

МЕЛІТОПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОГДАНА
ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

Кафедра теорії і методики музичної освіти та хореографії

САМОСТІЙНА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ДО ПРАКТИЧНОЇ РОБОТИ З ХОРОМ

Методичні рекомендації

Мелітополь 2018

УДК 378.091.322:784.1(072)

ББК 74.58 я7

С 17

Рекомендовано науково-методичною радою Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, протокол №3 від 28 березня 2018 року

Рецензенти:

Гулько Н.О. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри вокалу та хорових дисциплін Херсонського державного університету

Майба О.К. – кандидат педагогічних наук, викладач хорового відділення КЗ “Мелітопольське училище культури” ЗОР

С 17 Самостійна підготовка студентів до практичної роботи з хором: метод. рекомендації для студ. спец. “Музичне мистецтво”/ уклад. О.В.Переверзева. – Мелітополь, 2018. – 68 с.

Методичні рекомендації розроблені на основі програми навчальної дисципліни “Хорове диригування”, освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр педагогічної освіти.

У методичних рекомендаціях визначено основні завдання для учителя музичного мистецтва в процесі самостійної підготовки до диригентської діяльності, обґрунтовано сутність поняття “самостійна підготовка” до практичної роботи з хором, розкрито особливості підбору хорового твору, попередньої роботи диригента над хоровою партитурою, визначено психолого-педагогічні умови репетиційної роботи з хоровим колективом та концертного виступу.

Методичні рекомендації збагатять студентів – майбутніх вчителів музичного мистецтва основними знаннями, прийомами і методами попередньої роботи диригента над хоровою партитурою, репетиційної роботи і підготовки до концертного виступу.

Мелітопольський
державний педагогічний
університет ім. Богдана
Хмельницького;
Переверзева О.В., 2018

ЗМІСТ

Вступ.....	4
I. Основні завдання для учителя музичного мистецтва в процесі самостійної підготовки до диригентської діяльності.....	6
II. Вибір хорового твору	16
III. Попередня робота диригента над хоровою партитурою	17
IV. Репетиційна робота з хоровим колективом	24
V. Концертний виступ	30
Список рекомендованої літератури.....	35

ДОДАТКИ

Додаток 1 План комплексного аналізу хорового твору.....	41
Додаток 2 Вокально-хорові вправи для розспівування хору.....	45
Додаток 3 Фрагменти праць провідних диригентів-педагогів: методичні рекомендації щодо самостійної підготовки студента-музиканта до практичної роботи з хором	
Казачков С.А. О дирижерско-хоровой педагогике.....	51
Пазовский А.М. Записки дирижера.....	56
Чесноков П.Г. Хор и управление им.....	64

ВСТУП

Методичні рекомендації розроблені на основі програми навчальної дисципліни “Хорове диригування”, освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр педагогічної освіти.

Хоровий клас і практична робота з хором є однією з основних виконавських і практичних дисциплін спеціального циклу професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, яка складається з тісно взаємопов'язаних, при цьому досить самостійних двох розділів. У розділі “Хоровий клас” студент, будучи членом хорового колективу, вчиться і співає в хорі під керівництвом педагога; у розділі “Практична робота з хором” цей же хоровий колектив служить базою для придбання студентом практичних умінь і навичок управління хором, де студент виступає вже в якості диригента. Позиція, коли студент-музикант займає місце хорового диригента, дозволяє майбутньому вчителю музичного мистецтва розвинути організаторські здібності, виконавську волю, придбати вміння знаходити психологічний і творчий контакти з кожним з учасників хору та з хоровим колективом в цілому, застосувати теоретичні та практичні знання, вміння та навички в реальній музично-педагогічній діяльності.

Аналізуючи результати багаторічної хормейстерської роботи майбутніх вчителів музичного мистецтва, навіть при достатньому володінні спеціальними вміннями і навичками, у студентів, як правило, спостерігаються труднощі в роботі з хоровим колективом. Незважаючи на те, що дисципліни диригентсько-хорового циклу охоплюють широке коло видів діяльності у сфері хорового виконавства, не всі вони можуть розвиватися в рівній мірі. Наприклад, до високого рівня доводяться мануальна техніка, освоєння хорової партитури, створення виконавської концепції, диригентське, вокальне та інструментальне виконання, вокальні навички, однак форми і методи розучування твору з хором, управління хоровим звучанням, засоби педагогічного та художнього впливу закладаються у вигляді вихідних позицій. Необхідно зауважити, що вибір хорового репертуару, репетиційні вміння та навички, розспівування хорового

колективу, задавання тону хорового твору освоюється студентами-музикантами тільки з позиції хорового виконавця.

У результаті вище означених “больових точок”, недосвідчені музиканти відчують труднощі в організації та плануванні репетиційної роботи, у визначенні технічних помилок і виконавських недоліків, у виявленні причин неточності виконання, в знаходженні засобів усунення технічних помилок і виконавських недоліків. Найбільшу складність для студента-хормейстера представляє робота над якісною стороною вокально-хорового звучання, яке, в свою чергу, залежить від наявності у диригента внутрішніх уявлень і ясного розуміння завдань і засобів досягнення поставленої мети.

Методичні рекомендації розроблялися на основі вивчення праць теоретиків і практиків диригентсько-хорового виконавства: О.О. Єгорова, В.Л. Живова, О.П. Іванова-Радкевича, С.А. Казачкова, В.І. Краснощекова, Н.А. Малько, І.А. Мусіна, К.А. Ольхова, А.М. Пазовського, В.Г. Соколова, П.Г. Чеснокова, М.Н. Осенневої, К.Б. Птахи, В.А. Самаріна, О.В. Яковлева та інших.

У методичних рекомендаціях визначено основні завдання для учителя музичного мистецтва в процесі самостійної підготовки до диригентської діяльності, обґрунтовано сутність поняття “самостійна підготовка” до практичної роботи з хором, розкрито особливості підбору хорового твору, попередньої роботи диригента над хоровою партитурою, визначено психолого-педагогічні умови репетиційної роботи з хоровим колективом та концертного виступу.

Метою методичних рекомендацій є збагачення студентів – майбутніх вчителів музичного мистецтва основними знаннями, прийомами і методами попередньої роботи диригента над хоровою партитурою, репетиційної роботи і підготовки до концертного виступу.

Пропоновані автором рекомендації щодо самостійної підготовки дозволять студентам більш ефективно підготуватися до практичної роботи з хором.

ОСНОВНІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ САМОСТІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ДО ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.

Професійно-педагогічна діяльність учителя музичного мистецтва української національної школи за своїм змістом і характером відзначається винятковою багатоплановістю. Вона охоплює всі аспекти роботи, спрямовані на формування та розвиток музичної культури школярів в обсязі, передбаченими навчальними планами та програмами школи, а також численними напрямками позакласної і позашкільної роботи, включаючи музично-естетичну діяльність учителя серед дорослого населення.

У системі професійної та громадсько-педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва особливе місце посідає диригування, що є складовою частиною в усіх, без винятку, напрямках, пов'язаних із музичним мистецтвом.

Диригування — один із видів творчої діяльності в галузі музично-хорового мистецтва. Тому підготовку майбутніх учителів до хорового диригування слід розглядати як їх підготовку до творчої діяльності. Ця підготовка передбачає оволодіння системою музично-теоретичних знань, методологією і методикою творчої діяльності, численними вміннями і навичками.

Незважаючи на те, що навчальної літератури з хорового і оркестрового диригування в Україні є достатньо, її аналіз показав, що в основному вона адресована викладачам навчальних закладів, які здійснюють підготовку диригентів для професійних колективів, а не вчителів музичного мистецтва. У працях українських і зарубіжних авторів, таких, як М.Г. Бахтадзе, В.М. Богданов-Березовський, В. Вальтер, Ф. Вайнгартнер, Г. Вуд, О. Ереміаш, Ш. Мюнш, А.М. Пазовський, В. Ражніков, Б. Хайкін і інших, розглядаються загальні проблеми диригентського виконавського мистецтва.

Питання диригентської техніки висвітлені у працях М. Багриновського, Л.О. Безбородової, С.О. Казачкова, Е. Кана, М.М. Канерштейна, М.Ф. Колесси, О. Малько, І.О. Мусіна, К.А. Ольхова, К.Б. Птіци. Праці цих

авторів вплинули на визначення змісту освіти з хорового та оркестрового диригування і його вдосконалення.

Методиці роботи диригента з хоровими колективами присвятили свої праці О.І. Анісімов, К.П. Виноградов, Е.Я. Гембицька, А.І. Гуменюк, Г.А. Дмитревський, О.О. Єгоров, В.Л. Живов, Н.В. Калугіна, В.І. Краснощеков, К.К. Пігров, В.Г. Соколов, П.Г. Чесноков, Ю. Серганюк. Ці автори збагатили зміст освіти хорових диригентів.

Розробці методики викладання хорового диригування у вищих та середніх навчальних закладах присвятили свої дослідження Л.О. Андрєєва, Л.О. Безбородова, О. Поляков, О.О. Єгоров, О.П. Іванов-Радкевич, Я.Г. Мединь, К.А. Ольхов. Своїми працями вони внесли вагомий вклад у вирішення проблеми теорії і практики викладання та навчання диригування.

Основною метою навчання в індивідуальному класі диригування є підготовка студента до здійснення диригентської діяльності в класі загальноосвітньої школи, в позакласній та громадсько-педагогічній роботі. Здійснюючи таку підготовку через форму індивідуального навчання, у майбутнього вчителя формують комплекс професійно-педагогічних знань, умінь і навичок, які актуалізуються у процесі диригентської діяльності:

- знання, уміння і навички організації диригентської діяльності вчителя музичного мистецтва в загальноосвітній школі та за її межами;
- знання, уміння і навички вокально-хорової роботи з різними віковими категоріями учнів та їх актуалізація в диригентській діяльності;
- знання, уміння і навички диригентської техніки;
- оволодіння знаннями, уміннями та навичками формування репертуару для урочної та позакласної роботи для різних вікових категорій школярів і для дорослих хорів;
- психолого-педагогічні знання, уміння і навички впливу на колектив у процесі диригентської діяльності.

Безперечно, така класифікація умовна, тому що знання, уміння і навички однієї системної групи будуть тісно переплітатися із знаннями, вміннями і навичками іншої групи, але для теоретичного і практичного застосування такий поділ необхідний.

За своїм змістом диригування є управлінською діяльністю. Об'єктом управління слугує колектив учнів, співаків, музикантів. Засобом управління є диригентська техніка, що відповідає інтерпретованому твору.

Виконавська діяльність диригента на сцені є ланкою, якій передують велика підготовча робота. Вона включає: ознайомлення з музично-хоровим твором на предмет доцільності його включення в репертуар; глибоке його вивчення та всебічний аналіз; апробацію за допомогою диригентської техніки; підготовку диригента до роботи з колективом виконавців; роботу з виконавським колективом.

Керуючись такою структурою і змістом творчої діяльності вчителя у процесі його підготовки до диригентської діяльності, рекомендуємо вирішувати самостійно такі творчі завдання:

- складення тематичних репертуарів для класів, шкільних хорів різних вікових категорій;
- вивчення твору і його всебічний аналіз;
- підготовку необхідних дидактичних матеріалів до пісень шкільного репертуару та забезпечення умов для роботи з колективом виконавців.

Диригентська діяльність учителя музичного мистецтва відрізняється від аналогічної діяльності професійного диригента рівнем, на якому вона здійснюється, але залишається подібною за своїм змістом. Тобто в процесі реалізації цієї діяльності вчитель вирішує ті самі творчі завдання, які вирішує професійний диригент

Складання тематичних репертуарів. На цьому етапі необхідно вирішити такі завдання:

- аналіз мети публічного виступу виконавського колективу (класу, хору, духового оркестру, оркестру народних інструментів);
- відбір твору відповідно до поставленої мети і вивчення та виконання його з урахуванням тематичної спрямованості, художньої значимості, рівня естетичних запитів слухачів, їх естетичної культури, виконавських можливостей колективу й учителя-диригента.

Важливою педагогічною умовою успішного вирішення цих завдань є систематичне вивчення шкільного репертуару для різних вікових груп із метою визначення рівня їх естетичної культури, а також вивчення дитячої і юнацької музичної літератури (хрестоматій, посібників, підручників і т.ін.). З цією метою на індивідуальних заняттях із хорового диригування, починаючи з першого курсу, майбутньому вчителю музики необхідно виконувати таку творчу роботу-складати примірний репертуарний список для:

- хору молодших класів;
- хору середнього віку;
- хору старших класів;
- хору дорослих.

Крім тематичного підбору для майбутніх вчителів музичного мистецтва буде корисним складати репертуарні списки згідно з календарем свят та історичних подій українського народу.

Таким чином, формування знань, умінь і навичок складання тематичних репертуарів протягом 1-4-х курсів навчання забезпечує майбутнього вчителя музичного мистецтва необхідним музичним матеріалом для диригентської діяльності в загальноосвітній школі та за її межами.

Самостійне вивчення музичного твору і його всебічний аналіз. Навчання майбутнього вчителя методів самостійної роботи над партитурою забезпечує ту ланку підготовки вчителя до диригентської діяльності і школі, яка найменш видима, але найбільш впливає на результати цієї діяльності. На цьому етапі вирішуються такі творчі завдання:

- пошук загальних відомостей про твір і його авторів (поета, композитора);
- аналіз літературного тексту, вивчення змісту, тематичної спрямованості, художніх образів твору, повноти використання композитором тексту літературного твору, визначення ступеня відповідності музики змісту літературного твору;
- аналіз музичної форми (фразування, речень, періодів, частин, розміру твору, метр, ритмічної структури, характеру мелодичного розвитку, ритмічної пульсації тощо); визначення темпу, ладотональний аналіз (основна тональність, можливі відхилення, модуляції); визначення фактури твору, динамічних показників, строю, ансамблю, дикції, діапазонів хорових партій, дихання, звуковедення; врахування вікових можливостей учнів для вивчення твору та інших характеристик;
- педагогічна спрямованість музичного твору, його виховні, естетичні, етичні та навчальні можливості.

