному диханні» вгору та вниз половинними тривалостями в помірному темпі. Співаючи секвенції дихання слід набирати після кожної ланки.

Вправи на велику та малу секунди спочатку потрібно співати повільно, а потім довести темп до найбільшої можливої швидкості. В таких вправах співаки не лише поступово будуть оволодівати вмінням чисто інтонувати секунди, а й набувати гнучкості та рухливості голосу. В повільному темпі знадобиться вказати зміну дихання, а в більш рухливому слід досягнути співу всієї вправи «на одному диханні».

Під час співу унісонних вправ. фортепіано дає лише гармонічну опору, без участі в інтонуванні мелодії. Непогано іноді практикувати спів унісонних вправ і без фортепіано, втім це можна робити лише після повного засвоєння інтонацій мелодичного малюнку з гармонією. Співаки повинні інстинктивно відчувати гармонію, що значною мірою допоможе їм проспівати вправу без гармонічної опори.

Гармонічні вправи співають без фортепіано і спочатку закритим ротом. В тих випадках, коли будь-яке гармонічне поєднання хору не вдається, керівник повинен прикласти всі зусилля до опанування складності виявлення педагогічної винахідливості. І лише, якщо всі прийняті міри не дадуть очікуваного результату, тоді доведеться використати фортепіано.

Гармонічні вправи можна поділити на два розділи: 1) навчально-виховного характеру та 2) практично-цільового призначення, які допомагають засвоєнню складних уривків хорових творів.

Змістом першого розділу є досить широкий гармонічний матеріал. Сюди входять окремі акорди в різних мелодичних положеннях та розташуваннях, з подвоєнням і без подвоєнь, прості та складні каденції, каденції із застосуванням хроматичних видозмінених акордів. Все це може слугувати чудовим навчально-виховним засобом для співаків хору. Вони почують акордові співзвуччя в неповторному хоровому звучанні. Стрій та ансамблева злагодженість без сумнівів викличуть в них художню зацікавленість, що стане запорукою любові до хорового мистецтва.

Складні місця в хорових творах можуть містити найрізноманітніші перешкоди для бездоганного звучання. Інтонаційні та ансамблеві похибки викликані різними причинами. Наприклад,

незручна теситура, перехрещення голосів, незвичайні гармонічні співзвуччя, незручне розташування звуків акорду між глосами, складний у виконанні нюанс, різна підтекстовка в партіях і т.д.

Розспівувати хор бажано 15-20 хвилин. Хор співає гаму тієї тональності, в якій написано твір, що вивчається, далі слід перейти до засвоєння в ньому складних уривків.

Керівник заздалегідь виписує на дошці у вигляді партитури складне місце, яке при першому знайомстві з музикою твору не вдається хору. Він вказує на помилку і що потрібно зробити, аби її уникнути. Далі хору пропонується проспівати закритим ротом виписаний уривок. В разі невдачі доводиться застосовувати сольфеджування кожної партії окремо, причому в процесі вивчення партій приймає участь весь колектив. Перед очима співаків мають бути партитури.

Після вивчення партій починають співати складні уривки всім хором – спочатку закритим ротом, а потім з текстом. Якщо таких немає, то слід тренувати хор співати акорди. Наприклад, так: на інструменті дається тоніка проспіваної гами. Хору пропонується завдання – заспівати тонічний тризвук в тісному розташуванні, в мелодичному положенні терції. Дається невелика пауза на обмірковування, далі, за сигналом керівника хор має дати необхідне звучання. Педагогічній винахідливості в схожих вправах надається повний простір. Ціль подібних вправ – розвиток внутрішнього слуху (зрозуміло, що лише добре підготовлений колектив зможе виконувати схожі завдання). Такі заняття з хором активізують співаків. При цьому можливі інтонаційні похибки.

Неодмінно, під час співу, керівник повинен вказати на неточності звучання та вимагати бездоганної чистоти у виконанні акордових поєднань. Частіше за все бувають похибки ансамблевої системи. Необхідно, не зупиняючи спів, вирівнювати звучання груп, доки не буде досягнутий необхідний ансамбль.

Спів кадансів, особливо з альтерованими акордами, повинно займати не останнє місце в роботі по навчанню та вихованню хорового колективу. Наполегливо та планомірно слід знайомити хор зі

звучанням альтерованих акордів. Це буде розвивати у співаків гармонічний слух, привчаючи їх відтворювати складні звукові поєднання. [20, С. 166-191].

Режим та способи роботи хорового класу зі студентами випускних курсів (практикантами). Коли з хоровим класом починають працювати практиканти, керівник уважно слідкує за тим, щоб виконавську форму та рівень, що був досягнутий раніше не було порушено.

Завдання складне, якщо враховувати, що недосвідченому практиканту має бути забезпечена достатня самотійність.

Особлива роль в керуванні практикантом відведена педагогу по диригуванню. Він уважно спостерігає за хормейстерськими та диригентськими діями студента; допомагає йому знайти контакт з хором та налагодити потрібний перебіг репетиції. Далі, на занятті з диригування, репетиція обговорюється, аналізується. Студент разом з викладачем складає подальший план роботи, її способи та прийоми.

Схожа до процесу самотійної роботи над партитурою, робота над твором в хорі проходить на трьох взаємопов'язаних рівнях: по елементах (інтонація, ритм, дикція, дихання тощо); фрагментарна робота (шліфування виконання по мотивах, фразах та поєднаннях елементів); цілісне виконання твору (програми).

Найбільші складнощі практикант переживає на перших двох рівнях. Зазвичай, йому не вдається працювати над елементом так, щоб він був зрозумілим та цікавим хору з точки зору цілого. Коли ж таке розуміння відсутнє – неможливо досягнути бодай трохи переконливого результату.

Підлаштовуючи даний звук, диригент та хор мають чути лад та гармонію, будуючи загально хоровий акорд – відчувати логіку усієї гармонічної послідовності, працюючи над дикцією – відчувати ритм та звуковий колорит вірша тощо.

Яким же чином передається від диригента до хору відчуття цілого, відчуття сенсу та привабливої краси музики в момент, коли робота йде над окремим елементом, штучно відокремленим від цілого?

Якщо диригент, працюючи над будь-яким «технічним» елементом, чує весь твір, якщо інтонація, що обробляється, ритм або нюанс відчуються ним як дещо значно важливе та потрібне для всього твору, власне його сенсу, то це відобразиться в очах, обличчі, стані, рухах диригента, і хор не може не помітити, не відчути, на захопитися цим.