Таким чином, формування знань, умінь і навичок у майбутніх вчителів музичного мистецтва самостійного опрацювання хорових партитур забезпечує важливу ланку підготовки до диригентської діяльності в умовах школи та за її межами.

Підготовка дидактичних матеріалів та забезпечення відповідних умов для роботи з колективом виконавців. Знання і уміння організації хорового колективу майбутній учитель формує у процесі вивчення “Хорознавства”, “Хорового класу і практикуму роботи з хором”. Проте ряд організаційних питань вирішується і контролюється на індивідуальних заняттях із диригування. До них відносяться:

- підготовка дидактичних матеріалів (хорових партитур, фонограм музичних творів, унаочнення до творів шкільного репертуару);
- наявність музичних інструментів, звукоапаратури і готовність її до репетиції і концерту;

- підготовка приміщення до занять (хорові станки, стільці, нотна дошка, диригентський пульта, освітлення тощо);
- складання розкладу роботи колективу;
- складання плану виховної роботи з колективом та підготовка вчителя до проведення виховних заходів;
- планування концертних виступів на перспективний період.

Ці та інші організаційні питання студент моделює у класі диригування для забезпечення “Практикуму роботи з хором”, “Педагогічної практики в школі”, роботи зі шкільними хоровими колективами в базовій школі, у процесі підготовки творів до студентського навчального хору та складання державного іспиту з диригування.

Ще однією групою знань, умінь і навичок диригентської діяльності вчителя музичного мистецтва є його *диригентська техніка*. Диригентську техніку ми розглядаємо як систему творчих знань, умінь і навичок, з допомогою яких здійснюється навчання виконавського мистецтва диригента і, в кінцевому результаті, оволодіння засобами управління виконавськими колективами в навчально-виховній роботі вчителя музичного мистецтва. Техніку диригування ставимо в один ряд із такими творчими вміннями і навичками, як робота над партитурою, вокально-хорова робота з колективом.

До цієї групи відносяться такі основні знання, уміння і навички:

- знання, уміння і навички постановки диригентського апарату;
- уміння і навички використання основних позицій диригування;
- знання про загальні принципи використання диригентських схем;
- знання, уміння і навички використання диригентських площин;
- знання, уміння і навички використання диригентських діапазонів;
- знання про основні характеристики диригентського жесту;
- уміння і навички показу вступів;
- уміння і навички показу зняття звучання;

- знання, уміння і навички функціонального розмежування правої і лівої рук у процесі диригування;
- уміння і навички управління темпами;
- уміння і навички управління динамічними показниками;
- уміння і навички показу дроблених вступів;
- уміння і навички диригування творів, написаних у складних розмірах;
- уміння і навички показу різного звуковедення;
- уміння і навички виконання фермат;
- уміння і навички управління ритмічною структурою твору;
- уміння і навички управління особливими видами ритмічного поділу;
- уміння і навички емоційного розкриття змісту музичного твору;
- уміння і навички володіння різними типами диригентського жесту.

Важливим показником засвоєння умінь і навичок диригентської техніки вважається такий рівень оволодіння ними, коли майбутній учитель вільно їх переносить у нові умови, на новий музичний матеріал, на різні типи і види колективів виконавців.

Отже, формування знань, умінь і навичок майбутнього вчителя музичного мистецтва з техніки диригування є важливою ланкою підготовки його до диригентської діяльності в школі та за її межами.

Наступну системну групу складають **вокально-хорові знання, уміння і навички**, які забезпечують процес підготовки вчителя музичного мистецтва до диригентської діяльності в школі.

Основні вокально-хорові знання, уміння і навички, які актуалізуються на заняттях через диригентську техніку, такі:

- уміння і навички вивчення елементів вертикального і горизонтального строю в музичному творі й уміння управляти ними за допомогою диригентської техніки;
- уміння і навички визначати елементи часткового і загального ансамблю та управління ними за допомогою диригентської техніки;

- уміння і навички показу дикції в процесі роботи над музичним твором і засоби диригентської техніки для управління нею;
- уміння і навички показу звуковедення, звукодобування і диригентські засоби управління ними;
- уміння і навички визначення типу дихання в хорових партіях і всього хору, диригентські засоби управління ними;
- уміння і навички дати тон для настройки виконавців у тональність музичного твору;
- знання діапазонів, регістрів, тембральних фарб дитячих, юнацьких та дорослих голосів і засоби управління ними;
- уміння і навички чистого інтонування та диригентські засоби управління ним;
- знання гігієни дитячих голосів і їх охорони у процесі управління динамічними показниками та підбору репертуару з урахуванням діапазону;
- уміння і навички розспівки хорового колективу і засоби управління нею диригентською технікою;
- знання, уміння і навички діагностики хорових творів шкільного репертуару для різних вікових категорій школярів;
- уміння і навички ілюстрації звучання хорових партій з одночасним диригуванням ними;
- уміння і навички гри на фортепіано хорової партитури, партії, акомпанементу музичного твору однією рукою з одночасним тактуванням другою.

Наступну системну групу становлять знання, уміння і навички *роботи над піснями шкільного репертуару* (для класу, хорового колективу, вокальної групи). Робота над шкільним репертуаром вимагає від майбутнього вчителя оволодіння такими знаннями, вміннями і навичками, які дещо відрізняються від роботи над творами для “дорослих”. Крім того, що вчитель оволодіває всіма елементами музично-теоретичної, вокально-хорової підготовки і диригентської

техніки, які необхідні безпосередньо для нього, щоб у всій повноті засвоїти шкільну пісню, він виконує специфічні творчі завдання, які необхідні для виконання функції вчителя музичного мистецтва. Тому в процесі роботи над шкільним репертуаром учитель повинен:

- уміти проводити вступну бесіду чи подавати інформацію до пісні з урахуванням вікової психології учнів;
- уміти визначити, для якої вікової категорії школярів можна запропонувати ту чи іншу пісню;
- уміти грати акомпанемент до пісні на спецінструменті;
- уміти ілюструвати пісню, проспівуючи її одночасно з грою акомпанементу;
- уміти грати однією рукою мелодію, хорову партію, акомпанемент з одночасним диригуванням другою рукою або кивком голови, мімікою візуально відтворити елементи пісні, якщо вони виконуються баяністом, акордеоністом, бандуристом;
- уміти емоційно передати зміст поетичного тексту з використанням унаочнення до твору;
- у процесі вивчення пісні вирішити завдання: виховні, навчальні, розвиваючи;
- уміти спланувати вивчення пісні з найбільш раціональним використанням часу;
- уміти завершити роботу над твором і зробити висновки про вивчену пісню;
- уміти організувати публічний виступ учнів із вивченим твором.

Останню системну групу становлять *психолого-педагогічні знання, уміння і навички*, без яких немислима успішна підготовка вчителя музичного мистецтва до диригентської діяльності. Формування їх у майбутнього вчителя відбувається в процесі вивчення предметів психолого-педагогічного циклу, проте актуалізація їх здійснюється на заняттях із “Хорового диригування”. Розглядаючи зміст диригентської діяльності у співвідношенні із психологічними можливостями

розвитку сучасного школяра, ми спостерігаємо, що процес сприйняття музичних творів у різних вікових категорій учнів буде різним. А тому підготовка вчителя музичного мистецтва до розуміння вікових можливостей учнів у сприйнятті музичних образів є важливим завданням нашої дисципліни. З цією метою вчитель музичного мистецтва повинен урахувати динаміку інтелектуального розвитку школяра, його фізичні і фізіологічні можливості в процесі співу. Важливо, щоб учитель в процесі диригентської діяльності розумів емоційну сферу школяра і володів методами і прийомами впливу на неї, що дасть можливість управляти нею в процесі колективного виконавства. Тому на індивідуальних заняттях із диригування майбутній вчитель музичного мистецтва повинен засвоїти:

- уміння визначити інтелектуальні якості кожного школяра і в процесі навчання музики, співу розробити систему диференційованого впливу на його розвиток;
- уміти визначити та знати фізичні і фізіологічні можливості школярів різних вікових категорій для формування їх співочих навичок як індивідуальних, так і колективних;
- знати і вивчити емоційну сферу школярів різних вікових категорій: а) дітей-шестиліток; б) I-II класів; в) III-IV класів; г) V-VII класів; д) VIII-IX та X-XII класів;
- вміти визначити музичні задатки та здібності школярів і визначити шляхи їх застосування;
- знати і вміти використовувати методи навчання у процесі хорового співу;
- знати теорію і практику музичного сприйняття та вміти управляти ним у процесі колективного виконавства;
- знати і вміти поєднати емоційні і раціональні сфери школяра для формування знань, умінь, навичок хорового співу.

Таким чином, визначені основні психолого-педагогічні знання, уміння і навички забезпечують якісну підготовку вчителя музичного мистецтва до диригентської діяльності в школі.

ВИБІР ХОРОВОГО ТВОРУ

Перш, ніж приступити до практичної роботи з хором студент-хормейстер повинен вибрати хорові твори. Підбір репертуару – це не одномоментний акт, а складний творчий процес: з одного боку, в ньому фокусуються музично-естетичний смак і культура хорового диригента; з іншого боку, підбір творів до репертуару має педагогічний характер, так як він обумовлений особливостями виконавців і репетиційними умовами.

При підборі репертуару для конкретного хорового колективу хормейстер зобов'язаний враховувати склад хору, рівень технічної оснащеності хору, його виконавські можливості, крім того, необхідно мати на увазі перспективи зростання технічні та виконавської майстерності хорового колективу. Отже, при підборі музичних творів до репертуару хору студент-хормейстер повинен керуватися наступними педагогічними принципами:

- художня цінність і значимість хорового твору (дотримання цього принципу передбачає виховання та розвиток музично-естетичного смаку кожного учасника хору, підвищення музично-виконавської культури виконавців);
- доступність (тобто відповідність хорової партитури віковому, кількісному складу хору, ступеню його підготовленості);
- корисність (тобто придатність партитури для вирішення технічних і виконавських завдань, які сприяють зростанню виконавського рівня хорового колективу).

Крім того, репертуар повинен бути: різноманітним за історичними епохами, стилями, жанрами, характерами і т.ін.; складатися у відповідності з традиціями (репертуар академічного хору складають духовні та світські хорові твори, обробки та перекладання народних пісень, сучасні твори); мати достатню

кількість творів а cappella (без супроводу), освоєння яких дозволяє найбільш ефективно формувати хорову майстерність.

ПОПЕРЕДНЯ РОБОТА ДИРИГЕНТА НАД ХОРОВОЮ ПАРТИТУРОЮ

Хоровий твір для диригента є не просто нотним і поетичним текстом, не абстрактною схемою, а самою музикою, яка повинна ожити під владними рухами диригента. Хоровому диригенту необхідно розкрити суть творчої роботи композитора і поета, наблизитися до них, зрозуміти їх творчі завдання і подумки пройти разом з ними шлях до їх вирішення, тобто знайти відповідність композиційних рішень задуму. Кінцевим завданням вивчення хорового твору є художньо-виконавська інтерпретація творчого задуму композитора (автора) засобами диригентської та вокально-хорової техніки.

На відміну від хорового диригента у музикантів-виконавців інших спеціальностей осягнення твору відбувається одночасно з репетиційним процесом, з процесом засвоєння твору в умовах, аналогічних умовам його виконання. Більша ж частина роботи диригента – це попередня робота над хоровим твором, яка проводиться до зустрічі з колективом виконавців, яка містить такі основні розділи: попереднє ознайомлення з партитурою; вивчення партитури; планування методів роботи з хоровим колективом і підготовка до репетиційної діяльності.

І етап: Ознайомлення з хоровим твором.

Робота над хоровим твором починається із загального знайомства з ним, де основним завданням є створення першого враження від музичного та поетичного тексту, що дозволяє відчутти ступінь виразності музики і слова.

На думку провідного оперного диригента Пазовського А.М.: “Від гостроти, глибини і свіжості вражень, народжених першим знайомством з партитурою, залежить багато чого. Насамперед – ступінь активності свого ставлення до твору, вільне, зігрите безпосереднім почуттям і уявою про нього” [69].

Початкова робота над поетичним текстом складається з прочитання тексту з інтонацією, виявлення сенсу, створення першого емоційного враження.

Способи першого прочитання музичного матеріалу можуть бути різними:

- виконання хорової партитури на фортепіано. Даний спосіб дозволяє почути всю хорову фактуру, але не дає повного уявлення про її звучання, так як розкривається в іншому тембрі, без слів, і, отже, передає лише ритмічні і звуковисотні співвідношення окремих елементів хорової фактури;
- вокальне виконання провідних голосів. При застосуванні цього способу диригент може особисто випробувати всі виразні можливості кожної хорової партії, однак, одноголосне виконання позбавляє сприйняття всієї хорової фактури і виробляє однолінійне мислення;
- розвиток внутрішнього слуху. При використанні даного способу відбувається активізація всіх слухових уявлень хорового диригента, що сприяє створенню “повної картини”. Слід зауважити, що будучи вищою формою сприйняття, дана здатність набувається з часом, з накопиченням досвіду практичної роботи з хором;
- прослуховування нового хорового твору з нотним текстом в руках у “живому” виконанні або в записі. Записи творів у виконанні хорових колективів під керівництвом досвідчених диригентів, безумовно, є для початківця диригента прекрасним навчально-виховним посібником, що виховує його художній смак і вимогливість щодо ладу, ансамблю, балансу і т.ін. Такий спосіб може допомогти у формуванні уявлень, але вдаватися до нього рекомендується після використання перерахованих вище способів, для підтвердження правильності власних висновків.