Існує незамінний засіб передачі цілого працюючи над ізольованим елементом. Цей засіб – показ (голосом, на інструменті, жестом).

Працюючи з хором не можна обмежуватися сухими, формальними вимогами та негативною критикою. Скільки б при цьому ми не вказували хору на його недоліки, якими б справедливими ці вказівки не були, скільки б не пропонувати «підвищити», «понижити» і т.д., справа не зрушиться з місця. Варто один раз впевнено показати, і хор природно залучається до творчого процесу втілення. Тепер можна повторити той мотив чи звук кілька разів, досягаючи максимальної досконалості.

Показ не виключає словесного пояснення. Та й не варто зловживати показом, перетворювати його на спосіб вивчення з голосу. Вдало підібрана словесна характеристика, аналогія, метафора часом налаштовують хор не менше рівно та сильно, ніж показ. Слід усіляко заохочувати практиканта в його спробах використати показ, наскільки б не сміливими вони не були. Майстерність показу приходить з досвідом. Студенти, які в класі добре співають, грають та диригують, часто ніяковіють перед хором. Кілька вдалих спроб, відзначених керівником, і студент набуває необхідної впевненості.

Про самостійність практиканта. Питання творчої самостійності практиканта постає на реальну основу, при якій кожен учасник ансамблю, тобто співаки хору, диригент, концертмейстер, керівник хорового класу, є самостійними творчими особистостями, які діють відповідно до власних художніх переконань, але зміркувавши свої дії з ансамблем, колективною творчою відповідальністю та закономірностями виконуваної музики.

Разом з цим, керівник хорового класу постійно та усіляко підкреслює, що головна ініціатива належить тому, хто на даний момент керує колективом. На нього лягає уся відповідальність за виконання. З досвіду помічаємо, що така тенденція мобілізує колективну волю хору; кожен учасник знає, що йому також доведеться стояти перед хором.

Міра професійної самостійності практиканта коригується, крім того, особливостями його натури, рівнем здібностей та підготовки. На повну самостійність в умовах хорового класу практикант не може розраховувати. Лише закінчивши навчальний заклад, або раніше – під час проходження практики чи створивши власний колектив (хор чи ансамбль), він стає повністю самостійним та відповідальним диригентом.

Планування репетицій. Репетиції в залежності від характеру, масштабу та ступеня складності твору, від рівня вимог, які можна висунути до даного твору, та етапу роботи, можуть бути репетиціями: по партіях (сопрано, альти, тенори, баси); по групах (жіночий хор, чоловічий хор); загальні репетиції, які бувають репетиціями попереднього вивчення (знайомство з твором, тобто аналіз його, прослуховування на фортепіано, читання з листа хором), а також робочими репетиціями-оглядами та генеральними репетиціями.

Необхідно підкреслити значення репетицій по партіях та групах. Їх функції – забезпечити точне та виразне звучання даної партії чи групи з врахуванням її специфічних властивостей та складнощів, а далі на загальних репетиціях вирішувати завдання загального хорового ансамблю. Звісно, що не можна довести звучання партії до досконалості поза загальним хоровим ансамблем. Але наблизити партію до цього можливо і потрібно.

Плануючи репетиції практикант особливо потребує допомоги керівника. Без такої допомоги, студенту часто притаманно мусолити в елементарні роботи те, що хор здатен виконати цілісно; прості уривки він проходить по партіях та групах, замість того, щоб винести їх одразу на загальну репетицію. Збиток не лише у втраті часу: сповзає рівень творчої продуктивності хору.

Зворотнім боком такої помилки є інша, не менш згубна, а саме завищення плану, коли на більш складну роботу відводиться менше часу ніж слід. Це призводить до прискорення та метушіння від одного завдання до іншого.

Час, витрачений диригентом на детальне обдумування та розрахунок плану, заощаджує колективний час та сили. Таке планування є природним продовженням роботи диригента над партитурою, поглибленням її знання та розуміння; воно надає диригенту, а відповідно, й хору відчуття впевненості та перспективи.

Планування репетиції – не механічна робота. Добре спланувати репетицію означає – подумки провести її, що в свою чергу породжує прагнення до реального втілення.

Деякі побоюються сковуючого впливу плану. Хоча, репетиційний план не вимагає буквального виконання, та й фіксувати його на папері необов'язково. Намічений план може змінюватися впродовж репетиції, якщо хід її підказує таку необхідність. Практика підказує, що чим краще спланована репетиція, тим рідше спостерігаються випадки її розходження з планом. Неточності плану менш небезпечні, ніж робота без плану.

Поради практиканту. На репетицію слід з'являтися завчасно в гарній фізичній та психологічній формі. Необхідно привести до ладу тіло й душу, а головне – не забути освіжити задум та знання партитури.

Дослухаючись до співу хору. Не можна забувати слухати музику в собі; в кінцевому рахунку хор співає так, як чує диригент.

Працюючи над елементами, потрібно детально приміряти їх до цілого.

Якщо репетиція пройшла невдало, не можна впадати у відчай, опускати рук та гарячкувати. Настрій хору змінюється, та залежить від диригента.

Не слід звинувачувати хор. У більшості випадків хор співає те, що показує диригент.

Недозволено кричати на хор навіть тоді, коли він винен у недбалості та неуважності, а тим більше якщо він не навчений наскільки, щоб виконувати певні вимоги.

Диригуючи хором, не можна перебирати дихання.

Якщо диригентові здається, що хор не реагує на руку – слід перейти на мінімальний, ледь помітний змах, без зупинки виконання. Немає кращого способу привернути до себе увагу хору, а водночас зробити своє диригування точнішим та виразнішим.

Репетирувати – означає повторювати. Але мистецтво репетирування полягає в тому, щоб повторювати не повторюючись.

Працювати слід енергійно, натхненно, в хорошому темпі. Але не поспішаючи! [10, С. 262-270].

В діяльності музиканта, як і в будь-якій іншій, головне – не зупинятися в пошуках, постійно рухатися вперед! Досконалості немає меж. Чим більше працюєш, тим краще бачиш, скільки ще потрібно зробити. Постійно зростаюче відчуття відповідальності за свою працю – це надійний стимул, який допомагає вирішувати нові і більш складні завдання. [23, С. 267].