Отже, повноцінне враження про новий хоровий твір залежить від творчої уяви диригента, від його музично-слухових уявлень та вміння використовувати всі способи прочитання музично-текстового матеріалу інтегровано. Як відзначають теоретики і показує практика, чим повніше і яскравіше перше враження про твір, тим більш плідною буде вся подальша робота і тим легше буде побачити в ній контури майбутнього виконавського плану.

II етап: Вивчення хорової партитури.

Хорова партитура являє собою вид нотно-словесного запису хорової музики, при якому вокальні партії розміщуються на окремих рядках, розташованих один над іншим, а ноти, відповідні звукам, що одночасно виконуються учасниками хору, розміщуються на одній вертикалі.

Вивчення хорової партитури процес досить трудомісткий, він здійснюється за декількома напрямками. Перший напрямок – вивчення нотного тексту хорової партитури за допомогою фортепіано.

Для хорового диригента фортепіано є засобом для прочитання, відмінного розуміння і вільного знання тексту, так як в попередній роботі, у відриві від свого “інструменту” – хору диригент може уявити звучання хорової партитури тільки внутрішнім слухом і в звучанні фортепіано. Виконання партитури на фортепіано є найважливішим засобом виконавського осягнення, під час його відбувається аналіз дією. Необхідною умовою для подібного вивчення хорової партитури є повільний темп, так як він при розшифруванні музичного тексту не відіграє вирішальної ролі. Подібний виконавський аналіз дозволяє пробним шляхом і шляхом повторень шліфувати окремі деталі і фрагменти партитури з паралельним дослідженням всіх її особливостей.

На етапі попередньої роботи над хоровою партитурою фортепіано служить диригенту своєрідним “тренажером”, який дозволяє вивчати хорову партитуру, ніби в процесі репетиції. Необхідно зауважити, що виконання хорової партитури на фортепіано вимагає від диригента володіння навичкою аранжування – перекладання хорового твору для виконання на фортепіано.

Студент, вивчаючи хорову партитуру на фортепіано, стикається з багатонаправленістю і багатомірністю музичної мови: по-перше, сам нотний текст являє собою систему графічних знаків (ноти, тривалості, штрихи, нюанси, ключі, знаки альтерації та ін.), яка вимагає розшифровки і комплексного поєднання отриманих результатів; по-друге, необхідно співвідносити логіку розвитку музичного та поетичного текстів твору.

Розочинати освоєння хорової партитури на фортепіано слід з вибору аплікатури. На думку хорового диригента і педагога Казачкова С.А.: “кожен палець того, що грає, подібно партії в хорі, має свої виразні особливості, які потрібно правильно використовувати, то домагаючись рівності їх звучання, то, навпаки, виявляючи характерні темброві і артикуляційні особливості кожного пальця” [33].

Другий напрямок – вокальне освоєння голосів хорової партитури. Даний напрямок для хорового диригента має особливе значення. Диригентська професійна підготовка студента – майбутнього педагога-музиканта, на відміну від інших музичних спеціальностей (інструменталістів, співаків), проводиться протягом років навчання під фортепіано. Самостійна (попередня) робота студентів з нотним текстом хорової партитури виконується також за допомогою фортепіано. Темперований лад, “готове” звучання на інструменті, однотембровість хорових голосів не формують у студента вміння слухання горизонтальних і вертикальних інтонаційних співвідношень звуків, так необхідних хоровому диригенту, гальмують формування звуковисотного і тембрових уявлень, порушують виховання співочих виконавських навичок. Педагог Іванов-Радкевич О.П., який займався питаннями виховання диригента, зазначив, що навіть осмислений нотний текст, відтворений на фортепіано, для диригента є “репродукцією” і тільки “величезна робота уяви може наблизити його до реального хорового звучання” [29].

Враховуючи вищесказане, значення вокально-інтонаційного вивчення голосів хорової партитури важко переоцінити. Спів – це та діяльність, в якій формуються і розвиваються музично-слухові уявлення – один з провідних компонентів музичного слуху. Здатність вільно користуватися слуховими уявленнями, що відображають звуковисотні рухи музичних звуків і їх співвідношення, входить у поняття “внутрішній слух”.

При вокально-інтонаційному вивченні партитури студент-хормейстер виявляє характер вокального дихання, пов’язаного з довжиною фрази, виразними властивостями реєстрового і тембрового звучання, штрихів і

способах вокальної атаки; визначає взаємозв'язок теситури, динаміки, вокальної артикуляції, дикції та ін.; виявляє логіку розвитку кожного голосу та інше. Для виявлення напруги голосового апарату, незалежно від типу голосу студента, хорові партії слід співати обов'язково у вказаній композитором теситурі, що допомагає усвідомити виразні реєстрові і темброві можливості співочих голосів.

Наявність в хоровій партитурі кількох партій вимагає синтезуючого уявлення їх гармонічного поєднання по вертикалі, усвідомлення особливого колориту, який виникає від поєднання різних за тембром партій в загальному хоровому звучанні. У даному випадку мова йде про здатність уявлення звучання хорової партитури, яке залежить від творчої уяви диригента, від його здатності й уміння чути внутрішнім слухом хорову тканину, використовуючи при цьому весь свій досвід і знання.

Третій напрям – комплексний аналіз хорової партитури, створення інтерпретації. Аналіз хорового твору має свою специфіку і є важливою складовою в попередній роботі диригента над хоровим твором. Для створення високохудожньої інтерпретації диригенту хору необхідно володіти комплексним аналізом, що дозволяє виявити і сформувані концентрований ідеальний образ, який буде виступати і як внутрішня опора, і як цільова установка для майбутньої виконавської практики.

Комплексний аналіз включає в себе історико-стилістичний, музично-теоретичний, вокально-хоровий, диригентсько-виконавський аналіз. Метою такого аналізу є виявлення, обґрунтування та узагальнення всіх засобів музичної виразності, які виявлені в результаті ретельного музично-теоретичного і виконавського аналізу хорової партитури (вокального та фортепіанного вивчення партитури).

Подібний аналіз передбачає глибоке розуміння системи засобів виразності в її зв'язках з історичною еволюцією диригентсько-хорового мистецтва. Аналіз хорового твору повинен враховувати численні відомості про змістовно-виразні і формотворюючі можливості різних сторін і елементів музики і слова, тобто

великий матеріал, накопичений в галузі семантики, граматики, стилістики та історичної еволюції музичної та поетичної мови.

Видатний педагог-диригент Казачков С.А. вважає, що “при аналізі хорової партитури необхідно шукати підтекст, який виникає через літературно-поетичний і музичний контексти в складній взаємодії обох елементів” [33]. Аналізуючи, диригент повинен по можливості наблизитися до авторів і не тільки зрозуміти їхні творчі завдання, а й подумки пройти разом з ними шлях до їх вирішення. При такому підході до аналізу “зсередини” диригент знаходить відповідність композиційних рішень задуму.

Час, коли диригент здатний уявити хоровий твір як цілісний образ, можна вважати моментом завершення аналізу, при цьому, удосконалюючи і шліфуючи хоровий твір під час репетиції, диригент повертається до фрагментарного, а часом і до елементарного аналізу, уточнюючи деталі, пропорції і т.ін.

Підсумком виконаної роботи є створення виконавської інтерпретації хорового твору, яка далі буде виступати і як внутрішня опора, і як цільова установка для виконавської практики хорового диригента. Підтвердженням служать слова відомого диригента Пазовського А.М.: “Поки допитлива думка і чуйне серце диригента не відчують за нотними знаками живу душу композитора, ці знаки залишаться не більш, як умовним, мертвим шифром. Тільки після того, як диригент розкриє для самого себе прихований в нотному запису авторський задум, він зможе засобами свого мистецтва, через натхненний їм творчий колектив, запалити і слухача “[69].

Четвертий напрямок – диригентське освоєння хорової партитури. Роль диригентського показу надзвичайно важлива на всіх етапах розучування партитури з хором і зростає по мірі вивчення тексту хорового твору, а до моменту концертного виконання залишається єдиним засобом впливу на хоровий колектив, тому в розділі попередня робота над хоровою партитурою диригентське освоєння носить обов’язковий характер. На даному етапі необхідно не тільки освоїти диригентську схему і певні види ауфтакту, а й

визначити характер диригентського жесту, опираючись на результати попередньої роботи.

Диригентське освоєння хорової партитури містить в собі:

- показ вступів і знятть, характеру співочого дихання і цезур;
- показ метру, внутрішньодольової пульсації, ритмічного малюнку, фермат;
- показ темпу і темпової агогіки всередині фрази і на межі розділів;
- показ динаміки та її змін (*crecendo*, *diminuendo*), фразування, кульмінацій;
- показ штриха і його змін;
- вибір диригентських жестів і мімічних засобів для вирішення виконавських завдань, пов'язаних з емоційно-вольовою сферою.

III етап: Підготовка до репетиційної діяльності

Заключний розділ попередньої роботи диригента – підготовка до репетиційної діяльності. Вона ґрунтується на отриманих результатах першого і другого розділів і являє собою роботу по створенню робочого виконавського плану, планування вокально-хорової роботи та організації репетиційного часу.

Для успішної репетиційної роботи необхідно виявити вокально-хорові труднощі в хоровій партитурі, що вимагають особливої уваги в процесі розучування музичного твору:

- інтонаційні труднощі;
- метроритмічні труднощі;
- труднощі в роботі над мелодичним і гармонічним строем;
- хоровий баланс;
- труднощі з вирівнювання тембрового ансамблю в кожній хоровій партії;
- труднощі розподілу співочого дихання в кожній хоровій партії;
- штрихові труднощі;
- труднощі в роботі над темпом і агогікою;
- труднощі в роботі над динамікою і фразуванням;
- теситурні і регістрові труднощі;
- дикційні труднощі.

Далі слід перейти до створення робочої партитури – хорової партитури, до якої внесені всі виявлені в результаті цілісного аналізу відомості, відзначені вокально-хорові труднощі, проставлені такти для координованої роботи диригента і хористів. Для малодосвідченого хормейстера наявність робочої партитури має особливе значення.

Завершується попередня робота диригента над партитурою складанням репетиційного плану. План репетиційної роботи включає в себе: визначення основних завдань у роботі з хором над розучуванням твору, облік проблемних моментів, знаходження доцільних репетиційних прийомів, що сприяють ефективності репетиції, врахування рівня і технічних можливостей хору. Слід зауважити, що план репетиційної роботи повинен бути коротким і досить гнучким, що дозволяє студенту-хормейстеру швидко реагувати на реальну ситуацію і вносити зміни в роботу по ходу репетиції.

РЕПЕТИЦІЙНА РОБОТА З ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ

Після всебічного і ретельного вивчення партитури хорового твору, студент-хормейстер приступає до розучування даного твору з хоровим колективом.

I етап: Розспівування хору.

Як показує хорова практика доцільно починати репетицію з налаштування і розспівування хору. В першу чергу хорове розспівування – це підготовка голосового апарату співаків; по-друге – налаштування хору як “інструменту” по мелодичному і гармонічному строю, по ансамблю (унісонному, тембровому), по балансу звучання хорових партій, по режиму співочого дихання і т.ін., що готує хоровий колектив до репетиційної роботи над хоровими творами.

За допомогою систематично розроблених вокально-хорових вправ диригент має можливість направляти і покращувати звучання, як окремих хорових партій, так і всього хору. Розспівування хору слід проводити перед початком репетиції, відводячи на нього не більше 10-15 хвилин, бажано в режимі “a cappella” або за мінімальної підтримки інструменту.

Розспівування можна здійснювати за різними варіантами: спільне розспівування хорового колективу; розспівування груп голосів; розспівування окремих хорових партій; індивідуальне розспівування.

Процес розспівування починається з показу (програвання або проспівування) вокально-хорової вправи диригентом, потім детально пояснюється його побудова (інтерваліка, розмір, ритм), ставляться вокально-технічні завдання, після цього задається тон і хор розпочинає вивчення твору.

Хорове розспівування містить в собі такі види вправ:

1) вправи унісонно-октавного порядку:

- | | | |
|----------|---|------------------|
| a) С – А | } | унісонні |
| Т – Б | | |
| б) С – Т | } | унісонно-октавні |
| А – Б | | |
| в) А – Т | → | унісонні |
| С – Б | → | унісонно-октавні |

Хорові розспівування унісонного і унісонно-октавного порядку рекомендується починати з середнього регістру хорових партій, який найбільш сприяє природньому відтворенню звуку, і поступово вести їх в хроматичному висхідному порядку до верхнього регістру, а потім в низхідному – до нижнього регістру. Спів має здійснюватися в заданому динамічному відтінку.