Запитання до розділу:

1. В чому полягають методи виховання хору К. К. Пігрова?
2. Які особливості вивчення одноголосних та двоголосних творів?
3. Які особливості вивчення багатоголосної музики?
4. Назвіть переваги та недоліки вивчення твору по партіях.
5. Вкажіть на основні вимоги до співака хору.
6. Визначте правила формування голосних звуків.
7. Яким чином слід здійснювати розвиток гармонічного відчуття в хорі?
8. Які особливості розвитку ритмічного відчуття учасника хору?
9. Специфіка вивчення та виконання музичних творів на слух.
10. Окресліть основні правила розспівування хору.
11. Чи є «показ» важливим етапом репетиційної роботи з колективом?
12. Поясніть чи варто планувати репетиції з хором заздалегідь.
13. Хор – це..?
14. Якими особистісними якостями має володіти сучасний хоровий диригент?

ВИСНОВКИ

Розглянувши у даному посібнику будову, функції, основи постановки диригентського апарату та особливості практичної роботи хормейстера, не можна сказати, що питання становлення хорового диригента цілком вичерпано. Диригентська діяльність, як і будь-яке виконавське мистецтво, має перебувати в постійному пошуку нових способів керування колективним виконанням музики, які б удосконалювалися та модернізовувалися на основі сучасного мислення як диригента так і виконавців, артистів хору. Проте, окреслені в даному посібнику основні етапи формування майбутнього вчителя музики, диригента-хормейстера, керівника колективу варто сприйняти, осмислити та розвивати, рухаючись у бік нових досліджень у цій галузі.

Досить тривалий та надзвичайно складний процес формування кваліфікованого диригента. Набуваючи певної технічної майстерності, необхідно знаходити шляхи її втілення в практичній діяльності з метою відпрацювання та вдосконалення певних навичок. Адже, головна мета класу хорового диригування – підготувати молодого диригента до роботи з живим колективом артистів, навчити майбутнього керівника спілкуватися з колективом та впливати на нього, проявляючи власну диригентську волю. Тому, студенту необхідно навчитися переносити усі набуті вміння та навички в класі (під супровід музичних інструментів) на живий колектив виконавців, що представляє собою досить складний процес, який передбачає розвинуте музично-образне мислення та уяву.

Складний та багатогранний процес становлення диригента-хормейстера вимагає наполегливої, самовідданої праці, самовиховання особистості, розширення світогляду, вміння працювати самостійно, не покладаючи рук відпрацьовувати диригентські жести та виразну міміку. Проте, після кропіткої праці та належної підготовки, ставши перед колективом, молодий фахівець неодмінно отримає довгоочікувану віддачу та неймовірне емоційне насичення, адже хор – це живий організм, найвитонченіший, фантастичний «інструмент», який щоразу вражає своїми надзвичайними можливостями, але лише в тому випадку, коли перед ним стоїть гідний керівник.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. Андреева. – М. : Музыка, 1969. – 127 с.
2. Багриновский М. Основы техники дирижирования / М. Багриновский. – М. : Музыка, 1963. – 102 с.
3. Безбородова Л. А. Дирижирование : Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Музыка» и учащихся пед. уч-щ по спец. «Муз. воспитание» / Л. А. Безбородова. – М. : Просвещение, 1990. – 159 с. ISBN 5-09-001728-X
4. Бернстайн Л. Музыка – всем / Л. Бернстайн [перевод В. Н. Чемберджи]. – М. : Советский композитор, 1978. – 258 с.
5. Вагнер Р. О дирижировании / Р. Вагнер [перевод И. Шрайбера] // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. С. 87-132
6. Вейнгартнер Ф. О дирижировании / Ф. Вейнгартнер // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. С. 165-182. [Scherchen H. Lehrbuch des Dirigierens. Leipzig, 1929.]
7. Гинзбург Л. М. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Л. М. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. -
8. Ержемский Г. Психология дирижирования : Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. / Г. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с. ISBN 5-7140-0067-6
9. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка / С. А. Казачков. – М. : Музыка, 1967. – 112 с.
10. Казачков С. А. От урока к концерту / С. А. Казачков. – Казань : Издательство Казанского университета, 1990. – 344 с. ISBN 5-7464-0420-9
11. Колесса М. Основи техніки диригування. Друге видання / М. Колесса. – К. : Музична Україна, 1973. – 198 с.

12. Кондрашин К. О дирижерском искусстве / К. Кондрашин. – Л., М., 1970. – 118 с.
13. Краснощеков В. Вопросы хороведения / В. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 300 с.
14. Кроль Э. Дирижерский курс Шерхена / Э. Кроль [перевод Лео Гинзбурга] // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. С. 263-275. [Scherchen H. Lehrbuch des Dirigierens. Leipzig, 1929.]
15. Мусин И. О воспитании дирижера : Очерки / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 247 с.
16. Мусин И. Техника дирижирования / И. Мусин. – Л.: Музыка, 1966. – 352 с.
17. Мусин И. Язык дирижерского жеста / И. Мусин. – М.: Музыка, 2006. – 232 с. ISBN 5-7140-1193-7
18. Мюнш Ш. Я дирижер. / Ш. Мюнш // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. С. 441-451
19. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1984. – 160 с.
20. Пигров К. К. Руководство хором / К. К. Пигров. – М. : Музыка, 1964. – 220 с.
21. Пигров К. К. Хоровая культура и мое участие в ней / Редактор-состав. А. П. Серебри. – Одесса : ОГМА, 2011. – 40 с.
22. Романовский Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – М.: Музыка, 2010. – 230 с. ISBN 978-5-7140-1180-1
23. Светланов Е. Музыка сегодня / Е. Светланов : Сборник статей, рецензий, очерков – 2-е изд., доп. – М. : Советский композитор, 1978, 272 с.
24. Сокол А. В. Учителю посвящается... / А. В. Сокол, А. П. Серебри, Е. Н. Бондарь // Журнал заведующего кафедрой хорового дирижирования профессора К. К. Пигрова 1959-1962 годы ; [вступ. Статья А. П. Серебри]. – Одесса, 2011.
25. Соколов В. Работа с хором / В. Г. Соколов. – М. : Музыка, 1967. – 228 с.

26. Фуртвенглер В. О ремесле дирижера / В. Фуртвенглер ; [перевод И. Шрайбера] // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. С. 407-413.
27. Чесноков П. Г. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров / П. Г. Чесноков. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 241 с.
28. Шерхен Г. Учебник дирижирования / Г. Шерхен ; [перевод И. Шрайбера] // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. С. 208-263.
29. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Т. : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 352 с. ISBN 978-966-10-0445-9
30. Ятло Л. П. Теорія та методика роботи з дитячим хором. Навчальний посібник. – 2-ге вид / Л. П. Ятло. – Умань: РВЦ «Софія», 2009. – 172 с. ISBN 978-966-2113-60-0

ДОДАТКИ

Хоровий глосарій

Агогіка (грец. *agoge* – рух) – один із засобів музичної виразності музичного виконання, що полягає в короткочасних відхиленнях від рівного темпу та суворого ритму, за умови їх збереження в цілому. [22, С. 6].

A cappella – хоровий (ансамблевий) спів без інструментального супроводу. Вищий вид хорового виконавства, в якому хор проявляє себе з повною самостійністю та завершеністю. [22, С. 7].

Аколада (франц. *accolade* – з'єднувати дужкою) – пряма або фігурна дужка, що з'єднує два, або більше нотоносців фортепіанних, органних п'єсах, хорових та інструментальних партитурах. [29, С. 8].

Акомпанемент (франц. *accompagnement* – супровід). Хоровий спів нерідко практикується з супроводом будь-якого музичного інструменту (фортепіано, роялю, органу, баяна, тощо). Зустрічаються твори, написані для соліста (або солістів) з хоровим супроводом. Хоровий акомпанемент може виконуватися з текстом, а також на будь-який склад, голосний звук або закритим ротом. [22, С. 8].

Акцент (лат. *accentus* – удар) – виділення, підкреслення звуку чи акорду: динамічне, ритмічне, темброве. У вокальній музиці, також, підкреслення найзначнішого, за сенсом, слова або складу, під час вимови тексту. [22, С. 8].

Alla breve (італ. – скорочено) – виконання музики (тактування, диригування), написаної в чотиридольному розмірі – «на два». [22, С. 9].

Альт – (лат. *altus* – високий) – партія в хорі чи ансамблі, до складу якої входять високі дитячі, або середні та низькі жіночі голоси (меццо-сопрано – перші альти, контральто – другі альти). Діапазон від f до f^2 . [22, С. 10].

Аналіз хорової партитури – один із компонентів її вивчення диригентом, необхідна умова для успішної репетиційної роботи.

Завдання аналізу хорової партитури – відчувати та усвідомити зміст твору та засоби, якими він виражений, виявити виконавські труднощі та знайти шляхи їх подолання. Зазвичай аналіз хорової партитури включає: а) загальні відомості про твір та його авторів; б) літературний текст та його використання композитором; в) засоби музичної виразності (форма, фактура, тематизм, мелодика, гармонія, метроритм, динаміка, агогіка, артикуляція і ін.); г) вокально-хоровий аналіз (характеристика партій, їх використання); д) виконавський план (репетиційний процес, інтерпретація, особливості диригування). [22, С. 11].

Анотація – короткий виклад змісту твору, що включає в себе наступне: повна назва твору, короткі відомості про його авторів, інформацію про особливості твору (жанр, форма, фактура, тональний план, темп, метр, мелодика, гармонія, ритм, динаміка, звуковедення, склад хору, діапазон кожної партії та загальний, теситура, прийоми хорового викладу, тощо). [22, С. 12].

Ансамбль – (франц. ensemble – разом) – єдність, технічна та творча, при сумісному співі, один з елементів хорового звучання. Розрізняють ансамбль частковий – окремої хорової партії і загальний – узгодженість усіх партій. І той і інший – це сукупність окремих ансамблів: інтонаційного, ритмічного, динамічного, тембрового, дикційного, орфоепічного. [22, С. 12].

Аранжування (франц. arranger – приводити до ладу, влаштовувати) – перекладення музичного твору для іншого складу виконавців. Також, спрощений виклад хорової партитури, або навпаки – від простішого до творчо збагаченого. Нерідко супроводжується транспонуванням. [22, С. 14].

Артикуляція – робота органів мовлення, необхідна для вимови звуків. Артикуляційний апарат складається з активних (керованих) органів (язик, губи, м'яке піднебіння, нижня щелепа) та пасивних (зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа). [22, С. 15].

Атака (італ. attaccare – атакувати) – початок звуку. Розрізняють тверду (голосові зв'язки щільно змикаються до початку видиху), м'яка (зв'язки змикаються менш щільно, після початку видиху), придихова

(зв'язки змикаються нещільно, після початку видиху). Залежно від тексту (звуку, яким розпочинається слово), від штриха, а також в цілях виразності користуються різними видами. [22, С. 16].

Ауфтакт (нім. *auf* – над та лат. *tactus* – дотик) – попередній змах диригента, жест-імпульс, специфічний диригентський жест, що попереджає та організовує виконання у відношенні характеру, темпу, ритму, динаміки, штриха, початку, закінчення, фермат. В співі, також, показ вдиху перед атакою звуку. [22, С. 16].

Баритон (грец. – важкозвучний) – середній за висотою чоловічий голос; діапазон від *As* до *as*¹. Розрізняють ліричний баритон (по легкості звучання наближається до тенора) і драматичний (по широті та силі близький до басу). У хорі, баритони входять до партії перших басів. [22, С. 18].

Бас (італ. *basso* – низький) – найнижчий чоловічий голос, діапазон від *F* до *f*¹. Розрізняють бас високий, центральний і профундо (глибокий) – низький. Басова партія – гармонічний фундамент хору, звідси необхідність її інтонаційної стійкості та звучності. В той же час вона має бути рухливою, гнучкою в динамічному відношенні, що сприяє чистому інтонуванню. [22, С. 19].

Бельканто (італ. – прекрасний спів) – стиль вокального виконавства, що виник у XVII ст. з розвитком італійської опери, характеризується наспівністю, повнотою (спів на опорі), благородністю звуку, рухливістю, здатністю до виконання віртуозних пасажів. Іноді термін використовується для визначення кантиленного, красивого, звучного співу. [22, С. 21].

Вібрато, вібрація (лат. – коливання) – періодична зміна звуку по висоті, силі, тембру. Неодмінна ознака гарного співочого голосу. Не слід плутати із тремоляцією, або «гойданням» звуку. [22, С. 31].

Висота звуку – властивість музичного звуку, що залежить від частоти коливань звучного тіла. В акустиці вимірюється герцами (число коливань на секунду). В музичному виконанні відрізняють висоту абсолютну (налаштування по камертону) та відносну, що визначається інтервальним співвідношенням музичних звуків. [22, С. 34].