Пропонуємо послідовність роботи над вправами даного виду:

- спів “закритим ротом” – як найбільш зручний прийом для формування звуку, при якому кожен співак може з найбільшою точністю направляти свій звук. Однак, необхідний слуховий контроль за напрямком звучності, так як напрямок звуку в носову порожнину тягне за собою появу “носового” або “гугнявого” співу;
- спів на голосні звуки; рекомендується певна послідовність голосних: А-Е-І-О-У і У-О-І-Е-А. При виконанні голосних необхідно спостерігати за правильною артикуляцією та необхідною атакою звуку;

- спів на окремі склади, складені із застосуванням одного (ма-ме-мі-мо-му, ла-ле-лі-ло-лу, та-те-ті-то-ту, ба-бе-бі-бо-бу і т.і.) або різних комбінацій двох приголосних звуків: дзвінкого і глухого (наприклад , да-де-ді-до-ду і та-те-ті-то-ту), двох дзвінких (бра-бре-брі-бро-бру). В даному випадку необхідно стежити за правильною артикуляцією, чіткою вимовою і атакою звуку.

Після того, як буде проведено унісонне або унісонно-октавне розспівування, слід перейти до дво- або триголосних вправ, які дозволяють поступово включити кожного співака хору в гармонічне загальнохорове звучання.

2) дво- і триголосні вправи:

- | | | | | |
|----------|---|------------------|---|-------------|
| а) С – А | } | терції | | |
| Т – Б | | | | |
| б) С – А | } | сексти | | |
| Т – Б | | | | |
| в) С – А | → | унісонно-октавні | } | секстакорди |
| Т – Б | → | терції | | |

3) гармонічні вправи.

Якщо вправи унісонного і унісонно-октавного порядку є горизонтальною настройкою хору, то гармонічні вправи спрямовані на налаштування хорової вертикалі. Практика показує особливу доцільність виконання гармонічних вправ тільки “а cappella” (без супроводу фортепіано).

Кожен вид вправ має свої певні цілі і завдання, тому при розспівуванні хору рекомендується використання усіх видів вправ.

II етап: Задавання тону.

Серед численних обов’язків диригента хору задавання тону має особливе місце. Правильно задати тон – це означає ввести хоровий колектив в тональність твору і організувати допомогу в “прийомі” тону кожної з хорових партій. Інтонаційне чисте, спокійне і впевнене задавання тону визначає інтонаційну точність подальшого виконання хорового твору.

У хоровій практиці диригентами застосовуються різні методи задавання тону. Одні, виходячи на естраду і стаючи на диригентське місце, задають тон безпосередньо перед хоровим колективом. Інші часто обходять навколо хорового колективу або проходять між окремими голосовими групами і в цей час по кілька разів задають тон. Як показує досвід багатьох хорових диригентів, перевага залишається за першим методом.

Задавання тону можливо наступними способами: голосом диригента за допомогою камертона і за допомогою фортепіано або іншого інструменту. При виконанні хором творів “a cappella” бажано задавати тон голосом, користуючись камертоном. Камертон використовується як на репетиціях, так і в концертному виступі. Технічний процес роботи з камертоном вимагає наступних умінь: диригент, привівши в коливальний стан вилки камертона і сприймаючи отриманий звук камертона на слух, впевнено і точно передає голосом звукову висоту, затримуючись на ній нетривалий час. Потім оточує його двома звуками (наприклад, б.3 вгору і м.3 вниз) і визначає тоніку твору, необхідний звук або акорд, з якого починається хоровий твір. При розподілі порядку звуків початкового акорду твору між окремими хоровими партіями диригент в першу чергу звертає увагу на ті партії, які повинні прийняти основний тон акорду, далі задає тон терції і потім квінти основного акорду.

III етап: Розучування хорового твору з хором.

Слід зауважити, що репетиційний процес досить тривалий і складний, він охоплює різні сторони вивчення музичного матеріалу. Репетиційний режим, форми і методи репетиційної роботи з хором можуть бути найрізноманітнішими і обираються в залежності від особливостей досліджуваного репертуару, від індивідуальності та кваліфікації диригента, від умов праці хорового колективу, від рівня підготовки даного хору та інших обставин.

Для організації системної репетиційної роботи над хоровими творами студенту-хормейстеру необхідно знати таку класифікацію хорових репетицій:

а) за складом виконавців:

- репетиції згідно голосів хорових партій (сопрано, альти, тенори, басы);

- репетиції за групами (жіночий склад, чоловічий склад або перші голоси, другі голоси);
- зведені репетиції (загальнохорові, з концертмейстером, з оркестром або іншими складами виконавців);

б) по етапах роботи над репертуаром:

- репетиції попереднього розбору (знайомство з твором, читання з листа, первинний аналіз);
- репетиції детальної роботи над хоровим твором;
- репетиції по “вспівуванню” хорового твору;

в) за характером діяльності:

- робочі;
- прогонні;
- генеральні.

Слід зауважити, що репетиційна робота ґрунтується на результатах попередньої роботи диригента над хоровою партитурою. Весь багатосторонній і різноманітний репетиційний процес умовно ділиться на наступні основні фази репетиційної роботи:

- ескізна або початкова;
- технологічна або підготовча;
- художня або заключна.

Розглянемо кожну із запропонованих фаз докладно.

Метою ескізної або початкової фази є загальне ознайомлення хорового колективу з твором. Диригент передує початок музикування вступною короткою та інформативною бесідою, в якій говорить про зміст твору, про художній образ, музичні і текстові особливості даного твору і т.ін.

Наступний крок – виконання хорової партитури на фортепіано диригентом або аудіо-показ. Виконання партитури на фортепіано має відповідати виконавській інтерпретації, створеної в результаті попередньої роботи диригента. Після цього твір “читається з листа” всім хоровим колективом 1-2 рази. Таким шляхом хоровий колектив отримує первинне уявлення про твір.

Друга технологічна фаза передбачає копітку, детальну, трудомістку роботу з вивчення хорової фактури. Спочатку рекомендується сольфеджування хоровими партіями (при наявності в партитурі “divisi” кожна партія сольфеджується окремо). Диригент звертає увагу на правильну і точну інтонацію, ритмічну чіткість. Далі рекомендується загальнохорове сольфеджування хорового твору, однак, при спільному сольфеджуванні виникає “фонетичне різноголосся”, яке не дозволяє співакам чути один одного. В даному випадку ця суттєва сторона репетиційної роботи може бути заповнена проспівуванням кожною партією єдиного складу, наприклад, “лю”, “льо”, “та”, “ді” та подібних їм складів, що сприяють правильній атаці звуку.

Закінчивши цю сторону вивчення хорової партитури, слід перейти до її вивчення в поєднанні з поетичним текстом. На даному етапі диригенту необхідно звертати увагу на правильне однакове звукоутворення, стежити за тембровою злитістю кожної хорової партії, за ясністю вимови, як окремих приголосних звуків, так і складів, і цілих текстових фраз. Паралельно з цією роботою здійснюється робота з вирівнювання загальної звучності, згладжування реєстрів, відпрацьовуються моменти співочої атаки і штрихів, динаміки, музичного фразування, робота з регулювання співочого дихання кожної партії.

Провівши детальну роботу по партіях, хормейстер переходить до “склеювання” всіх елементів в єдину загальнохорову звучність, регулюючи її в співвідношенні з виконавським задумом, переходячи до художньої фази розучування твору. На даному етапі роботи диригент веде ретельну роботу над мелодичним і гармонічним строем, працює над усіма видами хорового ансамблю (метроритмічним, темповим і агогічним, динамічним, штриховим, тембровим, ансамблем хору та супроводу, ансамблем хору та соліста). Одночасно здійснюється робота над відповідністю взаємозв'язків між змістом хорового твору і формою його виконання. Саме цей творчий процес зі створення художнього образу є найцікавішим і відповідальним моментом, де розкриваються “розум і душа” диригента. На думку авторитетного хорового майстра Єгорова О.О., на даному етапі диригент подібний до “живописця-

художника, який, використовуючи хорові засоби і вільно розпоряджаючись ними, створює художні образи, що надовго запам'ятовуються”[26].

Завершується весь репетиційний процес заключною або генеральною репетицією, де підводяться підсумки, перевіряються досягнуті результати технічної підготовки і художня зрілість виконання. Мета останньої репетиції – репетиція концертного виступу, так званий “прогін”, на якому визначається хронометраж кожного твору і всієї програми, затверджується порядок хорових творів у концертній програмі, визначається точне місце розташування хорового колективу та інших виконавців (солістів, концертмейстера, ансамблю, оркестру) на сцені, відпрацьовується вхід і вихід виконавців.

КОНЦЕРТНИЙ ВИСТУП

Завершальним етапом роботи диригента і хорового колективу, кінцевим результатом усіх попередніх зусиль є концерт. Диригент Кондрашин К.П. зазначає, що з усіх етапів роботи диригента концерт найприємніший, на його думку – це “пожинання плодів” [40].

Хоровий спів – це колективний вид виконання, що вимагає керівника, роль якого полягає в координуванні та об'єднанні спрямувань хористів в єдине ціле. Сам хор має велику інерцію, щоб зрушити його з “мертвої точки” (Казачков С.А.), потрібен сильний творчий імпульс, який повинен виходити від диригента і чим сильніше і яскравіше буде імпульс, чим переконливіше буде диригентське трактування, тим швидше виникне художньо - виконавська ініціатива хору.

Виконавські переживання народжуються і розвиваються у диригента і хору задовго до концертного виступу під час репетиційної роботи. Творча діяльність диригента і хору в концертному виступі, має свої особливості, відмінні від їх проявів на репетиціях. Загальновідомі випадки, коли яскраві результати, досягнуті в репетиційній роботі, потім не реалізуються в умовах концерту. Публічні виступи завжди оцінюються з боку інших людей, які можуть підвищити або знизити самооцінку виконавця. В умовах концертного виступу студента-

хормейстера крім публіки оцінює кваліфікаційна комісія, що створює додаткове психологічне напруження, тому вважаємо за необхідне звернути увагу саме на психологічну підготовку студента-хормейстера до концертного виступу, яка полягає в подоланні наступних бар'єрів концертного виконання, виділених Казачковим С.А. [34]

Бар'єр буденності знайомий всім виконавцям. Перехід до концертного стану, який вимагає піднесеності, загостреної музично-поетичної уяви і почуття дуже непросте. Потрібно навчитися усувати себе від буденності і налаштуватися на високу концертну атмосферу. Наприклад, для диригента Кондрашина К.П. у день концерту: "Важливо тільки бути одному і привести себе в особливий стан – готуватися до дійства. Перед безпосереднім же виходом на естраду, мені потрібно включитися в світ майбутніх звуків першого виконуваного твору "[40].

Так як диригент відповідальний не тільки за себе, але і за колектив, то для хору також необхідне творче налаштування, таким є ретельне розспівування безпосередньо перед концертом. Його мета – зосередити увагу хору, розігріти уяву і почуття, зміцнити виконавську волю, нагадати про найбільш відповідальні і важкі місця в програмі, пристосуватися до акустики залу, провести настройку хорового строю, ансамблю, режиму дихання. Завдання диригента – ретельно зосередити колектив перед виходом на естраду.

Стартовий бар'єр. Загальновідомо, як важко починати виконання концертної програми. Період з моменту підготовки до виходу і до початку звучання хорового твору проходить в наростаючій внутрішній мобілізації душевних сил всіх виконавців. Створюється інерція мовчання та внутрішньої зосередженості, від якої зазвичай важко перейти до дії. Диригенту, перш ніж почати диригувати, потрібно "включити" себе у вірний музично-психологічний стан, що був знайдений в попередній роботі. Внутрішнє налаштування диригента у початковий момент – від заданого тону твору і до ауфтакту до початку виконання характеризується відтворенням в пам'яті цілісного характеру

звучання, забарвленого в емоційний тон, властивий даному твору. Цей тон ми сприймаємо як настрій, стан, атмосферу.

Однак, малодосвідчений диригент досить важко вводить себе у світ музично-художніх образів ще до моменту звучання музики. В даному випадку, студенту-хормейстеру необхідно, по-перше, під час попередньої роботи над хоровою партитурою знаходити більше асоціацій, що викликають творчий стан; по-друге, під час репетиційної роботи вправлятися у подоланні стартового бар'єра.

Бар'єр сором'язливості. У процесі перевтілення є особливо важкий момент, що виникає при переході зі свого "Я" в музично-поетичний образ. Скільки хорових співаків і диригентів, не вміючи подолати бар'єр сором'язливості на шляху до перевтілення, співають і диригують нижче своїх можливостей. Сором'язливість зазвичай проходить з виконавським досвідом, для її подолання можна порадити наступне:

- бути готовим до концерту на 200% в знанні партитури;
- виходячи до хору, пам'ятати, у чиїх руках доля музики і хору;
- не фіксувати увагу на власній персоні;
- не фіксувати увагу на невдачах і випадкових помилках;
- не аналізувати те, що вже прозвучало, тому що такий аналіз у концерті руйнує художню цілісність виконання.

Бар'єр втоми. Як би вдало не йшов концерт, у колективі настає момент втоми: недостатньо чисто вишикувався складний акорд, якась партія невчасно вступила, подекуди не прозвучали крайні звуки верхнього або нижнього регістра і т.ін. Зазвичай втома виникає у другій половині концерту (після виконання кульмінаційного, складного твору). Ось чому на даному етапі програми доцільно виконувати твори неважкі, зручні за фактурою, добре вивчені.

Незважаючи на те, що концертний виступ для диригента є результатом виконаної роботи, він в жодному разі не повинен перетворюватися на механічне відтворення завченого на репетиціях. У концерті постійно присутні елементи імпровізації. Диригент під час виступу ніби роздвоюється, з одного боку він

лідер, який забезпечує реалізацію вивченої на репетиціях музики, з іншого – творець, який відчуває музику, ніби знайомиться з нею вперше, тобто створює відчуття одномоментного народження твору.

Засобами впливу диригента на хорвий колектив в момент концертного виступу є диригентський жест, погляд і пантоміміка. Так як у спеціальній літературі диригентському жесту приділяється достатня увага, тому в наших рекомендаціях вважаємо за необхідне звернути увагу студента-хормейстера на те, що жест і музика взаємозумовлені, тобто музика визначає виразність диригентського жесту, жест конкретизує сутність музики, допомагає розкрити її зміст .

Диригентська практика має достатньо прикладів, коли жести хормейстера при всій їх відточеності можуть виявитися незрозумілими за змістом, якщо вони не висвітлені виразним поглядом, мімікою і пантомімікою. Погляд диригента є візуальним контактом з виконавцями, без якого неможливо домогтися тонкого і глибокого розуміння намірів диригента з боку колективу. Погляд диригента, що володіє вольовою силою, повинен використовуватися обачно, в потрібний момент, в певному напрямку, не сковуючи і не пригнічуючи виконавців. Він може бути спрямований на весь колектив, на одну якусь групу, хорову партію, соліста або концертмейстера.

Міміка для диригента також є засобом управління: його обличчя відображає і передає виконавцям почуття і переживання, які відчуває диригент. У досвідченого музиканта міміка виникає як природній вияв емоційності, як відгук на його внутрішні переживання. Виховати виразність міміки нелегко, при малорухливому і скутому від природи обличчі необхідно відпрацьовувати окремі елементи лицевої виразності, знати, якими мімічними рухами можна досягти того чи іншого виразу обличчя. Особливо слід зауважити, що для хорового диригента неприпустимо, щоб його обличчя виражало розгубленість, переляк, замішання, невдоволення або які-небудь інші стани, не пов'язані безпосередньо зі змістом і характером виконуваної музики.

Пантоміміка (виразність корпусу) також пов'язана з виразом певного емоційного стану. Наприклад, рух корпусу в бік предмета (об'єкта) висловлює фізичне зусилля, відкидання тіла назад – відповідно, ослаблення. Досвідченими диригентами помічено, що естетично виправдані рухи диригентського корпусу і голови підсилюють виразність диригентського жесту. Так, наприклад, в момент показу наростання динаміки, наснаги поступове розпрямлення корпусу з невеликим відхиленням назад підсилює ефект; невеликий рух корпусу з незначним нахилом вперед дозволяє підсилити передачу потаємного, скутого, концентрованого, інтимного стану. Голова, кілька відкинута назад, свідчить про гордість, радісних почуттях, мрійливості; нахилена набік – про кокетування, розчулення, легкої задуми; злегка опущена на груди – передаємо почуття смутку, роздуми, смирення.

Отже, різноманітний діапазон всіх засобів диригентської виразності досить широкий і вибір того чи іншого засобу визначається доцільністю і відповідністю стилю, жанру, характеру конкретного твору.

Таким чином, оволодіння знаннями, вміннями і навичками у вирішенні організації диригентської діяльності вчителя музичного мистецтва зводиться до найважливішого — вдосконалення його самостійної роботи. Не зважаючи на специфіку цієї роботи, вона повинна моделювати дійсний процес творчої діяльності диригента. Навчити майбутнього вчителя самого опрацьовувати пісенний шкільний репертуар, сформувати знання, уміння самостійної роботи над ним означає вирішити ряд творчих завдань, які складають серцевину його диригентської діяльності в класі, в позакласній роботі за межами школи. Тому вдосконалення самостійної роботи майбутніх учителів музичного мистецтва доцільно здійснювати шляхом залучення їх у творчий процес, зміст і характер його наближений до змісту і характеру тих завдань, які доводиться вирішувати організаційно вчителю-диригенту в повсякденній практичній діяльності.

Кінцева мета диригентської діяльності, як ідеалізований кінцевий її результат, полягає в організації хорового виконання твору і його цілеспрямованої дії на свідомість і емоційну сферу слухача.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреева Л. А. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. Андреева. – М: Музыка, 1969.
2. Андреева Л.М. Искусство хорового пения / Л. М. Андреева, М.А.Бондарь, В.С. Локтев, К.Б. Птица. – М.: Музгиз, 1963. – 143 с.
3. Анисимов А. Дирижер - хормейстер / А. Анисимов. – Л: Музыка, 1978. – 176 с.
4. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки: книга для учителя / Л.Г. Арчажникова. – М.: Просвещение, 1984. – 111 с.
5. Безбородова Л.А. Дирижирование: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Л.А. Безбородова. – М.: Просвещение, 1985. – 176 с.
6. Берденніков М. Про деякі методичні проблеми у класі хорового диригування / М. Берденніков. – Київ: Музична Україна, 1972. – 217 с. – (Українське музикознавство).
7. Білявський Е. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі / Е. Білявський. – Київ, 1984.
8. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений. Учебное пособие / М. Ш. Бонфельд. – Москва: ВЛАДОС, 2003. – (Ч.1-2).
9. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово: Часть 1. Ритмика / В.А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1972. – 151 с.
10. Вишнякова Т.П. Основы хорового дирижирования: учеб.-метод. пособие / Т.П. Вишнякова, Н.М. Лебедева, О.О. Юргенштейн. – СПб.: Астерион, 2008. – 54 с.
11. Вишнякова Т.П. Практика работы с хором / Т.П. Вишнякова, Т.В. Соколова. – СПб.: Астерион, 2008. – 52 с.
12. Горбенко С.С. Дитяче хорове виховання в Україні. Навчально-методичний посібник / С.С. Горбенко. – К.: ІЗМН, 1999.
13. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. Горюхина. – Київ: Музична Україна, 1985.

14. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль. Навчальний посібник / І. І. Гулеско. – Харків: ХДАК, 2011.
15. Дашанова Н.А. Основы хороведения: учебное пособие / Н.А.Дашанова. – Казань: ТГГПУ, 2008. – 61 с.
16. Дмитревський Г.А. Хорознавство і керування хором / Г.А.Дмитревський. – Київ: Музична Україна, 1965.
17. Добровольская Н. М. Что надо знать учителю о детском голосе / Н. М. Добровольская. – Москва: Музыка, 1972.
18. Доронюк В. Д. Курс техніки диригування / В. Д. Доронюк. – Івано-Франківськ, 2004. – 292 с.
19. Доронюк В. Д. Методика викладання диригування / В. Д. Доронюк. – Івано-Франківськ, 2005. – 320 с.
20. Доронюк В. Д. Основи вокально-педагогічної творчості учителя музики / В. Д. Доронюк, М. Ю. Сливоцький. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦТ, 2007.
21. Доронюк В. Д. Шкільне хорознавство / В. Д. Доронюк, Ж. Й. Зваричук. – Івано-Франківськ: Плай, 2008.
22. Духовна Є. Н. Охорона дитячого голосу / Є. Н. Духовна. – Київ: Радянська школа, 1974.
23. Дыганова Е.А. Формирование самообразовательной компетенции будущего учителя музыки в процессе освоения дирижерско-хоровых дисциплин / Е.А. Дыганова. Образование и саморазвитие. – 2011. № 4 (26). – С. 17-22.
24. Дыганова Е.А. Самостоятельная работа студентов по выполнению аннотаций на вокально-хоровые произведения: метод. рекомендации / Е.А. Дыганова. – Казань: ТГГПУ, 2010. – 28 с.
25. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования / Г.Л.Ержемский – М.: Музыка, 1988.
26. Єгоров О.О. Теорія і практика роботи з хором / О.О. Єгоров. – Київ: Держвидав України, 1956.

27. Живов В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В.Л. Живов. – Москва: Работа с хором, 1972. – (Профиздат).
28. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учебн. заведений / В.Л.Живов. – М.:ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
- 29.Иванов-Радкевич А.П. О воспитании дирижера / А.П.Иванов-Радкевич. – М.: Музыка, 1973. – 79 с.
30. Казачков С.А. Дирижер хора – артист и педагог/ С.А.Казачков. – Казан. гос. консерватория. – Казань, 1998. – 308 с.
31. Казачков С. Хоровой век. Статьи. Письма. Воспоминания. Казан. гос. консерватория / С. Казачков. – Казань, 2009. – 427 с.
32. Казачков С.А. О дирижерско-хоровой педагогике. Музыкальное исполнительство / С.А. Казачков. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 6. – с.308. – С.120-143.
33. Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка / С.А. Казачков. – Москва: Музыка, 1967.
34. Казачков С.А. От урока к концерту / С.А.Казачков. – Казань: изд-во Казанского ун-та, 1990. – 344 с.
35. Калашник М.П. Уроки елементарної теорії музики: Навчальний посібник / М. П. Калашник. – Харків: Фактор. 2007.
36. Канерштейн М.М. Вопросы дирижирования / М.М. Канерштейн. – М.: Музыка, 1972. – 256 с.
37. Колесса М. Основи техніки диригування / М. Колесса. – Київ: Музична Україна, 1973.
- 38.Коломоець О. М. Хорознавство / О. М. Коломоець. – Київ: Либідь, 2001.
39. Кондрашин К.П. Мир дирижера (Технология вдохновения) / К.П.Кондрашин. – Л.: Музыка, 1976. – 192 с.
40. Кондрашин К.П. О Дирижерском искусстве / К.П.Кондрашин. – Л.: Советский композитор, 1970. – 151 с.
41. Кончева И. Вокальный словарь / И. Кончева, А. Яковлева. – Л.: Музыка, 1988.

42. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. / Н. Корыхалова. – Л, 1979.
43. Котляревский И. А. Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа / И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. – Київ: Музична Україна, 1988.
44. Краснощеков В.И. Вопросы хороведения / В.И.Краснощеков. – М.: Музыка, 1969. – 300 с.
45. Кремлев Ю.А. О роли разума в восприятии произведений искусства / Ю.А.Кремлев. – М.: Музыка, 1970. – 72 с.
46. Кремлев Ю.А. Выразительность и изобразительность музыки / Ю.А.Кремлев. – М.: Музгиз, 1962. – 52 с.
47. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. / И. Лаврентьева. – Москва: Музыка, 1976.
48. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. П. Лащенко. – Київ: Музична Україна, 1973.
49. Левандо П.П. Хоровая фактура: Монография / П.П. Левандо. – Л.: Музыка, 1984. – 124 с.
50. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М.Н.Лобанова. – М: Сов. композитор, 1990. – 312 с.
51. Лобачева Е.А. Хор и хороведение / Е.А.Лобачева. – М.: Музыка, 1964, – 63с.
52. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки / Л.А.Мазель. – М.: Советский композитор, 1991, - 376 с.
53. Малько Н. А. Основы техники дирижирования / Н. А. Малько. – Л: Музыка, 1965.
54. Мартинюк А. К. Диригування. Навчальний посібник / А. К. Мартинюк. – Мелітополь, 1996.
55. Мархлевський А. Ц. Практика основної роботи в хоровому класі / А. Ц. Мархлевський. – Київ: Музична Україна, 1986.
56. Медынь Я.Г. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин / Я.Г.Медынь. – М.: Музыка, 1978. – 135 с.
57. Михайлов А. Стиль в музыке / А. Михайлов. – Москва: Музыка, 1981.
58. Мусин И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. – Л: Музыка, 1967.

59. Мусин И.А. О воспитании дирижера: Очерки / И.А.Мусин. – Л.: Музыка, 1987. – 247 с.
60. Мюнш Ш.Э. Я – дирижер / Ш.Э. Мюнш. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 93 с.
61. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д. Огороднов. – Київ: Музична Україна, 1989.
62. Ольхов К.А. О дирижировании хором / К.А. Ольхов. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 108 с.
63. Ольхов К.А. Теоретические основы дирижерской техники / К. А. Ольхов. – Л.: Музыка, 1984.
64. Орлов Н. Д. О детском голосе / Н. Д. Орлов. – Москва: Просвещение, 1982.
65. Осеннева М.С. Хоровой класс и практическая работа с хором: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / М.С.Осеннева, В.А.Самарин. – М.: Издательский центр "Академия", 2003. – 192 с.
66. Остраменський В. Сприйняття музики як педагогічна проблема / В. Остраменський. – Київ: Музична Україна, 1975.
67. Падалка Г. М. Організація самостійної роботи над художньою інтерпретацією музичних творів: Методичні рекомендації / Г.М. Падалка. – Київ. – 1991.
68. Падалка Г. М. Учитель, музыка, дети / Г. М. Падалка. – Київ: Музична Україна, 1982.
69. Пазовский А.М. Записки дирижера / А.М.Пазовский. – М.: Советский композитор, 1968. – 559 с.
70. Пархоменко Л. Українська хорова п'еса / Л. Пархоменко. – Київ: Наук. думка, 1979.
71. Пигров К.К. Руководство хором / К.К.Пигров. – М.: Музыка, 1964. – 220 с.
72. Полякова О. Язык дирижирования / О. Полякова. – Київ: Музична Україна, 1987. – 189 с.
73. Попов С.В. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора / С.В.Попов. – М.: Музгиз, 1961. – 123 с.

74. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко. К.В. Тарасова и др.; Под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Издательский центр “Академия”, 2003. – 368 с.
75. Раввінов О. Методика хорового співу в хорі / О. Раввінов. – Київ: Музична Україна, 1969.
76. Романовский Н.В. Хоровой словарь / Н.В.Романовский. – М.: Музыка, 2000. – 230 с.
77. Романовский Н. В. Хоровое искусство / Н. В. Романовский. – Л: Музыка, 1982.
78. Ручьевская Е. Анализ вокальных произведений / Е. Ручьевская. – Л: Музыка, 1988.
79. Сегеда Н.А. Професійний розвиток викладача музичного мистецтва: історія, методологія, теорія:[монографія] / Н.А.Сегеда. – К.: НПУ імені М.П.Драгоманова, 2011.
80. Серганюк Ю. Методика аналізу хорових творів / Ю. Серганюк, Л. Серганюк, В. Їжак. – Івано-Франківськ, 1991
81. Сивизьянов А. Проблемы мышечной свободы дирижирования хором / А. Сивизьянов. – Москва: Музыка, 1983.
82. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке / М. Скребкова-Филатова. – Москва: Музыка, 1985..
83. Соколов В.Г.Работа с хором / В.Г.Соколов. – М.: Советская Россия, 1964. – 152 с.
84. Стасько Г. Є. Голос людини та вокальна робота з ним / Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький. – Івано-Франківськ, 2010.
85. Чесноков П.Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижеров / П.Г.Чесноков. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 224 с.
86. Яковлев А.В. Физиологические закономерности певческой атаки / А.В.Яковлев. – Л.: Музыка, 1971. – 64 с.

ДОДАТКИ

Додаток 1

ПЛАН КОМПЛЕКСНОГО АНАЛІЗУ ХОРОВОГО ТВОРУ

1. Літературно-художній та стилістичний аналіз.

- 1.1.Короткі відомості про творчість авторів музики та тексту, загальна характеристика їх творчого стилю.
- 1.2. Історія написання хорового твору. Співвідношення між літературним першоджерелом і використаним композитором текстом.
- 1.3.Визначення проблематики (сюжет, тема, ідея) та літературно-стилістичний аналіз поетичного тексту.
- 1.4.Драматургічні особливості твору з врахуванням його стилістики. (Якщо вивчається уривок із опери або циклічної композиції, необхідно дати його характеристику в цілому, показати значення фрагменту, що аналізується в драматичній лінії твору).

2. Музично-теоретичний аналіз.

- 2.1.**Форма твору:** її типи і особливості будови; визначення функцій частин у формі; тематичний склад, його однорідність чи контрастність; способи розвитку тематичного матеріалу, які домінують у творі; місцезнаходження та способи досягнення.
- 2.2.**Ладо-тональний план та гармонічний аналіз:** тональний план, способи ладо-тонального розвитку; стиль гармонічної мови, гармонія як формотворчий і колористичний фактор; гармонічні каденції, їх виражальне значення і співвідношення у формі.
- 2.3.**Метро-ритм:** музичний метр і його співвідношення з ритмом вірша; розмір, його співвідношення з жанровою основою музичного твору; домінуючий ритмічний малюнок, його формотворча і експресивна роль.
- 2.4.**Мелодика:** будова, основний спосіб розгортання; використана типова інтерваліка; вплив лінеарності на гармонічну структуру.

2.5. Фактура: типи викладу (гармонічний, поліфонічний та мішаний), цілісність звукової тканини; можливе застосування контрастного співставлення фактурних стилів в різних частинах твору, або й одночасного сполучення різних фактурних пластів; вплив гармонічного стилю; функції супроводу (якщо він є). Співвідношення вокальної та інструментальної партій.

3. Напрями вокально-хорового аналізу.

3.1. Типи та види хору, їх специфічні художньо-виражальні можливості.

3.2. Діапазон хорових партій, їх мелодичний амбітус.

3.3. Теситурні умови, співвідношення теситурних умов в різних партіях.

3.4. Розміщення тематичного матеріалу в хорових партіях, інструментальному супроводі та партії соліста, співвідношення тематичного рельєфу і фону.

3.5. Вплив основного принципу вокалізації поетичного тексту (метричний, декламаційний, кантиленний, аріозний) на побудову мелодичного матеріалу та пов'язані з цим інтонаційні труднощі.

3.6. Хоровий ансамбль. Проаналізувати хоровий твір з позиції роботи над різними видами ансамблю:

- метроритмічного;
- темпового і агогічного;
- динамічного;
- штрихового;
- тембрового;
- дикційно-орфоепічного;
- інтонаційного;
- емоційного.

Виявити і вказати в робочій партитурі найбільш складні в ансамблевому плані ділянки роботи.

- 3.7.Хоровий стрій. Проаналізувати горизонтальний та вертикальний стрій. Виявити “небезпечні” для інтонування місця (в тому числі способи ліквідації заниження чи підвищення інтонації).
- 3.8.Дикційні особливості твору та пов’язані з ними виконавські труднощі у зв’язку із стилістикою поетичного тексту.
- 3.9.Ритмічні особливості твору та пов’язані з ними виконавські труднощі.
- 3.10. Інші типи інтонаційних труднощів (в тому числі способи ліквідації заниження чи підвищення інтонацій).

4. Виконавський аналіз.

- 4.1.Трактування темпу та агогіки в зв’язку з образно-емоційною палітрою хорового твору.
- 4.2.Фразування. Виділення місцевих та загальних кульмінацій.
- 4.3.Динамічний план твору.
- 4.4.Звуковедення та його співвідношення з дикційними та динамічними особливостями.
- 4.5.Характер хорового співочого дихання.
- 4.6.Проблеми виконавсько-диригентської роботи.

Художньо-виконавська інтерпретація ґрунтується на виконаному аналізі і являє собою виконавську концепцію диригента.

Виконавський аналіз учитель поділяє на два періоди, а саме:

- репетиційний період (процес розучування твору);
- концертне виконання (завершальний етап).

Аналізуючи репетиційний період, моделюючи його на хоровий колектив, майбутній учитель включає такі етапи:

- організаційний (необхідний підбір співаків, солістів, акомпанемент, інструментарій, нотний матеріал, приміщення, унаочнення тощо);
- розучування твору (розгляд методів вивчення музичного твору, поетапність роботи);
- застосування засобів диригентської виразності, прийомів;

- завершальний етап роботи над твором (підсумок, висновки).

Концертне виконання музичного твору передбачає аналіз таких компонентів:

- визначення виконавського плану на основі розкриття художнього змісту твору;
- характер та особливості диригентського жесту в процесі виконання твору (опис диригентських прийомів та їх зв'язок із засобами музичної виразності – динамікою, метро-ритмом, темпом, гармонією, музичною формою тощо) та його зв'язок з музичним образом;
- труднощі і шляхи їх подолання в процесі управління виконавством.

Виконавчий аналіз музичного твору передбачає діагностику методів управління хором колективом учителем в процесі творення ним художнього образу. Аналіз засобів музичної виразності в поєднанні з засобами диригентської виразності повинні створити уявну модель художнього образу. Перш ніж приступити до реалізації моделі майбутній учитель викладає її в письмовому аналізі, що сприяє його розвитку як диригента.

Педагогічний аналіз музичного твору передбачає дослідження його на предмет навчання, виховання та розвитку учнівської молоді. На цьому етапі аналізу учитель визначає такі компоненти:

- навчальна мета реалізації музичного твору в процесі вивчення;
- виховна мета, яку переслідує вчитель, вивчаючи музичний твір;
- які індивідуальні відмінності учнів, їх інтереси, естетичні почуття, суспільні переконання розвине вчитель в процесі вивчення твору.

Таким чином майбутній учитель музичного мистецтва визначає місце музичного твору в мистецькому потоці, його застосування в процесі музичного виховання школярів, яким подіям, історичним датам, суспільним явищам присвячений твір і де його можна використати. Значимість такого використання, конкретне його застосування в навчальному процесі визначає педагогічну спрямованість музичного твору.

Додаток 2

Вокально-хорові вправи для розспівування хору

Група вправ унісонно-октавного порядку

1.

Moderato

2.

Moderato

3.

Allegro

4.

Allegretto

5.

Allegretto

Musical score for exercise 5, marked *Allegretto*. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves with a treble clef and a bass clef, both in common time (C). The second system also has two staves with a treble clef and a bass clef, both in common time (C). The music features flowing eighth-note patterns with slurs and ties.

6.

Allegro

Musical score for exercise 6, marked *Allegro*. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves with a treble clef and a bass clef, both in 4/4 time. The second system also has two staves with a treble clef and a bass clef, both in 4/4 time. The music features eighth-note patterns with slurs and ties.

7.

Allegretto

Musical score for exercise 7, marked *Allegretto*. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves with a treble clef and a bass clef, both in 3/4 time. The second system also has two staves with a treble clef and a bass clef, both in 3/4 time. The music features eighth-note patterns with slurs and ties.

8.

Musical score for exercise 8. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves with a treble clef and a bass clef, both in 3/4 time. The second system also has two staves with a treble clef and a bass clef, both in 3/4 time. The music features eighth-note patterns with slurs and ties, and includes triplets in both the treble and bass staves of the second system.

9.

Andantino

10.

11.

Allegro

12.

Allegretto

13.

Moderato



14.



15.

Andante



16.



Група двох- і триголосних вправ

17.

Musical score for exercise 17, consisting of two staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The right hand plays a sequence of chords and a melodic line, while the left hand plays a similar sequence of chords and a melodic line.

18.

Musical score for exercise 18, consisting of two staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The right hand features triplets of chords and a melodic line, while the left hand plays a similar sequence of chords and a melodic line.

19.

Musical score for exercise 19, consisting of two staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The right hand plays a complex rhythmic pattern of chords and a melodic line, while the left hand plays a similar sequence of chords and a melodic line.

20.

Musical score for exercise 20, consisting of two staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The right hand plays a sequence of chords and a melodic line, while the left hand plays a similar sequence of chords and a melodic line.

21.

Musical score for exercise 21, featuring a piano accompaniment in 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff is composed of chords and single notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a melodic line.

Група гармонійних вправ

22.

Musical score for exercise 22, featuring a piano accompaniment in 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff includes eighth notes and chords, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a melodic line.

23.

Musical score for exercise 23, featuring a piano accompaniment in 2/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff includes eighth notes and chords, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a melodic line.

Додаток 3

ФРАГМЕНТИ ПРАЦЬ ПРОВІДНИХ ДИРИГЕНТІВ - ПЕДАГОГІВ: МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО САМОСТІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА ДО ПРАКТИЧНОЇ РОБОТИ З ХОРОМ

С.А. Казачков

О ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОЙ ПЕДАГОГИКЕ¹

<...> Специфика дирижерско-хорового образования заключена в том, что молодой музыкант к моменту окончания консерватории в силу объективного положения вещей еще не является профессиональным дирижером, а лишь кандидатом в таковые. Это происходит потому, что дирижер, в отличие от пианиста, скрипача, виолончелиста и т. д., в процессе обучения по существу оторван от своего инструмента (хора, оркестра). <...>

Нам предстоит готовить музыкантов, дирижеров хора, способных развивать современную культуру в направлении, отвечающем интересам и задачам построения нового общества. В конечном счете это должны быть широко образованные музыканты, прекрасно владеющие основами своей специальности, понимающие свою миссию и любящие свое дело. Как строители новой культуры, они будут отличаться динамизмом, стремлением к созиданию, чувством нового и готовностью к борьбе со всем, что мешает движению вперед. <...>

В учебно-воспитательной работе мы руководствуемся принципами связи теории с практикой, связи школы с жизнью, сознательности обучения и преемственного развития. Принципы эти общеизвестны и общеприняты в нашей педагогике. <...> Связь теории с практикой и школы с жизнью мы считаем наиважнейшим и наипервейшим условием успешного обучения и воспитания. Эта связь в дирижерской педагогике имеет тенденцию нарушаться, прерываться, так как будущий дирижер учится исполнительству по существу в отрыве от своего “инструмента” — хора (об этом уже говорилось выше).

¹ Печатается по: Казачков, С.А. О дирижерско-хоровой педагогике: музыкальное исполнительство / С.А.Казачков. - М.: Музыка, 1970. - Вып. 6. - с.308. - С.120-143.

Сделать указанную связь не случайной, а постоянной, прочной и органичной — такова наша задача. В основу ее осуществления мы кладем три взаимосвязанных и взаимодополняющих фактора: активно концертирующий хоровой класс (учебно-концертный хор), максимальное приближение работы индивидуальных классов по специальности к условиям реального дирижерского исполнения и непрерывную самостоятельную практику студентов в постоянно действующем самодеятельном хоре.

Как же все это воплощается в конкретной учебно-воспитательной работе?

Хоровой класс — основа и центр учебно-воспитательной работы дирижерско-хорового факультета. С этой целью он организуется как профессиональный хор, от которого может отличаться лишь качеством голосов. Возглавлять класс должен высококвалифицированный дирижер, музыкант, мастер хорового пения, личность, способная в совокупности всех своих качеств сплотить хор как творческий коллектив, наладить образцовую профессиональную дисциплину, увлечь искусством хорового исполнения и научить этому искусству. <...>

Хоровой класс ведет систематическую концертную работу с посильной нормой концертов (не более четырех и не менее двух в месяц), но значительную по своему художественно-исполнительскому качеству, по своему влиянию на музыкальную культуру города, области. Это обстоятельство — решающее с точки зрения излагаемой нами идеи.

Как бы мы ни пытались поднять уровень работы хорового класса, его учебно-репетиционную культуру, его исполнительское мастерство, наконец, воспитательное воздействие на участвующих в нем будущих дирижеров хора, усилия эти не дадут желанного результата, если мы не подчиним всю работу задачам концертно-пропагандистской деятельности.

Хоровой класс, организованный как закрытая лаборатория, где учатся "работать с хором", — есть фикция с точки зрения этой самой учебы. Ни студенты, ни их руководители не смогут в подобных условиях заметить и понять главное, что составляет сущность музыкально-исполнительского процесса.