Gaudeamus (Гаудеамус) – старовинна студентська пісня на латині («Gau de amus igitur» - «То ж, нумо радіти»). [22, С. 36].

Генеральна репетиція (лат. *generalis* – загальний, головний) остання повна репетиція перед концертом, огляд готовності програми, що проводиться в умовах, максимально наближених до концертних: розміщення виконавців, порядок номерів, тощо. [22, С. 37-38].

Гетерофонія (грец. *heteros* – інший, *phone* – звук, голос)– сумісний, в основі одноголосний спів з епізодично виникаючими, завдяки імпровізації, співзвуччями (відхиленнями від унісону). [22, С. 38].

Гігієна голосу – дотримання співаком певних правил поведінки, співочого режиму. Заборонено перед співом вживати будь що, що подразнює горло: гостре, солоне, гаряче, холодне, зернята, горіхи. Шкідливо діють на голосовий апарат холод, спека, пил, а також шкідливі звички. Їжу слід приймати не пізніше, ніж за дві години до співу. В холодну пору року, прийшовши з вулиці, перед співом, необхідно зігрітися, а виходячи після співу – попередньо охолонути. Зранку корисно полоскати горло кімнатною водою. Надмірні розмови втомлюють голос, тому на хорових заняттях кожную вільну хвилину слід використовувати для відпочинку. Розхитують голос форсований (крикливий) спів та голосна розмова, зловживання (високою, низькою) незручною теситурою, виконання надмірно складного репертуару. Негативно впливають на голос – загальна перевтома та нервові потрясіння. [22, С. 38].

Глісандо (франц. *glissant* – ковзаючи) – особливий прийом виконання, що полягає в поступовому переміщенні звуку голосом вгору, або вниз без виділення окремих щаблів. В співі, також, називається портаменто і застосовується солістами досить часто, а в хорі – рідше, в специфічних виразних цілях. [22, С. 41].

Голос – кожна із мелодичних ліній в гармонічній, або поліфонічній музиці; окрема партія в хорі. [22, С. 42].

Голос співочий – сукупність співочих звуків, що видаються голосовим апаратом. Для співочого голосу характерні: визначеність висоти, чіткість голосних, більша чи менша протяжність. Співочим

голосом, також, називають вміння співати. Задатками співочого голосу володіють більшість людей, проте, хороші голоси досить рідкісні. Одним із кращих засобів, що допомагають розвиткові голосу, є хоровий спів. [22, С. 43].

Голосоведення – рух кожного голосу в багатоголосному творі; співвідношення кількох голосів, що рухаються, звідси – різновиди голосоведення: пряме (рух в одному напрямку), паралельне (рух на однаковий, за назвою, інтервал), непряме (при якому один із голосів залишається на місті), протилежне. В поліфонічному викладі голосоведення більш самостійне та рівноправне, а в гомофонно-гармонічному – більше підкорюється головному голосу. [22, С. 43].

Голосовий апарат – орган функціонування голосу, складається з наступних частин: а) гортань з голосовими зв'язками (двома м'язовими складками) – місце збудження звуку; б) дихальний апарат – порожнини носа та рота, носоглотка, гортань, дихальне горло-трахея, легені; м'язи, що керують диханням (діафрагма, м'язи вдиху та видиху); в) резонатори, при взаємодії зв'язок та дихання, посилюють та забарвлюють співочий звук; г) артикуляційний апарат, що формує голосні та приголосні звуки: нижня щелепа, губи, язик, м'яке піднебіння. Під час співу, усі частини голосоведення, керовані мозком, діють одночасно та взаємопов'язано. [22, С. 43].

Гомофонія (грец. *homos* – загальний, взаємний і *phone* – звук, голос) – вид багатоголосся, при якому один з голосів (зазвичай верхній) – головний (мелодія), а інші – другорядні (акомпануючі). Під час виконання слід виділяти мелодію, посилюючи її звучання послаблюючи супроводжуючі голоси. [22, С. 43-44].

Детонація, детонування (франц. *detonner* – фальшиво співати) – неточне, за висотою, виконання, поза зоною звуку. Іноді, цим терміном позначають низьке інтонування, на відміну від дистонації, підвищення. [22, С. 54].

Діапазон – звуковий об'єм голосу від найнижчого до найвищого звуку. Діапазон голосу учасника хору, в середньому, півтори октави. [22, С. 57].

Divisi (італ. – поділ) – тимчасовий поділ хорової партії на 2, 3 і більше голосів. Застосування *divisi* гармонічно насичує хорову фактуру, в той же час послаблюючи силу звуку. [22, С. 57].

Дикція – чіткість, виразність вимови тексту. Хороша дикція – неодмінна умова хорового виконавства, залежить від якості вимови в кожного учасника, від однорідності та одночасності вимови усією хоровою партією. Особливо важлива чітка вимова приголосних. Для чіткості дикції досить важлива усвідомлена вимова, спів напам'ять. Також, дикція повинна відповідати характеру твору. [22, С. 57-58].

Динаміка (грец. *dynamis* – сила) – сукупність явищ, пов'язаних з гучністю – силою звуку. [22, С. 58].

Диригент (франц. *diriger* – керувати) – керівник колективного виконання музики. Він проводить підготовчу роботу з виконавцями, а під час концерту творчо організовує та надихає їх. [22, С. 58]. Диригент об'єднує виконавців колективу з метою досягнення єдиного трактування й художньої досконалості та передає свої задуми за допомогою спеціальної системи прийомів. [29, С. 68]

Диригування – мистецтво керування колективним виконанням музики (ансамблем, хором, оркестром), здійснюється спеціальною особою – диригентом. [22, С. 58].

Дискант – високий дитячий голос, що відповідає, по діапазону, партії сопрано. [22, С. 60].

Дистонація – термін, яким позначають фальшиве інтонування в бік підвищення. Причиною дистонації можуть бути: форсований спів, відкритий звук, спів без опори, неправильне формування голосних. [22, С. 60].

Дихання – найважливіший елемент співочого процесу, певною мірою підкорене волі співака. Вдих, при співі, відбувається дуже швидко, безшумно, носом, або ротом одночасно. Об'єм та характер вдиху залежать від довжини, динаміки, характеру музичної фрази, темпу. Видих від вдиху відокремлений паузою – затримкою, призначенням якої є – активізація та організація голосового апарату. Видих повинен бути економним. [22, С. 62-63].

Жанр (франц. *genre* – рід, тип, манера) – вид твору мистецтва, що відрізняється особливими, лише йому притаманними сюжетними, стильовими ознаками. Наприклад: хорова пісня, мініатюра, хор крупної форми, обробка, перекладення; кантатно-ораторіальні жанри: кантата, ораторія, меса, реквієм, маґніфікат, тощо; хоровий концерт, поема, сюїта, хорова симфонія, хорова соната; оперна хорова сцена. У зв'язку з особливостями виконання розрізняють: хор *a cappella*, хор з супроводом; в залежності від побутування: гімн, марш, танець, баркарола, колискова і т.д.; народна пісня: ліричні, трудова і т.д. Також, зустрічаються й синтетичні жанри, наприклад: симфонія-кантата, кантата-поема, сценічна кантата, ораторія-поема, гімн-марш, тощо. [22, С. 64-65].

Жіночий хор – хор, до складу якого входять жіночі голоси: сопрано, меццо-сопрано, контральто. Загальний діапазон жіночого хору від f до c^3 (переважає від g до $g-a^2$). [22, С. 65].

Інтонація – мелодичний зворот, найменша частина мелодія, що має виразне значення. Також, варіант виконання звуку, або інтервалу голосом, без фіксованої висоти звукоряду. [22, С. 69-70].

Інтонування – свідоме виконання музичного звуку голосом. [22, С. 70].

Камертон – джерело звуку, що слугує ідеалом налаштування висоти музичного інструменту і співу. [22, С. 75].

Кантата (італ. *cantare* – співати) – твір для співаків-солістів, хору та оркестрів урочистого, або лірико-епічного характеру. Кантати бувають: хоровими (без солістів), камерними (без хору), з супроводом та без нього; одночастинними, або складатися із певної кількості завершених номерів. Від ораторії кантата відрізняється, зазвичай, меншим розміром, однорідністю змісту, менше розвинутим сюжетом. [22, С. 77].

Кантилена (лат. *cantilena* – пісня) – наспівна мелодія, наспівність музичного виконання, співучість голосу. [22, С. 77].

Колоратура (лат. *coloro* – забарвлюю) – швидкі віртуозні пасажі (гами, арпеджіо), мелізми, що прикрашають вокальну партію. Здатність голосу до руху. Віртуозна рухливість будь-якого голосу,

допомагає досягненню легкості звучання, точності інтонування. [22, С. 83].

Колядка – стародавня різдвяно-новорічна обрядова пісня. [22, С. 83].

Контральто – низький жіночий голос. Діапазон від f до f^2 , в хорі – партія других альтів. [22, С. 84].

Кульмінація (лат. *culmen* – вершина) – найбільш напружений момент у розвитку музичної форми (фрази, речення, періоду, усього твору). Окремі часткові кульмінації підпорядковуються головній. Усвідомлення виконавцем кульмінацій та відповідне їх виділення – є важливим засобом виразності. [22, С. 89].

Куплет – розділ пісні, що складається із одного проведення усієї мелодії та однієї строфи поетичного тексту. Зазвичай будується у формі періоду, або в простій двочастинній формі, нерідко у вигляді заспіву та приспіву, іноді, з варіаціями. Куплетна форма характерна для народної пісні. [22, С. 89].

Ладотональність – лад, викладений в певній тональності (наприклад: до мажор, ля мінор і т.д.). [22, С. 91].

Ланцюгове дихання – специфічне хорове дихання, при якому співаки змінюють його не одночасно, а мов «ланцюжком», підтримуючи безперервність звучання. Один із засобів хорової виразності. Сприяє виконанню довгих музичних фраз, або цілого музичного твору. [22, С. 203].

Мелодія (грец. *melodia* – спів, пісня, наспів) – музична думка, виражена одноголосно. Основний засіб музичної виразності, в якому поєднуються всі елементи: висотні та ритмічні співвідношення звуків, динаміка, артикуляція. [22, С. 101].

Меса – багаточастинний твір для солістів. Хору, оркестру та хору а *sarpella* латинською мовою католицької літургії. [22, С. 102].

Метр – послідовність чергування сильних та слабких долей в ритмічному русі. Сильна доля утворює метричний акцент, за допомогою якого твір поділяється на такти. Метри бувають прості (з однією сильною долюю в такті), складні (складаються із кількох простих однорідних) та мішані (складаються із кількох простих

неоднорідних). Відчуття та усвідомлення метру – необхідна умова музичного виконавства, а тим більше хорового. [22, С. 103].

Меццо-сопрано – середній жіночий голос. Діапазон від a до a^2 . Розрізняють високе (ліричне) меццо-сопрано, по характеру звуку наближене до сопрано, та низьке, наближене до контральто. В хорі входять до складу партії перших альтів. [22, С. 104].

Мікст (лат. *mixtus* – мішаний) – регістр співочого голосу, перехідний між грудним та головним (фальцет) регістрами, характеризується більшою м'якістю, легкістю порівняно з грудним регістром та насиченістю, звучністю від головного. [22, С. 104].

Міміка – рухи м'язами обличчя, як вираження психологічного стану. Міміка відіграє важливу роль у забарвленні співочого звуку. Природна міміка – це результат проникання виконавців у художній образ, слугує зоровим доповненням до слухових вражень аудиторії. Для диригента, міміка є найважливішим засобом впливу на виконавців. [22, С. 104-105].

Мішаний хор – колектив співаків, що складається із неоднорідних голосів: сопрано, альтів, тенорів, басів. Мішаний хор володіє найбільшими виразними можливостями. Проте, досягнути ансамблю та строю в такому хорі складніше, ніж в однорідних хорах. [22, С. 165].

Неповний хор – мішаний хор без однієї, або двох партій (неоднорідних). [22, С. 112].

Нюанси (франц. *nuance* – відтінок) – динамічні відтінки звуку, розрізняють рухомі (*crescendo*, *diminuendo*) та нерухомі (стійкі, незмінні). Нюансування є важливим засобом музичної виразності, що пов'язаний із музичною формою, фразуванням, стилем твору, індивідуальністю виконавця. При рухомих нюансах, необхідно дотримуватися їх поступовості та збереження ансамблю. [22, С. 114].

Обертони (нім. *obertone* – верхні тони) – гармонічні співзвуччя, часткові тони, призвуки, які входять до складу основного тону та виникають в результаті коливання частин звучного тіла. Обертони завжди вище основного тону та звучать значно слабше, але з різною гучністю, утворюючи той чи інший тембр голосу. [22, С. 114-115].

Однорідний хор – хор, що складається лише із чоловічих, лише із жіночих, або. лише із дитячих голосів. [22, С. 115].

Партитура – нотний запис ансамблевої музики, в якому зведені партії усіх голосів. [22, С. 122].

Період – найменша з композиційних форм, що виражає більш-менш закінчену музичну думку. Проста одночастинна форма, що поділяється на речення, фрази та мотиви. Речення – музична побудова обмежена кадансом, відрізняється від періоду меншим розміром, меншою складністю та завершеністю. Іноді набуває самостійного значення. Фраза обмежена цезурою, а мотив – найменший музичний смисловий елемент. [22, С. 125].

Позиція (лат. *positio* – положення) – термін, вживаний педагогами-вокалістами. У високій позиції, звук, внаслідок активізації верхніх резонаторів, набуває дзвінкості, польотності, інтонаційної точності. Низька, неправильна позиція пов'язана з глухим, важким та, часто, інтонаційно низьким звуком. Низька позиція психологічно пов'язана з «лінивим» співом. [22, С. 128].

Поліфонія – вид багатоголосся, в якому одночасно поєднується кілька самостійних мелодій – голосів, об'єднаними характерними для кожного стилю нормами сумісного звучання. В залежності від інтонаційно-мелодичного співвідношення голосів розрізняють поліфонію імітаційну, підголоскову та засновану на поєднанні різних мелодій. [22, С. 128].

Портаменто – ковзання від одного звуку до іншого, застосовується в цілях виразності, проте, зловживання портаменто – ознака несмаку. [22, С. 131].

Постановка голосу – процес індивідуального навчання співу, який полягає у відпрацюванні рефлексорних рухів голосового апарату, які сприяють правильному звучанню. Поняття добре поставленого голосу означає рівність всього діапазону (злагодженість регістрів), звучність, нейтралізацію голосних звуків, красу тембру, гнучкість. [22, С. 131].

Регістр – частина діапазону голосу, об'єднана схожістю тембру на основі однорідності звуковидобування. У голосі розрізняють

нижній, або грудний, верхній, або головний (фальцет), мішаний, або мікст.[22, С. 140].

Резонатори – частина голосового апарату, яка надає слабкому звукові, що виникає на голосових зв'язках, силу, звучність, характерний тембр. Поділяються на верхні (головні, розташовані над зв'язками – порожнина глотки, рота, носа та придаткові) і нижні (грудна клітина – трахеї, бронхи). [22, С.141].

Реквієм - циклічний вокальний, або вокально-інструментальний твір, в характері жалоби, типу кантати, або ораторії. Заупокійна католицька меса. [22, С.141].

Ритм – організована послідовність музичних звуків у часі. Один із головних формотворних засобів музичної виразності. Поняття ритм охоплює організацію тривалості, акцентів, структури твору. Виразне значення ритму тісно пов'язане з темпом. Ритмічність, як правильне співвідношення тривалостей – необхідна умова музичного виконання, над якою слід працювати з перших кроків вивчення твору. Вихованню ритму допомагає прийом усного метричного дроблення. [22, С. 144].

Синкопа – невідповідність ритмічного, або динамічного акценту з метричним, що виникає через скорочення сильної долі, або паузи на ній, або подовження слабкої долі, а також, в результаті об'єднання сильної долі зі слабкою. [22, С. 163].

Сітка диригентська – цикл рухів руки диригента, що відображає метричну будову такту. [22, С. 163].

Сольфеджування – спів з назвою нот, широко застосовується в хорі. Вивчення хорових партій нерідко починають із сольфеджування. [22, С. 172].

Сопрано – найвищий жіночий голос. Діапазон від c^1 до c^3 . Існує три основних різновиди сопрано: драматичне (характеризується повнотою та силою звучання), ліричне (більш м'яке) і колоратурне (вирізняється рухливістю, здатністю до високих нот, яскраво вираженим вібрато). В хорі не застосовується. [22, С.172-173].

Спів, вокальне мистецтво – виконання музики голосом. Види співу: сольний, ансамблевий, хоровий. [22, С. 125].

Спів закритим ротом – розповсюджений колористичний прийом в хоровому виконавстві. Часто використовується як акомпанемент сольному голосу, або в творах інструментального характеру. Корисний в педагогічних цілях у роботі над строем, ансамблем, вокальними навичками. [22, С. 125].

Стрій – один із основних елементів хорового звучання. Система звуковисотних відношень – інтервалів. В музиці застосовується обмежена кількість типових інтервалів. Практично, стрій виражається правильним інтонуванням інтервалів, що призводить до правильного звучання акордів. [22, С. 175].

Тактування – показ темпу і метру музичного твору за допомогою диригентської сітки. У тактуванні, кожна доля такту відмічається в просторі ударом руки (кисті). [22, С. 179].

Тембр (франц. *timbre* – позначка, відмінний знак) – забарвлення звуку, залежить від розмаїття поєднань обертонів, виділення одних та маскування інших. Тембр голосу, значною мірою, якість вроджена, але під впливом навчання та практики може змінюватися. Гарний тембр – найцінніша якість голосу. [22, С. 183].

Темп музичний – швидкість виконання, що виражена в частоті чергування метричних долей. Темп визначає абсолютну швидкість виконання, на відміну від відносної швидкості, яку виражають ритмічні співвідношення. [22, С. 183].

Тенор – високий чоловічий співочий голос. Діапазон від c до c^2 . Основні різновиди: ліричний, драматичний і тенор-альтіно (дуже рідкісний голос, в якого розвинений високий регістр – вище c^2). [22, С. 184].

Тенуто – витримано, точно по тривалості та рівно по силі. [22, С. 184-185].

Теситура – висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу. В залежності від переваги у використанні високих, чи низьких звуків, буває висока, середня і низька. Використання теситурних умов – один із засобів музичної виразності. [22, С. 185].

Тутті – виконання музики усім складом хору. В партитурах тутті вказується, зазвичай після сольних епізодів. [22, С. 188].

Унісон – одночасне звучання двох, або більше звуків однакової висоти. Унісонний стрій – це злиття співаків окремої партії в єдиний хоровий голос – складає основу строю та залежить від гостроти слуху співаків, їх тембрів, тощо. [22, С. 188].

Фактура – сукупність засобів музичного викладу, що утворює технічний склад твору, його музичну тканину. Елементами фактури є: мелодія, бас, акорди, фігурація, окремі голоси, орнаментика, витримані звуки, тощо. Фактура зумовлена змістом твору, композиційними принципами (наприклад: гомофонія, поліфонія), виразними та технічними можливостями голосів. Основа форми фактури – музичні склади: одноголосний, поліфонічний, підголосковий, акордовий і т.д. Її характеристика включає: а) загальний тип фактури (гармонічний, поліфонічний, тощо); б) склад хору (мішаний, однорідний, тощо); в) ансамбль, значення в ньому хорових партій, наявність солістів, супроводу; г) прийоми викладу – загальнохоровий або окремими групами, партіями, передача мелодії з однієї партії в іншу, співставлення хорових груп, дублювання, перехрещення, витримані звуки і т.д. [22, С. 189].

Фальцет – один із регістрів чоловічого співочого голосу, в якому використовується лише головний резонатор, голосові зв'язки змикаються нещільно, коливаючись кінцівками, в результаті чого фальцет звучить слабко та безбарвно. [22, С. 190].

Фермата – продовження звуку, або паузи на невизначений час, що підказує музичне чуття виконавця. Один із засобів музичної виразності. [22, С. 190].

Форма музична – сукупність засобів музичної виразності, що втілюють ідейно-художній зміст твору. Єдність змісту та форми – найважливіша умова художності твору. До елементів форми належать: мелодія, гармонія, фактура, структурні співвідношення, динаміка, агогіка, елементи хорового звучання. Над ними слід працювати в бік розкриття змісту твору. Музична форма – це побудова твору. В хоровій музиці застосовуються різні музичні форми: період, двочастинна та тричастинна форма, куплетна, варіаційна, рондо, сонатна, строфічна, поліфонічна і циклічна. Невеликі хорові твори

(хорові мініатюри) зазвичай пишуть в одночастинній, а також в простих двочастинних та тричастинних формах. [22, С. 192].

Форсування звуку – напружений, крикливий спів, що відбувається в результаті надмірного натиску повітря на голосові зв'язки, або в результаті високих звуків «без прикривання». В результаті форсування в голосі може з'явитися тремоляція, нестійкість інтонації і, навіть, «зрив голосу». Форсований спів в хорі руйнує ансамбль та стрій. [22, С. 193].

Фразування – виразне художньо-сміслові виділення музичних фраз та інших побудов, під час виконання музичного твору. Фразування використовує розмежування за допомогою цезур, об'єднання за допомогою ліг, артикуляції, нюансування. Найважливіший засіб виразності. В хоровому співі, за допомогою ланцюгового дихання є можливість тривалих побудов. [22, С. 193].

Хор – це таке зібрання співаків, в звучанні якого є суворо врівноважений ансамбль, точно вивірений стрій та художні, чітко вирівняні нюанси. [27, С. 25-26]. Це великий вокально-виконавський колектив, який засобами власного мистецтва правдиво, художньо-повноцінно розкриває зміст і форму виконуваних творів і своєю творчою діяльністю сприяє ідейно-естетичному вихованню народу. [13, С. 81-82]. Хор – це такий колектив, який достатньою мірою володіє технічними та художньо-виразними засобами хорового виконавства, необхідними для того, щоб передати ті думки та почуття, той ідейний зміст, який закладено композитором. [25, С. 12].

Хормейстер – керівник хору; помічник художнього керівника хорового колективу. [22, С. 196-197].

Хорова партія – група однорідних голосів в хорі, що виконує в унісон свою мелодію – частину хорового твору. Найменша кількість співаків партії – 3 людини. [22, С. 197].

Цезура – межа між частинами музичного твору; виконується у вигляді короткої, але помітної паузи, часто супроводжується зміною дихання. [22, С. 202].

Читання партитур – процес уявного сприйняття музики, записаної, у вигляді партитури, а також виконання партитури на

фортепіано. Читання партитури – початок засвоєння диригентом музичного втору, для створення внутрішньої «моделі» виконання, що попереджує дії. [22, С. 209].

Чоловічий хор – хор, який складається із чоловічих голосів: тенорів, баритонів та басів. Завдяки діапазону до трьох октав і більше, чоловічий хор володіє значними виконавськими можливостями. [22, С. 108].

Штрих – спосіб звуковедення (*legato*, *staccato* і ін.). [22, С. 213].

Глосарій італійських музичних термінів

Accelerando - прискорюючи

Adagio – повільно

Ad libitum – за бажанням

Allargando – розширюючи

Allegro – швидко

Allegretto - пожвавлено

Andante – не поспішаючи

Assai – цілком

A tempo – в темпі

Cantabile – наспівно

Con moto – з рухом

Dolce – ніжно, солодко

Espressivo – виразно

Grave – тяжко

Largo – широко

Liggiero – легко

Lento – протяжно

Maestoso – урочисто

Marcato – підкреслюючи

Meno mosso – менш рухливо

Mesto – сумно

Moderato - помірно

Molto – дуже

Morendo - завмираючи

Moto – рух

Non troppo – не дуже

Piu mosso – більш рухливо

Poco – трохи, дещо

Poco a poco – помалу

Presto – швидко

Rallentando – сповільнюючи

Ritenuto – стримуючи

Sempre – увесь час

Senza – без

Sforzando – акцентуючи

Simile – так само

Sostenuto – стримано

Stretto – стискаючи

Subito – раптово

Vivo – жваво

О 75 Прокулевич. О. Основи хорового диригування : навчальний посібник / [уклад. Оксана Валеріївна Прокулевич] ; – Умань : ФОП Жовтий О.О., 2016. – 140 с.

Зміст навчального посібника знайомить читача з будовою, функціями та основами постановки диригентського апарату. Досліджується диригентський змах, структурні одиниці якого розглядаються з точки зору певних об'єктивних властивостей. У посібнику детально розглянуто складові диригентського жесту та схеми диригування. Проаналізовано зміст диригентської підготовки та структуру навчального процесу в класі диригування. Окреслено основні особливості виховання диригента хору та практичної роботи хормейстера. Також, посібник містить стислі глосарії хорових та часто вживаних італійських музичних термінів.

Навчальний посібник призначений для студентів вищих навчальних закладів, які навчаються за напрямом підготовки 6.020204, спеціальністю 7.02020401 та 8.02020401 «Музичне мистецтво», викладачів та керівників хорових колективів.

УДК 78.087.68(075.8)
ББК 85.314.1я73