Концерт, встреча со слушателем ставит все на свои места, проясняет ошибки и недочеты, утверждает в истинном, приводит в гармонию главное и побочное, целое и детали, делает ясной перспективу дальнейшей творческой работы. К концерту нужно готовиться тщательно и серьезно, чтобы сделать его праздником для аудитории и исполнителей.

Обычно это и удается, если дирижер и хор отдадут достижению данной цели все свои помыслы и силы. Правильно и серьезно настроенный хор, регулярно выступающий в концертах, чувствует слушателя на каждой репетиции, ощущает атмосферу концертного зала задолго до выхода на эстраду. Выход этот всегда насыщен для публики взволнованным ожиданием прекрасного, значительного и радостного творческого события. И если оно свершилось, хор бывает сторицей вознагражден за все труды и волнения, связанные с подготовкой к концерту. Награда эта — приподнятое настроение, воцаряющееся в зале, где звучит истинная музыка, выражение взволнованной радости, которой светятся лица. В такие моменты сидящим в зале кажется, что они стали добрее, талантливее, справедливее, разумнее. Это и есть функция настоящего искусства; этому и учатся участники хора. Такую науку (нужно ли доказывать, сколь первостепенно она важна для будущих дирижеров) нельзя почерпнуть ни из книг, ни из классных занятий с самым лучшим педагогом, ни из дирижерской практики в хоровом классе закрыто-лабораторного, строго учебного типа.

Но вот концерт окончен. На следующий день хор собрался на очередную репетицию, и опять начинаются горячие поиски, трудная, подчас изнуряющая работа, полная драматизма борьба за совершенство. <...> Эта трудная, творчески напряженная работа окупается для молодых музыкантов пользой, которую она им приносит.

В хоровом классе, поставленном на таких основах, будущие дирижеры приобретут профессиональные навыки пения в хоре, вокально-хоровую исполнительскую культуру; понимание самой сути хорового пения как искусства, практического значения его этических и эстетических основ;

широкое и фундаментальное знакомство с хоровой музыкой, ее выразительными средствами, возможностями хора, знание основ организаторской и педагогической хормейстерской работы; понимание закономерностей управления хоровым исполнением и знание приемов дирижирования, воспринятое не в искусственных условиях ("под фортепиано"), а в реальном концертном исполнении с проверкой этих приемов на собственных ощущениях хорового певца.

Но певческой практикой, как бы она ни была полезна, не исчерпывается работа молодого музыканта в хоре. Студенты старших курсов привлекаются для хормейстерской и дирижерской работы в хоре в качестве ассистентов и помощников главного дирижера. Такая работа отличается от практики в "лабораторном" хоре тем, что практиканты назначаются не автоматически ("раз ты студент определенного курса, то и получай положенные часы"), а по степени профессиональной пригодности. И это оправдано: ведь хор работает, по существу, на профессиональных основах.

Выпускники получают дирижерскую практику в хоровом классе все без исключения в порядке подготовки программы государственного экзамена (от десяти до двадцати репетиционных часов). Что касается студентов III и IV курсов, то для дирижерско-хормейстерской работы в хоровом классе назначаются лишь те из них, кто показывает отличные и хорошие успехи по специальности. Недостаточно инициативный, нерадивый учащийся не допускается к этой практике до тех пор, пока не докажет своей готовности к ней. <...> Практиканты не только разучивают целую программу или отдельные произведения, но и дирижируют концертами (к чему они допускаются лишь с визой педагога по специальности). <...>

В нашем триедином цикле специальный класс — это важнейшая творческая лаборатория, где выковывается будущий дирижер хора. Здесь формируется его музыкальное мышление и накапливается будущее мастерство; здесь он делает первые попытки проявить себя как художественная личность, нащупывает творческую идею, которая в будущем станет ведущей целью его

жизни; сюда он приносит свои вопросы, сомнения, догадки и увлечения; пытается привести в гармонию все, что воспринимает в сложном мире окружающей его творческой и общественной жизни. <...>

Вся работа проводится, естественно, за фортепиано, потому что хор не может быть предоставлен для такой цели. До поры до времени это не мешает профессиональному развитию ученика: он с пользой для себя изучает музыку и законы ее исполнения, а законы эти всеобщие, независимо от исполнительской специальности и жанра.

Однако наступает момент, когда будущему хоровому дирижеру нужно подумать о своем инструменте — хоре и приняться за его пристальное изучение. (Собственно такое изучение начинается с первого курса, как только новичок попадает в хоровой класс, но вплотную эта проблема встает несколько позже.)

По мере того как ученик, поющий в хоровом классе, накапливает необходимые слуховые наблюдения над звучностью и выразительными средствами хора, учитель, используя этот опыт, на материале конкретной партитуры формирует хоровое мышление ученика, понимание им закономерностей и возможностей хора, понимание средств воплощения музыкального замысла в хоровой звучности.

И хотя перед ними все то же фортепиано, но сейчас, пользуясь слуховым опытом ученика, учитель все больше и больше наталкивает его воображение на слышание конкретной хоровой звучности. Всплывает ряд задач хорового исполнения: дыхание, тесситурные и регистровые условия звучания, тембры, артикуляция и дикция, ансамбль и строй. Все это служит задачам исполнения музыки, служит точно, со знанием дела, усиливая возможности интерпретации.

Такая работа в специальном классе обостряет внимание ученика при пении в хоре, дает ему возможность понять многое, чего он раньше не заметил, и служит основой для еще большего развития его вокально-хорового слуха, что в свою очередь расширит возможности работы в специальном классе.

Затем наступает момент, когда ученик (учитель "наводит" его на эту задачу) начинает постепенно вырабатывать ощущение своего идеала хорового звучания, отбирая по крупицам из того, что подсказывает ему воображение, что он слышит в хоровом классе и в других хорах (такая работа по ознакомлению с самой разнообразной хоровой практикой должна вестись учеником постоянно и планомерно).

Из этих крупиц, из этих все больше и больше сгущающихся, уплотняющихся и проявляющихся ощущений и предчувствий со временем, как звезда из туманности, возникает "проект" его будущего хора с определенным репертуаром, направленностью, тоном и т. д. <...>

Учеба студента-дирижера в хоровом и специальном классах, инициатива, проявляемая им в накоплении необходимых знаний и навыков, напряженные поиски своих музыкально-исполнительских идей и замыслов естественно приводят его к стремлению проверить все это на практике – спокойно, не торопясь, без опеки, в постоянной систематической работе. <...>

А.М.Пазовский

ЗАПИСКИ ДИРИЖЕРА²

<...> главным для дирижера в предрепетиционный период остается глубокое проникновение в музыку композитора, выраженную в нотной записи партитуры.

Пока пытливая мысль и чуткое сердце дирижера не ощутят за нотными знаками живую душу композитора, эти знаки останутся не более, как условным, мертвым шифром. Только после того, как дирижер раскроет для самого себя таящийся в нотной записи авторский замысел, он сможет средствами своего искусства, через вдохновленный им творческий коллектив, зажечь и слушателя.

Таким образом, первым условием для дирижера, желающего быть действительно оригинальным интерпретатором, является тщательное изучение

² Печатается по: Пазовский, А.М. Записки дирижера / А.М. Пазовский. – М.: Советский композитор, 1968. - 558 с.

текста партитуры – без малейшей попытки подменить автора собою. Чем глубже и богаче произведение, тем сложнее раскрыть музыку партитуры и донести ее до слушателя такой, какой представлял ее сам автор. Задача дирижера в этом и заключается. Как бы ни была индивидуальна интерпретация музыкального произведения, если только она до конца продумана и прочувствована, – никогда она не будет подменять авторскую идею исполнительской, авторский замысел – произвольным толкованием. Идея исполнителя, навязанная автору, всегда и неизбежно звучит фальшиво.

Строгое следование авторскому замыслу отнюдь не говорит о том, что у дирижера отсутствует творческая смелость, что он лишен способности идти путем собственных поисков. Верность авторскому замыслу никогда не поведет к ограничению фантазии дирижера, никогда не лишит его права на художественно обоснованное дерзание. И бесконечно длящийся процесс вслушивания в музыку композитора менее всего должен напоминать унылое ”расследование” нотных знаков партитуры, авторских ремарок и сложившихся исполнительских традиций. Для дирижера — это процесс исключительной творческой активности. Он начинается при первом соприкосновении с партитурой, когда в творческом воображении дирижера рождается самый первоначальный образ будущего спектакля, не прекращаясь во время более углубленного исполнительского анализа произведения, затем - на репетициях с оркестром, хором, солистами и даже на самих спектаклях.<...>

Если дирижер действительно услышит и увидит все то, о чем говорит музыка композитора, он получит неоспоримое право на создание нового исполнительского решения <...>. Процесс исполнительского творчества складывается обыкновенно из двух этапов — аналитического и синтетического. Но только в их единстве рождается целостный художественный результат. При этом умение исполнителя на первоначальном этапе делить произведение на большие и малые куски не только не мешает, но бесконечно помогает почувствовать и понять целое.

На первом — аналитическом — этапе оперный дирижер расчленяет партитуру на сцены и эпизоды, останавливается на отдельных вокальных и оркестровых кусках. В этой фазе работы образы и характеры персонажей в их конфликтах и столкновениях рисуются воображению дирижера еще как разрозненные элементы будущего единого музыкально-драматургического процесса. <...>

В дальнейшем, при повторном мысленном прочтении партитуры, когда дирижер стремится услышать ее реальное звучание своим внутренним слухом, а также при повторных проигрываниях на рояле, чрезвычайно полезно впеваться в партитуру, в равной степени — в ее вокальную и инструментальную части. Все голоса, все части партитуры находятся в постоянной зависимости друг от друга, в полной гармонии. Всякое нарушение этой взаимосвязи неминуемо искажает природу и содержание целого.

Впевание способствует еще большему углублению в стиль, характер, форму произведения, во все его музыкально-образное звучание. Когда дирижер мысленно "поет" уже все вокальные партии и "играет" на всех оркестровых инструментах, в его воображении начинает вырисовываться некое идеальное звучание партитуры.

Наступает момент рождения целостного исполнительского плана. Тут уже дирижер уверенно выделяет главные линии музыкальной драматургии, подчеркивает ведущие образы, сцены, эпизоды, соподчиняя им моменты сопутствующие, вспомогательные. Соотношение отдельных частей в едином целом четко закрепляется дирижерскими ремарками, которые должны, по возможности, охватить все стороны будущего исполнительского процесса: распределение эмоционально-звуковых кульминаций больших и малых кусков, темпо-ритмические контрасты, динамические оттенки, штрихи и другие.

Все это фиксируется дирижером не ради формального исполнения, а для того, чтобы через внешнюю сторону партитуры — нотную запись — проникнуть в ее внутреннюю сущность, почувствовать сокровенные намерения композитора.

С той же целью дирижер, изучая партитуру, уточняет, в какие моменты ведущая музыкальная мысль принадлежит поющему актеру, а в какие — переходит к оркестру. Подобная проработка партитуры обеспечивает необходимую согласованность между дирижером, оркестром и солистами в период репетиций и на открытых выступлениях: все участники оперного ансамбля уже твердо знают, когда и почему солист обязан идти за оркестром, когда и почему, наоборот, оркестр идет за солистом. Устраняется одно из самых больших зол исполнительской практики - подмена творческого контакта между оркестром и солистами ремесленным "исканием", "ловлей" друг друга.

Таким образом, до того как дирижер встречается с исполнительским коллективом, произведение не только изучено им - оно выношено в его воображении, становится близким, может быть полностью воссоздано им. Прежде чем стать за пульт, дирижер мысленно слышит реальное звучание партитуры, подобно тому как режиссер, ставя эпизод, сцену, спектакль, уже мысленно видит будущую постановку.

Надежным ключом к раскрытию образов произведения являются партитурные обозначения и указания композитора. Тут все имеет первостепенное значение, вплоть до самых, казалось бы, несущественных деталей, "мелочей". Да и не бывает в хорошей музыке "мелочей"; каждая деталь имеет свой художественный смысл, свой характер. <...>

Подобных "мелочей" в музыке — несметное количество. Надо только уметь их замечать, понимать и чувствовать; главное же, не относиться к ним пренебрежительно.

В исполнительской практике встречаются три подхода к "мелочам": небрежный, формальный и творческий. Небрежный исполнитель просто не замечает их; музыкант-ремесленник относится к ним безучастно, выполняет формально (напечатано в нотах, ничего не поделаешь!). Только художник не оставляет незамеченной ни одной подробности партитуры, ни одной ремарки, какой бы мелкой она ни казалась, стремится понять ее назначение и форму ее выражения. <...>

На дирижера прежде всего и ложится обязанность верно расшифровать эту запись, вдохнуть в нее – вместе со всем исполнительским коллективом – тот огонь вдохновения, ту трепетную взволнованность жизни, которая заключена в выдающемся создании музыкального искусства. Вот почему при всем пиетете к мельчайшим деталям, помеченным в партитуре произведения, отношение к ним со стороны дирижера-художника не может быть нетворческим. В тех случаях, когда это диктуется художественной целесообразностью, дирижер может и должен изменять ту или иную ремарку, опустить или, наоборот, ввести в сочинение ту или иную деталь. Однако, повторяю, не прежде того, как дирижер, изучив всесторонне партитуру, убедится, что намеченное им изменение не вступает в противоречие с идеей произведения. <...>

О взаимной требовательности.

Дирижер на репетициях должен быть требователен к самому себе и ко всем участникам. Это не педантичная придирчивость дирижера-догматика, для которого формальная точность исполнения является чем-то вроде ”вещи в себе”. Это — творческая требовательность, диктуемая, прежде всего беззаветной любовью артиста к своему искусству как к делу всей жизни. Это — страстное стремление художника к идеалу исполнения.

В то же время самая высокая требовательность дирижера соотнобразуется с тем пределом, ”потолком”, который соответствует реальным возможностям коллектива в данный период работы. Подчеркиваю — в данный период, потому что в действительности ”предел”, ”потолок” существуют только для плохого. Всегда есть такая грань, ниже которой начинается уже антихудожественность. Для хорошего же никаких пределов не бывает. При таланте, желании, при любви к своему труду в искусстве каждое сегодняшнее исполнение всегда будет хотя бы сколько-нибудь лучше каждого вчерашнего. Искать предел хорошему — значит перестать совершенствоваться.

Творческая требовательность строится на постепенности (от более легкого к более трудному) и на бесконечной терпеливости. Ни одна минута

репетиционного времени не должна казаться бесполезной. Каждая остановка, каждое замечание дирижера должны быть оправданы безусловной художественной целесообразностью и логичностью. Лишь при этом условии дирижер сумеет собрать и удержать творческое внимание коллектива в продолжении всего репетиционного процесса. Нет ничего хуже, чем дурная привычка некоторых дирижеров сваливать на оркестр свои собственные ошибки. Ошибки дирижера коллектив прекрасно замечает, а несправедливое обвинение тотчас же подрывает к дирижеру уважение как к музыканту и человеку.

При длительной проработке какого-нибудь куска внимание артистов может чрезмерно утомиться, они могут утратить свежесть восприятия. В подобных случаях необходимо на время отложить данный кусок, взяв какой-нибудь другой, чтобы потом снова вернуться к прежнему. Но для того, чтобы выявить все, на что способен в данный момент творческий коллектив, дирижер совершенно сознательно предъявляет ему максимальные требования. Бережно, но настойчиво добиваясь совершенства деталей, постепенно воссоздавая логику целого, дирижер своим личным примером и примером лучших исполнителей должен утверждать в коллективе убежденность, что тот, кто одарен подлинным призванием художника, никаких трудностей не боится. Дирижер, как никто более, должен понимать смысл крылатых суворовских слов: тяжело в ученье — легко в бою. <...>

Каковы основные способы общения дирижера с исполнителями в ходе репетиций?

В отличие от открытых выступлений, на которых дирижер располагает одним способом общения — языком жеста и мимики, на репетициях он может пользоваться еще формой словесного комментария, рассказа или показа своих намерений. Этим, ни в какой степени не умаляется значение дирижерского жеста в репетиционном процессе. Наоборот, именно здесь, в повседневной репетиционной работе, дирижер учится доводить жест до высшей выразительности, а исполнитель — понимать и чувствовать намерения своего руководителя так, как если бы он высказывал их словесно. <...>

Словесные комментарии дирижера на репетициях тем плодотворнее, чем органичнее они сочетаются с чисто профессиональным показом характера исполняемой музыки. Их цель — будить в творческом воображении исполнителей такие поэтически-смысловые ассоциации, которые помогали бы раскрытию существа выражаемых музыкой чувств, мыслей, настроений. Вот почему, на мой взгляд, дирижеру необходимо обладать обширным и поэтически красочным словарным запасом. <...>

Репетиции окончены. Позади дни упорного труда, его творческие печали и радости, поиски и находки. Уже виден итог работы огромного коллектива, четко обозначились контуры готового спектакля.

Вот и премьера с ее непередаваемой атмосферой волнения, радостного и тревожного ожидания. Для каждого артиста это ни с чем не сравнимый праздник, где все торжественно и необычно. <...>

Но премьера не только праздник для артиста, она должна стать праздником для публики, а для этого необходимо, чтобы спектакль раскрыл перед ней всё и даже больше того, что добыто дирижером и коллективом исполнителей в процессе совместного творчества на репетициях. Именно поэтому открытый показ требует от дирижера и всех участников особой организованности, собранности и сосредоточенности. <...>

Для постоянной же готовности к работе артисту необходимы художественная дисциплина, чувства коллективности, ответственности перед товарищами по театру, словом, все то, что Станиславский определил высоким и требовательным понятием — артистическая этика. "Охраняйте ваш театр от "всякой скверны", — требовал Константин Сергеевич...— Вместе с калошами оставляйте в передней всякие мелкие заботы, дразги и неприятности, которые портят жизнь и отвлекают внимание от искусства".

Как никому другому, дирижеру надлежит неукоснительно выполнять эти требования. Он должен быть безукоризненным образцом для всего коллектива, должен знать и помнить, что его состояние и поведение за пультом дает зарядку всем участникам. Малейшее проявление его неорганизованности,

рассеянности или небрежности до момента начала спектакля и во время самого исполнения, недопустимое само по себе, отразится в многократном размере на исполнителях.

Полное доверие к исполнителям — второе, о чем должен помнить дирижер во время открытых выступлений. Непростительную ошибку делают дирижеры, когда на спектакле совершенно не желают считаться с погрешностями недостаточно опытных или чрезмерно взволнованных артистов. Своей раздражительностью они нисколько не помогут артистам сгладить промахи и неточности, но, наоборот, окончательно выбьют их из творческого состояния. Промахи исполнителя нужно отметить про себя и запомнить, но замечания по этому поводу намного целесообразнее отложить до окончания спектакля: аудитория не всегда заметит небольшую погрешность против ритма, интонации или темпа, а вот раздражительность дирижера она обязательно заметит, что неизбежно отвлечет ее внимание и помешает отдаться художественным впечатлениям.

Дирижер должен быть настойчивым в своих художественных требованиях до спектакля. На спектакле в его лице артисты должны почувствовать: авторитетного друга и помощника. От этого выигрывает не только творческое самочувствие исполнительского коллектива, но и художественность исполнения: доверие всегда окрыляет, бодрит и пробуждает творческую инициативу артистов на сцене и в оркестре.

Большое искусство дирижера — уметь не мешать исполнителям, уметь их "отпускать". Этот прием, заключающийся в передаче инициативы солисту-певцу, инструменталисту или всему оркестру, если он хорошо и своевременно выполнен, придает исполнению особую гибкость и естественность. В таких случаях между исполнителями и дирижером происходит безмолвный, едва заметный, но красноречивый разговор: при помощи взгляда или жеста дирижер передает инициативу солисту, давая понять остальным участникам ансамбля, что они должны следовать больше за солирующим голосом, чем за дирижерскими указаниями. Разумеется, все это достигает высокой

художественности при условии, что дирижер всегда готов заметить и выправить погрешности солиста, чрезмерно увлекшегося предоставленной ему инициативой, а исполнительский ансамбль составляют талантливые и квалифицированные артисты, способные не только оценить доверие дирижера, но и оправдать его. <...>

В идеале дирижер должен воспитать в себе самом и в руководимом им коллективе то драгоценное свойство, которое позволяет возвысить каждое новое исполнение к талантливой, эмоционально захватывающей коллективной импровизации по строго обдуманному плану. В таком исполнении устойчивое, давно выношенное органично освежается новыми психологическими задачами, заставляющими оттачивать старые и находить новые выразительные средства, а новые, счастливо найденные краски в живом интонировании музыки, в свою очередь, могут натолкнуть на существенные изменения в трактовке целого. Все в движении, все полно жизни, нет ни одной интонации, нет ни одного звука, сценического штриха, которые не оправданы всегда свежим переживанием, не обогащены новыми творческими импульсами. И как радостен тот миг, который открывает слушателям и самим артистам новые грани произведения и спектакля, с какой силой отзовется в этот миг в душах людей вечно великое, вечно трепетное искусство музыки. И в этом смысл нашего творчества, вся наша жизнь.

П.Г.Чесноков

ХОР И УПРАВЛЕНИЕ ИМ³

План домашней работы дирижера над сочинением избранным им для выучивания с хором.

1. Технический период.

1. Выучить музыку сочинения и играть ее на рояле.
2. Рассмотреть сочинение с точки зрения музыкальной формы и определить ее.

³ Печатается по: Чесноков, П.Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижеров / П.Г.Чесноков. – М.: Музгиз, 1952. – 224 с. – С.217-221.

3. Найти в сочинении аккорды, лежащие вне ансамбля, и, если они есть, соответственно обработать их.

4. Произвести анализ сочинения по строю и пометить как в партитуре, так и в хоровых партиях обозначения способов исполнения (стрелки).

5. Произвести анализ сочинения с точки зрения нюансировки и разобрать подробно схему нюансов.

6. Произвести анализ текста, наметив для хора задания по дикции и подчеркнув наиболее трудные для произношения слоги и слова.

7. Рассмотреть сочинение с точки зрения дыхания и расставить соответствующие знаки, как в партитуре, так и в хоровых партиях.

8. Усвоить общий темп сочинения и частные отклонения от него.

9. Рассмотреть контрапунктические места сочинения и определить (разметить) нужные для них нюансы.

10. Наметить план проработки сочинения с хором по первой фазе основного периода (мозаичный разбор), разбив его на куски и установив порядковую очередь для хоровых партий, наметить такой же план работы по строю и нюансам.

11. Определить практические приемы дирижирования, нужные для выработки ансамбля, строя и нюансов.

12. Уяснить стиль сочинения (гармонический, контрапунктический, и т. д.) и выработать дирижерские приемы, соответствующие специфике того или иного стиля.

2. Художественный период.

1. Выучить наизусть текст без музыки и читать его как самостоятельное литературно-художественное произведение.

2. Выявить основные образы, картины, движения и действия, воспроизведенные в тексте.

3. Выяснить и определить свое отношение к выявленным образам, картинам, движениям и действиям.

4. Подготовить для занятий с хором разбор текстового содержания прорабатываемого сочинения, имея задачей вызвать у певцов те чувства, которые предстоит художественно выразить при исполнении сочинения.

5. Установить, насколько музыка своим содержанием совпадает с содержанием текста, т. е. насколько правильно и полно она его выражает.

6. Найти технические расхождения композитора с поэтом, если они имеются, и наметить способы сгладить их при исполнении.

7. Продумать и прочувствовать способы претворения творческого замысла в художественное исполнение.

Советы молодым дирижерам.

1. Техника помогает вдохновению, а потому выучивай сочинение с хором, прежде всего технически совершенно.

2. Не берись за работу над сочинением, которого не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством.

3. Если, работая над сочинением, ты заметил, что хор не воспринимает его потому, что оно ниже возможностей хора, сними это сочинение с работы. Если же сочинение для хора трудно, развивай и совершенствуй хор в работе над более легкими сочинениями, а в дальнейшем возвращайся к временно оставленному трудному сочинению.

4. Помни, что ты руководитель в своем деле; сознание ответственности поможет тебе в преодолении многих трудностей.

5. Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобою не изученным, не проанализированным всесторонне.

6. Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя.

7. При управлении хором будь всегда хотя бы отчасти на подъеме; отсутствие подъема ослабляет исполнение.

8. Не обесценивай сочинения чрезмерно частым исполнением. Если заметишь ухудшение качества исполнения и появление ошибок, сними сочинение с репертуара месяца на два, а потом дополнительно проработай его.

9. Не вводи в репертуар хора сочинений идейно и художественно незначительных и слабых.

10. На занятиях с хором не будь груб — это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред. Будь оживленным, изобретательным, остроумным; завоевывай авторитет у хора интересными занятиями и артистическим исполнением выученных сочинений.

11. Не увлекайся одним каким-либо автором — это породит однообразие. Бери у каждого автора лучшее и ценное.

12. На занятиях чрезмерно не утомляй хор, при усталости не будет продуктивной работы.

13. Перед выходом на эстраду возьми 2-3 глубоких, медленных дыхания — это благоприятно действует на нервную систему.

14. Выйдя на эстраду, не оглядывай публику и не успокаивай ее. Встав на свою эстрадку, сделай хорошую выдержку, дождавшись полной тишины в зале и должной настроенности хора; избегай, однако, излишней передержки.

15. Тщательно и подробно проинструктируй хор в отношении порядка выхода на эстраду, ухода с нее и манеры держаться перед публикой. Внешний порядок создает должное впечатление серьезности и дисциплинированности. Обрати также внимание и на однообразие одежды у певцов.

16. Впервые придя в новый для тебя хор, не забывай, что он жил до тебя своей жизнью, своими привычками и традициями. Остерегись слишком поспешно их разрушать: присмотришься, оставь все хорошее, а плохое постепенно замени лучшим.

17. Не будь многоречив с хором: говори только то, что необходимо и принесет практическую пользу. Помни, что многословие утомляет хор: будь воздержан и в жестах, и в словах.

18. На занятиях не заставляй хор бесцельно повторять одно и то же; при каждом повторении сначала поясни, зачем ты это делаешь, иначе доверие к тебе хора начнет постепенно падать.

19. Оставайся всегда строгим в требованиях к себе, как к дирижеру и как к человеку — это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором.

20. Поддерживай в хоре атмосферу творческого содружества и единодушия.

21. Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого слова, в то же время будь требователен в работе.

22. Изучая с хором сочинение, указывай певцам на лучшие по замыслу и по музыке части и детали его, этим ты будешь воспитывать в них эстетическое чувство.

23. Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели.

24. Дирижер, которому не удастся вызвать чувства художественного удовлетворения в слушателях, — не художник.

25. Если сам ты не испытываешь удовлетворения и не находишь радости в занятиях, то и певцам ничего не дашь. Такие занятия считай неудачными.

26. Во всякое технически сухое занятие старайся внести одушевление и интерес.

27. Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему.

28. Цени и уважай хорового певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательность — необходимые условия для художественной работы.

29. Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры.