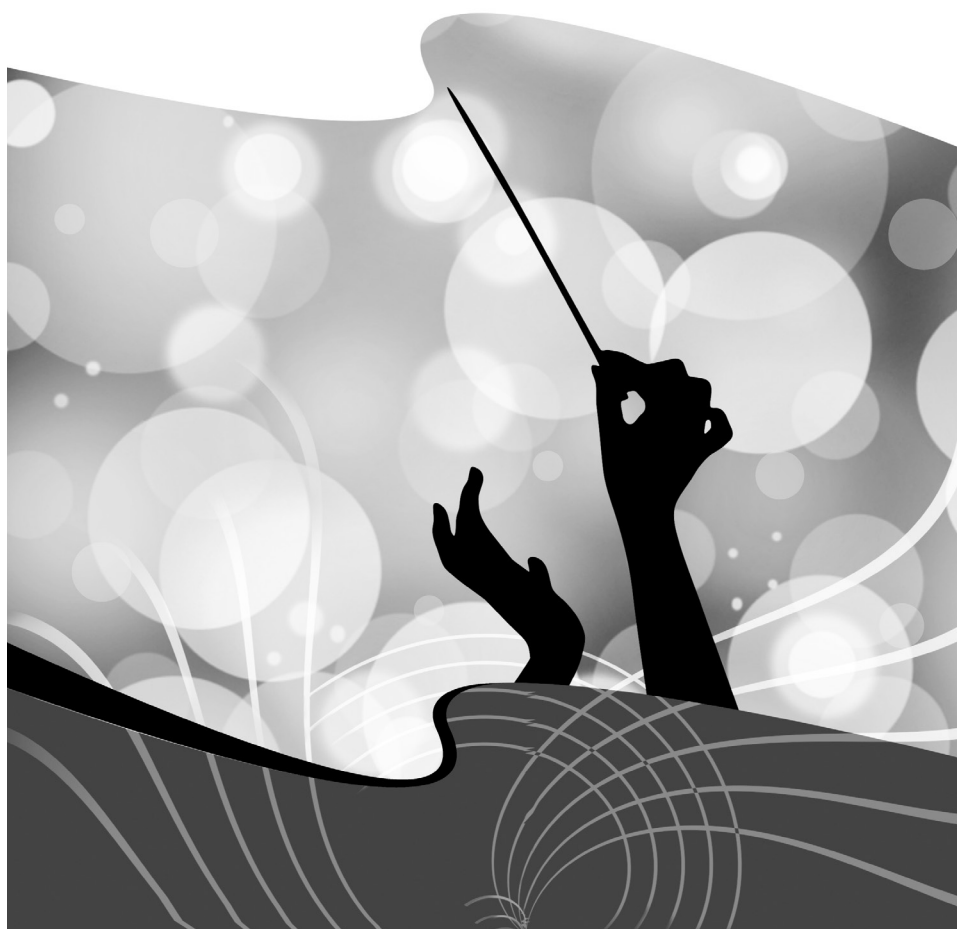


Київський університет імені Бориса Грінченка
Інститут мистецтв

Яна Кириленко

*Теоретичні
та практичні засади
диригентської підготовки*



Київ — 2020

Рекомендовано до друку
Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 4 від 28 травня 2020 р.)

Рецензенти:

Зосім Ольга Леонідівна — професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор мистецтвознавства, доцент;

Мережко Юлія Валеріївна — доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат педагогічних наук;

Куценко Людмила Василівна — доцент факультету систем і засобів масової комунікації Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, кандидат філологічних наук, доцент;

Варакута Марина Іванівна — доцент кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки, кандидат мистецтвознавства.

Кириленко Я. О.

K43 Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. / Кириленко Я. О. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. — 108 с.
ISBN 978-617-658-089-8

Навчальний посібник написано відповідно до робочої програми навчальної дисципліни «Диригентський клас: Диригування». Автором систематизовано багаторічний досвід викладача хорового диригування: зібрано практичні поради щодо оволодіння технікою диригування, викладено концепцію взаємозв'язку диригентського жесту та театральньо-видовищного потенціалу музичного твору, подано методичні рекомендації для самостійної роботи. Теоретичні положення підкріплено численними прикладами з хорової літератури.

У посібнику запропоновано цілісну концепцію хорового диригування, що є узагальненням теоретичного й практичного аспектів синтезу музичного та театрального мистецтва. Він може бути корисним і музикознавцям, і музикантам-практикам — керівникам вокальних ансамблів, диригентам, артистам хорових й ансамблевих колективів, які інтерпретують сучасну українську вокально-хорову музику; студентам мистецьких навчальних закладів; вчителям музичного мистецтва загальноосвітніх шкіл, а також усім, хто цікавиться питанням диригентської діяльності.

УДК 378.016:7.071.2(075.8)

Зміст

Вступ	4
Розділ 1. Мистецтво диригування: теорія та практика	6
1.1. Основи вокально-хорової техніки диригування	6
1.1.1. Підготовка хорового диригента: сучасний погляд	6
1.1.2. Диригентський апарат і прийоми диригування	8
1.1.3. Ауфтакт, види ауфтакту	10
1.1.4. Точка звучання, її маса	11
1.1.5. Метричне тактування	11
1.1.6. Різновиди диригентського жесту	12
1.1.7. Диригентські засоби музичної виразності (темпоритм, динаміка, штрихи, фермата)	13
1.2. Диригентські схеми	17
1.3. Значення м'язової свободи	23
1.4. Практичні вправи для оволодіння технічними навичками	25
1.5. Основні технічно-виконавські недоліки та способи їх усунення	30
1.6. Значення творчої особистості диригента-інтерпретатора	33
<i>Запитання та завдання для самоперевірки</i>	37
Розділ 2. Сценічна репрезентативність хорового твору	38
2.1. Теоретичні основи театралізації хорового твору	38
2.2. Елементи сценічної дії у вокально-хоровому виконавстві	40
2.3. Передумови виникнення хорової театралізації	42
2.4. Театральні школи та системи	46
2.4.1. Система К. Станіславського	46
2.4.2. Біомеханіка В. Мейєрхольда	48
2.4.3. Театральна естетика Л. Курбаса	49
2.5. Темброва драматургія як чинник образно-сценічного втілення хорового твору	50
2.6. Образно-емоційний аспект інтерпретації хорового твору	51
<i>Запитання та завдання для самоперевірки</i>	53
Розділ 3. Практичні аспекти самостійної підготовки студента	54
3.1. Аналіз вокально-хорового твору	55
3.2. Сильові характеристики музичного твору	58
3.3. Вимоги до гри акапельної партитури	60
3.4. Тренувальні вправи для дикції	62
3.5. Диригування — основні положення	64
<i>Запитання та завдання для самоперевірки</i>	68
Список використаних джерел	73
Додатки	79
Додаток А. Приклад хорознавчого аналізу партитури	79
Додаток Б. Приклади музичних творів для диригування	88
Додаток В. Нотографія	90

У процесі трансформації української освіти особливого значення набувають питання підготовки висококваліфікованих фахівців культурно-мистецької сфери — майбутніх артистів-вокалістів. Виконавська художня діяльність має величезний духовний і культуротворчий потенціал, спрямований на збереження та продовження українських культурних традицій, розвиток сучасного мистецтва, виховання шанобливого ставлення до української мови, формування національних і загальнолюдських цінностей, високої гуманістичної культури особистості.

Складний, багатогранний процес підготовки майбутнього артиста-вокаліста, керівника вокального ансамблю, викладача спеціалізованих мистецьких навчальних закладів початкової освіти передбачає вивчення предмета «Диригентський клас: Диригування». Диригентська підготовка належить до фундаментальних дисциплін, спрямованих на формування сучасної творчої особистості майбутнього фахівця, теоретично та практично підготовленого до художньо-виконавської, навчальної й музично-педагогічної професійної діяльності.

Головною метою предмета є виховання та розвиток особистих якостей, здобування знань та формування навичок в системі різнобічної фахової підготовки, необхідної для реалізації в концертно-виконавській і педагогічній діяльності.

Основні завдання дисципліни передбачають: опанування базових засад мистецтва диригування, потрібних для виконання хорових і вокальних творів для різних складів хору та вокальних ансамблів; знайомство з різноманітними мануальними прийомами; засвоєння практичних навичок під час самостійної роботи. Оволодіння такими навичками необхідне майбутньому виконавцю в практичній роботі, оскільки вони формують художньо-образне мислення та розширюють можливості відбору концертного, вокального й хорового репертуару; готують студента як співака-ансамбіста та як керівника вокального ансамблю до художньої діяльності.

Комплексний підхід у викладанні дисципліни дозволяє використовувати знання й вміння, попередньо отримані на заняттях з естрадного співу, сольфеджіо, гармонії, історії української та зарубіжної музики, фортепіано, методики роботи з вокальним ансамблем, читання партитур для вокальних ансамблів, хореографії, сценічної майстерності, ансамблевого класу, постановки концертного номера, методики викладання сольного співу тощо.

Пропонований посібник містить програмний матеріал з диригування, враховуючи специфіку диригентсько-хорової та вокально-ансамблевої підготовки студентів-вокалістів. Матеріал подано логічно, послідовно, доступно, кожний розділ доповнено пам'ятками студенту-диригенту.

У першому розділі посібника систематизовано теоретичні й практичні аспекти диригентської підготовки: презентовано сучасний погляд на професійний розвиток майбутніх керівників вокальних ансамблів у процесі диригентської підготовки; окреслено засади техніки хорового диригування; розглянуто питання виховання творчої особистості; зазначено способи усунення технічно-виконавських диригентських недоліків; запропоновано комплекс ефективних вправ для постановки диригентського апарату та розвитку рухових відчуттів, що дозволяють усвідомлювати спрямованість своїх дій; детально охарактеризовано функції диригента як інтерпретатора.

Актуальність матеріалу другого розділу зумовлена значущістю театралізації в сучасних інтерпретаціях вокально-хорових творів, а також відсутністю спеціальних навчально-методичних праць, присвячених розгляду специфіки театральних інтерпретаційних версій хорових композицій вітчизняних і зарубіжних майстрів. У розділі визначено пріоритети творчої роботи під час образно-емоційного втілення твору; розкрито особливості його образно-емоційного бачення та сприйняття; виявлено властивості тембру в театральній драматургічній рішенні хорового твору; розширено термінологічний апарат завдяки введенню понять «сценізація», «театралізація», «вокально-хорова вистава», «театралізований збірний концерт» «театральний хоровий твір», «темброва драматургія». Опис різних театральних систем та напрямків окремих театральних шкіл, що використовують новітні технології, має розширити кругозір майбутніх артистів-вокалістів, керівників вокального ансамблю.

Третій розділ пропонує різноманітні форми самостійних занять та завдання для самовдосконалення. В аналітичних розвідках розглянуто особливі форми самостійної підготовки, які допомагають збагачувати професійні навички хорового диригента та виховують особистісні якості, необхідні для синтетичної діяльності виконавця-викладача-диригента, а також сприяють застосуванню здобутих знань у практичній діяльності.

Завдання для самоконтролю та контролю засвоєння знань передбачають перевірку навичок аналізу вокально-хорового твору та гри акапельної партитури, а також містять низку артикуляційних і дикційних вправ, необхідних для виконання вокально-хорових творів.

У додатках вміщено детальну анотацію хорової композиції, яка є зразком для написання майбутніми виконавцями власних аналітичних розвідок; наведено репертуарний список музичних творів для диригування; подано нотні приклади найбільш цікавих хорових і ансамблевих партитур.

Для кожного серйозного музиканта опанування диригентською майстерністю стає запорукою високого рівня професіоналізму, сприяє

розширенню його світогляду. Тому диригування як навчальна дисципліна має не лише вузькофахову спрямованість, а стає потужним засобом загальномузичного виховання.

У посібнику враховано індивідуальні особливості студентів та рівень їхньої підготовки. Виклад матеріалу побудовано за загальнодидактичними принципами поступовості та послідовності. Посібник можна використовувати для індивідуального навчання, у тому числі для підвищення диригентської кваліфікації.

Ми сповнені надії, що здобутий диригентський досвід і пов'язані з ним виконавська й педагогічна діяльність та дослідницька науково-методична робота надихнуть на професійне зростання.

Розділ 1

Мистецтво диригування: теорія та практика

1.1. Основи вокально-хорової техніки диригування

1.1.1. Підготовка хорового диригента: сучасний погляд

Професія диригента, на наш погляд, найскладніша та найвідповідальніша серед усіх музичних професій. Багатогранний комплекс знань, навичок і вмій вирізняє справжнього митця. Сучасний диригент — людина освічена, особистість з духовним багажем, широким колом інтересів, педагог, психолог, організатор музичного життя. Як говорив ще Л. Толстой: «З нічого не вийде нічого».

Професійна майстерність сучасного хорового диригента має засвідчувати високий рівень володіння вміннями, необхідними для виконання твору: 1) мануальна техніка; 2) культура хорового інтонування; 3) вокально-хоровий слух, слухова увага; 4) гра на музичному інструменті; 5) власне трактування.

Сучасний загальний погляд на професійний розвиток майбутніх керівників вокального ансамблю в процесі диригентської підготовки базується на:

- оперативному реагуванні на запити суспільства;
- постійному пошуку оригінальності, самобутності;
- креативності сценічної поведінки;
- активному відкритому діалозі з глядацьким залом;
- індивідуальному власному сценічному образі, який дозволяє легко сприймати твір глядачам.

Мистецтво колективної творчості, яким є хоровий або ансамблевий спів, являє собою творчу діяльність, що проявляється у формі художньої інтерпретації та в живому звучанні задуму композитора.

Хорове мистецтво має своєрідні особливості:

- людський чинник — живий організм, який відчуває та думає;
- зв'язок з поетичним словом;
- специфіку інструменту — людський голос;
- колективний характер;

- наявність керівника-диригента, який є посередником між авторами та співаками, що безпосередньо впливають на слухачів чи глядачів;

- монолітність хорового ансамблю в спільних устремліннях, розуміннях, бажаннях.

Основними якостями диригента, без яких неможливий сьогочасний процес управління колективом, передусім є:

- здійснення постійного спілкування з колективом на основі толерантності, психологічних контактів, обміну інформацією, передачі отриманих знань, умінь, навичок;
- уміння створити атмосферу спілкування, що забезпечує мотивацію, результативність, творчий характер і виховний ефект спільної комунікативної діяльності та диригентсько-хормейстерської роботи. Від рівня такого спілкування залежить творча атмосфера, доброзичливість, взаєморозуміння, захопленість, задоволення;
- оволодіння навичками інтуїтивного спілкування (вміння розуміти з півслова, півпогляду);
- здібність спостереження за артистами з урахуванням їх індивідуальних якостей;
- здатність використовувати на практиці теоретичні знання;
- спроможність долати труднощі, які можуть виникнути під час репетиції (оскільки кожен виконавський акт неповторний, а кожен співак — особистість зі своєю думкою, характером, настроєм, внутрішнім світом);
- володіння правильною мовою, яка дозволяє роз'яснювати хору свої художньо-естетичні критерії; емоційно заряджати «баченням» твору, захочувати, ставити запитання або робити зауваження, бути образною, впливати на уяву виконавців за допомогою різних асоціацій, порівнянь, метафор;
- опанування мистецтвом риторики, що дозволяє викладати думки досить стисло, точно, підкріплюючи ясними та переконливими вокальними й диригентськими прикладами;

- уміння бути в міру оптимістичним (кожні поза, жест, рух є не лише знаками виявлення творчих намірів, але й засобами впливу на виконавський колектив);
- прагнення до максимальної мобілізації, емоційної віддачі, зосередженості на виконанні надзавдання твору.

Аспекти комплексу рис, без яких професіоналізм диригента не може відбутися, складаються з:

- осмисленого формування виразної мімічно-мануальної хорової техніки під час вивчення та виконання творів як найважливішого засобу комунікації із колективом і слухачем;
- пластичних рухів, погляду, постави;
- наявності приємної зовнішності, міцного характеру, артистизму;
- комплексу вольових якостей, активності, емоційності та внутрішньої впевненості у власних здібностях;
- узгодження індивідуальних художніх устремлінь учасників колективу та спрямування творчих зусиль в єдине русло;
- загальних намірів впливу людини на людину та співпереживання;
- психофізичної емоційної природи.

Створення концепції розвитку музичної думки вимагають емоційно-піднесеної, чіткої та переконливої мови. Для цього можна використовувати словесну дію як важливий аспект навчання. Цей засіб не тільки допоможе знайти необхідні голосові барви, але й виявити найбільш ефективний метод донесення логіки виспівуваного літературного тексту до слухача.

Принцип словесної дії ґрунтується на баженні, перевтіленні, переживанні того, про що говоритиме диригент. Ідеальний вокальний колектив під керівництвом диригента спроможний передати слухачам не тільки стилістику твору, мелодію, гармонію, фактуру, манеру виконання, але і його ідею, сюжет, думки живими голосами з усіма властивими їм кольорами, емоціями, внутрішніми душевними переживаннями.

Сьогоднішньому педагогу-диригенту, який працює над концертно-сценічним втіленням будь-якого вокально-хорового твору, необхідно володіти азами акторсько-режисерської роботи, вокально-тембровим слухом, вокально-сценічною дикцією, щоб віднайти правильну міру звучання та образно-емоційну виразність.

Актуальним є й зв'язок із міміко-пластичними видами мистецтв (передусім хореографією). «Диригування, як і хореографія, прямо й безпосередньо пов'язане із музикою у емоційно-змістовному та ритмо-структурному аспектах» [96, с. 14]. Отримані навички хореографічної майстерності

сприятимуть оволодінню тілесною пластикою, виразними вільними рухами.

Виробити якості, необхідні для перетворення технічних мануальних прийомів у засіб активного впливу на виконавців, можна лише застосовуючи активні методи роботи, які б змушували диригента відчувати сенс і зміст своїх дій (а не застосовувати абиякі рухи) та допомагали дбайливо ставитися до пластичного опанування.

Музично-практична діяльність сьогоденного студента-диригента-співака охоплює широке коло завдань:

- робота з хоровими та вокальними творами або піснями різного рівня складності;
- уміння працювати зі спеціальною літературою з метою отримання професійної інформації;
- інструментальне та вокально-інтонаційне вивчення нотного матеріалу;
- мануальне засвоєння партитури;
- моделювання ансамблевого виконання через втілення різних стилів та жанрів;
- методика управління колективом.

Розширити уявлення студентів про предмет допоможуть: 1) вивчення суміжних дисциплін; 2) знання спеціальних термінів і позначень; 3) оволодіння навичками роботи з одnogолосними та багатоголосними партитурами.

Критерієм володіння теоретичними знаннями є уміння:

- вільно користуватися спеціальною термінологією, хоровою лексикою;
- робити аналіз хорового твору;
- створювати чітку виконавську концепцію;
- розглядати творчі завдання з точки зору особистості;
- обґрунтовувати власні думки щодо дискусійних проблем інтерпретації художнього твору;
- використовувати нові сучасні методики.

Ефективність сучасного навчання диригування забезпечується:

- чіткою системою занять, особливо самостійних;
- систематизацією навчального матеріалу;
- поетапною роботою над хоровими партитурами у порядку поступового їх ускладнення;
- постійним підвищенням свого професійного рівня;
- удосконаленням майстерності завдяки здобутим знанням.

Нові принципи і підходи до роботи над вокально-хоровими творами сучасності передбачають удосконалення інтерпретаційних можливостей разом із найдетальнішим аналізом стильової, жанрової та сюжетної лінії, поглиблення знань про тембр і теситуру як основи

створення образно-емоційної програми виконавства.

Головні аспекти питань створення видовищного вокально-хорового твору полягають у: 1) універсалізації виконавської специфіки вокального ансамблю або камерного хору; 2) поєднанні природи вокального та акторсько-пластичного принципів у роботі; 3) впровадженні режисерсько-театрального тренінгу.

Сучасні українські виконавці відходять від академічного підходу щодо концертної діяльності. Вони майстерно поєднують класичну підготовку із сучасною сценографією, різноманітними засобами новітнього перформансу у створенні на базі твору сценічного шоу. Елементи театралізації не є унікальними у світлі тенденцій сучасного мистецтва. Вони проникають у жанрові сфери, які ніколи не використовувались для цього, — інструментальний театр, театр моди, театр пісні, театр танцю, театр на воді, театр вогню, театр-студії світла тощо.

Отже, пріоритетними в діяльності диригента вважаємо демократичний стиль спілкування, спрямований на створення сприятливих умов колективної творчості, позитивне ставлення до кожного виконавця, розуміння цілей і мотивів їх поведінки, адекватне оцінювання успіхів і невдач.

1.1.2. Диригентський апарат і прийоми диригування

Жестова творчість диригента жодним чином не пов'язана з вигаданням рухів. Потрібний зрозумілий, виразний, чіткий, рельєфний рух, що не придумується, а виникає, народжений музичною думкою, інтонацією, мелодією, ритмічним малюнком, динамічною лінією, тембровим забарвленням, артикуляцією, фактурою, гармонією, стилем, літературним текстом тощо.

Розкріпачення м'язів, координація рухових функцій, емоційно-акторський посыл, активізація творчої фантазії, лідерська позиція диригента, психологічний настрій — запорука успіху.

Фізичний апарат диригента відображає виконавсько-музичний задум і художню волю диригента, зрозумілу всім зримим чином. Диригент встановлює та підтримує контакт із виконавцями, пластично втілює характер музики, її ідею, заражає колектив своїм артистичним ентузіазмом, управляє звучністю та творить форму.

Володіння мануальною технікою допоможе при особистій вокальній і виконавській майстерності. Варто пам'ятати, що диригентський жест має величезну владу, безмежні можливості та вимагає від диригента виняткової відповідальності.

Мануальна техніка (від лат. *manualis* — ручний) — система диригентських жестів, за допомогою яких здійснюється керування виконавським колективом (ансамблем, хором, оркестром). Диригент, диригентка (від фр. *diriger* — направляти, керувати; від лат. *dirigio* — направляю, керую).

Умовно роботу над технікою диригування можна розподілити на три етапи: підготовчий, основний і завершальний.

Підготовчий етап спрямований, перш за все, на: 1) підготовку диригентського апарату (корпусу, рук, ніг, голови) до оволодіння мануальною технікою; 2) знайомство з диригентським апаратом і його можливостями щодо відображення виконавського образу твору; 3) засвоєння мануальних елементів та їх властивостей; 4) теоретичне розуміння принципів диригентських рухів.

На початковому етапі передбачено освоєння прийомів у нескладних розмірах 3/4, 4/4, 2/4 (бажано в такій послідовності), вступу й зняття звуку на різні долі такту, способів передачі ритмічних малюнків, звуковедення, демонстрації фермат тощо.

На підготовчому етапі студентам варто приділити велику увагу вправам на різні частини диригентського апарату (див. розділ 1.4). Окремо виробити правильний стійкий корпус, усунути основну проблему — скутість рук і плечового пояса.

Основний етап — вдосконалення вмінь і навичок, оволодіння більш складними в технічному плані прийомами управління вокально-хоровим звучанням. Наприклад, диригування в більш складних темпових, ритмічних і динамічних умовах, диригування творів зі змінними розмірами, дроблення та укрупнення долей диригентської схеми, диригування в дуже повільних чи дуже швидких темпах тощо.

Завершальний етап опанування техніки диригування спрямований на вирішення виконавських завдань, відчуття форми, яскравого та виразного показу музичного розвитку в творі, емоційне його прочитання та виконання.

Диригент керує хором за допомогою диригентського апарату, складовими якого є голова (обличчя, очі), корпус (груди, плечі), ноги.

Корпус диригента: 1) ставний, прямий, рівний, вільний; 2) грудна клітка розправлена, не напружена; 3) плечі розгорнуті, не підняті; 4) плечовий суглоб рухливий.

Позиція ніг диригента має: 1) створювати міцну та пружну опору; 2) забезпечувати стійке положення корпусу при диригуванні; 3) зберігати опору на повні ступні (одна нога трохи висунута вперед).

Голову тримати прямо, підборіддя трохи підведене, очі зведені на хор, обличчя

відкрите, міміка багата, виразна, рухлива та жвава (але не перебільшена чи штучно награна), уникати зайвої гримаси. Погляд відповідає характеру виконуваної музики, образному розкриттю змісту твору.

Руки — провідна частина диригентського апарату, головний засіб спілкування з хором. За допомогою рук диригент передає своє тлумачення твору, розкриває його внутрішній зміст, впливає на виконавця. Складові частини руки: плечовий суглоб, плече, ліктьовий суглоб, передпліччя, зап'ястя, кисті, пальці. Основні вимоги щодо постановки рук: 1) постійне утримування рук перед собою на рівні грудей (середня позиція); 2) лікті не притиснуті до корпусу; 3) пластичність; 4) зручність; 5) природність; 6) рухливість кожної частини й відчуття їх єдності; 7) повна м'язова свобода.

Плечовий пояс піднімати не слід, не можна робити фігуру згорбленою, скутою. Плече, як сильна частина руки, відповідає за гучне звучання музики.

Значення кисті руки в диригуванні надзвичайно велике. Робота над її технікою та гнучкістю повинна бути весь час у центрі уваги. Кисть і пальці — це свого роду «міміка» руки. Під час диригування кисть повернута долонею вниз, паралельно підлозі у вигляді куполу, зазвичай із закругленими, зібраними разом пальцями (частіше вказівним і середнім). Зміна положення кисті та її наповнення відображає зміни характеру відтворюваної музики. Кисть має безліч градацій і проміжних форм: фіксована, м'яка, кругла, еластична, пласка, незграбна, зібрана в кулак, розкрита, віялом.

Важливу роль у виразних рухах відіграють пальці, що: 1) вказують та привертають увагу; 2) відміряють і порівнюють; 3) збирають і випромінюють звук; 4) наслідують і допомагають тим чи іншим ігровим, інтонаційним і вокально-артикуляційним рухам. Не можна забувати про великий палець, який допомагає кисті у звуковидобуванні.

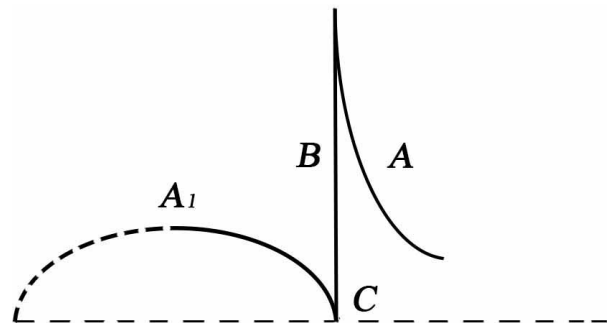
Зап'ястя — головна й найбільш важлива та виразна частина диригентського апарату, що вимагає особливої уваги та ряду спеціальних вправ. Допоможе, на наш погляд, порівняння асоціативних рухів з музичної виконавської діяльності й життєвих асоціацій. Наприклад, постановка руки як при взятті звуку на фортепіано, малювання уявним пензликом на стіні, кидання дитячого м'яча об підлогу чи стіну, піднімання стільця, тримання в руках перед собою книжок тощо.

Існують три диригентські позиції рук — висока, середня, низька. Три основні діапазони диригентського жесту — вузький, середній, широкий.

Диригентські рухи розгортаються в трьох планах: 1) на далеко висунутих вперед від корпусу руках; 2) на напівзігнутих під прямим кутом (в ліктьовому суглобі) руках, які відстоять від корпусу на довжину передпліччя та кисті; 3) біля самого корпусу.

Диригентський жест (диригентська доля) складається з:

1. замаху (ауфтакту);
2. прагнення (дольовий рух);
3. точки (атака звуку);
4. відображення (відскік, віддача) від точки.



*A — дихання, B — прагнення,
C — точка, A₁ — відображення*

Рис. 1

Замах (ауфтакт) регулює вдих, відображення — видих. Відображення та прагнення при продовженні звучання мають дві функції: по-перше, вони нібито збігаються за часом з протяжністю звучання долі й фіксують її, по-друге — готують наступну долю. Активний відскік завжди відбувається при завершенні звучання.

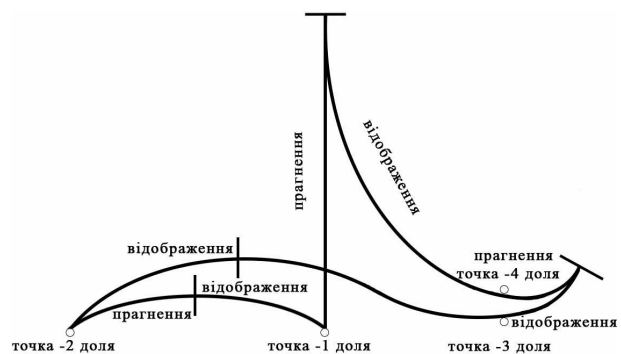


Рис. 2

У диригуванні початок виконання містить три прийоми вступу:

- 1) момент уваги (зосередження уваги колективу на диригентові);
- 2) момент дихання (імпульс рук диригента після фіксованої уваги);
- 3) жест вступу (початок співу; правильно показаний жест дихання забезпечує і правильний одночасний вступ).

Показ вступу при диригуванні ансамблем або хором обов'язково передбачає показ вдиху як необхідного фізіологічного акту перед співом і забезпечує одночасність початку звучання. Попереджувально піднята рука (вдих), а потім опущена (початок співу) добре організовує процес вступу голосів разом. Підйом руки асоціюється з процесом накопичення повітря легеньми, із закликом до уваги, а різке падіння нагадує жест за твердження та організовує подачу звуку (видих).

Вимоги до прийому закінчення виконання:

- 1) одночасність;
- 2) точність, відповідність характеру виконаного твору;
- 3) важливість точки зняття.

Жест закінчення складається з трьох моментів:

- 1) витримування заключного акорду;
- 2) підготовка зняття;
- 3) зняття звучності.

Показ зняття долі значно складніший, ніж момент початку. Вимоги полягають у здійсненні всіма виконавцями такого ж одночасного зняття, як і при вступі. Але, на відміну від прийому вступу, під час зняття звучання зростає роль точки та відображення, особливо при виконанні *legato*.

Технічні труднощі являють собою зняття на приголосному звуці (закритому складі), тобто зняття звуку, на який припадає приголосний, що завершує слово. Неточність показу призводить до того, що виконавці вимовляють його в різний час, особливо, якщо в кінці шиплячі або свистячі звуки. Голосний звук завжди виконується в точці диригентської долі, а приголосний — вимовляється при показі відображення від точки. Жест зняття повсякчас прямує по рисунку схеми та правильно визначає внутрішньодольову пульсацію.

Потрібно прищеплювати дбайливе ставлення до композиторських вказівок і не збільшувати або зменшувати тривалість при знятті.

1.1.3. Ауфтакт, види ауфтакту

Одним із вагомих елементів техніки диригування є ауфтакт. Під ауфтактом треба розуміти жест попередження, попередження, жест-імпульс, попередній помах, тобто специфічний диригентський жест, що випереджає й організує виконання в плані дихання, темпу, динаміки, характеру, ритму, штриха, початку, закінчення, фермат тощо. Ауфтакт відіграє в диригуванні величезну роль.

Функції ауфтакту передбачають показ:

- 1) одночасного загального вокально-хорового дихання;
- 2) моментів вступу та зняття звучання;

- 3) настання нової динаміки, темпу, штрихів, усіх засобів музичної виразності;
- 4) характеру звуковидобування;
- 5) образно-емоційного змісту музики.

Починати роботу над ауфтактом необхідно з розуміння його ролі та значення, із відпрацювання окремих елементів, таких як вступ і закінчення, показ дихання, замах до зняття, повний і неповний ауфтакт, зняття фермат (серединних та заключних) тощо.

При скутості, м'язовому затиску рук неможливе правильне відпрацювання ауфтакту. Необхідно знайти вільний жест, який був би одночасно досить імпульсивним, але не хаотичним, а здатним проспівати долю. Можна вдатися до асоціацій типу «укол», «торкнутися гарячого», «звук не кидати», «вести звук, нібито смичком по скрипці», «рука зависає як приклеєна».

Види ауфтактів:

- 1) *повний (двофазний)* — показуються повні долі такту та дорівнюються тривалості однієї лічильної долі. Замахом до основної долі завжди служить попередня доля. Він відрізняється наявністю двох прискорюючих рухів — рух руки вгору та падіння руки вниз, повідомляючи про внутрішньодольову пульсацію восьмими. Техніка виконання складається з: а) фіксації уваги; б) замаху (імпульс-поштовх) від уявної площини; в) затримання руки вгорі; г) прагнення рук вниз; д) завершення руху в точці звучання;
- 2) *неповний* — показуються долі, що починаються з неповної тривалості або з паузи. Необхідно акцентувати основну ритмічну вартість, після якої іде вступ, і неодмінно зависнути на підрядній ритмічній вартості;
- 3) *початковий* — використовується на початку твору, його частини, фрагмента;
- 4) *міждольовий* — це сполучна ланка між долями в такті (дольовий рух), завдяки чому створюється безперервність у процесі диригування у творах, які потребують співучості звуку. Віддача від долі продовжує звучання долі та одночасно є ауфтактом до наступної;
- 5) *подрібнений* — коли перший звук фрази дорівнює частині долі такту;
- 6) *затриманий* — використовується: а) з метою загострення особливої уваги виконавців до подальшого звучання; б) у момент різких динамічних і темпових змін; в) для підкреслення контрасту характеру частин тощо. Затриманий ауфтакт відрізняється від звичайного тим, що підйом руки відбувається значно швидше.

У момент досягнення верхньої точки рука на якийсь час затримується, компенсуючи попереднє прискорення;

- 7) *комбінований* — коли одночасно з показом зняття звучання відбувається замах до наступної долі такту. Тут точка зняття попередньої долі є ауфтактом до наступної;
- 8) *складний* — має одну фазу, в якій імпульс займає тільки частину відведеного цій фазі часу. Решта часу призначається фіксуючим рухам — рівномірним, уповільнюючим і зупинкам руху;
- 9) *контрастний* — передбачає всю динаміку майбутнього звучання, застосовується для показу різких змін динамічних градацій. Складається з двох фаз, у яких перша, наприклад, *forte*, а друга — *piano*;
- 10) *фразеологічний* — пояснює сенс тієї чи іншої частини твору, показує кульмінації;
- 11) *скорочений* — застосовується для показу *sforzando*, акцентів. Його відрізняє більш різка, енергійна віддача, що викликає активну атаку звуку.

Для відпрацювання показу різних видів ауфтакту можна застосовувати такі прийоми: 1) лічба вголос або відстукування рукою внутрішньодольового пульсу; 2) акцентування або відстукування долі, що грає роль звукового ауфтакту; 3) промовляння вголос (потім подумки) окремих складів для знаходження точного часу для ауфтакту; 4) відчування темпу за допомогою використання метронома; 5) відчуття розслаблення м'язів при передачі замаху.

Закріплення, засвоєння та вдосконалення всіх навичок показу різних видів ауфтакту відбудеться обов'язково на прикладі різних вокальних або хорових творів в основному етапі роботи в класі з диригування.

1.1.4. Точка звучання, її маса

Точка — момент виникнення звуку, найкоротша зупинка руки. У кожному помаху важливим є виключно початок і кінець руху. На цих границях рука на мить зупиняється. Кожна фаза, тобто рух рук вгору (перша фаза) і вниз (друга фаза) мають дві точки. Точка кінця першої фази збігається з точкою початку другої фази. Шлях переміщення руки від точки до точки (дольовий рух) може бути різної довжини, величини, товщини, прискореними, уповільненими, рівномірними, залежно від поставлених завдань у творі.

Значення точки в диригентському жесті визначається тим, що вона безпосередньо пов'язана зі звуковидобуванням, із початком звучання голосу та дотиком до нього. Функцією точки

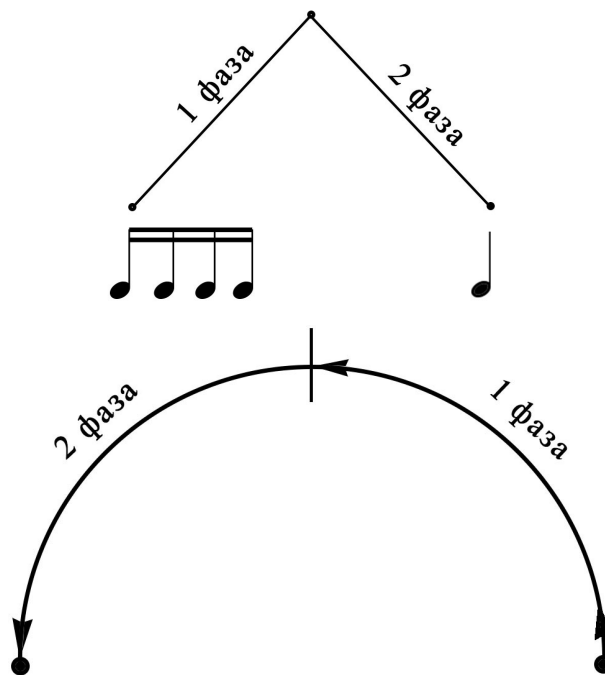


Рис. 3

є показ початку наступної долі й одночасно закінчення попередньої.

Маса точки, її інтенсивність, ясність і досконалість мають відповідати характеру твору, динаміці, звуковидобуванню, штриху, темпу, ритму тощо:

- 1) *точка-дотик* (контакт) — використовується при *legato*;
- 2) *точка-стоп* — коли рука після прискореного руху різко зупиняється в кінцевій позиції (у долі звучання);
- 3) *точка-відрив* — може бути показана в разі, коли рука різко йде від вихідної позиції в протилежну сторону без зайвих рухів;
- 4) *точка-відскік* — коли рука, прийшовши в кінцеву позицію й ніби натрапивши на перешкоду, відскакує в протилежну сторону (наприклад, при закінченні руху або в кінці зняття звучання);
- 5) *точка-удар* — виконується при *staccato*, *marcato*, частково *non legato*;
- 6) *точка-натиск* — проводиться напружено, що поступово посилюється, та вагою всієї руки, спрямованої до уявної площини.

У диригентській долі замах є основним попереджаючим моментом, а момент точки — головним організуючим.

1.1.5. Метричне тактування

Тактування — це організація виконання в часі: покази вступів, зняття, динаміки, темпів, ритмів тощо. Диригування — це художнє почуття диригента, артистичне начало, вольовий вплив

на виконавців за допомогою управління рухами рук, диригентського апарату в цілому. У професійній діяльності диригента обидві функції поєднані, невіддільні одна від одної, що дозволяє диригенту володіти всіма специфічними засобами управління.

Під тактуванням зазвичай розуміють показ рукою окремих сильних і слабких долей такту і водночас темпу виконуваного музичного твору. Тактуємо найчастіше правою рукою, окремі її рухи або жести повинні бути рівномірні, правильні, як удар метронома. У вузькому сенсі тактування — це метрономування. У широкому — раціонально побудована система умовної жестикуляції.

Диригування — це художня діяльність, постійний і безперервний процес взаємодії керівника з музичним (вокальним, хоровим) колективом. Тактування — це рух руки в тактових схемах. При тактуванні кожна доля такту відзначається в просторі ударом руки (кисті) — це точка, що фіксує початок звуку.

Рух руки від точки до точки, що зображує час перебігу долі, називається *дольовим рухом*. Точки та послідовно єднаючи їх дольові рухи утворюють той чи інший (залежно від метра) малюнок сітки схеми. Диригування — це процес художній, а тактування — механічний.

Відлік метричних долей рухом руки відповідно до тактових схем прийнято називати *метричним тактуванням*. Метричне тактування — це ще не диригування, оскільки воно позбавлене елементів художності.

Основні завдання: 1) організація ритмічності виконання; 2) передача ясного рисунка тактових схем; 3) показ сильного та слабого часу в такті.

Розмежовуючи функції рук у диригуванні, потрібно прагнути до: 1) бездоганного володіння кожною рукою окремо; 2) повного виключення паралелізму в жестах; 3) паралельного тактування лівою рукою.

Якщо порівнювати жести диригента зі сценічною мовою, то можна провести умовне порівняння, де ясність схеми правої руки ототожнюється з дикцією актора, а лівої — з гучністю, характером і виразністю мовлення.

Зазвичай права рука зайнята тактувальними жестами: 1) керівництво ритмом і темпом (в широкому й вузькому сенсі); 2) динамікою й агогікою, як основними елементами розвитку музичної тканини твору.

Функції лівої руки більш різноманітні. Головна сфера її застосування — сфера виразності. Вона виконує музику, показує динаміку, раптові та поступові її зміни, характер і рухи мелодії, темпурні умови, фразування, характер твору, допомагає вокалізуванню, диханню, формуванню

звуку та тембральному забарвленню, витримує подовжені тривалості тощо. Нею можуть бути показані й вступи окремим групам хору, сольні епізоди, поліфонічний рух окремих голосів.

Але слід пам'ятати, що розмежування функцій рук вельми умовно. Диригування досягає найбільшого ступеня виразності тільки в результаті органічної взаємодії обох рук. Жести однієї руки збагачують і підсилюють дієвість рухів іншої, у чому ще буде помічницею й виразна міміка.

У початківця-студента зазвичай розвинений паралелізм рухів, тобто залежність однієї руки від іншої. Для усунення цього явища корисно виконувати вправи для однієї тільки правої руки і окремо для лівої, оскільки ліва рука майже завжди менше розвинена порівняно з правою.

1.1.6. Різновиди диригентського жесту

Джерело пластичної виразності потрібно шукати в самій музиці, у музичній мові. Музика й рух взаємопов'язані. Взаємозв'язок і взаємозумовленість музики та жесту можна сформулювати так: 1) музика визначає виразність жесту; 2) жест конкретизує сутність музики, допомагає розкрити її зміст. Окремі елементи музики: темп, метр, агогіка, динаміка, цезури, характер ведення звуку — є одночасно елементами руху та адекватно ним виражаються.

Диригентські жести, висловлюючи звучання музики, розрізняються між собою за характером. Активність жесту залежить від образно-емоційного настрою, динамічних градацій. У партитурах часто трапляються витримані, спокійні звуки, застигли епізоди, які не потребують активного, вольового жесту. Чим більш насиченим є характер твору та динаміка музики, тим активнішим буде жест. Паузи диригент тільки відраховує.

Розглянемо різновиди диригентського жесту.

1) *Жест-запрошення* (або жест, що привертає увагу), — застосовується у фразуванні як засіб показу мелодійної вершини. Показується рухом руки з одночасним перевертанням її долонею вгору, або навпаки жестом піднятої руки з досить округло-склепінчастою формою кисті. Може підтримувати вокально-хорове дихання, позначати високу позицію.

2) *Жест-атака* — мотиватор звучання, завжди активний. Показує початок будь-якої музичної думки, окремі елементи музичної мови, вступи голосів. Його різновиди: а) жест, що збігається з початком лічильної долі, з атакою звуку; б) жест подальшої атаки, коли початок лічильної долі заповнено

паузою або продовженням попереднього звучання.

- 3) *Жест-заклик* — застосовується, коли потрібно виділити голос з інших голосів, звертаючись до окремого виконавця або групи співаків, нібито запрошуючи прозвучати більше над усім звучанням. Виконується всією рукою або тільки кистю та пальцями лівої руки, долоня повернена догори (найбільш часто трапляється в практиці).
- 4) *Жест-вказівка* — на конкретного співака, щоб саме він виконав важливий момент в музиці, при цьому диригент фіксує погляд на даному виконавці. Так само, повернувшись обличчям, наприклад, до сопранової партії, диригент може показати пальцем лівої руки, щоб вони не заглушали інший голос. У цей же спосіб можна виділити той чи інший голос, приглушаючи, нівелюючи звучність інших.
- 5) *Жест-відсторонення* — застосовується для зняття та раптового припинення динаміки, виконується лівою рукою. Форма кисті: долоня повернута вниз великим пальцем і розкрита, вона ніби відсуває від себе світло.
- 6) *Жест-заперечення* — кисть руки рухається вліво ребром, ніби щось відрізаючи. Застосовується як для зняття, так і зміни динаміки.
- 7) *Жест-відмова* — виконує коливальні рухи, подібні до руху заперечення головою.
- 8) *Жест-виклик* на поверхню — наприклад, пропонує співати гучніше. Ліва долоня звернена вгору, а погляд і рука допомагають.
- 9) *Жест-увага* — піднята ліва рука з вказівним пальцем вгору.
- 10) *Жест-прохання* — ним можна скористатися для збільшення виразності звуку, експресії тощо. Може тривати довше за часом. Долоня більше опущена вниз.
- 11) *Жест-напруженість (чіпкість)* — підсилює дію правої руки, сприяє більшій концентрації. Використовується, наприклад, при *rosso a rosso crescendo* або в напружених кульмінаційних моментах. Пальці зібрані в жменю та напружені. Виконується наступним чином: ліва рука повернута долонею вгору, піднімається та рухається від диригента в сторону виконавців, пальці підібрані, звук ніби збирається в долоню.
- 12) *Жест-погладжування (витягування)* — для показу максимального звуковедення. Використовується особливо на *legatissimo*, відображаючи протяжність звуку, його динамічні зміни, посилення або зменшення тощо.

13) *Жест-piano* — існує для показу раптового тихого нюансу або коли хор протягом тривалого епізоду співає неголосно, стихаючи. Бере участь тільки кисть, вказівний палець лівої руки тримається біля губ, у правій руці рухається тільки зап'ясток. Або обидві руки знаходяться в вузькому діапазоні високо, близько біля обличчя, кисті правої та лівої руки розгорнуто ребром.

14) *Пасивний жест (умовна назва)* — жест, який не має м'язової напруги, позбавлений інтенсивності, іншими словами — «прожній». Показує паузи, тактує, відкладає долі такту. У ньому бере участь тільки одна кисть, звідси амплітуда руки — мінімальна, схема показується кінчиками пальців.

15) *Жест-підтримка* — завжди пасивний, призначений підтримувати будь-який емоційно-виразний характер твору.

Отже, ступінь активності та характер жестів диригента знаходяться в прямій залежності від конкретного звучання музики. Усі жести мають образно-емоційне вираження, відображають динамічну шкалу. В основі кожного застосування лежить зростання або послаблення емоцій, посилення їх яскравості, насиченість звуковидобування, ствердження музичного образу.

У класі з диригування бажано застосовувати при показі особливі жести, використовувати технічні прийоми та застосовувати їх у практичній діяльності.

1.1.7. Диригентські засоби музичної виразності (темпоритм, динаміка, штрихи, фермата)

Для вмілого застосування диригентських засобів музичної виразності необхідно оволодіти знаннями, вміннями та навичками передачі в диригентському жесті темпу твору, динаміки, метроритму, характеру звуковедення, фразування, кульмінації, фермат, планів, діапазонів, позицій рук, амплітуди та насиченості жесту, диференціації рухів, маси точки тощо.

Уміння правильно відчувати й зберігати в процесі виконання визначений композитором темп є важливою стороною виконавського процесу. Визначення темпу має відносне значення. Темпи можуть бути найрізноманітніші залежно від музики, її характеру, структури твору. Як і метроритмічна сторона виконання, темп є важливим фактором у створенні та розкритті музичної форми.

Правильне відчуття темпоритму допомагає диригентові розуміти та розкривати внутрішню сутність твору. Швидкість темпу більшою мірою впливає на формування диригентської схеми. Залежно від характеру твору, жанру та стилю

швидкі темпи викликають необхідність скорочення числа диригентських помахів, а в повільних темпах часова відстань між гранями долі іноді настільки нарощуються, що виникає необхідність збільшення числа диригентських помахів завдяки принципу дроблення долей, аби не втратити пульсацію ритму.

Професійне виконання завжди пов'язано з правильно обраним темпом. Темп не завжди залишається незмінним протягом одного твору. Він може мінятися поступово або раптово. З показом темпу нерозривно пов'язана амплітуда диригентського жесту. Чим швидший темп, тим меншою вона має бути. У швидких темпах окремі жести зливаються, об'єднуються з основними жестами, причому домінуючого значення набуває перший сильний жест. У повільних темпах і тих, що уповільнюються, спостерігається тенденція до все більшого дроблення жестів.

Ритм у диригуванні отримує своє повне вираження за умови, що різниця в напрямку помахів і рівність в їх тривалості поєднуються з різницею в їх інтенсивності, тобто в зміні сильного удару на слабкий, в рівномірності биття двох фаз — на пруги та розслаблення.

При раптових темпових змінах основним є чітке виконання афтакту (замаху). При поступовому прискоренні (*accelerando*, *stringendo* тощо) зменшується амплітуда рук між долями за рахунок прискорюючих рухів вгору та вниз, прискореної віддачі після чіткої точки. Рука рухається з прискоренням до подальшої долі. Поступове уповільнення (*rallentando*, *ritenuto*, *ritardando* тощо) досягається зворотним прийомом. Рука затримується в точці удару, й афтакт до кожної наступної долі вимагає більшого часу, тим самим викликаючи уповільнення темпу.

Раптова темпова зміна або агогічні рухи відбуваються завдяки чітким і зрозумілим афтактам. При переході з повільного темпу на швидкий амплітуда дольових рухів зменшується. Важливо обов'язково дослухати останню долю та виконати афтакт уже в новому темпі.

У всіх випадках показу поступової зміни темпових градацій незмінним помічником буде чітке відчуття внутрішньодольової пульсації, дольові рухи необхідно розбити на дві фази. А також врахувати такі моменти:

- 1) швидкість афтакту до наступної долі й значає новий темп;
- 2) у першу долю нового темпу слід потрапити точно за часом, уникаючи при переході не потрібної паузи;
- 3) рука робить невелику зупинку на першій долі нового темпу;
- 4) допомогою у визначенні правильного темпу послужить метроном.

На практиці нерідко основними метрономічними швидкостями вважаються 60 або 120 ударів за хвилину. Встановлювати їх можна й за допомогою годинника.

Головні темпові позначення:

1. Дуже повільні темпи (метроном $\downarrow = 40-55$)
 - Largo* — широко
 - Adagio* — повільно, спокійно
 - Lento* — повільно, протяжно
 - Lento di molto* — дуже повільно
 - Grave* — важко
2. Помірно-повільні темпи (метроном $\downarrow = 55-75$)
 - Andante* — кроком, не поспішаючи
 - Andantino* — трохи швидше, ніж *andante*
 - Sostenuto* — стримано
 - Comodo* — зручно, спокійно
 - Tranquillo* — спокійно, безтурботно
3. Темпи в помірно-швидкому русі (метроном $\downarrow = 75-110$)
 - Moderato* — помірно
 - Allegretto* — жваво, темп повільніший, ніж *allegro* і швидший, ніж *andante*
 - Allegro moderato* — помірно скоро
 - Allegro ma non troppo* — швидко, але не дуже
4. Швидкі темпи (метроном $\downarrow = 120-132$)
 - Allegro* — швидко, скоро
 - Allegro con moto* — з рухом, рухливо
 - Allegro agitato* — скоро, схвильовано
 - Allegro maestoso* — скоро, велично
5. Дуже швидкі темпи (метроном $\downarrow = 132-208$)
 - Allegro assai* — дуже скоро, дуже жваво
 - Allegro con fuoco* — скоро, з вогнем
 - Vivo, vivace* — жваво
 - Presto* — дуже швидко
 - Prestissimo* — гранично швидко
6. Темпи, що позначають характер виконання, зміни сили звучання та швидкості руху
 - Cantabile* — співучо
 - Animato* — натхненно
 - Dolce* — ніжно
 - Risoluto* — рішуче
 - Rubato* — вільно, ритмічно вільне виконання
 - Espressivo* — виразно
 - Sotto voce* — напівголосно
 - Crescendo* — посилюючи
 - Diminuendo* — зменшуючи
 - Appassionato* — пристрасно
 - Marcato* — підкреслюючи
 - Leggero* — легко
 - Morendo* — завмираючи
 - Sforzando* — раптовий акцент на якомусь звуці або акорді
 - Accelerando* — прискорюючи
 - Ritardando* — уповільнюючи
 - Stringendo* — стискаючи, прискорюючи
 - Rallentando* — уповільнюючи
 - Allargando* — розширюючи

Calando — стихаючи, заспокоюючись, зменшуючи силу звуку
Poco a poco — мало-помалу
Meno mosso — менш рухомо
Piu mosso — більш рухомо
Tenuto — витримано точно за тривалістю та силою
Con anima — з натхненням
Con brio — з жаром
Doloroso — сумно
Energico — енергійно
Parlando — кажучи, говіркою
Pesante — важко, важкувато

Динаміка є одним із сильних емоційних засобів виконавської виразності, що безпосередньо впливає на слухача та завжди визначається змістом музичного твору.

Діапазон динаміки визначається від *ppp* до *fff*, іноді ці границі ще більш розширені. Завдання диригента полягає в тому, щоб глибоко проникнути в зміст музичного твору та на основі художньо-образного уявлення логічно вибудувати ефективне використання різних способів динамічної градації.

На практиці певні прийоми управління динамікою розподіляють на три основні групи:

- 1) стійка динаміка (не змінюється або майже не змінюється протягом музичної побудови);
- 2) поступова зміна динаміки (підготовлений перехід від одного ступеня гучності звучання музичного твору до іншого як у бік збільшення, так і зменшення);
- 3) раптова зміна динаміки (сила звучання змінюється несподівано без попередньої підготовки та має характер контрастного зіставлення гучності звучання музичного матеріалу).

Стійка динаміки організовується декількома способами в техніці диригування:

- незмінністю позицій рук диригента;
- використанням постійної широти амплітуди;
- незмінною енергією диригентських жестів.

Поступова зміна динаміки в бік збільшення гучності організується:

- шляхом поступового збільшення амплітуди диригентського жесту, його широти;
- переходом рук з більш низької позиції в більш високу;
- поступовим накопиченням енергії жесту та м'язової напруги;
- закличним жестом лівої руки.

Посилення й ослаблення гучності безпосередньо пов'язано з прискоренням (при посиленні) й уповільненням (при ослабленні) швидкості руху руки в рамках часу даної лічильної долі, при тому,

що темп залишається незмінним. Так, показ *crescendo* як правило здійснюється прискорюючими рухами, а показ *diminuendo* — уповільнюючими. Прискорення або уповільнення руху рук при постійному темпі неминуче викликає зміну амплітуди помахів і ступеня акцентування точок.

У всіх випадках показу поступової зміни динамічних градацій незмінним помічником буде чітке відчуття внутрішньодольової пульсації.

Поступова зміна динаміки в бік послаблення гучності організується:

- поступовим зменшенням широти амплітуди диригентського жесту;
- переміщенням рук з більш високої позиції поступово в більш низьку позицію;
- зменшенням енергії жесту диригента;
- положенням лівої руки, яка приглушає звучання хору (кисть лівої руки відкрита та звернена на хор, пальці нібито ковзають по вертикальній площині).

При раптовій зміні динаміки *subito f* та *subito p* відбувається миттєва перебудова всього диригентського апарату. Організовується міждольовим і контрастним аффтактами (*див. види аффтакту*). Буває двох варіантів раптовості: 1) від слабкого звучання до сильнішого; 2) від сильнішого звучання до слабкого.

Організація раптової зміни до більш сильного звучання (*subito f*) відбувається: 1) від звільнених рук до м'язової напруги; 2) від полегшених, менш помітних рухів до енергійних; 3) від невеликої амплітуди до значної амплітуди; 4) з більш низької позиції в позицію, відповідну до подальшого звучання (відносно високу площину); 5) від закритої форми кисті до розкритої руки (більше стосується лівої руки, яка відповідає художньому втіленню).

Організація раптової зміни до більш слабкого звучання (*subito p*) відбувається за тим самим принципом, але в зворотному порядку: від більшого до меншого. Таким самим чином організуються й звучання раптового короткочасного послаблення та посилення динаміки окремих звуків або акордів.

Треба пам'ятати, що динаміка визначається органічною потребою вираження конкретної думки та почуття залежно від змісту твору. Це не зовнішній звуковий ефект, а внутрішня природна властивість музики. Наприклад, образами *p* (*mp*, *pp*) властиві спокій, умиротворення, ніжність, стриманість, настороженість, заціпеніння, депресія. Нюанс *f* (*mf*, *ff*, *fff*) виражає силу, енергію, мужність, гнів, загрозу, жах. Іноді на основі меж застосування *p* і *f* виникають несподівані, тому й особливо виразні, взаємозамінні функції. Так *p* може бути мужнім, радісним або грізним в поєднанні з іншими виразними

засобами. І навпаки, *f* в певному контексті виявляється спокійним, жіночним.

Засвоєння різних манер звуковедення — процес дуже складний, який вимагає, крім вродженої музикальності та пластичності, одночасно серйозної роботи. Початківцю диригентові потрібно ретельно працювати над засвоєнням різних засобів ведення звуку.

Знайомство зі штрихами краще починати з опанування *legato*. Прийом *legato* (плавно) в диригуванні характеризується такими відмітними рисами: 1) зв'язністю всіх рухів; 2) плавністю, співучістю; 3) м'якими точками-дотиками; 4) руханням за малюнком схеми дуже рівно без поштовхів і зупинок; 5) вживанням горизонтальних ліній; 6) зв'язуванням усіх долей між собою дуже заокругленими рухами; 7) свободою й одночасно рухливістю всіх частин руки, які об'єднані в ціле.

Дії рук аналогічні веденню смичка скрипки. Спрямовує рух променезап'ястковий суглоб, а пальці ніби тримають звукову нитку. Рухи по долях мають бути наповненими, вагомими (весь час на шляху від точки до точки рука ніби долає невидиму перешкоду).

Залежно від характеру твору, динаміки, темпу жест *legato* буде змінюватися. *Legato* на *f* ведеться великим, насиченим жестом, всією рукою від плеча. На *p* амплітуда рухів зменшується, та відповідно жест полегшується. Головне, на що акцентуємо увагу під час засвоєння штриха, — те, що всі частини руки (кисть, передпліччя, плече) повинні бути вільні, рухливі. Незважаючи на те, що жест ведеться від плеча, ліктя або кисті, важливо відчувати пульсацію всією рукою.

Звуковедення *non legato* є протилежним *legato* та характеризується: 1) ясним розмежуванням долей; 2) переривчастою, пунктирною лінією; 3) наявністю твердих точок і збільшенням їх значущості; 4) укороченими дольовими рухами; 5) прямолінійними різкими лініями.

Технічно прийом *non legato* виконується дуже зібраною рукою, навіть із деякою фіксацією променезап'ясткового суглоба. Велику роль відіграє звільнення плеча та плечового суглоба. Дихання перед кожною долею на мить затримуємо, тим самим визначаємо більшу чіткість долі. Після взяття дихання рука енергійно йде від точки основної ритмічної вартості. У момент віддачі від точки рука повинна блискавично підноситися вгору вся разом з ліктем.

Staccato — уривчасто, не зв'язно, гранично гостро. Прямо протилежно *legato*. Значення точки ще більше зростає, дольові рухи скорочені до мінімуму. *Staccato* завжди виконується кистьовим жестом. Рух завершується більш швидким, чітким кидком, поштовхом однієї кисті. Точка нагадує укол, здійснюваний зверху вниз.

Після кожного поштовху настає коротка, миттєва зупинка. Амплітуда жесту при виконанні штриха *staccato* завжди буде невеликою незалежно від динаміки. Якщо штрих *legato* ведеться від плеча цільно-гнучкою рукою, то на *staccato* немає пульсації руки від плеча, рух здійснюється або однією кистю, або кистю з передпліччям (залежно від характеру та динаміки).

Головне правило диригування *staccato* — відскок дорівнює удару. На що треба звернути увагу: момент віддачі та миттєва затримка руки вгорі (перша фаза), усі рухи активні, пружні, строго ритмічні, не прискорені.

Marcato також належить до роздільного штриху. Тут застосовуємо прийом протягування точки. Після падіння рука не закінчує свій рух, а продовжує вести звук по горизонталі.

Акцент у музиці — це силове виділення окремого звуку. Сила акценту залежить від основної динаміки, темпу, характеру виконуваної музики. Найпростішими щодо показу є акценти на сильних долях. До них потрібно вживати яскравий, активний ауфтакт і потім вокальний удар рукою. При акцентуванні слабких долей потрібно затушувати сильні моменти та дуже енергійно здійснювати як ауфтаки, так і самі долі, що акцентуються.

Наприклад, акцент в аспекті *piano* — легкий укол, *forte* — удар великої сили. Акценти можуть припадати як на самі лічильні долі, так і між ними. У першому випадку потрібний енергійний ауфтакт, у другому — сильна віддача від попередньої долі.

Акценту (так само як і синкопі) передую чіткий ауфтакт, більш активне падіння руки і тверда, точна точка удару. Акцент між долями не вимагає ауфтакту, вирішальне значення тут має віддача.

Точність виконання *синкопи* (це зміщення акценту із сильної долі такту на слабку) обумовлюється як підкресленням основної ритмічної вартості, так і чіткою віддачею, що передую виникненню звуку. Жест, який припадає на початок синкопи, загострюємо. Найхарактернішим у показі синкоп є момент трампліну — відскоку руки від долі перед синкопою. Цей рух необхідно робити для виділення ритмічної пульсації та для більш яскравої переконливості.

Sforzando — раптове, різке динамічне посилення окремих звуків або акордів. Важкий диригентський прийом. Сенс засобу — у несподіванці, раптовості появи нової динамічної барви. Технічно нагадує прийом *subito f*, проводиться зазвичай зверху вниз і вперед. Жест на *sforzando* завжди більший за обсягом попередніх долей, руку викидаємо майже на всю довжину. Після *sforzando* руки забираємо до себе та звільняємо від зайвої напруженості.

Виконання цього технічного прийому залежить від характеру твору, сенсу музичної фрази, може мати різне виразне значення.

Фермата — зупинка на звуці. Знак фермати \frown , поставлений над звуком або паузою, продовжує звучання ноти. Збільшення тривалості за допомогою фермати точно не визначається та залежить від характеру й темпу твору. Варто зауважити, що фермата продовжує звучання ноти на половину її вартості. Чим швидший темп, тим довшою має бути фермата, і навпаки. У кінці твору фермата завжди значніша, ніж у середині твору.

Фермати ставлять над нотою, під нотою, над паузою, над тактовою рисою. Їх готують, ставлять, витримують у кінці долі та замахом знімають або переводять.

Види фермат.

- 1) *Знімана* — це така фермата, що готується, після закінчення її тривалості знімається і викликає цим перерву в звучанні. Вона типова для закінчення твору, може трапитися й у середині твору перед паузою чи цезурою.
- 2) *Незнімана* — готується, ставиться, в кінці долі витримується та замахом переводиться. Не вимагає зняття, не припиняє звучання музики, не допускає цезури в диханні, продовжує один звук або акорд, робить його більш значним і виразним. Розміщується в середині твору або його частини,

де немає пауз. Замахом буде служити доля, яка передує останній у цій довшій вимірній вартості.

Незнімана фермата над чвертю готується, ставиться, в кінці долі витримується й замахом тієї ж долі переводиться. Коли фермата стоїть над вісімкою з крапкою, то вона готується, ставиться, в кінці долі витримується та переводиться замахом, що припадає на жест тієї ж долі. Якщо в такті на одній і тій самій гармонії стоять кілька фермат, то витримується тільки остання.

При тактуванні декількох фермат поспіль диригент замахом кожен з них готує, ставить, витримує в кінці долі. Однак їх тривалість буде різною. Довшою буде та фермата, на яку припадає головне смислове навантаження.

- 3) *На паузі* — продовжує в музиці моменти мовчання, цезури. Диригент знімає звучання, що передує цій паузі, витримує паузу з ферматою та замахом дає вступ голосам, що продовжують співати. Ауфтакт дається попередньою долею до вступу звучання.
- 4) *Над тактовою рисою* — означає раптове припинення звучання, зупинку руху. Диригент знімає звучання, що передує цій ферматі, витримує її, затримуючи неперушно руку, та замахом до першої долі дає вступ ансамблю або хору.

1.2. Диригентські схеми

Метою цього підрозділу є формування у студентів початкових знань із теоретичних основ диригування, систематизація диригентських знань, сприяння більшій усвідомленості, самостійності в роботі над мануальною технікою та вокально-хоровими творами, розвиток пізнавальної активності.

Досить докладно проблеми диригування висвітлені в численних працях, видано багато навчально-методичної літератури з питань диригентської техніки. Усі пропонувані варіанти диригентських схем вивчені та прописані відомими майстрами — диригентами, музикознавцями, виконавцями.

У зв'язку з цим будемо розглядати лише основні диригентські прийоми з коротким викладом теоретичної частини відповідно до програми навчальної дисципліни. Наше завдання — репрезентувати їх в іншій якості, спираючись на специфіку навчання студентів артистів-вокалістів, які у своїй творчій, педагогічній, концертній

діяльності обов'язково будуть використовувати здобуті диригентські навички.

Значну частину часу на заняттях відводимо освоєнню тактування схем. Робота ця копітка, вимагає систематичності й послідовності. Диригенту конче потрібно домагатися каліграфії сітки диригентської схеми та її пропорційності, уміти відрізнити слабкі долі від сильних. На початковому етапі освоєння слабкі долі варто малювати в уявній або запропонованій конкретній площині легкими, а сильні навпаки більш наповненими та жирними. Усі частини руки працюють координовано. Рука частіше діє цілісно, від плеча. Залежно від характеру виконуваної музики змінюється лише масштаб руху (його амплітуда).

Рухи диригента відбуваються в просторі та мають певний рисунок, вони повинні чітко проглядатися, сприйматися без зусиль. Як нечітка дикція заважає розумінню мови, так і графічно неточний рисунок рухів — сприйняттю жесту.

Форма помаху в диригентській сітці може бути різноманітною — круглою, рівною, еліпсовою, гострокутною, зигзагоподібною, хвилястою тощо, що залежить від певного характеру музики, штрихів та виконавських намірів диригента. Форма рисунка — візуально ясною, зрозумілою й, по можливості, графічно правильною. Слід володіти добре виробленим, твердим, рівним і вільним штрихом-лінією та відтворювати рукою в повітрі такі ж впевнені рухи й точні рисунки, як художник робить пензлем або олівцем.

Товщина ліній повинна залежати від фразування, динаміки, наповнення літературного тексту, фактури звучності. Буває тонкою або товстою, може малюватися вузькою смужкою чи широкою стрічкою, що створюється завдяки формі кисті, характеру ведення, відчуття пальців, підключенню різних частин руки тощо. Якби модифікації не виникали в диригентському рисунку, дольовий рух (від долі до долі) завжди залишається незмінним.

Схема тактування — це схема, яка приблизно зображає систематичне переміщення руки диригента всередині такту. Залежно від кількості диригентських долей існують різні схеми тактування: «на раз», «на два», «на три», «на чотири» тощо.

Сильна доля є основним організуючим моментом диригування: на неї припадає головна точка опори руху. У диригуванні сильна доля має завжди напрямок зверху вниз (у кожному метрі), відносно сильна — вбік від диригента, слабкі долі групуються навколо сильних долей.

Для того щоб сильна доля була найбільш значущою, вагомою, виділялася в диригентській схемі, потрібно правильно її виконувати. Вона, як правило, має перед собою більш помітний, яскравий замах, рух вниз виконується з більшою енергією, яка зростає по мірі наближення до точки звучання. Таке виконання сильної долі вольовим рухом асоціюється з тиском на поршень. У момент досягнення точки сильної долі на площині потрібно обов'язково відчувати опору в кінчиках пальців, після чого відбувається миттєве звільнення руки і здійснюється підготовка наступної слабкої долі.

Сильні долі (за винятком особливих випадків фразування) у схемі повинні відрізнятися від слабких не стільки амплітудою рухів, скільки внутрішньою насиченістю жесту. Правильне їх виконання, вміння чергувати м'язову активність з повним звільненням забезпечує надалі ясний жест, ту владність руки, яка так необхідна диригентові при спілкуванні з колективом. Ігнорування цього моменту, недооцінка його призводять до того, що виховується диригент з порожніми, безвольними руками.

Метр — послідовне чергування сильних (опорних) і слабких долей у ритмічному русі. Фрагмент музики між двома сильними долями називають *тактом*, основним осередком метра. *Розмір* — цифровий вираз метра, що позначає кількість долей певної тривалості в такті. *Ритм* — організована послідовність звуків однакової або різної довжини, а темп — ступінь швидкості, в якій виконують музичний твір.

Існують різні тактові розміри. Метричні схеми тактування бувають прості, складні, мішані.

Основними є дводольний і тридольний — найменші з усіх дійсних. *Прості* дводольні схеми (2/2, 2/4, 2/8, 2/16) містять одну сильну долю, яка рахується «раз» — ударна, а друга слабка — «два» не ударна. Прості тридольні схеми (3/2, 3/4, 3/8, 3/16) містять теж одну першу сильну долю (ударна), друга — слабка, третя — найслабша.

Складні розміри (4/2, 4/4, 4/8, 4/16) утворюють схеми, в яких поєднуються кілька простих розмірів, і містять, крім сильної першої долі, відносно сильну третю (наголос на першій долі сильніший наголосу на третій), слабку другу та найслабшу четверту. Рахуємо: «раз, два, три, чотири».

Якщо додати до одного простого тридольного розміру ще один тридольний, вийде *складний* розмір (ще називають *складний двочастинний*), який будемо рахувати на «шість» — 6/2, 6/4, 6/8, 6/16. Перша доля сильна, відносно сильна — четверта, які ділять кожен такт ніби на дві частини.

У *складних тричастинних* розмірах до простого тридольного додаємо ще два тридольних — 9/2, 9/4, 9/8, 9/16. Рахуємо на «дев'ять». Мають три наголоси: на першу сильну, четверту слабку та сьому найслабшу. За такою самою схемою рахуємо і підсумовуємо на «дванадцять». *Складні чотиричастинні* — 12/2, 12/4, 12/8, 12/16. Перша доля сильна, четверта — слабка, сьома — відносно сильна, десята — найслабша.

Мішані схеми — коли додають один до іншого два неоднорідних розміри. Поєднання різних простих розмірів або простих зі складними — 5/4, 5/8 (на «п'ять»), 7/4, 7/8 (на «сім»). Рідко вживані 8/4, 8/8, 10/4, 10/8, 11/4, 11/8 тощо.

Тактування 3-дольної схеми. Тридольна схема диригування складається із сильного жесту зверху вниз, другого слабкого — вправо (вліво), третього найслабшого — вгору.

Перший жест (сильний) рухається енергійно вниз в точку першої долі, фіксує її. Варто стежити: 1) за тим, щоб кисть була на одному рівні з ліктем або трохи вище; 2) щоб кисть не йшла в протилежну сторону від ліктя.

Друга доля рухається трохи в сторону від диригента, креслячи м'якою рукою в повітрі петлю, подібну великій прописній *D*, зверху вниз.

Третя доля має напрямок під гострим кутом знизу вгору та затримується у верхній точці «і», де завершується перша фаза, тим самим готуючи сильну першу долю. Третя доля: 1) є затакт до першої; 2) вона накопичує необхідну енергію; 3) ведеться вгору не пальцями, а зап'ястям (асоціація з веденням смичка); 4) долоня завжди «дивиться» в підлогу.

Загалом, треба щоразу пам'ятати — всі рухи в долях мають два напрямки (або дві фази) — вгору та вниз. Тільки довжина, розміри цих долей зазвичай відрізняються й залежать від розподілу долей у такті. Рука постійно пов'язує всі долі, поєднуючи їх округлими та пластичними рухами.

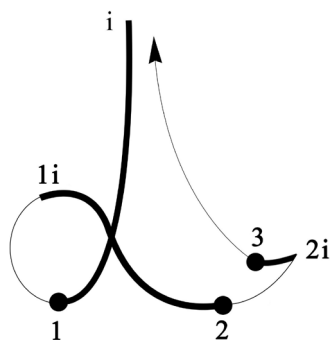


Рис. 4

Тактування 4-дольної схеми. У складному розмірі 4/4 сумарно складають два простих: 2/4+2/4=4/4, дві долі (перша та третя) — сильні, друга та четверта — слабкі. Схема складається із сильного жесту вниз, слабкого — всередину, відносно сильного — вправо (вліво), слабкого — вгору (до вихідної точки закінчення першої фази із затриманням, для підготовки першої).

Рух до першої долі здійснюється тим самим енергійним, вольовим, стрімким жестом вниз, виконуючи фіксацію в точці звучання. Або рука, підстрибуючи, ніби м'яч, трохи вгору до уявної точки, зупиняється на рівні грудей.

Другий жест ведеться дугоподібною лінією зверху вниз у напрямку до диригента. Провідною в цьому русі є кисть, яку направляє променезап'ястковий суглоб (знову асоціація з веденням смичка).

Третій жест руки роблять у напрямку від диригента, викреслюючи в повітрі велику заокруглену лінію. Цей жест досить великий, не менш енергійний, ніж перший. Варіанти виконання: 1) переміщається по кривій у напрямку злегка вниз і закінчується дещо вище перед грудьми; 2) ведеться по аркоподібній лінії; 3) рука вільним рухом відходить від точки другої долі трохи вгору, малює петлю і йде по рівній лінії в протилежну сторону з невеликим затриманням у верхній точці першої фази. Четвертий жест робимо так само, як у тридольній схемі.

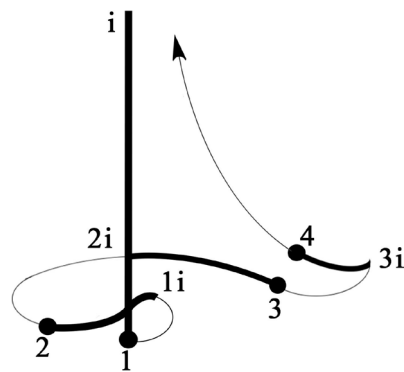


Рис. 5

Тактування 2-дольної схеми. Дводольна сітка містить два жести.

Перший жест ведемо зверху вниз енергійним помахом. Тільки йде він не прямо вниз, а ніби по діагоналі. Звідти, продовжуючи переміщення першої долі, направляємо руки по траєкторії напівкруглої прямої трохи вправо (вліво) й вгору, зупиняючись на рівні грудей.

Другий жест проводимо під гострим кутом, малюючи петлю (криву лінію) спочатку трохи вниз, а потім прямо вгору. Другу долю виконуємо легкою та м'якою вільною рукою.

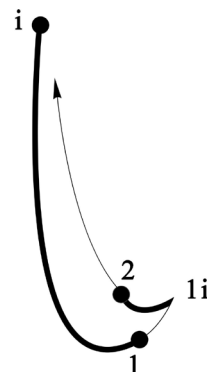


Рис. 6

Тактування 6-дольної схеми (6/4, 6/8). Шестидольний розмір — складний четвертний дво-частинний з сильною опорою на першій долі та відносно сильною на четвертій, решта — слабкі долі, які угруповуються навколо сильної та відносно сильної. Тактуємо на «шість».

Перша доля, що йде зверху вниз — найактивніша та пружна. Другу долю виконуємо невеликим рухом у напрямку першої, слабким її повторенням. Третя доля слабка, служить підготовкою до відносно сильної четвертої. П'ята доля повторює принцип другої (є слабким повторенням четвертої відносно сильної). Шоста доля виконує підготовку першої долі. Варто після першої та четвертої долей робити начебто додатковий горизонтальний жест на другу й п'яту долі. Це дозволяє відчувати при диригуванні більшу плавність і зв'язність.

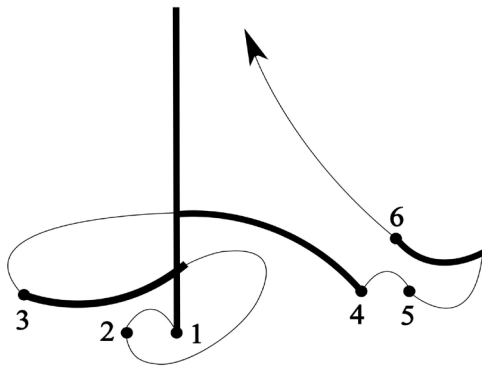
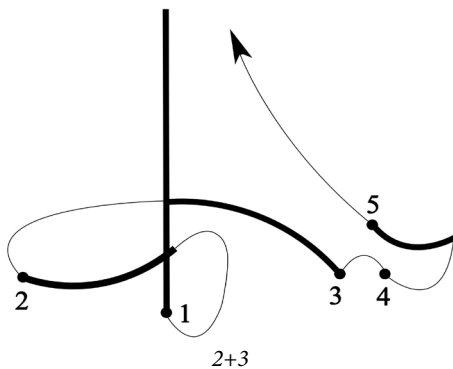


Рис. 7

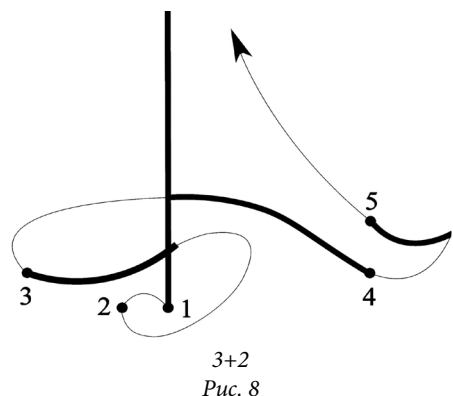
Дотримуємося загальноприйнятого правила — всі жести мають бути по можливості однакові за своєю тривалістю.

Тактування 5-дольної схеми (5/4, 5/8). П'ятидольний розмір є мішаний. При угрупованні на 5 береться за основу 4-дольна схема з поділом згідно з угрупованням долей в такті: 1+2+1+1; 1+1+2+1; 2+1+1+1. Ці види можна об'єднати у два — 2+3 та 3+2. Виходить п'ять жестів.

Утворюються: 1) коли після другого слабкого жесту чотиридольної схеми роблять третій найслабший додатковий горизонтальний жест у тому ж напрямку, стежачи за тим, щоб другий жест не був занадто великий (1+2+1+1, тобто дві другі долі); 2) коли сильні перша та третя долі, а слабкі — друга, четверта та п'ята (1+1+2+1) (рис. 8); 3) коли сильні перша та четверта, а слабкі — друга, третя, п'ята (2+1+1+1), де найслабшою буде друга доля, вона менше за всіх за амплітудою, має напрямок зверху вниз по лінії першої долі, але займає лише її маленьку частину.



2+3

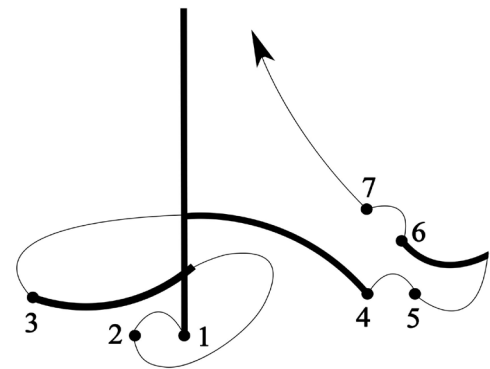


3+2
Рис. 8

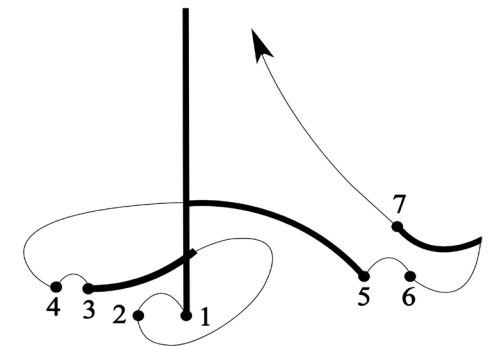
Тактування 7-дольної схеми. Семидольний розмір — мішаний. При угрупованні на 7 береться за основу 4-дольна схема з поділом згідно з угрупованням долей у такті: ці види можна об'єднати у два угруповання — 3+4 та 4+3. Виходить сім жестів.

Якщо $3+4=2+1+2+2$; (рис. 9), то неподрібною залишається друга доля, решта діляться обов'язково (їх стає по дві). Перша — сильна, четверта — відносно сильна, решта слабкі. Найслабшим додатковим горизонтальним жестом будуть друга, п'ята та сьома долі.

Якщо $4+3=2+2+2+1$ (рис. 10), то неподрібнена сьома доля, решта діляться так само на дві. Перша — сильна, п'ята — відносно сильна, решта слабкі. Найслабшим додатковим горизонтальним жестом будуть друга, четверта, шоста долі.



3+4
Рис. 9



4+3
Рис. 10

У виборі схем тактування мішаних розмірів вирішальну роль відіграє кілька факторів: 1) метро-ритмічний склад даного розміру; 2) темп, у якому виконується твір; 3) мелодична та гармонічна побудова; 4) літературний текст; 5) знаки пунктуації; 6) логічні наголоси в тексті чи музиці. Керуючись цими факторами, диригент має можливість легко підібрати відповідну схему диригування.

Тактування 9-дольної, 12-дольної схем. Дев'яти та дванадцятидольні схеми є складними. При диригуванні на 9 береться за основу 3-дольна схема з поділом кожної долі на 3. Відповідно до розташування

наголосів, виділяють головні: перший, четвертий і сьомий жести, причому перший виконують, як зазвичай, з найбільшою енергією.

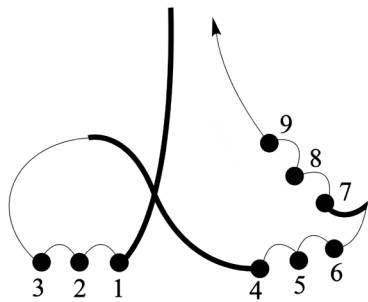


Рис. 11

При диригуванні на 12 береться за основу 4-дольна схема з поділом кожної долі на 3. Виділяються головні перший, четвертий, сьомий і десятий жести, причому перший виконують, як зазвичай, із найбільшою енергією. Головні долі виділяють невеликим натиском руки, активністю виконання, а допоміжні ведуть набагато меншим жестом (зазвичай кистю), вони є слабким відображенням головних долей.

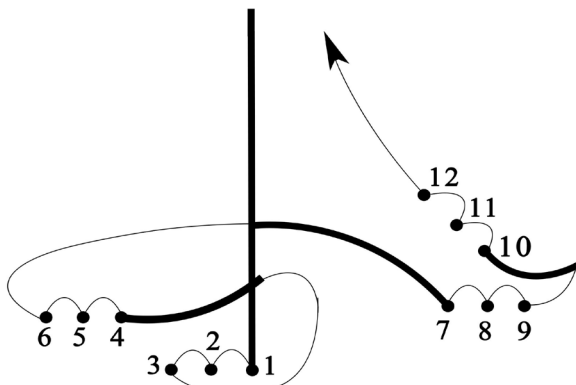


Рис. 12

Тактування схеми 3/2.

Диригування цього розміру відбувається по тридольній схемі. Якщо показник метронома — половинка з крапкою, то схема ведеться без дроблення долей. Якщо показник метронома — чверть, то застосовують принцип дроблення долей (поділ кожної долі). Перший рух руки на кожну долю схеми є основним і буде більш сильним й активним, ніж другий допоміжний.

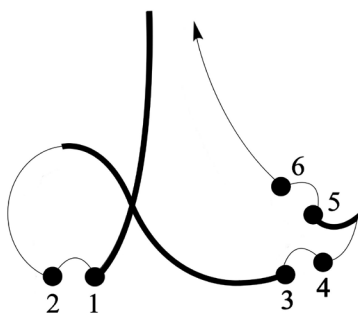


Рис. 13

Тактування в повільних темпах

При диригуванні в повільних темпах диригент застосовує принцип дроблення долей. 2/4 — на 4, 3/4 — на 6 тощо. Ділиться кожна доля на дві менші (по вісімках), тобто додається найслабший додатковий горизонтальний жест.

Пунктирний ритм — це ритм, який складається з двох вартостей, друга є в три рази коротшою за першу. Тактуючи пунктирний ритм у повільних темпах, диригент вдається до принципу дроблення долей: часткові ритмічні вартості можна виділити окремим жестом, а в дуже повільних темпах додатково виділяти найменші вартості.

Тактування в швидких темпах

Якщо в повільних темпах жести диригента довгі, великі, то в швидких, навпаки, — малі й короткі. Якщо в повільних й уповільнених темпах у жестах спостерігається тенденція до все більшого дроблення жестів, то в швидких, навпаки, окремі жести зливаються, об'єднуються з основними сильними жєстами, у яких домінує перший, найсильніший жест.

При тактуванні в швидких темпах для зручності диригування диригент об'єднує кілька долей в один жест. 2/4, 3/4 — на раз, 4/4, 6/8 — на два, 9/8 — на три, 12/8 — на чотири. При тактуванні окремих ритмічних угруповань у швидких темпах в дещо повільному русі диригент групує довші ноти в один жест, а коротші підмарковує окремим жестом.

У мішаних розмірах на 5 та 7 (5/8, 7/8) у швидких темпах диригент застосовує принцип об'єднання декількох долей в один жест. Мішаний розмір складається з двох простих нерівноцінних розмірів — 2+3 і 3+2 (5-дольний) (рис. 14), або 2+2+3, 2+3+2, 3+2+2 (7-дольний) (рис. 15). У зв'язку з цим кількість долей, що припадає на один жест, буде різною. Наприклад, в угрупованні 2+3 перший жест — коротший, а другий — довший, подовжений, і навпаки у 3+2. Так само й в угрупованні, наприклад, 2+2+3: перший і другий жести — коротші, третій — довший тощо. Подовжуватися можуть усі долі, залежно від обраного варіанта.

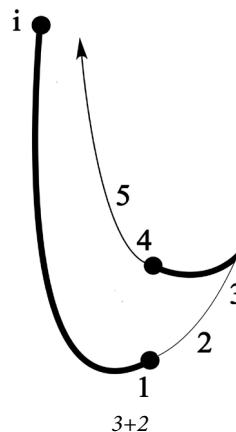
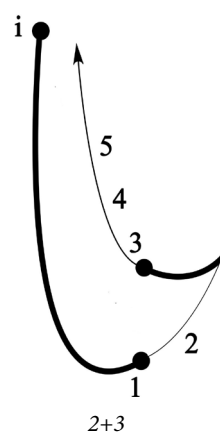


Рис. 14



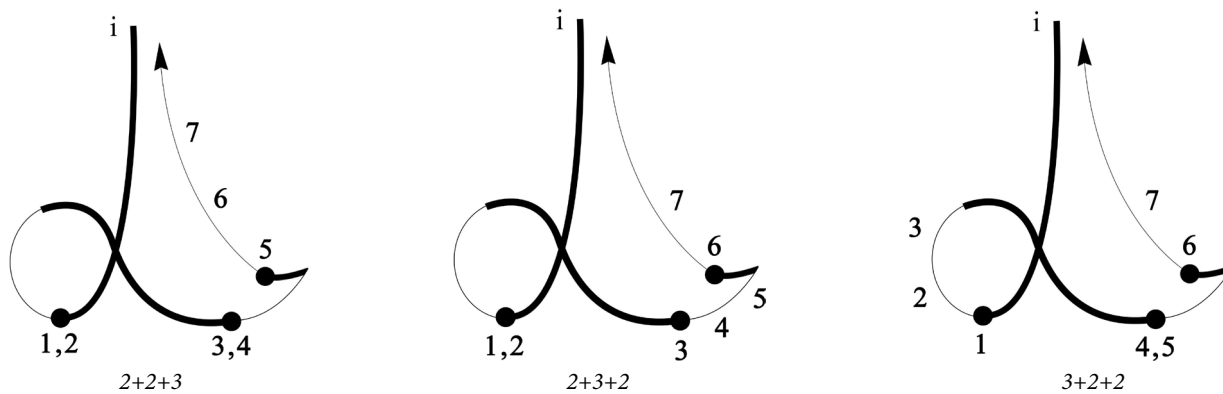


Рис. 15

При диригуванні схем з подовженими долями (5/8, 7/8) потрібна пильна увага до них та чітке виконання. Зазвичай яскраво показується подовжена одиниця схеми.

Розміри складний двочастинний 6/4 або 6/8 тактуємо по дводольній схемі, складний тричастинний 9/4 або 9/8 тактуємо по тридольній схемі, чотиричастинний 12/4 або 12/8 — по чотиридольній схемі. Основне правило: відчуття внутрішньодольової пульсації тріолей вісімками.

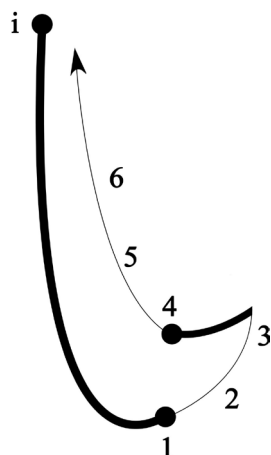


Рис. 16

Тактування змінних розмірів

Змінний розмір — це розмір, який змінюється протягом твору. При диригуванні змінних розмірів необхідно, добре знаючи текст, застосовувати відповідну схему на той чи інший розмір. Відчувати завжди при змінах першу долю

та показувати її активно, а замахом забезпечувати плавність переходу.

Тактування довгих ритмічних тривалостей і довгих пауз

Під «довгими» розуміють такі ритмічні тривалості, на які в тактуванні доводиться два, три, чотири й більше жестів. Вони у творі означають затримку течії звуку, яку необхідно відобразити в жестах.

Показують, як правило, тільки початок довгої ноти та її закінчення. У цьому може допомогти вміння розмежовувати функції рук: лівою рукою витримуємо довгий звук або акорд, а правою рукою заповнюємо проміжні доли малим, неактивним і ледь помітним жестом. Головне завдання лівої руки — витримувати звук нерухомо, без коливань, посмикувань і ривків.

Велике значення для диригента має витримування, вислуховування пауз, й ставитися до них слід дуже уважно. Стежити за тим, щоб не втратити темпоритм твору.

Паузи викликають деяку затримку руху. Тому всі доли, на які припадає пауза, відзначаються правою тактуючою рукою малим, неактивним жестом. Якщо пауза займає цілий такт, то потрібно так само ледь помітним жестом відрахувувати доли. Тільки останню відзначати атакуючим жестом. Вона служить замахом до наступної долі, на яку припадає спів або звучання інструментів. Якщо на паузі стоїть фермата, то в тактуванні немає необхідності. Генеральна пауза обов'язково вислуховується до кінця. У швидких темпах руку після відкладання паузи слід повернути у вихідну точку.

Пам'ятка студенту-диригенту

Практичне застосування основних диригентських схем

Загальні обов'язкові правила:

- усі тактові жести по можливості мають бути однакового розміру, тільки перший жест, який відповідає першій сильній долі, може бути трохи більший;
- усі тактові жести повинні виконуватися плавно, рівномірно, як хід годинника, без єдиної затримки, без ривків, без раптових відскоків;

- ударні долі — це сильний жест, неударні, слабкі — легкий жест;
- на одну лічильну ритмічну тривалість даного розміру має припадати один жест;
- на один такт повинна припадати одна диригентська схема (наприклад, не можна 4/4 ділити на дві дводольні);

Загальні правила пристосування основних схем до різних розмірів:

- по дводольній схемі, або коротко на «два», тактуються розміри прості дводольні (2/2, 2/4, 2/8, 2/16), у швидких темпах — складні двочастинні (6/2, 6/4, 6/8, 6/16);
- по тридольній схемі, на «три», тактуються розміри прості тридольні (3/2, 3/4, 3/8, 3/16), у швидких темпах — складні тричастинні (9/2, 9/4, 9/8, 9/16);
- по чотиридольній схемі, на «чотири», тактуються розміри складні (4/2, 4/4, 4/8, 4/16), у швидких темпах — складні чотиричастинні (12/2, 12/4, 12/8, 12/16);
- по п'ятидольній схемі, на «п'ять», тактуються розміри складні мішані (5/2, 5/4, 5/8, 5/16);
- по шестидольній схемі, на «шість», тактуються розміри складні двочастинні (6/2, 6/4, 6/8, 6/16);
- по семидольній схемі, «на сім», тактуються розміри складні мішані (7/2, 7/4, 7/8, 7/16);
- по дводольній схемі в швидких темпах із подовженням необхідних долей тактуються розміри складні мішані (5/4, 5/8);
- по тридольній схемі у швидких темпах із подовженням необхідних долей тактуються розміри складні мішані (7/2, 7/4, 7/8, 7/16).

1.3. Значення м'язової свободи

Однією з важливих проблем сучасної музичної педагогіки є проблема м'язової свободи, яка безпосередньо пов'язана з професійним становленням музиканта-виконавця. Існує величезний зв'язок між фізичною свободою виконавця та будь-якої технікою (вокальною, диригентською, фортепіанною тощо). М'язова свобода і здатність координувати силу фізичної та м'язової напруги (вміння напружуватися та розслаблятися) — перша умова для вироблення диригентської техніки та психологічного настрою.

М'язовий затиск — антипод фізичної свободи, є не вродженим, а набутим, і при зміні природи роботи може зникнути, якщо головною метою буде усвідомлення свого фізичного «Я», керування тілом і руками, хотіння та бажання, задум і виконання. Тоді все вийде. Якщо затискачі з'являються, наприклад, в голосовому апараті, це може призвести до негативних вокальних наслідків, а в театральних акторів затискачі в руках і ногах можуть вплинути на акторське перетілення.

У колективах вокальна, хорова, художня сторони виконання відбуваються по-різному. Одну з причин такого явища потрібно шукати в диригентській мануальній техніці. У диригента з вільними, розкутими рухами ансамбль або хор співає досконаліше, м'яко, зв'язно, не форсовано.

І навпаки — неприродні жести призводять до перенапруження гортані, фальшивої інтонації, порушення ансамблю, зміни тембру, манери виконання.

Оскільки вивчення диригування потребує освоєння відповідної техніки, студенти повинні досконало опанувати навичку м'язової свободи. Адже м'язові затиски, які виникають у людини на психологічному рівні, є неабиякою перешкодою словесній дії, співу, мануальним рухам.

Сфера почуттів є емоційною сферою і не піддається прямому керуванню. Своєю чергою, емоційна реакція людини — це складний рефлекторний акт, що складається з взаємопов'язаних рухових та емоційних компонентів. Інтелектуальними, емоційними методами впливу люди не свідомо навчаються з дитинства, володіють ними достатньо добре для того, щоб, удаючись до певного способу, не думати про засіб дії.

Студентам варто зрозуміти, що, працюючи в майбутньому над своєю професійною роллю, вони будуть змушені залучати до роботи ще й інтелект, емоції та волю. Немає жодного сенсу включати в роботу м'язи, якщо немає мети підняти щось важке.

Існує таке поняття, як м'язова пам'ять: здатність людського організму запам'ятовувати рухові відчуття під час виконання будь-яких дій

у минулому. Воскресити подібні рухові відчуття можна різними способами, наприклад шляхом згадування про навколишнє оточення, про свої дії під час тієї чи іншої події. Подібний механізм

використання м'язової пам'яті знайшов застосування в театральному мистецтві, зокрема в діяльності режисерів К. Станіславського та В. Мейерхольда.

Пам'ятка студенту-диригенту

Необхідні висновки для виховання пластичного рефлексу

Загальні правила:

- творче та тілесне самовираження;
- повне відчуття руки та тонка чутливість пальців;
- усвідомлення координації руху плеча, передпліччя та кисті;
- найкращий спосіб виконання — подолання всіх перешкод, які знаходяться на шляху руху до волі;
- плавність і точність чергування в руці концентрації та розрядження м'язової енергії;
- рух руки диригента має характеризуватися рівністю течії (без поштовхів, смикання);
- еластичність має спостерігатися в усіх видах і типах техніки (навіть при показах цільно-фіксованою рукою, або *marcato* чи *staccato*);
- набуте почуття пластики допоможе розвинути почуття ритму, здатність до збереження швидкості руху в процесі виконання;
- правильний режим роботи м'язів сприятиме знаходженню правильного диригентського темпоритму, що виявлений і сприйнятий виконавцями;
- у швидкому темпі при частих рухах рук не повинно статися ускладнення ритму й уповільнення темпу, не має бути перебільшених або м'язово-перевантажених рухів;
- повільний темп не може викликати ваговитості та напруженості рухів;
- необхідна рівна тривалість помахів і неоднаковість їх за силою;
- ключом до оволодіння динамічною технікою є уміння по-різному управляти руками, нюансуючи ступінь напруги м'язів;
- справжність і щирість образно-емоційного переживання музики народжує концептуальність жесту — патетику рухів, експресію, ліричність, величність, драматизм тощо;
- релаксуючий жест — це не пасивний або мертвий рух рук, а активна дія, яка потребує вольового зусилля;
- напівпасивний стан рук можна використовувати при вираженні світлих почуттів, тихої радості, спокою, прозорості;
- надактивні рухи можуть виникати вкрай рідко та на короткий час;
- слід уважно вслухатися у свої відчуття, підключаючи свідомість;
- напрацювання чуючої руки — це об'єднання емоційної та слухової сфер, які координуються з руховим комплексом;
- важлива роль дихання, яке в диригента має збігатися завжди з характером рухів і самої музики;
- свідоме виховання волі рухів, що засновані на самовідчутті та самопізнанні;
- виховувати в собі дві сторони розвитку свободи — формування «чистої техніки» та набування умовних рефлексів.

1.4. Практичні вправи для оволодіння технічними навичками

1. Звільнення плечового суглоба

Елементи гімнастики. Рух всією рукою від плеча. Руки на початку вправи тримаємо біля корпусу, а потім перед собою. Домагатися повної відсутності напруги у всіх м'язах рук і шиї. Погляд прямо перед собою. При легких поворотах корпусу руки повинні бовтатися безвольно та вільно. При виникненні відчуття скутості в подальших вправах повертатися до цього вільного стану рук.

Повний круговий рух обома руками — вперед, вгору, на невелику відстань вбік від корпусу й далі за часовою стрілкою до вихідного положення. Активно працює плечовий суглоб. Лікоть і кисть не згинаються, але в їх згинах не повинно бути напруги. Робити кругові рухи від плеча по колу плавно, рівномірно, спочатку в одному вибраному темпі всією рукою при збереженні свободи м'язів у плечовому поясі й передпліччі. Обов'язково відчувати цільність руки до самих кінчиків пальців. Кожен рух має бути пов'язаний із диханням, яке є першоосновою співу й диригування. Поступово рухи рук слід проводити в різних темпах і з різною амплітудою: поєднувати швидкі та повільні темпи, чергувати великі та малі кола, робити від великих до маленьких обертів і навпаки.

У подальшому цю вправу можна переносити на диригування схем з урахуванням основної ритмічної вартості (сильні долі) та підрядної ритмічної вартості (слабкі долі). Цей прийом можна використовувати безпосередньо для засвоєння штриха *legato* у творах, а також замаху до вступу та зняття звучання, для відчуття зміни темпу, динаміки, диференціації рук.

Рухи перед собою відбуваються також ритмічно — піднімання рук за часом дорівнює опусканню, окреслюємо коло чітко перед собою, не відводячи руки в сторону. Працює плечовий суглоб. Вдих при підніманні рук, видих при опусканні, чергуючи темпи, амплітуду, настрій.

Необхідно зробити вправу легкою для себе.

2. Вироблення основної диригентської позиції

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

3. Правильний рух руки при диригуванні

Кожен крок долі складається з двох складових:

1-й крок (фаза) долі — рухи рук знизу вгору від площини (від точки звучання) до верхньої точки — передбачають майбутнє, єднають долі. Вони спрямовані на різку зміну того чи іншого засобу музичної виразності. Імпульсивний, спонукальний характер змушує виконавців змінити стан

звучання, наприклад темп, динаміку, ритм, акценти, образи, вступ, зняття тодо. Ці рухи опуклі, націлюють на концентрацію уваги.

2-й крок (фаза) долі — рухи рук зверху вниз від верхньої точки до точки звучання — фіксують дійсне, справжнє, крокують до долі. Вони покликані закріпити, затвердити, зберегти вже досягнутий рівень (наприклад темп, динаміку, атаку звучання). Ці рухи зазвичай носять спокійний характер.

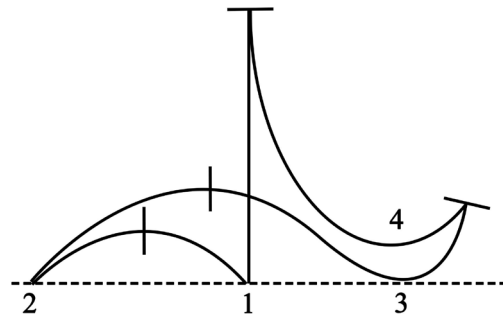


Рис. 17

Представляємо уявну площину або беремо аркуш паперу. І в конкретно вибраному темпі (наприклад *andante*) малюємо рівномірно, чітко, точно лінії від точки до точки. Спочатку ці лінії можуть бути знизу догори або навпаки. Потім ускладнюємо, зображаючи будь-яку диригентську сітку.

Рухи вгору ведемо загіястим, промальовуючи тоненькі смужки, мовби накопичуючи енергію та долаючи перешкоду. А рухи вниз описуємо жирними лініями всією рукою (не розслабленою чи млявою). Жест спрямований прямо вниз. Пам'ятаємо про повну м'язову свободу, зручність, природність кожної частини руки.

4. Дихання під час диригування

1. Найпростіша вправа підняття й опускання рук. Завдяки узгодженості руху та дихання виникає природність і ритмічність, легкість і невимушеність. Досягається таким способом: 1) підняття рук, ніби потягуючись з невеликим зусиллям і напругою, — вдих (через ніс); 2) опускання рук зі зняттям напруги та розслабленням — видих (шумний, активний). Дихати рівно, ритмічно, спокійно, глибоко.
2. Можна використовувати у вправі схему на «чотири» або просто робити кругові рухи руками від плеча перед собою. На вдиху робити повне коло руками. Практикувати різні варіанти вдиху — видиху: 1) по половинних тривалостях — 1-а, 2-а доля вдих, 3-я, 4-а доля видих; 2) по чвертях — 1-а доля вдих, 2-а доля видих, 3-я доля вдих, 4-а доля видих; 3) по цілих тривалостях — спочатку

рачуємо долі порожнього такту, вдих робимо на четвертій долі (за прикладом замаху від попередньої долі), видих на 1, 2, 3. Пожвавлює вправу музичний супровід у різних темпах. Видихи можна збільшувати до 8–12.

5. Технічне виконання прийому *crescendo* та *diminuendo*

Тренуємо подовження й укорочення руки. Згадаймо три позиції (низька, середня, висока), три діапазони (вузький, середній, широкий), три плани (близький, середній, дальній). Пальцями рук можна тримати будь-який предмет (телефон, нотатник, книгу, чашку, чайник тощо) для м'язового відчуття напруги. На самому початку слід виконувати вправу окремо кожною рукою. На *piano* руки завжди м'які. Діапазон рухів диригента повинен бути обмежений певними рамками (див. про це: вправа 17). Виразність динаміки залежить від сили, енергії жесту, різного об'єму рухів (ширше — голосніше, вузько — тихіше), від місця знаходження руки в різних площинах (низько — тихо, високо — голосно), від темпу (у більш швидкому темпі жест економний, менший за обсягом).

Рекомендуємо починати з лівої руки, оскільки її завдання — виконувати художню функцію (тобто безпосередньо *crescendo* та *diminuendo*). Її рух від себе вперед і в зворотному напрямку потрібно робити плавним. Використовувати бажано різні темпи, динаміку, принцип контрастності (м'яко — різко, повільно — швидко). Відпрацюємо прийом від *piano* до *forte*.

Тягнемо руку зап'ястям (не пальцями) поступово по діагоналі від вузько — близько — низько до широко — далеко — високо, при цьому русі рука ніби подовжується. Не забуваємо про єдність руки (велику роль починає відігравати спочатку передпліччя, потім і плече) та розуміння її цілісності від плеча до кінчиків пальців. На *forte* обов'язково визначити вершину та розподілити наростання звучності до неї, відчуваючи м'язи плеча. У високій позиції кульмінація фрази, яка припадає на першу долю, в диригуванні

демонструється трохи від себе та вперед, а не вниз (цей принцип виконання стосується гнучкої динаміки, якщо далі одразу треба робити затихання). Прийом *diminuendo* засновано на тому ж принципі, тільки в зворотному порядку.

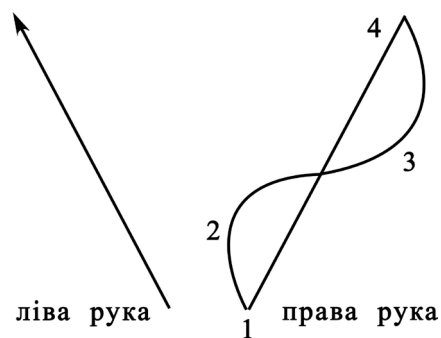


Рис. 18

Права рука на початку фрази знаходиться так само, як і ліва, в низькій позиції, початок фрази ведеться м'якою рукою, рух руки невеликий. Вправу виконувати в будь-якій вивченій диригентській схемі. Поступово рука підноситься, амплітуда збільшується, стає ширшою, рука неухильно накопичує м'язову енергію. Найяскравішу динамічну точку показуємо рельєфним жестом усієї руки. На площину кінцевої мети руху опускаємося зверху вниз трохи вище від грудей (цей принцип виконання стосується фрази, яка завершується на *forte*).

Тільки при досягненні легкості виконання вправи окремо кожною рукою можна підключати обидві. Потрібно обов'язково стежити за тим, щоб руки виконували всі рухи синхронно та одночасно, пересувалися по діагоналі вперед і назад, зберігаючи відносно корпусу рівнозначну відстань і положення

6. Розподілення функцій рук

На перших порах формування навичок диригування різні технічні вправи рекомендуємо здійснювати більшою мірою однією рукою і меншою — одночасно. Це сприятиме розвитку

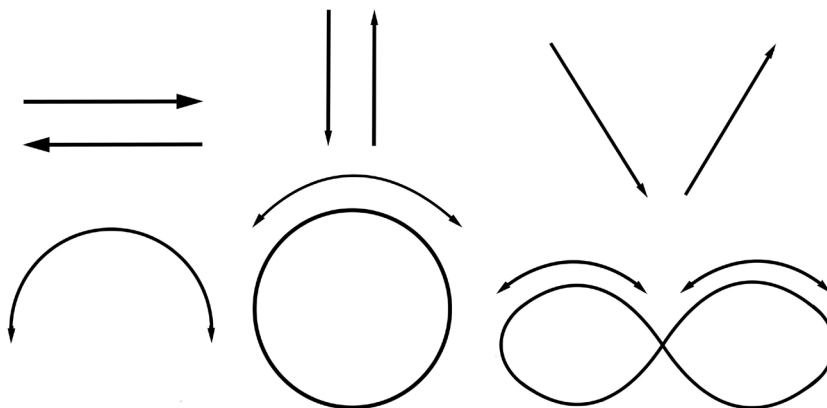


Рис. 19

вправності обох рук, особливо лівої. Треба вміти робити лівою рукою все те, що можна виконати правою, і навпаки.

Поперемінно, включаючи в роботу ліву чи праву руки, зображуємо: 1) рухи по вертикалі; 2) рухи в горизонтальній площині; 3) дугоподібні рухи; 4) колоподібні рухи кистю, передпліччям, всією рукою; 5) рухи вісілкою; 6) поліметричні рухи обох рук (рис. 19).

7. Вправи на загальне вивільнення рук

Розвиток відчуттів цілісності та гнучкості рук і взаємозв'язку їх окремих частин (кисті, передпліччя, плеча) для вироблення м'язової напруги чи розслаблення

1. Цю вправу можна робити сидячи за столом. Спина рівна, плечі, лікоть і передпліччя вільні. Кистями рук спираємося на горизонтальну поверхню. Надаємо необхідну форму кисті. Пальці зі зап'ястям складають єдине ціле. Увесь рух зосереджується на промене-зап'ястковому суглобі, а пальці зберігають відносну нерухомість. Обов'язкова умова — зняття напруги з руки, кисть не млява та не провалюється, при звільненій м'якій руці тверді кінчики пальців. Дихаємо.

Покласти на поверхню руки так, щоб відчувати їх перед собою. Рухати вгору і вниз, нібито уявляючи пряму вертикальну лінію. Перший крок — піднімаємо та опускаємо тільки зап'ястя, активно виступуючи пальцями. Рахуємо, наприклад, до чотирьох у повільному темпі.

Другий крок — піднімаємо зап'ястя, далі передпліччя, опускаємо зап'ястя та завершуємо руханням пальців. Третій крок — працює вся рука. Вгору першим йде зап'ястя, за ним передпліччя, потім плече. Вниз у зворотному напрямку — й у вихідне положення. Завершати хід завжди пальцями. У руці має бути таке відчуття, неначе кисть руки — це малярна щітка, яка нібито фарбує стіну або паркан. Рух рівний та безперервний. При зміні напрямку не повинно бути поштовхів.

2. Робити рухи а) по колу від зап'ястя (однією кистю) при вільному стані пальців або зібрати їх у кулак; б) по колу від ліктя, зафіксувавши його (активно працює передпліччя при вільному стані кисті).

Головною помилкою при виконанні цих рухів є падіння кисті нижче від передпліччя та ліктя. Тому необхідно стежити за тим, щоб кисть руки була на одному рівні з ліктем або трохи вище за нього. За бажання вправу можна ускладнити, тобто надати кисті округлу форму як під час диригування та відчувати вагу пальців.

3. У виконанні вправи на відчуття м'язової напруги нам допоможе широка гумка, яку використовують для пошиття одягу. Тримаємо її пальцями рук і розтягуємо гумку по вертикалі та горизонталі. Стояти стійко, не сутулячись, корпус не гойдається, ступні ніг як під час диригування. Виконувати вправу тільки руками.

4. Встати прямо. Піднести одну руку вгору (вдих), потім кинути її вниз, не згинаючи в ліктьовому суглобі (видих). Вільно погойдати вниз маятником. Виконувати по черзі й обома руками. Найважливіше завдання — відчуття ваги всієї руки в падінні й розслаблення після нього. Для повного розслаблення опускаємо голову разом з руками.

8. Відчуття горизонтальної площини

Зайняти основну диригентську позицію. Різко підняти руки вгору, затримати на короткий час. Опустити їх на уявну площину на рівні грудей. Замах вгору робити всією рукою із зібраними пальцями в жменю, великий і вказівний пальці тримають точку (переміщувати спочатку зап'ястя, за ним передпліччя та плече), вниз рука обов'язково падає стрімко, без затримок, як каменем, і на площині удар фіксуємо розкритою кистю з відчуттям опори в кінчиках пальців.

9. Досягнення гнучкості рухомого зап'ястя та кисті

1. Тримати пальцями м'яч, виробляти кругові рухи кистями рук вправо, вліво, плавно вгору, вниз, по рівній лінії, також вправо, вліво. Цю вправу можна робити як сидячи, так і стоячи в основній диригентській позиції. М'яч не дає можливості пальцям рухатися, при цьому запам'ятовується відчуття заокругленості кисті. Зап'ястя гнучке, м'яке, плавне, не робить різких рухів, не провалюється вниз. Кисть спрямована на виконавців, мовби природно продовжує лінію передпліччя. Слідкувати, щоб м'яч не був нижчим від зап'ястя.

2. Міцно тримати правою рукою зап'ясток лівої, обхопивши його й не даючи можливості рухатися самостійно. Кисть незалежно від усієї руки піднімати вгору і вниз, відхиляти вправо чи вліво. Після того, як рухи будуть повністю засвоєні, їх можна ускладнити, описуючи кола, квадрати, трикутники, вісімки. Вправу слід проробляти по черзі кожною рукою.

3. Стати прямо. Кисть розгашувати на рівні поясу. Долоню злегка розгорнути убік, для цього з'єднати 1-й і 2-й пальці в кільце з відчуттям опори на них. Інші пальці закруглені. Вести горизонтальну лінію убік

від себе та назад аналогічно веденню смичка. Основний акцент — на рухливості промене-зап'ясткового суглоба. Вправу виконувати почергово кожною рукою, потім одночасно.

4. Відштовхнувшись від столу, різко потягнутися прочиненою кистю вгору та вперед (до середини столу). Цю вправу можна порадити, коли студент неправильно веде руки вгору з опущеними пальцями, при цьому лікоть відстає. Між передпліччям і плечем утворюється гострий кут.

10. Удосконалення єдності руки

Виконуючи цю вправу, можна використовувати палицю, довгий олівець, указку, диригентську паличку тощо. Тримати їх так, щоб відчувалася єдність всієї руки. Погляд спрямований на кінчик предмета, який вимальовує різні фігури або лінії — рівні, округлі, овальні, вісімки, напівсонце, трикутники, прямокутники, прості схеми диригування. Рухи здійснювати в різних темпах і динаміці, починаючи від помірних, шляхом збільшення та зменшення динаміки, йти до прискорення й уповільнення темпу. Змінюємо площину, амплітуду рухів, характер від сумного до радісного.

11. Відчуття звуку в кінчиках пальців

Малюємо на аркушах паперу олівцем усі ви-вчені схеми диригування. На *legato* лінії безперервні, округлі, на *non legato* лінії чіткі, рівні. Точки долей прорисовуємо відповідно обраного характеру музики. Не забуваємо, що показ точок завжди може бути різним, причому ці відмінності обумовлені видом попереднього або подальшого руху. Дотик до них теж відрізняється залежно від звуковидобування, образності, темпу, характеру, динаміки. Амплітуда ліній на аркуші може збільшуватися та зменшуватися.

12. Усвідомлення тяжкості руху руки вгору

Щоб створити напругу ваги, можна покласти вільну руку на середину передпліччя руки, яка піднімається, та злегка натискати на неї. Відчувши реальний опір, м'язи мимоволі напружаться, і рух вгору буде вагомішим.

13. Відпрацювання тридольної схеми

Вправа використовується тоді, коли студент уже здобув знання й має уявлення про ауфтакт. Замахом до основної ритмічної вартості завжди служить попередня доля. У тридольному розмірі до першої долі замах дається від третьої долі. Завдання — брати вдих на третю долю, робити активний видих на першу та другу (долі та дихання змінювати). Підкріплювати цю вправу можна знайомим пісенним матеріалом. На *рис. 20* подано варіант виконання 2-ї та 3-ї долей.

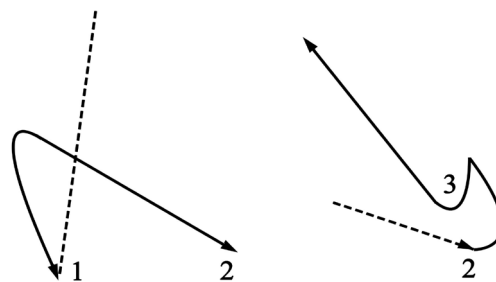


Рис. 20

14. Підготовка до графічних схем простих розмірів, опанування рухів у різних поєднаннях (вертикальні, горизонтальні)

1. Вправу виконують біля стіни. Встати на відстань трохи зігнутої в лікті руки. Прикласти долоні до стіни на рівні грудей і з натиском провести лінію зверху вниз. У кінці руху розслабити руку, опустивши її. Можна ускладнювати вправу: повернення по цій самій лінії вгору, але тильною стороною долоні. Щоб домогтися вільного руху руки вгору, ці лінії можна вести із зупинками (при цьому наводяться такі порівняння — жирна та тонка лінії). Далі вправа виконується без зупинок єдиним рухом з відчуттям сильної долі (жирна лінія). Можна дібрати слово, що складається з двох складів з наголосом на першому, тоді з вимовою жести будуть виразніші.
2. Виконання вправ доповнюємо веденням горизонтальних ліній. При цьому лікоть вільно опущений. Треба звернути увагу на гнучкість промене-зап'ясткового суглоба. Додаємо різні фігурні комбінації (*приклад на рис. 21*).

Загальним правилом є збереження напрямку руху руки. Слід зауважити, що акцентність долей краще підкреслюється опуклими лініями руху, а безакцентність — увігнутими лініями.

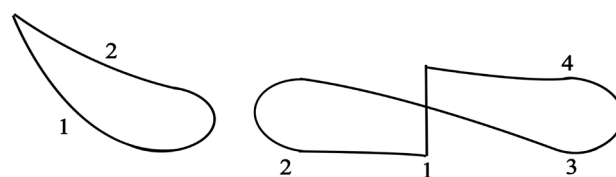


Рис. 21

15. Засвоєння різних штрихів і манер звуковедення, поліпшення їх виконання

Відпрацюємо прийоми диригування на *legato* (1), *non legato* (2), *staccato* (3) (*рис. 22*). Рухи опрацьовуються в просторі, на стіні, на площині, олівцем на аркуші. Обов'язково виробляти певний малюнок, який чітко проглядається та сприймається без зусиль.

Відтворюваний візерунок повинен бути візуально ясним, зрозумілим, графічно правильним. Можна варіювати товщину ліній (тонка,

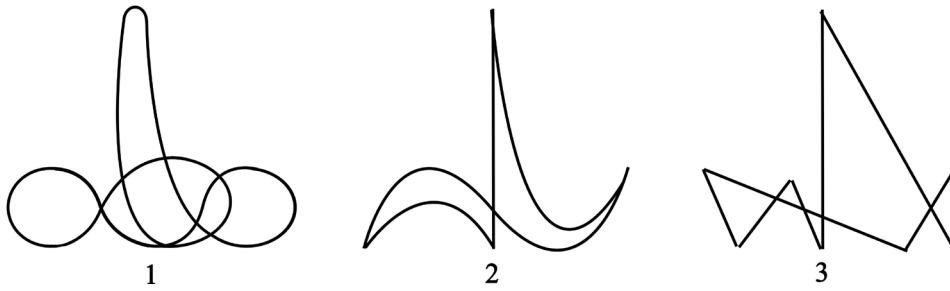


Рис. 22

вузенька, товста, широка тощо). Виконати вправу допоможе залучення різних частин руки, форма кисті, відчуття ваги пальців.

16. Відпрацювання дводольної схеми

Прикласти долоню до стіни на рівні грудей і з натиском провести зверху вниз по діагоналі, ніби відштовхуючись. Потім полегшений, без натиску, рух вгору, при якому кінці пальців спрямованої вниз кисті легко торкаються стіни. Виходить чергування сильної долі (вниз) із слабкою (вгору) майбутньої 2-дольної схеми.

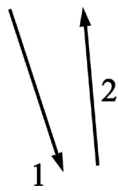


Рис. 23

17. Удосконалення відчуття диригентського простору

Відпрацьовуючи чіткість і стрункість рисунка схеми, можна обмежити рухи рамками стінок уявлюваного куба. Всі стінки куба рухливі, корпус диригента фіксований, нерухомий. Дно куба — це горизонтальна площина, задня стінка — вертикальна. Переносючи руки знизу вгору, визначаємо три позиції. Бічні стінки та задня розсуваються в міру збільшення амплітуди. Верхня сторона обмежує помахи вгорі, залишаючи руки на рівні очей або трішечки вище. Наближення та віддалення задньої стінки визначає плани рук — близький, середній, дальній. У високій позиції, коли руки опускають нікуди, прихід до першої долі буде припадати від себе та вперед, а не вниз (рис. 24).

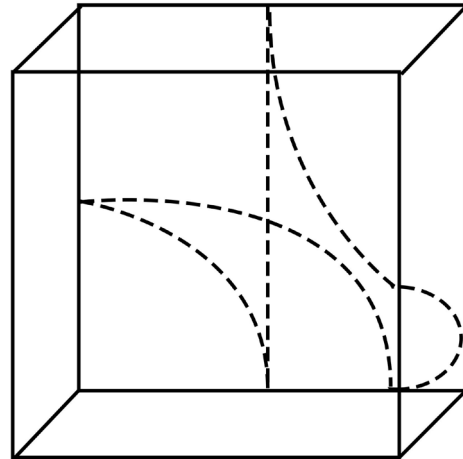


Рис. 24

18. Розвиток почуття темпоритму

Ця вправа проводиться в одному темпі та постійному нюансі. Одна рука кистю відстукує на площині лічильні долі, інша тим самим способом перші долі кожного такту. Ускладнюємо: 1) відстукувати однією рукою пульсацію долей, а іншою внутрішньодольову пульсацію, наприклад, вісімками, тріолями, шістнадцятками; 2) відстукувати однією рукою пульсацію долей, а іншою ритмічний малюнок будь-якого фрагмента партитури.

19. Засвоєння поступового переходу від повільного темпу до швидкого

Рекомендований варіант схеми дозволить засвоїти поступовий перехід від 3-дольної схеми в темпі *andante* до диригування на «раз» в темпі *allegro* та навпаки. Поступово, в міру прискорення темпу (*accelerando*), стираються грані між жемами, та вони зливаються воедино (рис. 25).

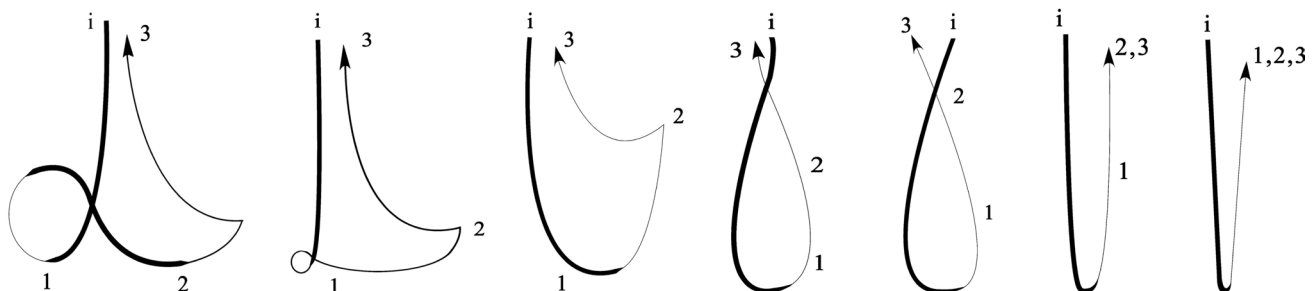


Рис. 25

Пам'ятка студенту-диригенту

Застосування диригентських вправ

Основні правила:

- етап фізичних вправ за часом нетривалий, може займати 10–15 хвилин кожного домашнього заняття;
- виконувати вправи перед дзеркалом або притулившись потилицею до стіни;
- завжди перевіряти стійкість корпусу;
- робота спрямована на досягнення визначеної технічної мети та задачі;
- роботу доцільно починати з лівої руки;
- підбір вправ здійснювати за принципом поступового ускладнення;
- орієнтуватися завжди на м'язово-слухове уявлення руху або прийому.

1.5. Основні технічно-виконавські недоліки та способи їх усунення

Більшість помилок, значна кількість недоліків виконання, як правило, виникають через технічні недопрацювання студентів або неточне виконання диригентських прийомів, відсутність повноцінних домашніх занять, психологічні труднощі, невміння посылати погляд по руці, представляти

хорові голоси та бачити виконавців, диференціювати руки тощо. Основним недоглядом є невміння долати протиріччя між засобами керівництва ансамблем або хором і виразною стороною виконання, а також оперативне використовування всіх компонентів під час диригування.

Пам'ятка студенту-диригенту

Основні мануально-технічні складнощі

Помилки постановки диригентського апарату:

- високе положення рук, що викликає втому рук і плечового пояса;
- занадто витягнуті руки далеко вперед від корпусу;
- руки мають зигзагоподібну лінію або широко розставлені вбік;
- низька постановка рук, при цьому руки або сильно притиснуті до корпусу або лікті сильно посунуті назад;
- напружені ноги, сильно витягнута вперед шия;
- не можна нахилитися, кланятися вперед на першу долю, втягувати голову в плечі;
- немає відчуття опори в ногах.

Технічні недогляди:

- при диригуванні 3-дольної схеми — надмірно випрямляється рука при виконанні другої долі, занадто опущена кисть униз;
- при диригуванні 2-дольної схеми — неправильний напрямок першої долі, невизначеність форми кисті та випрямлення ліктя;
- при диригуванні 4-дольної схеми — не можна допускати, щоб рука провалювалася на першій долі, а також показувати її похило; недостатньо ясна підготовка другої долі, яка ведеться не кистю, а пальцями; поганий замах до третьої долі; четверта доля не готує першу;

- відсутність чіткості та струнності малюнка диригентської сітки;
- рух рук обмежений строгими рамками;
- брак пропорцій ліній схем;
- відсутність розуміння того, що поглядом потрібно попереджувати вступ кожного голосу;
- новий жест не супроводжується поглядом на конкретну дію кожної руки;
- не переміщається поглядом управління з одного голосу на інші;
- диригування паралельними руками;
- немає конкретизації диференціації рук, особливо при виконанні епізодів з половинним ансамблем;
- формальний характер засвоєння партитури;
- неправильно вести руки вгору зап'ястям з опущеними пальцями (лікоть не відстає, між передпліччям і плечем не можна утворювати гострий кут);
- відсутність цілісно-гнучкої та співучої руки;
- напруга у всіх м'язах рук, пальцях, шиї, плеча;
- не виконується вгору кожна остання доля такту променезап'ястковим суглобом;
- кожна остання доля не попереджає сильну першу долю;
- упущення самостійності та художнього виконання лівої руки;
- при диригуванні *staccato* викорінювати рясні зайві рухи;
- руки під час диригування не повинні закривати обличчя.

Помилки при постановці кисті:

- невміння тримати необхідну форму пальців;
- напружені зап'ястя;
- млява кисть з безвільними пальцями;
- відсутність відчуття ваги пальців;
- брак відчуття звуку в пальцях;
- немає зібраності кисті;
- відключено увагу з великого пальця, який допомагає кисті у ліпленні звуку;
- покручені пальці та ворухіння ними;
- великий палець або мізинець відставлений убік.

Ауфтактові труднощі:

- технічне виконання початку співу та знімання звучання;
- показ вступу замахом, який відповідає темпу та характеру музики;
- вміння передбачати замахом проведення тем, зміну динаміки, темпу, характеру;
- не прискорювати ауфтакт при показі дихання, що призводить до скорочення тривалості доли;
- не застосовувати метушливий замах при раптовій зміні динаміки (наприклад *sub.piano*);
- при виконанні пунктирного ритму замахом до шістнадцятки буде основна ритмічна вартість, яка дещо гостріша, ніж до вісімки з коротким затриманням руки вгорі;
- комбінований ауфтакт (показ одночасно зняття звучання та вступу);
- узгодженість звучання точки з характером твору.

Ритмічні труднощі:

- відчуття внутрішньодольової пульсації;
- чергування сильних і слабких долей такту;
- при показах синкоп є акцентуація слабких долей і затушовування сильних моментів;
- відпрацювання замаху до основної ритмічної вартості від підрядної ритмічної вартості;
- майстерність у дотриманні до кінця паузи;
- витримування лівою рукою довгих ритмічних вартостей;
- вміння дослухувати фермату.

Темпові поради:

- правильно взятий темп — запорука досконалого виконання;
- долати нерівність темпу;
- використовувати різні темпоритми роботи;
- працювати над розвитком почуття темпоритму;
- знати точно перед началом виконання, який необхідно обрати темп для диригування;
- логічно розподіляти зміну темпу (наприклад *piu mosso, ritardando*, від *andante* до *allegro*);
- використовувати метроном;
- при диригуванні в повільних темпах або *ritenuto, rallentando* можна застосовувати принцип дроблення долей;
- при виконанні пунктирного ритму замахом до підрядної ритмічної вартості завжди служить основна ритмічна вартість;
- у швидких темпах можна застосовувати принцип об'єднання декількох долей в один жест, який повинен бути легким і невеликим;
- при показі вступу в середині музичного твору дбати про те, щоб не порушити загального пульсу виконання;
- пам'ятати, що диригентська доля складається із замаху, стремління, точки, відображення;
- відчувати рух від долі до долі, робити заповнення долей завдяки обов'язковим рухам вгору та вниз, пам'ятати про дві диригентські фази;
- не скорочувати за часом слабкі долі.

Динамічні, агогічні вади:

- відсутність дихання та осмисленості у фразуванні;
- відсутність відчуття перспективи музичної фрази;
- обмеженість або неорганічність підходу до кульмінації;
- невміння подовжити руку при *crescendo*, вкорочувати при *diminuendo*;
- мляве *crescendo*;

Штрихові недоліки:

- при веденні *legato* проявляється у жорсткій, фіксованій кисті;
- відсутність дольового наповнення;

- невміння наповнювати руку м'язовою енергією в дольових рухах;
- на *staccato* розмашистий і широкий жест, велика кількість зайвих рухів;
- не відключається на *staccato* рух від плеча;
- при виконанні *staccato* — заміна кистьового руху пальцевим;
- відсутність застосування прийому протягування долі або точки на *marcato*.

Образно-емоційні труднощі:

- образний рух та зміст твору не виявлено;
- нелогічність передачі розвитку музичної думки твору;
- відсутність жвавості виконання;
- образне бачення не відповідає при диригуванні характеру твору;
- проблеми з управлінням власними виконавськими емоціями.

Виконавські поради:

- використовувати свій жест в різних кругах уваги;
- вчитися спілкуватися з хором;
- уміти чути під час виконання всі голоси партитури;
- завжди посилати позирок на хор;
- бути переконливим у виконанні уповільнення;
- знімати напругу після гучної динаміки;
- уживати м'яке та плавне голосоведення;
- вживати природний перехід до нового епізоду, розділу, частини;
- направляти диригентську думку вперед;
- справлятися з поставленими завданнями;
- бачити та чути партитуру цілком, стратегічно розуміти твір;
- засвоїти, що витриманий акорд наприкінці твору потрібно дослухати;
- в самостійній домашній роботі багаторазово повторювати ті епізоди, які вважаються не до кінця вивченими;
- наявна гранична зосередженість.

Треба пам'ятати, що, якими б правильними принципами ми не керувалися, ніхто не застрахований від помилок доти, доки не діє загальний критерій — художньо-виконавський результат. Жодне правило в мистецтві не містить міру застосування. Тому треба, спонукаючи, шукати та знаходити міру художньої доцільності.

1.6. Значення творчої особистості диригента-інтерпретатора

Інтерпретація — це життя в музиці, переживання, існування, вміння розуміти змістовну сутність хорового твору та втілення цього розуміння у виконанні. Інтерпретація за допомогою музики, ансамблевого звучання, тексту створює художній процес і художній образ, що викликає у слухачів-глядачів образні уявлення,

інтелектуальну реакцію, асоціативне мислення, фантазію, натхнення і взагалі почуття та емоції. Артистизм гармонійно доповнює музично-сценічне виконання, яке і є суттю передачі істини.

Іншими словами, все, що створив композитор, все, що відображує, інтерпретує диригент та виконавці твору, виноситься на суд глядача.

Усі творчі компоненти працюють заради впливу на тих, хто зібрався у залі, або слухає запис виступу. У будь-якому разі для всіх є дуже важливим остаточний результат — акт виконання. Саме він дає змогу реципієнтам визначати, наскільки професійні, талановиті, оригінальні автори та виконавці пропонуваного їм художнього твору. Навіть той матеріал, що створений суто для прослуховування (музика), має бути настільки точним і багатим на виражальні засоби, щоб пробудити фантазію та певний асоціативний ряд, який замислювався авторами.

Якщо спрямувати складові інтерпретації, де автори — композитор і виконавці — багатаспектні особистості, де «споживач» — глядач, слухач — не є індивідуальним до творчого акту, а виступає як його співучасник, використовуючи для цього базові музичні засоби, а також міжмистецький синтез, то виникає особлива, актуальна за змістом вокальна або хорова жанрова форма.

Формування диригентської або режисерської інтерпретаційної версії вокально-хорового твору можливе тільки на основі художнього символізму композиторських і виконавських ідей. Безумовно, вся геніальність авторського задуму має бути втілена бездоганною майстерністю виконавця, у ролі якого може виступати як окремих співак, так і диригент-хормейстер.

Відомо, що творча діяльність і мислення музиканта-диригента багатаспектні. Він — творча особа, він об'єктивує свідомість творця-автора, по-своєму трансформує нотні знаки, інтонацію, динаміку, темпоритм, він об'єднує все в єдину систему та народжує музичний образ у ході інтерпретації твору в різних смислових контекстах.

Музичний матеріал, який інтерпретатор бере до роботи, — це актуальні життєві прообрази й наше світосприйняття, які відтворюються навіть під час виконання музики далеких епох. Тому до особливостей інтерпретаційної діяльності можна віднести в широкому сенсі — саму цю діяльність з осмислення-тлумачення музичних творів, а у вузькому значенні — актуальний результат такої діяльності, наприклад, диригентську версію твору, представлену в конкретному акті виконання.

Отже, сутнісною характеристикою вокальної та хорової виконавської майстерності виступають художньо-інтерпретаційні уміння диригента, виконавців, що відображають рівень їх образного сприйняття, культури почуттів, естетичних ідеалів та смаків, творчих здібностей. Композитор, створюючи твір, виражає світ ідей, в якому живе, світ речей, в якому він діє. Диригент-виконавець користується всім комплексом виконавських засобів — динамікою, артикуляцією, агогікою, будучи при цьому джерелом інформації для учасників хорового колективу.

Таким чином, життя хорового твору залежить не тільки від композиторського задуму і його реального втілення у вигляді нотного тексту, але й від конкретного інтерпретаційного рішення керівника цього твору.

Створення переконливої та змістовної інтерпретації неможливе без поглибленого вивчення образно-сислової сфери та конструктивних особливостей музичної композиції, без аналізу умов її створення, індивідуального творчого почерку композитора тощо.

Усе це вимагає від диригента-виконавця серйозної аналітичної роботи, уміння оперувати слуховими образами, загостреного чуттєво-емоційного сприйняття. Яким чином відбувається процес народження виконавської концепції? Де і коли потрібно здійснювати різного роду дії з оволодіння текстом? Які вокально-хорові прийоми треба підбирати, щоб освоїти тембральність, техніку, динамічність тощо? Стандартного підходу в цьому процесі бути не може. Кожен інтерпретатор бачить по-своєму, чує свій певний, незвичайний звук, відчуває музику. зважаючи на свою психологію, темперамент, особливість фізичного стану.

Також необхідно відзначити, що на формування змісту музичного твору впливає життєвий досвід інтерпретатора. Емоційні переживання сприяють створенню глибоких художніх образів, наповнених людським теплом і добротою. Життєві враження здатні виступати для творчої людини пусковим сигналом для народження або втілення свого задуму. Тому художникові-музикантові потрібно прагнути створювати певну установку на сприйняття життєвих вражень. Установка диригента на естетичне ставлення до дійсності, до навколишнього світу звуків та образів, яке створює багатство асоціативних зв'язків, є джерелом для творчого натхнення.

Проблема розуміння та інтерпретації хорового твору — це аналіз і синтез партитури, тексту, контексту, підтексту і «затексту». Контекст у прочитанні хорового твору може бути закінченою музично-сисловою фразою, частиною хорового твору. Підтекст — термін, який більшою мірою використовується в театральному мистецтві та трактується засновником системи роботи актора над роллю К. Станіславським як явне, внутрішнє відчуття життя ролі.

У хоровому виконанні підтекст — комплекс думок і відчуттів, які розкриваються в літературному та музичному тексті, що базується на глибокому вивченні та правильному тлумаченні внутрішнього, психологічного життя музичного образу. У контексті хорового звучання підтекст визначається композитором, оскільки суть його думок виражається саме в музичній темі. Але інтерпретатор

вільний вкладати своє бачення сенсу одного й того самого вимовленого слова, заспіваної фрази, звучання акорду, змінної динаміки, які забарвлюються ним по-різному. Готовий варіант із запропонованими підтекстами слухач може сприймати за — побаченим, почутим, образним, інтуїтивним, підсвідомим, усвідомленим — текстом.

Наприклад, у хоровому творі П. Чеснокова «Яблуня» [127] у контексті всього твору можуть бути визначені загальні музично-сміслові орієнтири: краса, ніжність (1 частина); тривога, сум'яття, лють (2 частина); журба, жалість (3 частина). Підтекст виражається через конкретні завдання виконавців в окремих музичних фразах. «Сповнена сил, ароматна, ніжна...» — задоволеність, насолода. Диригент передає різноманітність підтекстів, штрихи, тембральне забарвлення голосу через гнучку динаміку, ставлення до окремо заспіваного слова. Затекст в «Яблуні» — враження поета та композитора, що навіяне красою природи, пов'язаної з квітучою яблунею, поривчастим вітром, золотистими променями сонця.

Мистецтво живого вокального звуку впливає одночасно на думку та почуття людини-реципієнта. Засвоєння слухачами знань повинне в той чи інший спосіб зумовлювати їх вчинки, а це відбувається лише тоді, коли хоровий колектив впливає не лише на розум слухача, але й на серце. Виразне виконання — це приємне для слуху відтворення художнього змісту твору згідно з намірами автора, це мовлення, яке внаслідок своєї правильності та емоційно-естетичної завершеності передає думку, почуття та викликає відповідну реакцію слухача.

Розраховувати на контакт зі слухачем, на його активність у сприйманні можливо лише тоді, коли виклад інтерпретації постає перед реципієнтом як жива робота думки, коли вона формується на очах. Виконавцям треба досягти мети висловлювання музичних, вокальних думок через інформування, переконання, спонукання. А звідси вимога: виконувати треба так, щоб домогтися зворотного зв'язку із глядачем, який стане активним (розумово, психологічно, емоційно) учасником процесу сприйняття та інтерпретації.

Слухачеві завжди надається свобода для його інтерпретації та можливість не обмежуватись єдиною точкою зору на музичний твір, який він чує. Він може вносити свої творчі транскрипції, шукати нові позиції, щоб зрозуміти недомовлене. Для цього йому необхідно мати допитливість, своє трактування твору, музичне мислення й освіченість. А найголовніше — у нього має виникати бажання знаходитись у світі музики, що також приведе до отримання вищої насолоди від почутого та побаченого. Важливе значення для формування мислення й світогляду глядача має як досвід

його музичної діяльності, так і досвід зіткнення з іншими видами мистецтва: театру, кіно, літератури, образотворчого та пластичних мистецтв.

Якщо розглядати й аналізувати музичний твір як різновид сучасного мистецтва, то можна взяти на себе сміливість говорити про з'єднання музики, поезії, театру, танцю, технічних досягнень і втілення задуму інтерпретатора завдяки злиттю цих видів мистецтв в єдиний акт творчості та подальший емоційний, зоровий вплив створеного театрального-хорового твору на публіку.

Понад усе для нас важлива специфіка вокальної та хорової інтерпретації, яка визначається: 1) властивостями авторського матеріалу; 2) завданням, яке ставить перед собою інтерпретатор; 3) особливостями роботи над інтерпретацією.

Сучасний диригент-хормейстер, малюючи в уяві завершену творчу роботу, на етапі інтерпретаційного задуму визначає головні пріоритети: музику, текст, виконавця. У музично-постановочному відношенні майбутнє творіння доцільно розглядати не тільки як просто музичне, але вже як театральне-хорове. При цьому роль виконавця виявляється вирішальною. Абсолютно очевидно, що остаточний результат роботи можна побачити, так само як і почути, тільки завдяки виконавцям, їх професійним якостям, діапазону їх творчих можливостей.

Усі функціональні проблеми, які можуть трапитися в практичній діяльності диригента із ансамблем чи хором, навряд можна передбачити. Навіть найповніше та найретельніше освітлення всіх компонентів роботи над партитурою не гарантує яскравого виконання. Можна блискуче вивчити окремі закономірності дії виконавських засобів, але не зуміти реалізувати отримані знання на практиці. Тут, як і взагалі в мистецтві, багато що залежить від його особистості, інтуїції, таланту, культури, досвіду, майстерності, волі, педагогічного дару, смаку, відчуття міри.

Тим не менш, не підлягає сумніву, що знання засобів виконавської виразності, методів і прийомів вивчення твору і роботи над ним з хором, стилістичних особливостей музики й інших питань скорочує вірогідність виконавського свавілля і створює передумови до формування індивідуального, але аргументованого-об'єктивного виконавського трактування.

Функція сучасного хорового диригента сьогодні значно підвищилась. Музично-театральну інтерпретацію вокально-хорового твору, розбираючи як нотну партитуру з одного боку, так і як режисерську версію з іншого, визначає сьогодні хормейстер. Він повинен володіти не тільки мануальною технікою, але й знаннями режисерського принципу роботи над сценічним дійством, втручатися у виконавський процес

на правах співавтора, бо завдяки саме йому твір набуває життя. Інтерпретація керівника колективу становить базу для розвитку на її основі екстрамузичних режисерських задумів та ідей.

Основна функція диригента як інтерпретатора — донесення особистого бачення твору та створення своєї стилістики видовища. Творче мислення керівника іноді сприяє втіленню ще й таких творів, які не призначалися для сценічної постановки, але зумовлюються сюжетною основою та засобами музичної виразності. Вибору моделі диригентсько-режисерського задуму сприяють співацький рівень колективу, його сценічна мобільність, вокальні й акторські дані артистів-вокалістів. Дуже важливі універсальність виконавця, його музикальність, театральна виразність, емоційність і схильність до експериментів.

Ю. Пучко-Колесник визначає, що «диригування спирається на два найважливіші принципи акторського мистецтва — воно ніби балансує між мистецтвом переживання та мистецтвом представлення, виявляючи як істинне почуття, так і жестову ілюзію почуттєвих переживань. Специфіка диригентського мистецтва зобов'язує диригента, як і актора, до внутрішнього і зовнішнього перевтілення. Однак, на відміну від актора, диригент не лише грає роль, тобто втілює за допомогою міміко-пластичних засобів відповідний музичний образ, але й одночасно керує процесом колективного виконавства, що вимагає підвищеного раціоналізму» [96, с. 14].

Диригент-інтерпретатор може виступати не лише як виконавець-хормейстер, але й, в разі потреби, як режисер-постановник, балетмейстер тощо. Це не означає, що нівелюється його головна функція. Ця функція зберігається у повному обсязі, але набуває в умовах театрального-вокального контексту низки розгалужень. Адже цілісна художня концепція в інтерпретації цього твору все одно залежить від творчої особистості диригента-хормейстера.

Але у випадку зі сценізацією, реалізація цієї концепції потребує конкретного втілення ідей диригента у постановці музичного дійства. Ці ідеї, по-перше, може реалізувати сам диригент (якщо вони пов'язані з розстановкою груп хору, солістів, акторськими рухами співаків, тобто не передбачають додаткових театральних ресурсів у вигляді декорацій, освітлення, введення балетного супроводу). По-друге, в інших випадках при наявності більш широких театральних задумів, диригент-хормейстер зможе користуватися послугами фахівців — декораторів, балетмейстерів, сценографів та ін.

У першому випадку виконавсько-інтерпретаційна функція диригента зберігається і лише модифікується. У другому випадку вона виходить

за межі «моно-інтерпретаційного» процесу і набуває значення «полі-інтерпретації». Під цим терміном, якщо йдеться про театралізацію музичного твору, слід розуміти додання останньому додаткових змістів, які самим композитором та існуючими традиційними версіями виконання даного твору не передбачалися. Якщо це — театралізація, то власне вокальна вистава може виникати у двох випадках: 1) як не санкціонований автором твору, але можливий з огляду на його яскраву театральну музичну образність; 2) як санкціонований самим автором у вигляді додаткових коментарів, ремарок та інших рекомендацій щодо виконання у партитурі.

Новітній інтерпретаційний підхід диригента-інтерпретатора виявляється ще й в органічно-музастосованні ідей та приладів науково-технічної галузі (комп'ютерне програмування, лазерно-графічні, освітлювальні, відео- та аудіоефекти тощо).

Ще можливі сучасні функції диригента: 1) вільне переміщення на сцені між вокалістами для виконання певної ролі у створенні характеру того чи іншого персонажа; 2) спів з хором чи ансамблем саме на сцені, щоб приділяти увагу як окремим групам хористів, так і музичному об'єднанню в цілому; 3) диригування із залу для глядачів.

Сучасний диригент-інтерпретатор (з досвіду публічних виконань будь-якого твору) має керуватись принципом і втілювати під час творення правило «імаженістського впливу» (від англ. *imagine* — уявити, уявляти), тобто знати або намагатись передбачити, який образ, яке уявлення складатиме глядач, слухаючи та дивлячись створену інтерпретатором роботу. Акцентування на слові «дивлячись» не випадкове. Принцип видовищності все сміливіше проникає в різноманітні жанри, і в академічні так само. Це й опери просто неба в інтер'єрах стародавніх історичних споруд, і участь класичних музикантів, співаків у всіляких розважальних, костюмованих шоу.

Таким чином, пріоритетні функції сучасного диригента передбачають диригентсько-режисерське тлумачення вокального або хорового видовищного твору, спрямоване на виявлення його театральних якостей. Процедура створення передбачає: 1) аналіз партитури, тексту, контексту, підтексту твору; 2) активізацію творчої фантазії інтерпретатора, спрямовану на втілення власного задуму щодо виявлення театральних ресурсів твору; 3) лідерську позицію диригента на всіх етапах інтерпретаційного процесу; 4) забезпечення психологічного настрою виконавців-хористів та солістів як співучасників цього процесу; 5) остаточну реалізацію проекту на основі сценарного плану, який виникає у процесі роботи над твором.

Створення повноцінної вокальної вистави передбачає дотримання диригентом та всіма

здіяними у ній виконавцями принципів триєдиної інтерпретації, що витікає з асаф'євської комунікативної тріади «композитор–виконавець–слухач». Спрямованість зусиль композитора як автора тексту твору, виконавця як того, хто його тлумачить, інтерпретує, переводить в інше змістовне поле, повинна базуватися на зворотній реакції глядача. Для останнього головним є сприйняття емоційної програми твору, що пропонується.

Функції диригента як інтерпретатора передбачають: 1) втручання у виконавський процес на правах співавтора з метою виявлення сценічного потенціалу твору; 2) використання принципів режисерського підходу в роботі з учасниками проекту; 3) об'єднання в єдину систему засобів художньої виразності та народження синтетичного образу твору в ході його інтерпретації в різних смислових контекстах — власне музичному та екстрамузичному; 4) створення власної стилістики видовища; 5) поліфункціональність діяльності, у якій до його основних функцій

диригента-інтерпретатора, викладача, психолога, адміністратора додаються інші — режисера-постановника, іноді навіть літератора, художника, балетмейстера, звукорежисера, сценографа тощо.

Отже, розробляючи виконавський інтерпретаційний план, диригент повинен враховувати адекватність власного бачення твору й авторського стилю тому образу, який відображений у композиторському тексті, тобто тому, що хотів сказати автор і як він це сказав. На основі різнорівневої та багатоскладової взаємодії у свідомості виконавця (виконавців) формується симультанний (від фр. *simultane* — одночасний) образ твору — здатність чути все й одразу, представляти тимчасову форму твору в «згорнутому» вигляді як узагальнений просторовий, деталізований фактурно-звуковий образ. Це є основою виконавського концептуального втілення. Звідси, як виявляється, і впливають всі видовищні компоненти, присутні в вокальному чи хоровому творі віртуально, але можуть бути виявлені реально в його театральній виконавській версії.

Запитання та завдання для самоперевірки

1. Назвати основні якості диригента, без яких неможливий сьогочасний процес управління колективом.
2. Дати визначення поняття «мануальна техніка».
3. Обґрунтувати три етапи роботи над технікою диригування.
4. Пояснити технічні диригентські вимоги до прийому початку та закінчення виконання твору.
5. Дати визначення поняття «ауфтакт», назвати види та функції ауфтакту, проілюструвати.
6. Описати, з чого складається диригентський жест (диригентська доля).
7. Продемонструвати практичні вправи для оволодіння технічними навичками.
8. Назвати основні технічно-виконавські недоліки та запропонувати способи їх усунення.
9. Перевірити та продиригувати прості, складні, мішані метричні схеми тактування.
10. Описати та показати різновиди диригентського жесту.
11. Довести значення точки в диригентському жесті, навести приклади.
12. Розподілити на три основні групи прийоми управління динамікою, втілити практично.
13. Розказати про технічне виконання та відмінні риси в диригуванні прийомів звуковедення (*legato, non legato, staccato, marcato, sforzando, акцент*), використовуючи наглядний показ.
14. Перелічити основні функції сучасного хорового диригента.
15. Назвати дуже повільні, помірно-повільні темпи та темпи в помірно-швидкому русі (*largo, adagio, lento, grave, andante, andantino, sostenuto, tranquillo, moderato, allegretto, allegro moderato, allegro ma non troppo*).
16. Назвати швидкі та дуже швидкі темпи (*allegro, allegro con moto, allegro agitato, allegro maestoso, allegro assai, allegro con fuoco, vivo, vivace, presto, prestissimo*).
17. Назвати темпи, що позначають характер виконання, зміни сили звучання та швидкості руху (*cantabile, animato, dolce, risoluto, rubato, espressivo, crescendo, diminuendo, morendo, accelerando, rallentando, poco a poco, meno mosso, piu mosso, pesante, leggero*).

Розділ 2

Сценічна репрезентативність хорового твору

2.1. Теоретичні основи театралізації хорового твору

Мистецько-освітня галузь сьогодення дає можливість пізнати себе через асоціативне мислення в процесі художньо-творчого самовираження, через образотворчі, музичні та синтетичні види мистецтва в особистісній діяльності, через емоційні переживання інтерпретувати художні образи, виявляти ціннісні ставлення до мистецтва. Студентам (співакам, диригентам), щоб володіти необхідними знаннями, насичуватися духовним змістом, бути справжніми професіоналами, необхідно розвивати музикальність, розкривати свої емоції, слухати та переживати зміст в звуках, удосконалювати чуттєвий світ, відгукуватися на свої враження. Для цього й стануть у нагоді деякі, прописані у посібнику, теоретичні положення щодо театральності, сценічного подання твору.

Володіння теоретичною базою дає можливість ще більше розвинути та додати до диригентських навичок: 1) творче уявлення та акторську увагу; 2) акторське бачення; 3) сприйняття і спостережливості; 4) особливість сценічної яви та сценічної дії, як дії в певних умовах; 5) сценічну умовність як художню вигадку; 6) цілеспрямованість, доцільність, логіку та послідовність, достовірність й оригінальність.

Практика багатьох виконавців підтверджує тяжіння до сценічної інтерпретації творів, які дають до цього підстави вже у композиторському письмі. До цього долучаються й спеціально підібрані акторські прийоми, а також диригентсько-режисерське бачення театральності-вокальної концепції виконуваного твору.

Концертний вокальний і хоровий спів є внутрішньо театральним. Окрім того, витоки театру як виду мистецтва його представники бачать саме в хорі: «На перших порах театр обмежується голосом і хором» [6, с. 33]. Це припущення, висловлене Ж.-Л. Барро, характеризує «театр з боку хору», де останній був історико-генетичною основою виникнення самого театру як виду мистецтва.

Театралізацію концертного вокально-хорового твору можна розглядати в різних аспектах, з різних точок зору: не тільки у вузькоспеціальному значенні, як таку, що має відношення

до ансамблю, хору або театру та до його концертно-сценічного подання, але як таку, що різні епохи впливала на зародження, функціонування, співвідношення різних видів мистецтва, їх жанрові й стилеві особливості, які постійно взаємодіяли між собою.

Видовищність не тільки властива вокальній і хоровій музиці, але й є її ознакою. Вона проявляється як у творі мовою музики, так й у зовнішніх формах концертно-виконавської практики.

З синкретичної звукопластичної мови ритуалів (звук, ритм і дійство) пізніше виростили й види мистецтва: танець, спів, декламація. І назавжди залишилися поруч.

Відомий хоровий диригент і педагог С. Казачков зробив порівняльну характеристику хору і театру в розділі своєї роботи з показовим заголовком — «Про театральність хорового співу» [38, с. 232—253]. Порівнюючи театр і хор, автор спочатку виділяє їх відмінності. Якщо театр покликаний відобразити «реальний світ, людей, середовище і обстановку, в якій вони живуть, обставини, в яких діють», а театральний актор — «лицедій», передає почуття і думки «в особах, через тілесне, предметне зображення», то концертний хор «нікого і ніколи не зображує» [там само, с. 233].

Хор як «знаряддя» музичного мислення діє через музичну інтонацію, в якій узагальнені предметно-тілесні передумови, навіть якщо вони і були в генезі. Хор як такий «не потребує декорацій і театральних костюмів, гриму і реквізитів»; не потрібна і зовнішня схожість із персонажами твору, навіть якщо вони «описані» у словесному тексті. «Потрібна лише правдива співоча інтонація, що виражає той чи інший характер. Така основна відмінність концертного хору від театру» [там само].

Відмінності хору і театру не означають відсутності спільності між ними. Ця спільність має внутрішній характер і полягає в понятті «дія». Концертний хор або ансамбль не повинні неодмінно пересуватися естрадою, тобто здійснювати зримих дій. Подієвість (оповідальність) може бути в хоровому творі, але вона не презентується,

як у театрі, а про неї «розповідається»: через музику і текст передаються ставлення до подій, почуття, настрої, стани і думки.

Це можливе і в ліричних епізодах-монологів театральної вистави, коли дія як рух-пластика ніби припиняється, а увага глядачів переключається із зору на слух. Слухаючи промову театрального актора, глядач уявляє, у думках моделює певні образи й асоціації. Дія розуміється як сфера зіткнення хору й театру, їх внутрішня генетична спільність, як цінність хорового виконання.

«Дія дорівнює вираженню» — головна, за С. Казачковим, загальна ідея, що постулює як театр, так і хор. Як приклад такого збігу автор наводить кращі зразки народного співу, де дія досягає свого ефекту через імпровізацію як безпосередній акт створення-виконання. Фольклорне вокальне інтонування в цьому плані схоже на те, що в театральному мистецтві називається «вживанням в образ» (К. Станіславський).

Спорідненість хору і театру полягає і в тому, що обидва вони — явища колективної творчості. Вокально-хоровий колектив, як і театральна трупа, — ансамбль з усіма атрибутами, що впливають у вигляді єдності й пропорційності цілого і частин. Природно, що ансамблевість по-різному конститується в вокальному і театральному ансамблях.

У хорі це, перш за все, злагоджений музично-звуковий ансамбль. Колективний принцип дуже яскраво проявляється в такій важливій ансамблевій якості, як синхронність звучання у всіх виконавців. Вона є результатом єдиного розуміння і відчуження партнерами дихання, вимови слова, темпу і ритмічного пульсу виконання, відчуження образності. Ці поняття є не тільки конкретно-виконавськими, а й естетичними категоріями як музичної, так і театральної дії-вираження. Ансамбль як осмислена координована дія важливий як в хорі, так і в театрі, а колективність передбачає активне включення у внутрішню дію всіх слухачів (глядачів). Існування хору, як і театру, без цього немислимо.

Одночасно сценічна репрезентативність виступає як пряме відображення дійсності в музиці, що є провідною тенденцією у вокально-хоровому жанрі новітньої музики. Це означає, в першу чергу, встановлення контакту хору і слухачів. Як спектакль у театрі, так і концертна програма по-справжньому розквітає і розвивається в публічному виконанні. Хоровий спів — фактор, який суттєво впливає на сприйняття концерту слухачами-глядачами. «Спів сприймається слухачами як процес, знайомий кожному за його життєвим досвідом із самого дитинства. От чому даний хоровий спів відразу ж рефлекторно

і непереможно включає зал у внутрішню співочу дію і переживання» [там само].

Видовищність, що укладена в самій музиці, і є театралізацією. Концертно-хоровий твір може існувати у двох версіях — академічній концертній і театралізованій сценічній. Не всі різновиди вокально-хорової музики однаковою мірою придатні для автономної театралізації. Існують деякі обмеження, пов'язані з комфортністю для виконавців, акустичними можливостями залу, ідейно-сміисловою і стильовою відповідністю, вимогами вокальної постановки тощо.

У концертно-академічному варіанті твору переважає властивий авторському баченню жанрово-стильовий образ, орієнтований саме на концертне виконання, а не на масштабну театралізацію за всіма її параметрами. Однак виконавська практика українських колективів показує, що тут у досить повному обсязі можуть використовуватися додаткові ресурси і засоби, яких не було в авторській партитурі.

Неакадемічні форми твору і його виконання впливають з академічних і є багато в чому похідними від останніх. Питання в тому, що розміється під «неакадемічними явищами» у вокально-хоровій творчості й виконавському мистецтві. Тут можна виявити досить велику амплітуду градацій: від внесення окремих елементів нетрадиційного у вокальний або хоровий твір і його виконання — до прямого акценту на неакадемічному, що може міститися як в тексті композитора, так і у формах його виконавської реалізації.

Академічний ансамбль і хор не є простим знаряддям звуковідтворення тексту, що дав композитор; він ніколи не стоїть на сцені, як істукан, вокалісти завжди демонструють певні міміку та жести, пересуваються сценою, утворюють різноскладові групи. Крім того, артисти костюмовані, причому костюми можуть змінюватися в залежності від характеру виконуваної музики, ідеї й тематики творів.

Неакадемічне начало може бути запрограмовано й у композиторському тексті твору. Передусім це проявляється через використання різноманітних видів мовного інтонування, не обов'язково пов'язаного з вокалізацією або наспівним (пісенним) вимовлянням тексту. Набір мовних інтонацій досить широкий, наприклад, вимовляння напівголосно, ораторської мови, голосінь, декламації при читанні віршів, монотонної речитації у вигляді колективного скандування тощо.

Академічний твір з мінімальним набором неакадемічних мовних засобів у стилістиці може бути трактований з акцентом на їх підкреслення в сценічній версії. І навпаки, неакадемічний за стилістикою хоровий твір, що містить

максимум засобів сценізації, може бути виконаний у досить суворій академічній манері.

У загальному підсумку важливий шуканий результат інтерпретації — характер впливу на слухача, який у сприйнятті вокальної музики, як ніде в інших музичних жанрах, є співучасником інтонування, що постійно підкреслюється дослідниками хорового мистецтва.

У найширшому сенсі «неакадемічний вокально-хоровий твір» або його «неакадемічна виконавська версія» означають, що при збереженні жанру, який інтерпретує вже сам композитор, виконавцями підкреслюється, акцентується, виноситься на перший план така складова, як сценічність. Вона може бути позначена в ремарках композиторського тексту, а може і бути продуктом інтерпретаційної роботи диригента й виконавців.

У результаті, з урахуванням цього ракурсу розгляду, твори у вокально-хоровому жанрі можна умовно поділити на дві групи: 1) твори, в яких за авторським задумом (а іноді й прямими

ремарками) сценічна репрезентативність виведена за межі й постає як *сценізація*, — видовищно-пластичне втілення твору в дусі сценічного дійства; 2) твори, в яких автор або інтерпретатор здійснив комплексну розробку всіх засобів, які сприятимуть створенню синтетичного музично-театрального результату, — *театралізація*. У першому випадку зберігається музична специфіка концертно-хорового жанру з додаванням сценічних ефектів. У другому випадку жанр постає як музично-театральний.

Обидва поняття й явища, що за ними стоять, — сценізація і театралізація — мають в основі видовищний компонент, який від початку пріоритетний у людському сприйнятті. С. Казачков, розмірковуючи про театральність хорового співу, наводить як епіграф слова Луї Армстронга: «Спершу я думав, що людям потрібна пісня, але невдовзі зрозумів, що їм потрібен спектакль» [38, с. 232]. Тут характерно, що «пісня» і «спектакль» зіставляються саме джазовим музикантом, який усвідомлює потреби сучасної аудиторії.

2.2. Елементи сценічної дії у вокально-хоровому виконавстві

Актуалізація театральності є проявом низки тенденцій розвитку мистецтва, яка поєднує три пласти — фольклорний, академічний та розважально-побутовий. Видовищність — одна з тенденцій сучасного вокально-хорового мистецтва, яка по-різному проявляється. Елементи сценічної дії вокально-хорового твору не є чимось унікальним. Театралізація проникає в різні види мистецтва, які раніше не мали з театром точок дотику, і сьогодні поширеним явищем стали інструментальний театр, театр моди, театр пісні, театр танцю, театр на воді, театр вогню, театр-студія світла тощо.

«Режисерські» постановки в Україні останнім часом почали входити у виконавську практику. Театралізація в сучасному українському виконавстві виступає у вигляді своєрідної поступової «міграції» концертного вокально-хорового виконання в синтетичне музично-театральне дійство. Українські колективи в своїй концертній діяльності усе частіше відходять від академічного виконавства, майстерно поєднуючи класичну підготовку учасників ансамблю або хору з сучасною сценографією та різноманітними засобами новітнього перформансу при створенні сценічної вистави.

Необхідно прослідкувати розвиток театралізації на підставі законів драматичного театру та хору як традиційних явищ, звернути увагу на взаємодію, взаємопроникнення театрального та хорового.

У традиційному театрі творча група втілює художні ідеї драматургічними засобами. Театр є особливим видом мистецтва, в основі якого лежить сценічна дія, яка логічно виникає завдяки ідеї автора-драматурга та надзавдання режисера вистави. Він може приймати різні форми — від суто традиційного драматичного театру до буфонадної містерії та іншого жанрового симбіозу.

Традиційний вокально-хоровий колектив передбачає за визначенням П. Чеснокова: «... повноцінне об'єднання значної кількості людських голосів ...» [126], за визначенням К. Пігрова: «...організований колектив співаків» [92]. У хоровому або ансамблевому колективі при сценізації хорової композиції визначення хору трактується як ансамбль солістів.

Камерний вокальний колектив, який поєднує у собі спів без супроводу, індивідуальну та колективну творчість, технічну віртуозність, тембральну яскравість, музичність, мобільність, інтонаційно-вокальну досконалість звучання голосів виконавців, емоційну та психологічну витонченість, невід'ємність від елементів сценічної дії, вміння виконавців володіти власним тілом, пересуватися сценою, виражати почуття за допомогою хореографічних рухів стає основою театралізації та сприяє пошуку нових засобів виразності в композиторській творчості й виникненню видовищних форм виконання навіть традиційних творів.

Традиційному хору властиві такі якості, як статика та нерухливість. Щодо традиційного театру, то основою існування його є динамічність. Сценічна дія, яка відбувається під час вистави, підпорядкована законам та розвитку театральної динаміки. Перш за все, це темпоритмічні особливості як окремих сцен, так і всього спектаклю в цілому. На шляху до вокального театру можна спостерігати появу вільного (нетрадиційного) розташування груп хору чи ансамблю, які пов'язані зі сценічною дією.

Сценічний рух, що впроваджується у практику вокально-хорового виконання, в порівнянні з традиційною статикою створює певні переваги, які набувають особливого значення у розкритті драматургічного задуму творів. Завдяки сценічному переміщенню, що в різних виставах одного й того ж твору можуть втілюватися за бажанням режисерів абсолютно по-різному, виникає індивідуалізоване трактування змісту з перевагою тих або інших смислових акцентів. Та вже сама наявність пересування колективу сценою створює яскравий видовищний елемент і, як наслідок, стає вагомим чинником, який сприяє більш зацікавленому сприйняттю музики.

Драматичний театр використовує будь-яку зону сцени, майданчика, підмостків тощо, де відбувається вистава, згідно з певним надзавданням. Виступ традиційного вокального академічного колективу вибудовує акустичну перспективу та драматургічну динаміку твору лише завдяки задіяному сценічному простору. Показ вокально-хорових вистав може відбуватися за принципами театрального мистецтва, з урахуванням вокально-акустичних особливостей конкретного місця виступу, залучення слухача до сценічної дії. Площадкою для виступу може стати не тільки сцена, але і зала для глядачів.

Сприйняття домінуючого звукового ряду традиційного концерту вимагає від глядачів більшої внутрішньої напруги, ніж театралізованого, де головними помічниками у формуванні художнього образу служать візуалізовані засоби виразності, картинність. Позамузичні елементи додають виставі цілісності, відіграють свою композиційну роль, можуть суттєво вплинути на сприйняття та оцінку твору.

Традиційний театр передбачає обов'язкове візуально-слухове сприйняття, емоційний вплив драматургічного твору на глядача, акторську майстерність задля втілення надзавдання вистави. У театралізованому вокальному колективі діє поступове зміщення акценту із слухового сприйняття на візуально-слухове. Виконання надзавдання здійснюється через музичну професійність та акторські здібності вокалістів. Вокально-хоровий колектив, який є головним

героєм сценічної вистави, намагається впливати на аудиторію вже не лише шляхом музики та слова, але й за допомогою акторського перевтілення у процесі сценічної гри. У цьому випадку концерт можна вважати справжньою виставою.

Принципи існування театралізації схожі на принципи традиційного театру в жанровому аспекті: видовище, дієвий аналіз побудови сцен, дотримання законів створення вистави за схемою «надзавдання — наскрізна дія». Головною домінантою вокальної вистави є композиторське начало та вокально-хорова інтерпретація в контексті режисерського задуму.

У вокально-хоровому колективі є тільки співаки та диригент-хормейстер, у традиційному театрі — драматичні актори, режисер-постановник, постановча група. У межах нового різновиду хорового мистецтва — хор стає головним героєм «трупі» (як у давньогрецькому театрі), функціонування якого можливе завдяки спільній роботі співаків-артистів і диригента.

Інструментом вокально-хорового виконавця є співацький голос. Тому зрозуміло, що виконання залежить як від якості співочих голосів, так і від уміння кожного учасника колективу володіти голосом. Критерії останнього дуже повно та вичерпно сформулював відомий вокальний педагог І. Прянишников: «Володіти голосом — значить вміти розпоряджатися диханням, давати звук м'яко та чисто,... володіти усіма ступенями сили та тембру, різними способами зв'язування звуків, якомога більшою мірою володіти вокалізацією і, нарешті, мати гарну дикцію, тобто правильно та виразно вимовляти текст. Усе це ... здатне розуміти та відчувати усякий рід музики, а також ... утворювати першокласного артиста» [95, с. 10].

До цього можна додати, що співаки сучасного колективу можуть наділитися статусом актора. Перед ними постає нове завдання — набути навичок акторської майстерності: уміти поводитися на сцені, володіти елементами хореографії, пересуватися сценою, дотримуватися чіткості у жестах і рухах (особливо у постановочних фрагментах, де необхідна синхронність), мати здатність до емоційної декламації та театрального вираження почуттів.

Професійний рівень вокально-хорових колективів, що включають у виконання елементи сценічної дії, визначається їх технічними можливостями, мобільністю, володінням різними виконавськими стилями, акторською майстерністю, сценічною постановою, атрибутикою театального декору тощо. У роботі над театралізованим твором є суто хормейстерський етап та режисерсько-постановочний, що починається тоді, коли виконавцями вивчено музичний матеріал,

зроблено виконавський аналіз і збудовано певне постановочне цілісне уявлення твору.

У режисерській роботі необхідно враховувати не лише стиль і драматургію музичного твору, але й можливість максимального втілення таких засобів звучання, як ансамбль і стрій, на високий рівень реалізації яких впливає сценічне розташування й пересування співаків (мізансценування). У тих випадках, коли мізансцена не відповідає традиційній побудові по партіях і передбачає змішування різних тембрів, треба шукати варіанти, що мають як найяскравіше виявляти професійні якості співаків-солістів та ансамблю.

Театралізація багатьох творів, особливо фольклорної тематики, вимагає ще й копіткої роботи хореографа, але не має на меті зробити з хору танцювальний колектив. Балетмейстер повинен добитися справжньої театралізації у сценічних рухах, хореографічної стилізації, навчити артистів хору володіти власним тілом, пластикою руху та свободою пересування сценою, але стежити, щоб це не заважало якості вокально-хорової техніки.

Синтетичний характер вокального та хорового мистецтва, закладений в його витоках, присутній у будь-якому творі, але стилістично це виявлено по-різному. Практики, вдаючись до сценізації або театралізації творів, керуються почуттям міри, зумовленим проникненням у зміст конкретного твору, що виконується, а також у стиль автора, який його створив. Виконавець, що володіє і керується власною системою світобачення, як і актор (режисер) у театрі, живе одночасно у двох світах: уявному й реальному, що народжує, за К. Станіславським, питання «якщо б», а також «відчуття роздвоєння», що з нього випливає, і це передбачає, в свою чергу, «перевтілення» (К. Станіславський).

Шляхи, що ведуть до перевтілення, різноманітні. Одне залишається непорушним: не можна

співати різну музику у тій самій стандартній манері, оскільки кожен твір має дві складові — стиль-образ автора і свої власні індивідуальні риси, що характеризуються як «стильне виконання». Стильність і виразність є синонімами, причому ці явища виконавської творчості співіснують.

Провідним у вокально-хоровому жанрі буде власний стиль, притаманний і конкретному твору, хоча він і є похідним від авторського стилю, і диригенту, а також високопрофесійному вокальному колективу.

Виникає необхідність доповнити розуміння різновидів та складових театралізації, сценізації, запропонувавши визначення суміжних понять.

«Театралізація» — це особливий синтетичний різновид мистецтва, заснований на поєднанні двох начал — вокально-хорового та театраль-но-режисерського. Він, як окремий різновид музично-сценічного дійства, базується на специфічних особливостях камерного вокально-хорового звучання, при якому діє принцип потенційно рівномірного розподілу музичного матеріалу між всіма виконавцями. До цього долучаються спеціально підібрані акторські прийоми, а також режисерське бачення театраль-но-вокальної концепції виконуваного твору.

Театралізація може існувати у двох різновидах: *вокально-хоровій виставі* та *театралізованому збірному концерті*. Варто виокремити й групу творів, які мають умовну назву *театраль-но-хорові*. Їх поділяємо на два варіанти: 1) *сценізація* — у творах зберігається академічна специфіка концертно-хорового жанру з додаванням сценічних ефектів; 2) *театралізація* — у творах автором або інтерпретаторами здійснена комплексна розробка засобів, що сприяють створенню синтетичного музично-театрального результату (неакадемічного, театраль-но-вокального).

2.3. Передумови виникнення хорової театралізації

Поєднання театраль-ного та музичного напрямків спостерігається з самого початку розвитку культури в усіх без винятку народів. Свята Діоніса є основою грецького театру як першої форми театраль-но-хорового видовища. Хор, що складався із сатирів, як засіб колективної творчості, є одним із перших театральних утворень Давньої Греції. Театральність — пряма спадкоємка стародавніх видовищних обрядів. Українська фольклорна обрядово-святкова традиція є зразком синкрезису хорового співу та руху. Популярна вистава староукраїнського лялькового

театру — вертеп, в якому народні пісні, хор, танці, театральне дійство були тісно переплетені з видовищним дійством. Перші українські драматурги XIX ст. щедро використовували елементи народної музично-театральної культури, органічно вводячи в дію хорові пісні й танці.

Ще один чинник — історична трансформація хорової моделі, її рухова функція. Експерименти з розташуванням хору, що йдуть від багатохорності культової музики пізнього Ренесансу та раннього бароко (венеціанська школа братів Габріелі, північно-німецька школа М. Преторіуса),

обумовлені пошуком просторово-стереофонічних рішень щодо реального втілення у виконанні символіки високих, середніх та низьких регістрів голосів та музичних інструментів. У ранньому класицизмі просторовий розподіл компонентів звучання голосів та тембрів інструментів доповнюється ідеєю «часового» контрасту.

Пізніше виникають нові синтетичні жанри: музичний дивертисмент, у якому посилюється театральне начало; театралізований концерт, що йде від концерту в храмі й шляхом секуляризації відокремлюється як форма видовищної святкової програми. У композиторській творчості з'являється інтерес до втілення прийомів інструменталізації хорового письма у вигляді *divisi* партій, використання вишуканих різновидів хорової поліфонії, сольних та ансамблевих вставок, особливих форм вокалізації.

Щоб якомога точніше визначитись з особливостями жанру театралізації як окремого явища у театральному руслі, слід звернутися до певних історичних етапів розвитку самого театру — одного з найулюбленіших видів мистецтва. Кожен народ має власну культуру та систему обрядів. Вони трансформувалися в ритуальне, культове мистецтво або, з виникненням світових релігій, у церковне. Зазвичай види мистецтва підрозділяють на просторові та часові. До просторових видів мистецтва належать архітектура, декоративно-прикладне й образотворче мистецтво (скульптура, живопис, графіка). До часових, що розгортаються в часі, належать музика, театр, танець, кіно, телебачення.

Специфічним засобом вираження театру (від грец. *theatron* — місце для видовищ) є сценічна дія. Джерела театру лежать у давніх мисливських ігрищах і масових народних обрядах. Перші літературні твори, у свою чергу, створювалися саме для постановки театрального дійства. У Давній Греції існували різні види театру зі своїми традиціями й сценічною технікою. Багаті та різноманітні форми видовищ були створені в країнах Давнього Сходу, в Індії, Китаї, Індонезії, Японії. У середньовічній Європі носіями народної театральної творчості були мандрівні актори — гістріони, жонглери, блазні. Першим професійним європейським театром стала італійська народна комедія масок. З епохи Відродження театр стає літературним, тяжіє до осілого способу життя в міських культурних центрах. Із цього часу театр перетворюється на суспільний засіб розваги, яким залишається аж до початку ХХ ст.

В епоху Середньовіччя театр відійшов на другий план, тому простежити його розвиток у цей період допомагають лише незначні за обсягом статті в томах історії. Символами Відродження стали живопис й архітектура, тож театру цього

часу приділяється не багато уваги. Єдиний драматург, який зробив у розвиток театру внесок, порівнянний за значущістю з діяльністю всіх живописців цієї епохи, — В. Шекспір.

Театр невідривно пов'язаний із драматичними жанрами, розвиток яких почався у Давній Греції та Римі. Появі драми в Греції передували тривалий період, протягом якого чільне місце займали спочатку епос, а потім лірика Гомера — «Іліада», «Одисея», надбання інших ліричних поетів VI ст. до н.е. Народження грецької драми та театру пов'язане з обрядовими іграми, що присвячувалися богам-заступникам землеробства, головним богом, на честь якого розігрувалися перші театральні дійства, був бог Діоніс. Діоніс, або Вакх, вважався богом творчих сил природи; пізніше він став богом виноробства, а потім богом поезії та театру. Символами Діоніса були рослини, особливо виноградна лоза. Його часто зображували у вигляді бика або козла. На святах, присвячених Діонісу, співали не тільки урочисті, але й веселі карнавальні пісні. Гучні розваги влаштовували ряджені, що становили почет Діоніса. Учасники святкової ходи мазали обличчя винною гущею, надягали маски й цапові шкури. Саме свята Діоніса є чи не єдиною предметною основою для дослідження грецького театру як першої форми для вивчення природи театально-хорового та вокального видовища.

З обрядових ігор і пісень на честь Діоніса виросли три жанри давньогрецької драми: трагедія, комедія та сатирівська драма, названа так через хор, що складався із сатирів. Саме із сатиричного подання ми дізнаємося про хор як про головний діючий персонаж. І, не зважаючи на те, що його функцією було донести суть і головну ідею не вокальними засобами, а за рахунок урочистої декламації, уперше в історії мистецтва з'являється прецедент виникнення хорового жанру. Його давньогрецькі джерела дозволяють, з одного боку, експериментувати у сполученні музики та театру, з іншого, — звертатися до джерел самого поняття «хор».

Трагедія зображала серйозний бік діонісійського культу, комедія — карнавально-сатиричний. Сатирівська драма представлялася середнім жанром. Веселий ігровий характер і щасливий кінець визначили її місце на святах на честь Діоніса: драму подавали як висновок до трагедій.

Багато чого про походження грецької драми можуть сказати самі слова «трагедія» та «комедія». Слово «трагедія» походить від двох грецьких слів: *tragos* — козел і *ode* — пісня, тобто «пісня козлів». Ця назва знову веде нас до сатирів-супутників Діоніса, козлоногих істот, що прославляли подвиги та страждання бога. Слово «комедія» походить від слів *kommos* і *ode*. «Комос» — це хода підпилої юрби ряджених,

що обсипали один одного жартами та глузуваннями на сільських святах на честь Діоніса. Отже, слово «комедія» означає «пісню гуляк».

Уже в другій половині VI ст. до н.е. трагедія досягла значного розвитку. Антична історія передає, що першим афінським трагічним поетом був Феспід. Перша постановка його трагедії відбулася навесні 534 р. до н.е. на святі Великого Діонісія. Цей рік прийнято вважати роком народження світового театру. Феспіду приписують удосконалення масок і театральних костюмів, але головним його нововведенням було виділення з хору одного виконавця, актора. Цей актор міг звертатися до хору з запитаннями, відповідати на питання хору, зображувати по ходу дії різних персонажів, залишати сценічний майданчик і повертатися на нього.

Таким чином, рання грецька трагедія була своєрідним діалогом між актором і хором. При цьому, хоча кількісно партія актора у первісній драмі була невеликою і головну роль відігравав хор, саме актор із самої своєї появи став носієм діючого, енергійного начала.

У комедії до міфологічних мотивів домішувалися життєві, які поступово стали єдиним сенсом вистави, хоча в цілому комедія як і раніше вважалася присвяченою Діонісу. Так, стали розігруватися невеликі сценки побутового та пародійно-сатиричного змісту. Ці імпровізації становили елементарну форму народного балаганного театру та називалися мімами (у перекладі значить «наслідування», «відтворення»; виконавці цих сценок також називалися мімами). Героями мімів були традиційні маски народного театру: гора-воїн, базарний злодюжка, вчений-шарлатан, простаки, що дурить усіх, та ін.

Найвищого розвитку давньогрецьке театральне мистецтво досягло у творчості великих трагіків V ст. до н.е. — Есхіла та Софокла. Есхіл увів у свої трагедії другого актора і тим відкрив можливість більш глибокої розробки трагічного конфлікту, підсилив діючий бік театального подання. Це був справжній переворот у театрі: замість старої трагедії, де партії єдиного актора та хору заповнювали всю п'єсу, народилася нова трагедія, в якій персонажі зіштовхувалися на сцені один з одним і самі безпосередньо мотивували свої дії. Грецька трагедія у творчості Софокла досягає досконалості. Софокл увів третього актора, збільшив діалогічні частини комедії (епізодії) та зменшив партії хору. Дія стала більш живою та достовірною, тому що на сцені могли одночасно виступати і давати мотивування своїм вчинкам три персонажі. Однак хор у Софокла продовжує відігравати важливу роль у трагедії.

Джерела римського театру та драми беруть початок, як і у Греції, з обрядових ігор, багатих

карнавальними елементами. Так, наприклад, це свято на честь італійського божества Сатурна. Особливістю цього свята було «перекидання» звичних суспільних відносин: пани на годину ставали «рабами», а раби — «панами».

Однією із основ римського театру були сільські свята збирання врожаю. На цих святах розспівувалися веселі грубуваті пісні-фісценини. Як і у Греції, зазвичай виступали при цьому два напівхори, які обмінювалися жартами, часом уїдливого змісту.

Існувала й інша форма примітивних видовищ — сатура. Основою для сатур були мімічні танці етруських танцюристів. Щоб умилювати богів, влаштовували сценічні ігри. З Етрурії запрошувалися актори-танцюристи, які виконували свої танці під акомпанемент флейти. Етруських акторів стала наслідувати римська молодь, котра додала до танцю жартівний діалог, написаний нескладними віршами, а також жестикуляцію. Так виникли сатури (у перекладі значить «суміш»). Це були драматичні вистави побутового та комічного характеру, що включали в себе діалог, спів, музику і танці. Ще одним видом драматичних вистав комічного характеру були ателани. Молодь захопилася цими іграми і стала влаштовувати їх у дні свят. В Ателлані діяли чотири постійних комічних персонажі: Макк, Буккон, Папп і Доссен. Фіксованого тексту ателани не мали, а тому під час їх виконання відкривався широкий простір для імпровізації.

Після встановлення диктатури Октавіана римська трагедія занепадала. Від імператорської епохи до нас не дійшло нічого, крім трагедій філософа Сенеки. За своєю будовою трагедії Сенеки теж мало відрізняються від грецьких: партії хору чергуються в нього з партіями героїв, на сцені знаходяться не більше трьох акторів одночасно. Творчість Сенеки вплинула на формування трагедії нового часу. Саме через нього гуманісти епохи Відродження почали знайомство з античною трагедією. У XIV—XVII ст. драматурги всіх західноєвропейських країн вчилися у Сенеки мистецтву трагічно-майстерного зображення кохання, напруженості діалогів, гострому та різкому стилю.

З цього історичного екскурсу видно, що виникнення розуміння хору як засобу колективної творчості бере початок з перших театральних утворень Давньої Греції та Рима.

Наприкінці II ст. до н.е. з розвитком драматичного начала значущість хору зменшується, у Середньовіччі вона взагалі майже щезає (окрім церковних співів). Відроджується синтез театру та хору багато століть пізніше — з появою жанру хорового концерту — спочатку в церкві, потім світського.

У подальшому розвитку театру аж до XX—XXI ст. це явище набуває різноманітних стильових напрямків та жанрових відтінків. Єдиним залишається принцип його існування як явища суто колективної творчості. Навіть незважаючи на те, що існують театри одного актора, все одно вистави створюються колективом, що має на меті втілення певної ідеї.

З плином часу шляхи розвитку театрального та хорового мистецтв розходяться. Хорова музика та музика в цілому перестають бути обов'язковим елементом оформлення драматичного спектаклю. У руслі хорового співу відбувається чітка поляризація на народне та культове. І якщо перше продовжує зберігати свою рухливість і театральність, то друге наділяється статичністю та піднесеністю. Культовий спів стає галуззю професійного мистецтва, призначенням якого є оформлення храмового богослужіння.

Протягом багатьох століть музика була тісно пов'язана з релігійним культом. Церковний спів посідав одне з чільних місць як за своєю поширеністю, так і за силою впливу на народні маси. Монодійний спів, що існував у православній церкві протягом кількох сторіч, на певному історичному етапі вже не задовольняв вимогам народу. Появу багатоголосся у церковному співі в Україні дослідники відносять до XVI і навіть XV ст.

На зламі XVI—XVII ст. відбулася реформа церковної музики — заміна монодійного хорового співу живим, сповненим чуттєвості партесним багатоголоссям, заснованим на пластичній, нерідко народного складу, мелодиці, чіткій ладовій та гармонійній основі та драматургічній виразності. У партесному концерті домінують ті сфери музичного та театрального мистецтв, яким притаманна образно-емоційна характерність, що свідчить про прагнення передати зміст тексту через спільність емоційного тону та засобів музичної виразності.

Починаючи з XVII ст., в Україні дуже популярною стає вистава староукраїнського лялькового театру — вертеп. Народні пісні, хор, танці, театральне дійство в ньому були тісно переплетені. Поява цього видовища відкидає необхідність співучасті у реальному дійстві глядачів-слухачів. Виконавці керують емоціями публіки, вступають з нею в творчий контакт на основі співпереживання як головного атрибуту театрального мистецтва.

Широкого розвитку в Україні набуває і жанр водевілю. Перші українські драматурги широко використовували у ньому елементи народної інструментальної та вокально-хорової культури, органічно вводячи в дію хорові пісні й танці. М. Старицькому, як драматургу й режисеру, та М. Лисенку, як композитору, належить

провідна роль у гармонійному поєднанні акторської гри, художнього оформлення, музики, співів, танців, хору та оркестру в музичних спектаклях різного роду — від водевілю до опери. Хор виступав у них як співучасник масових сцен, а кожен хорист — як потенційно дійова особа.

З початку XIX ст. виникає новий жанр музичного дивертисменту, який активно пропагує задіяти театральне начало в хоровому співі. В ньому поєднувалися елементи опери, балету та пантоміми. Саме опера була цінним матеріалом для набування хором навичок сценічного руху, оволодіння сценічною культурою та акторського осмислення.

У 50–80-і роки XX ст. спостерігається виникнення театралізованого концерту як форми видовищної святкової програми. Він об'єднував два види мистецтв — театральне та музичне, при чому, у їх естрадних варіантах. Поширенню цього різновиду мистецтва сприяло кіно та телебачення, а майже обов'язковим учасником таких програм був театралізований хор. За допомогою втілення прийомів інструменталізації хорового письма, особливих форм вокалізації та наближення її до інструментальної фактури, композитори прагнуть збагатити вокально-хоровий стиль як теситурно, так і звуковисотно.

Пошук нових засобів всебічної дії на публіку призводить до виникнення нових синтетичних творів і жанрів музично-драматичного театру. Мюзикл та рок-опера стають синтетичними, поєднують у собі засоби виразності вокально-хорової та інструментальної музики, драматичного та хореографічного мистецтв («Енеїда» С. Бедусенка за мотивами поеми І. Котляревського, «Біла ворона» Г. Татарченка на лібрето Ю. Рибчинського), втілені як музичні спектаклі на українській драматичній сцені. Тенденції до синтезу мистецтв у нових жанрах були ще одним поштовхом до виникнення на вітчизняних мистецьких теренах телефільмів, наприклад, на основі кантати-симфонії В. Камінського «Україна. Хресна дорога» (1992), режисер О. Матвєєва.

Отже, яскраво театральність виявляється в культурі в кінці XX — на початку XXI ст. Вона залишається, як і раніше, головним засобом впливу в тих сферах діяльності, де вже давно усталилися її позиції (театр як такий). З іншого боку, театралізація проникає в інші сфери діяльності шляхом впровадження або асиміляції, наприклад, в інструментальне виконавство (інструментальний театр), хорове виконавство (хоровий театр). Одне з найважливіших завдань для тих, хто шукає дійсно творчих і креативних сподвижників, — повсякденно зміцнюватися в пошуках модерного жанрового явища в сучасному вокальному та хоровому мистецтві.

2.4. Театральні школи та системи

Головна мета будь-якої театральної школи — знайти точний шлях, завдяки якому актор створює образ персонажу, використовує феномен роздвоювання свідомості під час гри, здійснює самоконтроль у процесі виконання ролі.

Професійне виховання музикантів, співаків, артистів хору в наш час не може існувати без знань, застосування теоретичних і практичних досліджень у галузі театральних систем чи різних напрямків окремих театральних шкіл. А якщо розглядати роботу студента-диригента над музичним твором як роботу режисера над спектаклем, то тут мають бути й адекватні, як у театрі, підходи до реалізації своїх амбітних ідей, які не повинні суперечити ідеям авторів твору.

Обсяг роботи з виконавцями у цьому сенсі зростає у декілька разів порівняно із класичною трактовкою музичного твору. Вона (ця робота) обов'язково має відповідати принципам, яких дотримуються театральні режисери, коли вони починають працювати над п'єсою. Ці принципи дотепер є предметом постійних суперечок теоретиків театального мистецтва. Але співакам, диригенту дуже важливо, у випадку вокально-виконавського з'єднання з основами акторської майстерності різних (але у тому чи іншому випадку саме необхідних) шкіл, орієнтуватися, знати та розуміти основні напрямки й системи.

Знання про прийоми роботи актора над роллю за системою К. Станіславського, принципи мистецтва уявлення В. Мейерхольда (*прим. авт.:* в інших джерелах також Меєргольд, Мейерхольд, Меєрхольд), прийоми театальної естетики Л. Курбаса є необхідною умовою сценічно-виконавської реалізації вокального чи хорового твору. Ці загальні установки далі можуть бути конкретизовані на матеріалі окремого твору, вибір якого для театралізованої постановки завжди треба мати на увазі інтерпретаторам — співаку, диригентові, режисеру.

Образ людини, що з'являється на підмостках, нерозривно пов'язаний з особистістю актора-митця (виконавця ролі) та існує в часі та просторі тільки тоді, коли підіймається завіса, і він у гримі та костюмі виходить до глядача. Ключовим для існування актора на сцені в образі завжди був пошук і систематизація правильного підходу та визначення того, за якими правилами треба грати виставу. Інколи це схоже на партитуру різножанрового музичного твору або саундтреку кінострічки, де органічно сполучаються і романтично-класичні фрагменти, і джазово-імпровізаційні, і важкі хард-рокові (в залежності від атмосфери, яку треба відобразити). Характер і вживання в образ або манера гри, безперечно,

повинні базуватися на знаннях головних систем театального мистецтва. Накопичення наукою знань про деякі механізми сценічної поведінки дозволяє розглядати процес створення сценічного образу саме завдяки цим системам.

2.4.1. Система К. Станіславського

Епоха «режисерського» театру, яка виникла на початку ХХ ст., дала світу низку самобутніх теорій акторської гри. Вони стали основою практичної системи виховання актора. І хоча у суперечках про природу акторського мистецтва було багато перебільшень і полемічного запалу, у них можна знайти зерно, яке містить об'єктивні закони творчості на сцені. Існує лише одна книга, що дає конкретні методологічні розробки та певні відкриття в галузі розвитку актора. Уся решта, образно кажучи, — велике віття великого дерева.

Так сталося, що «Робота актора над собою» К. Станіславського [114] випередила наукові дослідження у цій галузі та стала насправді одним із найвпливовіших посібників з теорії акторської творчості. Це своєрідна точка відліку. Можна погоджуватись чи не погоджуватись з різними положеннями системи К. Станіславського, але вони дають можливість розвивати цю теорію далі чи, навпаки, шукати інші шляхи удосконалення форм і засобів у вихованні актора.

Формула К. Станіславського перевтілення на основі переживання має першорядне значення для актора-вокаліста. Адже правдоподібність почуттів на сцені повинно бути художнім віддзеркаленням істини пристрастей самого артиста. У актора повинна бути розвинена творча уява з магічним якби і запропонованими обставинами. Стан «я у запропонованих обставинах» є таким творчим станом актора, коли дії, а слідом за ними й переживання, визначені роботою уяви.

Режисер розробляє низку прийомів психотехніки для її пробудження. Вони спрямовані на те, щоб «підняти» актора до ролі, але для цього він повинен розуміти, відчувати, бачити, кого він гратиме. Зрозуміло, що образ виникає з особистого матеріалу художника завдяки силі творчої уяви актора, який поставлений у певні запропоновані обставини. Останні включають не тільки умови гри, але і характер персонажа, особливості особи, створеної драматургом і вираженої в певних сценічних вчинках.

За законами сценічної дії, яку К. Станіславський вважав основою будь-якого публічного виступу, все, що в межах уваги глядачів, має відбуватися в певних умовах, які створюють автори

літературно-музичного матеріалу та режисер будь-якого видовища. Ці умови можна знайти у сюжеті та змісті твору, сценарію або лібрето. А поділяються вони на дві основні категорії: час і місце дії. Під часом мається на увазі як епоха, століття, так іноді й конкретна точна година або час доби. Місце дії теж важливе для виконавців. І якщо у первісному матеріалі місце дії не визначено, режисер повинен обов'язково придумати його.

Надзавдання у системі К. Станіславського — головне ідейне завдання, заради якого створюється п'єса, акторський образ і весь спектакль. Ідея в сценічній творчості розкривається в діях і вчинках, які в своїй сукупності становлять наскрізну дію вистави. У методиці весь процес роботи над п'єсою чи роллю спрямований на досягнення надзавдання, наскрізної дії вистави й кожної з дійових осіб. Наскрізна дія — головна лінія драматургічного розвитку твору, обумовлена його ідеєю й творчим задумом автора. Надзавдання (хотіння), наскрізна дія (прагнення) та виконання цієї дії створюють творчий процес переживання.

Таким чином, якщо надзавдання — це кінцева мета того чи іншого видовища, то наскрізна дія — шлях, яким йдуть творці цього видовища через численні епізоди до своєї мети, тобто до виконання надзавдання. Це грамотно вибудований та ефектно втілений у життя через сценічну дію задум режисера. Визначаючи надзавдання та наскрізну дію, режисер концентрує своє уявлення, інтелект та образно-емоційне бачення навколо головної теми твору, сюжету та власного творчого задуму.

Інший постулат великого майстра — «розвідка розумом» і «розвідка тілом» — характеризують важливий етап режисерського аналізу — подієвий ряд вистави. Його структура: 1) початкова подія — емоційний «зачин» вистави; 2) основна подія — початок розвитку конфліктної лінії за правилами наскрізної дії; 3) центральна подія — кульмінаційний пік; 4) фінальна подія — завершення боротьби ідей та сторін протиставлення; 5) головна подія — остання подія вистави, де стає очевидним надзавдання та ідея твору. Саме від головної події залежить зміна початкових запропонованих обставин. Вони можуть і не змінюватись, якщо за задумом режисера завершення — це циклічне звертання до початку.

Щодо акторів, то вони мають правильно реагувати на будь-яку подію у подієвому ряді вистави. Існує схема, за якою можна простежити процес розгортання події: 1) сприйняття (побачив); 2) оцінювання (злякався); 3) безпосередня дія (побіг).

Обставинами для артиста-хориста є музика твору, її емоційно-сміслова програма, а також

комплекс диригентських дій відносно театралізації цієї музики у сценічно-концертному рішенні.

Перевтілення на основі переживання має подвійний сенс. Якщо переживання ролі (своїх відчуттів у ролі) щире, то відбувається перехід у нову якість — народжується сценічний образ. З іншого боку, якщо актор силою творчої уяви поставив себе в запропоновані обставини, виростив у собі нову людину, відчув єдність з роллю, то його дії стають діями персонажа, а його переживання — це вже почуття його героя. Тоді можна сказати, що переживання виникає на основі перевтілення.

Відповідно до цієї естетичної програми К. Станіславський прагнув звести до мінімуму роздвоєння свідомості актора на сцені. З одного боку, він повстає проти самоконтролю на сцені під час спектаклю, підкреслює, якою страшною для творчості є невпевненість актора в собі. Вона вбиває віру у вигадку уяви і руйнує сценічну правду. Але, з іншого боку, він сам, як і багато інших акторів, свідчить, що роздвоєння свідомості на сцені неминуче і необхідне. Саме воно лежить в основі відчуття сценічного такту, охороняє психіку актора від галюцинацій та дозволяє йому тверезо оцінювати обстановку, відчувати реакцію залу, керуватися та керувати нею.

На основі роздвоєння свідомості є можливим і зв'язок актора з глядачем під час спектаклю. Саме ця особливість акторської роботи, його здатність існувати нібито у двох вимірах, широко використовувалася в театральних системах В. Мейерхольда та Л. Курбаса.

У кожній людині закладено багато здібностей. Залежно від виховання й умов життя вона може вирости доброю або злою, мрійником або прагматиком, філософом або невігласом. Оскільки артист може переживати тільки власні емоції, він повинен уміти виростити в душі паростки іншої психології, наповнити нею душу та перетворити внутрішню сутність.

Справжні дії, щирі, оригінальні перетворюють диригентсько-хорове мистецтво у яскраву творчість тоді, коли передається художній образ твору. Тому знання елементів системи К. Станіславського доповнюють практичний досвід мануального диригентського втілення образності в сценічному виконавстві.

Запропоновані обставини змінюють вокальне звучання та мануально-виконавське вміння, наповнюючи смисловими механізмами, з якими змінюється дихання, атака звуку, динаміка, тембр, аффтакт, точки звучання, амплітудність, темпо-ритм, частково інтерпретація. Інакше кажучи, створіть насамперед запропоновані обставини, щиро повірте їм, і тоді сама собою народиться істина пристрастей або правдоподібність почувань.

По суті, в цих словах сконцентрована основна теза системи — шлях до художнього образу.

Безперервні запропоновані обставини, необхідні під час концертного виступу, тренуються завдяки образно-емоційному баченню (емоційна пам'ять, випромінювання очей, спогади, почуття, віра в себе, переживання, спілкування тощо). Якщо диригент буде обмірковувати розвиток художнього образу в уяві, то його показ буде безумовно змінюватися, а значить і відіб'ється на звучанні колективу.

Основні надзавдання хорового твору мають притягувати всі окремі епізоди, дії, завдання. А музикант, артист-виконавець завдяки художній дійсності передає думки композитора, його внутрішнє життя, відчуття, мріання.

Аналізуючи хорову партитуру, визначаємо: 1) образне амплу твору з визначенням правдивої емоції та тембрального звучання (надзавдання); 2) хто головний герой твору, що він створює, як поводить (наскрізна дія) з позначенням у конкретних місцях партитури преваючої емоції; 3) емоційні акценти часткових та загальних кульмінацій усього твору. Таким чином, образно-емоційна партитура матиме ваше інтерпретаційне бачення хорового твору та його наповнення.

Отже, систематизуючи театральні принципи К. Станіславського в роботі з виконавцями над вокально-хоровим твором, обов'язково треба звертати їх увагу на такі найважливіші елементи системи як: надзавдання твору й окремих образів, наскрізна дія, внутрішнє та зовнішнє бачення, подія та подієвий ряд, акторська оцінка, епізод, завдання протягом епізоду, спілкування, перший та другий плани.

2.4.2. Біомеханіка В. Мейєрхольда

Відомо, що служіння мистецтву тим більш професійне, потребує особливої обдарованості людини. Музична творчість передбачає сприйнятливості до звукових відчуттів, здатність до творчої уяви, яка народжує художній образ. Художнику необхідна чутливість до колірної враження. Режисерська талановитість визначається рівнем розвитку пластичної уяви, тобто здатність охудожнювати образ у часі й просторі. Диригент — керівник, організатор виконавського процесу, магічними жестами «мови» спілкується з артистами ансамблю, хору та впливає на їх музичні уявлення.

У цьому сенсі не можемо обійти увагою спадщину визначного теоретика та практика театру В. Мейєрхольда. Режисер захоплювався технікою «біомеханіки», визначався пильною увагою

до руху, до дії без слів (пантоміми), у якій зосереджені всі первинні елементи театру: маска, жест, рух, інтрига. Основою «біомеханіки» було таке припущення: якщо актор в точності повторюватиме дії людини, яка зазнає певних переживань, то у нього неодмінно виникнуть ті самі переживання. При повному оволодінні технікою актор досягав мистецтва імпровізації, що розумілася як здатність свідомо вести гру з урахуванням глядацької реакції при безперервній емоційній комунікації з аудиторією. Іншими словами, ця техніка була повною протилежністю системі К. Станіславського, у якого переживання були первісними, а фізичні дії мали виникати на їх основі.

В. Мейєрхольд не визнавав принципів перевтілення, а, навпаки, висував інший принцип акторської гри. Його позиція в питанні щодо сценічного перевтілення є цілком природним наслідком розуміння цілей та завдань театального мистецтва. У формулу істина пристрастей, правдоподібність почувань у пропозованих обставинах він вклав цілком протилежний К. Станіславському сенс. Для нього правдоподібність почувань важливіша за істину пристрастей.

Мета театру, вважав В. Мейєрхольд, не в збагненні життя людського духу засобами акторського мистецтва. Досить дати натяк, пропущений крізь призму творчої індивідуальності актора, щоб глядач відчув квінтесенцію життя. Сама пристрасть розуміється режисером як вища форма почувань — екстракт життєвих турбот. Саме її хочуть бачити глядачі в театрі, але тоді завдання мистецтва — не відображення життя, а творче її перетворення, мета якого — пізнання істини.

Режисерське кредо визначалося положеннями: умовна неправдоподібність, цікавість дії, маски перебільшення, вільність суджень. Він був вірний переконанню, що глядацьке сприйняття всякчас може бути активним, що глядач має за окремими натяками на риси вдачі відтворити образ, за партитурою виражальних рухів читати динаміку почуттів. Звідси й засоби акторської гри, що послідовно протиставляються прийомам перевтілення.

Основою техніки театру В. Мейєрхольда є гра маскою, якою актор повинен уміло жонглювати, а тому завжди дотримуватися деякої дистанції між собою та образом. Мейєрхольдівському акторові не важко було і скинути на мить маску, трохи відкрити справжнє обличчя, і кинути в зал репліку про своє ставлення до героя. Так виникає особливість театру маски — відчуження, погляд на образ зі свого боку, його осмислення на очах у глядача та разом з ним.

Подвійне ставлення актора до героя припускає, що, з одного боку, актор ніби переймається життям образу, приймає роль, зростається з нею,

а з іншого — виходить з образу і як стороння людина реагує на вчинки персонажа.

Прийоми театру масок більш складні для оволодіння непрофесійними акторами, якими є вокалісти, хористи. Для їх реалізації потрібен спеціальний тренінг у роботі з виконавцями.

Специфіку техніки «біомеханіки» студентам, які набувають диригентську підготовку, можна розглядати крізь призму виховання м'язової свободи, пластики рухів. Диригування — це мистецтво інтонування музики за допомогою динаміки м'язових напружень і розслаблення рук. Вокально-виконавське мистецтво перебуває в прямій залежності від мануальної техніки, як і акторська техніка від емоції, яка визначає його пластичний стан, дозволяє йти від зовнішнього до внутрішнього, від точної дії до емоційної правди. І все це лежить в основі фізичної природи людини.

Диригент, як і актор, вихований на природних рухах, набуває такого мислення, такої рефлексивної залежності своїх виразних можливостей від фізичної, пластичної, ритмічної дії, що може керувати ними усвідомлено.

Мелодика, темп, ритм, тембр, динаміка — засоби музичної виразності, якими повинен володіти актор, технічно вибудовуючи мовну партитуру. Так і диригент виховує темпоритмічну організацію невербальної комунікації своїм інструментом — мовою «міміки» рук.

Природа пошуку шляхів роботи над художнім твором, що виконується публічно (на сцені або на інших спеціально підготовлених спорудах), дуже складна та різноманітна. Режисер, у нашому випадку диригент, повинен намагатися поставити себе та своїх виконавців на місце глядача, спробувати абстрагуватися від суто професійної роботи та в переносному, а іноді й в прямому сенсі, сісти у глядацьке крісло.

Ім'я майстра форми, геніального режисера-педагога В. Мейерхольда завжди асоціюється з дивовижною здатністю фантазувати на сцені й залучати до цього процесу всіх причетних.

Особливим джерелом натхнення була для нього музика. «Шукайте дорогу до сценічного втілення музики в самій музиці. А якщо цієї дороги ще немає, прокладайте її самі» [72, 73]. Ці слова великого майстра повинні стати девізом у створенні будь-яких музичних творів на сцені.

2.4.3. *Театральна естетика Л. Курбаса*

Український театр як самобутнє естетичне явище — синтетичне сценічне дійство, де органічно взаємодіють та взаємозбагачуються різні просторово-часові мистецтва, серед яких домінують слово, музика, танець, спів, оздоблені

яскравою театральністю й фольклорними барвами. М. Кропивницький і М. Старицький — видатні українські режисери — дбайливо виховували справді універсальних акторів, які не лише виявляли досконале володіння інтонаційними багатствами рідної мови, глибоке знання народної пісні, танцю, побуту, а й правдиво та психологічно переконливо передавали людські почуття і пристрасті. Вони усією режисерською творчістю постійно, з перших сценічних пошуків, утверджували ансамблеву виставу, усі актори виходили співати в хорі.

І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Кропивницький, М. Старицький були керівниками «авторського» театру, головами мистецьких шкіл, де сполучали драматургічну, виховну, організаційно-управлінську роботу.

Видатний діяч театрального мистецтва — український режисер-новатор Л. Курбас найяскравішим чином продемонстрував тезу про те, що зміст і форма завжди повинні бути в логічній виправданості, послідовності, творчій гармонії.

Л. Курбас — лідер, який надав перевагу радикальним змінам, трансформував усі без винятку підходи до спектаклю, став виразником необхідної часової педагогічної доктрини. Режисер намагався змінити долю вітчизняної сцени. Запроваджена Л. Курбасом методика зробила українського актора відкритим до нових віянь. Мистецький прецедент потребував нових акторських підходів, переосмислення прийомів, студійну працю, обов'язковий професіональний тренінг.

Л. Курбас заснував в Україні першу режисерську школу, головною ідеєю якої було виховання режисера. Основними ознаками його нового принципу національного сценічного мистецтва є: масштабність і різноманітність образних узагальнень; театральність образних перетворень; виховання образного мислення у режисера; оволодіння логікою, закономірностями історичного розвитку нового сучасного мистецтва, внутрішніми закономірностями процесу практичного переходу від режисерського задуму до його творчої реалізації в театральній виставі. Саме музично-драматичні експерименти великого майстра дуже цікаві у контексті теми, що розглядається у цьому посібнику.

Окремою сторінкою творчої спадщини Л. Курбаса є його сценічне трактування поеми Т. Шевченка «Гайдамаки». За задумом режисера, хор в цій виставі, як у античній трагедії, є виразником дум і сподівань суспільства. Л. Курбас запровадив і додав у інсценування прийом, відомий як «десять слів поета», в якому хор наділив багатогранними функціями: у одному епізоді хор — це душевний біль і мука народу, в іншому — надія, радість його, в третьому — реальна жива

стіна тощо. У виставі Л. Курбас об'єднав світло, музику, слово, пластично-скульптурні композиції, що вирізнялися барвистістю, винахідливістю художнього оформлення. Подібно до музичного інструменту, кожен виконавець ніби мав власну відпрацьовану й яскраво виконану партитуру.

Театральна естетика Л. Курбаса визначається: 1) особливою якістю національної стилістики, що має пряме відношення до вокально-хорової театралізації; 2) трансформуванням усіх без винятку підходів до класичного театального

спектаклю; 3) ідеєю виховання режисера-творця; 4) метафоричністю, гостротою та філософською спрямованістю; 5) особливою карнавальною умовністю, що поєднувала елементи балагану, гротеску з психологічною достовірністю акторського виконання.

Театральні принципи Л. Курбаса мають виключно важливе значення для цілісних театральних-хорових і вокальних концепцій, що є необхідною умовою існування інтерпретації як художньо-виконавського феномену.

2.5. Темброва драматургія як чинник образно-сценічного втілення хорового твору

Тембр (франц. *timbre* — відмітний, знак) — забарвлення звуку. Залежить від різних сполучень обертонів, виділення одних і маскування інших.

Слід підкреслити, що в музичній теорії «тембр» фігурує як одне з найбагатозначніших понять. Він є властивістю звуку, забарвленням джерела звучання, із ним порівнюють нові можливості музичної фактури. Музична мова, зокрема темброва можливість інструментів і голосів, еволюціонує. Вражають виконавські досягнення в оволодінні практикою роботи над тембровими характеристиками звучання.

Звук, що наповнений тембром, дихає життям. Емоційна насиченість звучання, що спирається на темброві барви голосів, є цінною спадщиною для подальших поколінь музикантів. Вокальними педагогами, хормейстерами і співаками відвіку культивувалися глибоке розуміння поетичного тексту, художня правда та природна виправданість вокальної інтонації. І тут характерна вимога не зовнішньої ефектної виразності (пригадаємо французький театр XVIII ст.), а справжніх внутрішніх переживань, що йдуть з глибини душі та серця.

Головною відмітною ознакою ансамблевого та хорового звучання є вибудована тембральна драматургія. Красиві тембри є найціннішою властивістю, яка завжди звертається до емоційної сфери людини. За допомогою звукового саунду можна виділити той чи інший компонент музичного цілого, посилити або послабити контрасти, надати характерного звучання. Зміна тембрів — один з факторів музичної драматургії для створення сценічних образів й емоційного переживання.

Основний тембр ансамблевого звучання формується завдяки вокальній організації звучання, творчій діяльності диригента, розвитку вокально-технічних навичок та яскравих індивідуальних природних якостей співаків-солістів, їх творчій уяві й емоційному сприйняттю музики.

Темброва сюжетно-образна концепція є найважливішою передумовою сценічного втілення твору, бо емоції людини перш за все відображаються через динаміку тембрової інтонації голосу.

Обов'язкова умова для майбутніх керівників ансамблю — навчитися володіти правильним темброво-вокальним слухом (м'язове почуття звуку), який підкаже відчуття яскравого тембру, що базується на сюжетоподібній основі твору та художньому образ в цілому, оцінить правильність роботи голосового апарату в формуванні колоритного звучання, дасть можливість чути одночасне звучання кількох голосів. Також найважливішим компонентом є точне уявлення про шляхи виправлення того чи іншого невдалого звучання, знаходження потрібного забарвлення для кожного голосу.

Зазначимо, що загальний емоційний настрій вокального та хорового мистецтва яскраво виражається саме в зовнішньому звуковому колориті та виконавській інтонації. У різних емоційних обставинах у співака значно змінюються не тільки всі характеристики співацького голосу (тембр, вібрато, дихання, атака, звуковидобування, артикуляція тощо), але й всі основні засоби музичної організації звука (темпоритм, звуковисотність, динаміка).

Колоритний тембр — явище багатоскладове, багатопараметрове. Тембро-барвіста характеристика є орієнтиром у творі та впливає не тільки на склад, але й на форму, тембро-інтонаційні нюанси, а динамічні градації покликані створювати різні настрої та стани. Крім того, роль тембру та динаміки, їх виразні й образотворчі можливості є особливо значними для просторової організації звукового потоку. Створення акустичних ефектів вимагають загострених слухових відчуттів співаків і диригента, а процедура вибудовування звукового балансу повністю покладається на учасників ансамблю.

Лише злагоджена робота співаків, наявність таких навичок, як ансамблевий спів, уміння слухати один одного зможуть привести до якісного результату та повноцінного створення тембрових ефектів.

Серед найбільш значних тембрових тенденцій сьогодення — еволюція системи музичних засобів, висунення на один з провідних планів звукової барвистості (сонористика, алеаторика, конкретна музика). Завдяки залученню інструментального начала у співі цей стиль набуває рис універсальності, що суттєво розширює темброву сферу, а на її основі створює нові можливості для театралізації.

У виконавстві активно формується низка колористичних виражальних засобів. Сонорика (сонористика) — техніка, яка заснована на тембро-барвистому звучанні. Вона складається з залучення шумових призвуків, ляскання, притоптування, призвуків дихання, завивання, кластерів, гомону, шепоту, звукоімітації, вокалізації на приголосних звуках, глісандо, оплесків тощо. При цьому композитори можуть замінити спів криком, свистом, шепотінням тощо. Нерідко такі прийоми спрямовані на створення звукової картини.

Досить своєрідно сучасні композитори трактують таку складову тембру, як вібрато. Значно впливає на якість тембру атака звуку. Найбільший інтерес становить виразність придихової атаки, яка в академічному виконанні не використовувалася взагалі, але ж до якої зараз удаються в пошуку більш точних засобів втілення. Активізуючи виразні властивості різних сторін тембру та звуку, композитори не тільки значно оновлюють вокально-хорову фактуру, а й передають у своїй творчості ідеї сучасного світу.

Нові тембри розширюють горизонти виразності виконавства, що збагачує сценічно-образне враження твору. Це формує у змістовній площині музики нові типи образності, народжує в музичній мові передумови до змін ієрархії її засобів на користь тембру.

Тембровий виконавський аналіз спрямований на виявлення специфічності вокального й хорового звучання, його певної характерності на основі використовуваних композитором й автором сценічного втілення виражальних засобів. Слухач характеризує феномен тембру, головним чином, за допомогою асоціативних уявлень, порівнює якість звука із зоровими, дотиковими, смаковими враженнями тощо. Кожна мить вокального звучання, незалежно від тексту, несе в собі велику кількість невербальної інформації. Цю інформацію прекрасно сприймають слухачі свідомо чи несвідомо.

Звуковий ідеал естрадного вокального тембру поєднує фізичні якості індивідуальної тембрації голосу та неповторну природу його звукової колористики. Академічному чи естрадному артисту варто займатися пошуком студійних експериментів, свого просторово-звукового образу. Креативність саунду естрадного співака полягає у: 1) компетенції в області акустичної взаємодії; 2) досвіді слухового звукоутворення; 3) володінні колористикою звукових ефектів; 4) поєднанні професійних якостей вокаліста — власне вокал, вміння користуватися звукопідсилювальною апаратурою, орієнтуватися в будь-яких акустичних умовах залу; 5) модернових підходах щодо голосової позиції та вокального дихання, які мають стати ключовими у процесі підготовки естрадних вокалістів; 6) умінні активно рухатися під час співу, не втрачаючи правильного інтонування й опори дихання.

Таким чином, епіцентром творчих інтересів сучасних композиторів, авторів створення музично-сценічного твору є багатогранна палітра тембрів людських голосів. *Темброва драматургія* постає як сюжетно-образна концепція, що реалізується через прояв драматургічного (сюжетно-подієвого) начала у тембровій палітрі, через підвищення експресивності природного тембрового забарвлення джерела звуку, виявлення виразних властивостей різних сторін тембру, акцентування індивідуального у темброво-фактурному комплексі твору.

2.6. Образно-емоційний аспект інтерпретації хорового твору

Питання образно-емоційного мислення є одним з найважливіших у розвитку музичної сприйнятливості студентами-диригентами у процесі навчання, що підвищує виконавську майстерність. Опора на образне уявлення, емоційну характеристику стає бажаною, необхідною, бо вона найбільш притаманна художньому сприйняттю.

Специфічною особливістю образності є поєднання того, що бачимо, з тим, що чуємо. Для однієї людини домінуючими є зорові образи, для іншої — слухові або моторні. Так, у практичних вокальних заняттях можуть допомогти порівняльні характеристики звуку, такі як «м'який», «глухий», «світлий», «польотний», «легкий». Диригентській роботі над поданням

характеру твору, відпрацюванням звуковедення, динаміки, правильного вдиху чи аутфакту сприятиме *жест* «вагомий», «протяжний», «м'язовий», «дихаючий», «рівномірний як метроном», «розмовний», «погладжуючий» тощо. При вирішенні ритмічних, внутрішньодольових, цілісно-гнучких диригентських задач або проблем з координацією рухів прийдуть на поміч образно-моторні звернення: танцювальні елементи, вправи з м'ячиками, одночасні підстрибування, присідання або ходіння в темпі твору разом з диригуванням, розтягування гумки, відштовхування від столу тощо. Під звернення до тієї чи іншої асоціації відбувається відображення сприйняття, але вже творчо втілене з емоційним відгуком.

Як у будь-якого виконавця, у диригента головною метою є досягнення правдивого розкриття образу, змістовність емоцій, щирість відображення почуттів і простота. У таких синтетичних жанрах, як вокальне та хорове мистецтво, ці настанови втілюються завдяки взаємодії мовної та музичної інтонації. Яскраві за забарвленням слова у творі повинні виспівуватися у відповідному тонусі, бути досить рухливими та гнучкими, виражати окремі стани та почуття, формувати різні голосові якості.

Напрацьовується виразне мовлення тоді, коли є емоційність, переживання, розуміння того, з яким відчуттям вимовляється кожна буква, слово чи фраза під час співу. При цьому дуже важливого значення набувають інтонації, підкреслювання окремих слів, паузи, міміка, виразність очей, сила та тембр голосу. Сприятимуть пошукам різноманітних чуттєвих відтінків поетичного та музичного інтонування стилістичні, фактурні, гармонічні, мелодичні, динамічні, темброві, темпово-агогічні, образні палітри твору.

У багаторазовому повторенні літературної фрази, особливо у піснях або творах куплетної форми, великого значення має багатство фантазії та уяви, щоб одне й теж слово можна було вимовити з різним забарвленням, не змінюючи навіть інтонації, а тільки акценти.

Вміння декламувати літературний текст є дуже цікавою знахідкою у роботі над пошуком образно-емоційної інтерпретації твору, що дуже корисно як для диригента, так і для співаків. Красномовно вголос вимовляти кожне слово, декламувати, промовляти нарозспів (співучо), репрезентувати кожен фразу, з'єднувати ораторський наголос з музичним, при цьому «вірити», «бачити» (К. Станіславський), відгукуватися на враження, переживати зміст.

Музика і слово — дві точки відліку в інтерпретаційному задумі. Як стверджує Ю. Малишев у роботі «Синтез музики і поезії», «вокальний

твір будь-якого жанру в результаті синтезу поезії та мелодії набуває специфічних інтеграційних якостей (як на образно-змістовному, так і формальному рівнях), якими не володіє поетичний текст або музика окремо. Важливо підкреслити, що системну цілісність представляє тут саме жанр» [71, с. 300].

Прикладом можуть бути будь-які хорові твори від сучасних пісень до складних в образно-емоційному та структурно-жанровому відношенні. Сприйняття кожного такого твору істотно відрізнятиметься від сприйняття окремо взятого тексту або музики. Так само як і трактування композицій на один і той самий поетичний вірш. Якщо порівняти два шедеври, написані С. Танєєвим і С. Рахманіновим на вірш М. Лермонтова «Сосна», то з'ясується, що композиторами змальовані два протилежних образи. Один розповідає епічно та спокійно трагічну історію про двох закоханих, а інший, захоплений долею сосни, передає її пориви, тугу та солодко-згубні сни. Виконавці в процесі перевтілення мають діяти (співати, диригувати, виражати) так, ніби самі є героями.

Особистість артиста ансамблю або хору повинна характеризуватися співацько-акторським комплексом умінь, що складаються із *співацько-тембрової інтонації та вокальної рельєфності, інтонації слова й інтонації жесту*. На формування якостей співацької та звукословесної інтонаційності впливають усі засоби виконавської виразності, але пріоритетного значення набуває союз тембро-інтонаційних нюансів, динаміки й артикуляції.

Під акторською інтонацією (*інтонації слова та жесту*) можна розуміти систему акторського тренажу, що дозволяє йти від зовнішнього до внутрішнього, від точно знайденого руху та правильної інтонації до емоційної правди (В. Мейерхольд). Вона передбачає контроль актора над своїми фізичними та психічними діями, експресивність рухів, акторську імпровізацію, посилення уваги до пантоміми, жестів, міміки. Тіло має стати ідеальним музичним інструментом, керованим самим артистом-вокалістом (*див. про це розділ 2.4.2*).

Зв'язок музики з двома типами художнього вираження — словом (література) і зображенням, представленням — відрізняється гнучкістю і багатогранністю, спільністю й взаємопроникненням. Усе це надихає на пробудження фантазії, побудову яскравих образів і колоритного видовища.

У роботі над образно-емоційною програмою твору також слід звернути увагу на точність фразування. Музична структура зазвичай стає засобом реалізації поетично-мовної фразової

інтонації. У цих випадках реалізується один з найбільш оптимальних варіантів мовної інтонації: питальний, оповідний, окличний, наказовий, повчальний, стверджувальний тощо.

Пріоритетним ключовим орієнтиром образно-емоційної виконавської інтерпретації, безумовно, є і психологічний аспект. Портретна характеристика, виявлення особистості героя, що говорить або співає, закладені, зазвичай, і в тексті, і в музиці твору. Але багато важливих сторін образу додаються виконавцями ніби ззовні, тобто беруться з власного уявлення, вигадання, а часом і підсвідомої інтуїції у кожному конкретному випадку окремо. Це обумовлюється життєвою практикою виконавців, надзавданням твору, творчою ініціативою інтерпретатора. Перед сучасним диригентом, який прагне досягти найвиразнішого виконання та змусити глядача співпереживати, відкривається велике поле для діяльності.

Іншими словами, вокально-хоровий твір розглядається як виконавський феномен, для якого композиторська складова є підставою для можливої образно-емоційної інтерпретації. А розробка сценічної версії-дії надасть твору додаткових змістів завдяки використанню засобів інших видів мистецтва.

Для реалізації виконавського тлумачення твору першочерговим є складання образно-емоційної програми, яка і буде підґрунтям для його видовищного втілення. Для досягнення цієї мети пропонуємо методику унаочнення образно-емоційної складової у творах, де така складова є домінуючою. Алгоритм аналітичних процедур

створюється з таких етапів: 1) визначення жанрового та художнього змісту твору й інтерпретаційний погляд на розкриття основної ідеї; 2) розгляд стильового змісту (мовна стилістика та її складові); 3) композиційно-драматургічне анування твору; 4) аналіз використання темброво-фактурних ресурсів; 5) обґрунтування мотивації власного трактування та побудова на цій основі образно-емоційної програми; 6) врахування можливих уявлень глядачів щодо виконання конкретного твору (епоха, місцевість, ментальність).

Загальна концепція образно-емоційного аспекту інтерпретації складається з: 1) сценічного втілення ідей автора з варіюванням акцентів, але без порушення задуму композитора й атмосфери поетичних текстів; 2) професійного підходу, що спирається на запропонований музичний матеріал, сценічне прочитання якого може різнитися в залежності від фантазії; 3) володіння артистами-співаками основами акторської майстерності, сценічного руху та елементів хореографії; 4) логічності, цілісності та художній виправданості сценічного задуму. Запропонований алгоритм є загальним, але по-різному втілюваним у жанрові різновиди вокального або хорового твору.

У роботі над інтерпретацією з точки зору образно-емоційного бачення, сучасним трактуванням твору вокальне перевтілення здійснюється по-особливому, що впливає на враження слухача-глядача, а в підсумку досягає найвищої мети творчості — створення відповідного афекту, а через його подолання — духовного очищення.

Запитання та завдання для самоперевірки

1. Розкрити сутність театралізації вокально-хорового твору.
2. Порівняти визначення понять «сценізація» та «театралізація».
3. Прослідкувати розвиток театралізації на підставі законів драматичного театру та хору.
4. Розповісти про передумови виникнення вокально-хорової театралізації.
5. Пояснити значення прийомів роботи актора над роллю за системою К. Станіславського для диригента-вокаліста.
6. Розглянути специфіку техніки «біомеханіки» В. Мейєрхольда крізь призму виховання м'язової свободи та пластики рухів.
7. Позначити роль театральної естетики Л. Курбаса для цілісних театральних-хорових і вокальних концепцій.
8. Пояснити, у чому полягає креативність тембру естрадного співака. Навести приклади.
9. Розкрити зміст поняття «темброва драматургія».
10. Обґрунтувати складові загальної концепції образно-емоційного аспекту інтерпретації.
11. Проаналізувати твір із програмового матеріалу з точки зору образно-емоційного наповнення та спробувати знайти можливі шляхи його сценізації чи театралізації.

Розділ 3

Практичні аспекти самостійної підготовки студента

Багатоплановість диригентського мистецтва вимагає різноманітних форм домашньої роботи. Зміст самостійних занять багато в чому визначається наявністю різних установок, методики та самим диригуванням.

У роботі над партитурою потрібно вивчати й аналізувати нотний текст, обмірковувати форми роботи, штрихи, вивіряти темп тощо. У мануальному плані шукати жестові різновиди вираження музики, прагнути до максимальної виразності жесту. Спрямованість занять залежить від мети, яку перед собою ставить студент. Від того, як він займається, залежить не тільки успішність оволодіння мануальною технікою, а й саме формування його артистичного вигляду.

Наочні графічні схеми, практичні поради щодо освоєння окремих прийомів тактування дозволять студентам використовувати матеріал посібника в самостійній роботі.

План різноманітних форм домашньої роботи студенту можна будувати таким чином:

- оцінювати здатність виконувати самостійно завдання;
- намічати план роботи;
- виконувати вправи з диригування;
- вивчати інструментальний та вокально-інтонаційний нотний матеріал;
- грати на фортепіано акапельну партитуру;
- виконувати голосом вокальні та хорові партії, співати акорди по вертикалі;
- створювати чітку виконавську концепцію;
- мануально засвоювати партитуру;
- працювати над помилками;
- виконувати домашні завдання з даної теми;
- аналізувати творчі самостійні завдання;
- окреслювати специфіку диригування з теоретичної точки зору на конкретному творі;
- визначати інтерпретаційне рішення твору;
- вивчати та засвоювати термінологічний апарат;
- встановлювати роль літературного тексту в творі, враховуючи художні особливості тексту та його зміст;
- застосовувати отримані на уроках знання;
- відпрацьовувати кожний елемент жесту відповідно до поставленого завдання;
- втілювати елементи вокально-хорової звучності в диригуванні: динаміка, штрихи, дикція, формування голосних, емоційне наповнення;

- відчувати правильний темп, ритм;
- пам'ятати про всі правила диригентської установки.

Також студенту варто самостійно:

- ґрунтовно вивчати твори дитячого пісенного репертуару;
- читати партитури з листа;
- складати відповіді на проблемні питання та обґрунтовувати власну думку щодо дискусійних проблем інтерпретації художнього твору;
- захищати індивідуальне творче завдання;
- розробляти критерії стильового підходу до вивченого твору;
- здійснювати усний комплексний аналіз хорових творів;
- знаходити індивідуальний стиль музичного твору;
- розуміти особливості реґістрового та тембрового звучання для створення художнього образу твору;
- знаходити основні шляхи образно-емоційної інтерпретації у музикознавчій, виконавській, диригентській, композиторській, педагогічній діяльності.

Самостійна практична робота також може складатися з: 1) освоєння і опрацювання студентами спеціальної науково-методичної літератури, яка охоплює теоретичні знання з диригування; 2) ознайомлення з різножанровою вокально-хоровою музикою; 3) прослуховування в аудіочі відеовиконанні творів.

Умовно в домашній роботі можна виділити три форми занять:

1. Розвиток навичок диригування

Варто пам'ятати, що безсистемна, хаотична робота в домашніх умовах може призвести до негативних явищ. Щоб заняття були успішними, форми й методи повинні ґрунтуватися не на копіюванні, а на використанні своїх теоретичних змістовних знань, на активних засобах освоєння технічних і виразних прийомів диригування, на застосуванні дієвих способів контролю процесу навчання.

2. Опанування партитури

Робота над партитурою може вестися в трьох напрямках: освоєння партитури за роялем, за допомогою внутрішнього слуху, мануальне освоєння (практичне).

План роботи над вокально-хоровою партитурою в домашніх умовах: 1) освоєння у виконавському плані (демонстрація на фортепіано нотного тексту; спів усіх вокальних партій з диригуванням; з'ясування темпу, форми, фактури, гармонії, динаміки, вокально-хорових труднощів, образно-емоційного змісту); 2) мануальне опанування (пошуки диригентських засобів для передачі в жестах); 3) розвиток здібностей, необхідних для виконавського засвоєння (слухова увага, диригентське бачення, розвиток партитурного слуху; здатність до ведення навчально-репетиційної роботи в процесі розучування фрагменту з колективом); 4) розвиток здібностей для оволодіння технікою диригування (техніка рук, відчуття звуку в руці, передача динаміки, чіткість темпу, образне наповнення, розвиток конкретності, фантазії, вольових якостей тощо).

3. Виконання на фортепіано дитячої пісні з репертуару середнього шкільного віку.

Майбутній викладач спеціалізованих мистецьких навчальних закладів початкової освіти є багатогранною особистістю. Він, окрім зазначених

вище диригентських умінь, повинен оволодіти навичками гри на музичному інструменті, мистецтвом співу в різних манерах. Хормейстерська та вокальна діяльність у школі спрямована на формування та розвиток вокально-ансамблевих здібностей дітей, їх музичного слуху, емоційного виконання. Тому в процесі підготовки до творчої активності основними завданнями є вміння яскраво, правильно співати дитячі пісні зі шкільного репертуару, в характері репрезентувати їх та акомпанувати собі.

У домашній роботі необхідно навчитися одночасно однією рукою (якою більше зручно) грати на інструменті мелодію пісні, а іншою диригувати, давати афтакти, відображати всі засоби музичної виразності, підключати наспівування пісні, рухи головою та виразну міміку. Головні правила виконання: співати гучніше, вимовляти чітко слова, не заглушати акомпанементом свій голос.

Для більшої наочності доцільно представляти зміст домашньої роботи у вигляді плану, де б чітко вимальовувалися окремі завдання, межі та аспекти роботи.

3.1. Аналіз вокально-хорового твору

Аналіз хорового твору допоможе: 1) з'ясувати його структуру, 2) забезпечити розуміння образного наповнення музичного твору, 3) вирішити проблему розкриття художньо-змістовної сутності; 4) розглянути відомості про композитора (автобіографічні, культурно-історичні, світобачення); 5) ознайомити з поняттями жанр, форма, стиль хорового твору, характеристикою літературного першоджерела; 6) «побачити» твір з точки зору його виконавського рішення.

Самостійно виконаний аналіз вокально-хорового твору дає можливість розглядати твір з точки зору деталізації:

1. історико-стилістичної характеристики;
2. музично-теоретичного прочитання;
3. образно-емоційної палітри;
4. вокально-хорових особливостей;
5. власної виконавської концепції;
6. мотивації способів досягнення адекватного відтворення задуму авторів твору в диригуванні.

Необхідно зазначити, що вимоги, які потрібно ставити студенту до аналізу хорових творів, повинні відповідати його власному рівню підготовки. З кожним курсом їх потрібно ускладнювати, виставляючи більш жорсткі вимоги як до якості, так і до глибини аналізу.

У процесі аналітичного вивчення твору студент повинен самостійно зробити висновки

щодо: змісту й форми твору; доцільності вибору композитором тих або інших засобів втілення його змісту та характеру; відповідності художніх образів поетичного тексту й музики; особливостей виразної музичної дії.

Студент має проводити самостійне дослідження, зіставляти факти, робити власні узагальнення, висновки. В процесі такої роботи з'являються відповідальність і працьовитість, навички професійної роботи над творами, і взагалі, потреба в самоосвіті та постійному самовдосконаленні.

Орієнтовний план аналізу партитури

1. Загальні відомості про твір і його авторів, історія створення

1.1. Повна назва твору, рік (період) та історія його написання автором музики, автором тексту, повний склад виконавців

Хоровий жанр: хорова акапельна мініатюра, хорова пісня, хорова п'єса, обробка або перекладення народної пісні, твір для вокального ансамблю, хор із циклу, опери, оперети, номер із сюїти, кантати, ораторії тощо.

Якщо твір, який аналізується, є частиною великого музичного твору (оперета, опера, ораторія, кантата), необхідно дати коротку

характеристику інших його частин, визначити місце й роль хору в творі великої форми.

Якщо музичний твір є обробкою народної пісні, то необхідно повідомити про жанр цієї пісні, її витоки; якщо це переклад вокального (інструментального) твору, то привести дані про оригінальний твір (жанр, вирізняючи риси), дати характеристику твору в порівнянні з оригіналом.

1.2. Загальні відомості про автора музики, його творчий вигляд

Загальна характеристика епохи. Суспільно-історичні умови, в яких проходило життя та діяльність композитора, формувалися його естетичні погляди й художні стремління (коротко).

Загальна характеристика творчості. Короткі біографічні дані (роки життя), загальна характеристика творчості (творчий портрет композитора).

Характеристика хорової та вокальної творчості, вокально-хорові жанри та твори, в яких писав автор музики. Основні теми, образи його творів, своєрідність прийомів хорового письма, типові фактурні та гармонічні рішення (або знахідки), улюблені поеми, риси хорового стилю.

1.3. Загальні відомості про автора тексту

2. Аналіз літературного тексту

2.1. Зміст літературного тексту

Пояснення змісту літературного тексту: його тема, ідея, образи. Характеристика художнього змісту всього твору (якщо аналізується частина більш великої форми твору).

2.2. Будова літературного тексту

Запис тексту твору з діленням його на строфи. Аналіз літературного тексту: тип віршування, кількість строф, розмір вірша. Прослідкувати взаємозв'язок віршованого метра та музичного ритму. Порівняти текст поетичного оригіналу з текстом, який використовується композитором в творі та який аналізуємо.

Деякі вокально-хорові твори не мають конкретного автора тексту. Це стосується обробок народних пісень або творів на канонічні духовні тексти. В таких випадках треба дати історичну довідку про виникнення й традиції використання такого роду текстів. Якщо твір написано на іноземній або старослов'янській мові, необхідно зробити дослівний переклад даного тексту та обов'язково з'ясувати особливості вимови.

2.3. Ступінь відповідності тексту та музики

3. Аналіз засобів музичної виразності, музично-стилістичний аналіз

3.1. Аналіз музичної форми

Визначити музичну форму, схематично її зобразити: період і його різновиди, прості форми, куплетна та строфічна форми, куплетно-варіаційна форма, змішані форми, складні двочастинна й тричастинна форми, варіації, контрастно-складова форма тощо.

Проаналізувати кожен період (розділ). Виявити межі розділів, описати прийоми розмежування. Прослідкувати взаємозв'язок літературного тексту та музичної форми. Розкрити та роз'яснити зміни структури вихідного літературного тексту й тексту музичної композиції: повтор слів, рядків, скорочення тексту. Підтвердити прикладами, проставити такти.

3.2. Аналіз мелодії

Визначити місцеположення мелодії: розподілення музично-тематичного матеріалу між хоровими партіями, вид мелодичного руху, метроритмічна будова мелодії, ладові признаки, характерні прийоми мелодичного розвитку, її місцезнаходження, тип мелодичної кульмінації (динамічний, образний, фактурний, теситурний). Підтвердити прикладами, проставити такти.

3.3. Аналіз метра та ритму

Визначити вид метра (строгий чи вільний, простий, складний чи мішаний). Визначити вид ритму (рівномірний чи нерівномірний), типи ритмічного руху. Відобразити зв'язок ритму з жанром. Прослідкувати взаємозв'язок літературного тексту з ритмом твору (в тому числі особливості мелодико-текстового ритму). Визначити ритмічні труднощі. Підтвердити прикладами, проставити такти.

3.4. Аналіз ладу й тональності

Визначити лад і його зміни протягом твору (в тому числі використання народних, церковних ладів або характерних ладових зворотів). Проаналізувати тональний план: визначити основну тональність твору та його окремих частин, виявити відхилення, модуляції, способи зміни тональностей. Охарактеризувати ступінь взаємозв'язку літературного тексту та ладотональності. Підтвердити прикладами, проставити такти.

3.5. Аналіз фактури

Визначити тип фактури. Фактура є звуковою тканиною музичного твору. Визначається сукупністю засобів музичного викладу, способом виконання музики, складом учасників, умовами виконання. За рівнем звукового насичення може бути густою або прозорою, компактною, щільною або легкою.

Базові типи фактур — гармонічна (акордова), гомофонно-гармонічна (мелодична лінія проводиться в одному з голосів, а інші виконують функцію акордового супроводу), поліфонічна (імітаційна або контрастна), змішана (вживано декілька різноманітних фактур в одному творі), унісонна (монодія, мелодична), підголоскова поліфонія (разом з основною мелодією звучать її підголоски), переклички, чергування *tutti* та *solo*, новітні типи фактури — поліфонія пластів, надбагатоголосся. Підтвердити прикладами, проставити такти.

3.6. Аналіз гармонії

На основі детального аналізу гармонії зробити висновки: яким чином використана в творі гармонія взаємопов'язана з літературним текстом, з допомогою яких гармонічних засобів розкривається образний зміст твору. Підтвердити прикладами, проставити такти.

3.7. Аналіз темпу й динаміки

Перелічити авторські темпові позначення в такій послідовності: 1) італійською; 2) вказівка метронома; 3) українською. Вказати види фермат за місцезнаходженням у партитурі та ступенем їх продовження. Пов'язати темп із формою, фактурою, ритмом, мелодією, гармонією та іншими засобами художньої виразності. Простежити взаємозв'язок літературного тексту з темпом.

Перелічити авторські динамічні позначки. Графічно зобразити динамічну криву. Визначити типи кульмінації та способи їх досягнення. Пов'язати динаміку з формою, фактурою, гармонією, темпом та іншими засобами художньої виразності. Прослідкувати взаємозв'язок літературного тексту з динамікою. Вказати агогічні відхилення. Підтвердити прикладами, проставити такти.

4. Вокально-хоровий аналіз

4.1. Загальний вокально-хоровий аналіз

Визначити, для якого складу хору написаний твір (за типом: мішані або однорідні жіночі, чоловічі, дитячі), і вказати постійну та епізодичну кількість голосів (за видом: двоголосні, триголосні, чотириголосні тощо). Записати діапазон всього хору та хорових голосів, виявити перехідні ноти.

4.2. Вокально-хорова техніка

Розписати детально обмірковування щодо подолання труднощів під час роботи над вокально-хоровою технікою виконання. Підтвердити прикладами, проставити такти.

Виділити ряд навичок вокально-хорової техніки:

- 1) дихання: вказати типи дихання; вказати, в яких епізодах використовувати ланцюгове дихання; прийоми вироблення правильного співочого дихання; взаємозв'язок з характером твору;
- 2) звукоутворення: атака звуку (м'яка, тверда, придихова); взаємозв'язок з характером твору; правильне формування голосних; характеристика тембру в залежності від характеру твору;
- 3) прийоми звуковедення: *legato*, *staccato*, *non legato*, прийоми вокального використання;
- 4) теситура: висока середня, низька; вказати способи вміння тримати теситуру, проаналізувати теситурні умови кожної партії та всього хору, вказати ступінь вокального навантаження;
- 5) манера співу: визначити, розписати в залежності від образного наповнення;
- 6) робота резонаторів: визначити правильність користування резонатором;
- 7) позиція: визначити, як позиція впливає на характер звукоутворення; висока співоча форманта;
- 8) дикція: виписати літературний текст твору з вокальним переносом складів у відповідності з орфоепічними, дикційними та артикуляційними нормами; виявити дикційні труднощі; показати методи, прийоми й вправи для їх подолання; виявити залежність характеру співочої дикції від особливостей музики, змісту твору, його образної побудови; визначити ступінь впливу на вимову динаміки та теситури; проставити правильні наголоси в словах; виділити логічні по змісту слова; розставити логічні паузи (цезури); в творі на іноземній мові необхідний запис транскрипції тексту із зазначенням особливостей його вимови.

4.3. Хоровий ансамбль

Форми ансамблю — загальнохоровий, загальний, частковий, неповний, половинний. Види — унісонний, природний, штучний, диференційований, поліфонічний, ансамбль між солістом і хором, залежно від фактури та теситури, метроритмічний, темповий, агогічний, динамічний, штриховий, дикційний, тембровий.

Дати кожному виду ансамблю загальну характеристику. Вказати найбільш складні фрагменти твору, з якими можна зіткнутися в майбутній роботі з ансамблем або хором, відносно даного виду ансамблю та пояснити, чим вони обумовлені. Підтвердити прикладами, проставити такти. Поряд з кожним

прикладом вказати всі відомі методи, прийоми, способи, вправи для подолання даного виду труднощів.

4.4 Інтенаційні труднощі

Розглянути найбільш складні для інтонування фрагменти твору. Окреслити шляхи уникнення помилок під час інтонування. Підтвердити прикладами, проставити такти.

5. Виконавський аналіз

5.1. Виконавський план твору

Виконавські вокальні труднощі, фразування, кульмінації та їх види (головна, динамічна, образна, частинна, мелодична (вершина), тиха, психологічна тощо). Виконавська деталізація темпу й агогіки. Вплив тембру на відтворення авторського задуму твору. Образно-емоційна палітра, шляхи уособлення. Вміння читати літературний або віршований текст з точки зору акторського перетворення та бачення.

5.2. Особливості диригентського жесту

Дати характеристику диригентському жесту (роль кисті, передпліччя, плеча;

величина й об'єм жесту); особливості диригентської схеми. Вправи для винаходу технічних недоліків. Перелічити види використаних афтактів, прийоми диригування фермат, пауз, подрібнених долей; особливості диригування ритмічних і метричних структур; позначити масу точки; розглянути різновиди жесту, специфічні темпові прийоми.

Описати, якою має бути міміка при диригуванні твору та характер диригентського жесту для передачі образно-емоційної побудови музичного твору.

6. Висновок

Виявити деякі стильові риси творчості композитора в даному творі у порівнянні з іншими його творами. Провести паралелі досліджуваного твору з іншими творами, написаними на той самий текст або присвяченими тій самій темі. Висловити власне відношення до аналізованого твору. Визначити роль твору в сучасному мистецтві.

7. Список використаних джерел

3.2. Стильові характеристики музичного твору

При роботі над художнім твором митець ураховує весь досвід, накопичений творцями-практиками та теоретиками-вченими в тій або іншій галузі мистецтва. На початку роботи над вокально-хоровим твором визначаємо жанр та стилістичну спрямованість, робимо аналіз тембру голосів хору, який допомагає ідейно-образному сприйняттю музики як диригентові, так і виконавцям, а слідом за ними і слухачам, досягаємо розуміння фактури в аспекті стилю.

«Стиль» на будь-якому рівні «складається із взаємодії двох понять, одне з яких визначається як «стиль епохи», а інше сформульоване у хрестоматійній фразі «стиль — це людина» [130, с. 10-11]. «Особа, що проявляється в музичних звуках, — ось що таке стиль у музиці» (Є. Назайкінський [82, с. 18]). Для позиції музиканта-виконавця індивідуальний стиль автора виконувального твору є первинним.

Концертно-хоровий стиль — це цілісне музично-художнє явище, в якому жанр і стиль поєднуються діалогічністю, антифонністю, віртуозністю, сценічною репрезентативністю, свободою форми, які поширюються на хорову фактуру та модифікуються в залежності від мовної стилістики та техніки композиторів і виконавців.

Пізнання стилю виникає тільки за умови повного та глибокого знання всієї композиторської творчості. Для цього потрібно переграти та переспівати не один десяток партитур даного автора і, крім того, увійти до їх співзвучності епосі через живопис, поезію, історію, філософію. Тільки за такої цілеспрямованої роботи виконавці можуть наблизитися до дійсного розуміння стилю, яке, у свою чергу, дасть передумови до правильної його передачі в процесі виконання, що є в мистецтві вищою ознакою артистичного професіоналізму.

Як відомо, слово «стиль» запозичене з давньогрецької мови. Паличці для письма на воскових дощечках відповідало в греко-латинській термінології слово *stylus*, і воно легко асоціювалося із почерком. Почерк-стиль і послужив прототипом для розуміння індивідуальності авторського слова, творчої манери. Термін «стиль» у значенні, близькому до сучасного, з'являється порівняно пізно.

У сучасному музикознавстві діапазон інтерпретацій стилю надзвичайно широкий. Одна з них стосується жанру монографій про композиторів (наприклад, Т. Гусарчук «Артемій Ведель. Постать митця у контексті епохи» [26]). У таких

випадках йдеться про систему художніх засобів і прийомів, особливостей форми та змісту в творчості того чи іншого композитора.

У деяких працях під назвою «стиль» розуміється національна стильова спільність. Термін «стиль» часто використовують також щодо музично-виконавського мистецтва, музики різних жанрів. Інколи індивідуальний стиль композитора відносять до творчості композитора загалом, інколи — до окремих періодів його творчості й навіть до окремих сторін музики (наприклад, вокальний стиль або оркестровий того чи іншого композитора).

Музикант-виконавець постійно стикається зі стильовими завданнями інтерпретації, бо співвідношення стилів у творі та виконання пов'язано з труднощами, які неможливо вирішити лише на рівні загальноестетичному. Перед співаками й особливо перед диригентом повстає питання щодо можливостей розвитку стильового чуття, виховання музичного смаку, вироблення навичок безпосередньої думки, способів їх формування, мистецтва перевтілення.

Визначаються основні градації художнього стилю: стиль історичний, або епохальний, стиль напрямку та школи, стиль індивідуальний, стиль національний, виконавський стиль.

Короткий стильовий аналіз хорового твору:

- 1) творчий портрет автора твору, роки життя;
- 2) особливості епохи: характер світогляду, видатні особистості, основні технічні та культурні досягнення;
- 3) жанрова належність твору: зв'язки, аналогії, паралелі з іншими творами самого автора, а також з творами його попередників, сучасників і послідовників;
- 4) особливості техніки хорового письма: виконавський склад, фактура, мелодика та інтонаційний стрій, гармонія, ритмічний малюнок, динамічна та штрихова палітра;
- 5) рівень емоційної експресії, співвідношення об'єктивності — суб'єктивності висловлювання, передбачуваність або несподіваність розгортання, перевага колористичних або функційних якостей гармонії;
- 6) по-можливості: авторські відгуки про твір, відгуки сучасників, дослідників творчості даного композитора.

Розглянемо стильові різновиди хорової музики.

Відродження (1400–1600 pp.). Йому властиві гуманізм, життєвідчуження, він вимагає від виконавців строгості та відчуття піднесеності. Висока вокальна й поліфонічна культура, інструментальність вокальної манери, гнучкість і рухливість голосів, філігранна відточеність штрихів і відтінків є обов'язковою умовою виконання творів епохи Відродження.

Композитори: О. Лассо, Дж. Габріелі, Дж. Палестрина.

Бароко (1600–1750 pp.) — одна з найцікавіших епох в історії світової культури. Притягує вона своїм драматизмом, динамікою, контрастністю й одночасно гармонійністю, цілісністю, єдністю. Походження терміну «бароко» виводять від португальського *perola barroca* (перлина неправильної форми) та італійського слова *barocco* (дивний, химерний). Розквіт бароко доводиться на XVII ст. Простежують загальні риси барочного стилю: 1) тягіння до нескінченності; освоєння музикою простору; 2) динамізм, контрастність; 3) підвищена емоційність (досягнення епохи бароко — створення теорії афектів (від лат. *affectus* — душевне хвилювання, пристрасть). Один із провідних жанрів бароко — fuga, що в перекладі означає «біг». Композитори: Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, К. Монтеверді, А. Вівальді та інші.

Музичній культурі українського бароко (композитори М. Дилецький, І. Домарацький, Г. Левицький, С. Пекалицький) властиві: 1) стильова неоднорідність (переплетення середньовічних, ренесансних і барочних рис); 2) значна перевага духовного над світським; 3) принцип концерту, мажоро-мінорна система, багатоголосся, багатохорність. У музиці бароко композиторів цікавила структура твору.

У вишуканому, галантному стилю *рококо*, який був народжений при французькому дворі (1-а половина XVIII ст.) та став апогеєм бароко, широкого розвитку дістає орнаментально-декоративне начало, прозорість фактури. Для стилю виконання характерні камерність, грація, легке та світле звучання, грайливість, часте використання стаккато. Композитори: Ф. Куперен, Л. Дакен, Ж.-Б. Люлі.

Класицизм (1750–1820) від. англ. *classicism*, від. лат. *classicus* — зразковий, взірцевий. Найвища ступінь творчості віденських класиків (Ф. Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена), яких об'єднують глибина і життєвість змісту, стрункість і ясність форми, природність і простота, людяність і оптимізм. У той самий час стиль і коло образів кожного з них яскраво індивідуальні. Риси класицизму є у творах українських композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. У **романтизмі (1815–1910)** як епохальній стильовій системі досить ясно виділяються три етапи. Хорові твори засновника віденської романтичної школи Ф. Шуберта відрізняються світлим, споглядальним характером, щирістю і безпосередністю відчуття; хорам Ф. Мендельсона властива велика стриманість, спокій та ясність духу, деяка раціоналістичність; музика Р. Шумана передає внутрішні переживання

людини. Найбільш характерні риси романтизму — насиченість почуттів, поетичність, ліризм, картинність, гармонічна та темброва яскравість, барвистість.

XIX ст. в українській класичній хорovій музиці — важливий період в історії. Композитори С. Гулак-Артемівський, М. Вербицький, П. Сокальський, П. Ніщинський, І. Воробкевич, Д. Січинський прагнули до справді народного, реалістичного, національно ґрунтового мистецтва. Реалістичні традиції М. Лисенка — видатного українського композитора, класика української музики — зазнали розвитку у творчості його учнів і послідовників — К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського. Мелодична, ладогармонічна й метроритмічна основи в хорах М. Лисенка цілком впливають з характеру народної творчості, яка глибоко переусвідомлена в його індивідуально-композиторській інтерпретації.

XX–XXI ст. Імпресіонізм (межі XIX–XX ст.) вніс до хорovої музики багатобарвні гармонічні «плями», незвичність інструментальних зіставлень, переважання колориту над мелодійним малюнком (К. Дебюссі, І. Равель, П. Дюка, О. Респіґі, К. Шимановський).

Яскраві представники *експресіонізму* — Р. Малер, А. Шенберг, А. Берґ — у своїх творах прагнули передати виворіт душевного життя, українці загострені, істеричні, часом патологічні емоції.

Виникнення *неокласицизму* стало реакцією на перенасичення напруженими образами. Йому характерні впорядкованість, спокій. До представників неокласицизму можна віднести І. Стравінського, К. Орфа, С. Прокоф'єва.

Необароко — одне з цікавих явищ XX ст. Необароко та неокласицизм є, по суті, рівнобіжними (але не взаємозалежними) течіями так званого реставраційного мистецького напрямку. Барокові моделі стали тим фундаментом, на якому зріс антиромантичний стиль, метою якого було переосмислення історичних засад, оновлення прийомів минулого, віддаленішого за романтизм.

З інших напрямків музики XX ст. не можна не згадати *додекафонію*, що повністю

протирічить принципам і законам організації ладу музичних звуків.

У XX–XXI ст. багато композиторів направляли свої творчі прагнення на реалістичне віддзеркалення дійсності в музиці. Індивідуальний стиль письма, еkleктичність стильових проявів, використання нових технік письма, поява нової фольклорної хвилі, нової інтерпретації поетичного слова, нових жанрів притаманні творчості таких композиторів: Я. Сибеліус, Б. Бріттен, Дж. Гершвін, Г. Свиридов, Р. Шедрін, А. Шнітке, В. Гаврилін, С. Слонімський, Е. Денисов, А. Кос-Анатольський, М. Колесса, В. Бібик, І. Карабиць, Л. Дичко, Є. Станкович, В. Зубицький, В. Губаренко, М. Скорик, В. Степурко та інші.

Розглядаючи *виконавський стиль* як історичне явище, можна встановити, що кожна історична епоха народжувала характерні для неї виконавські напрямки. Стиль виконання починається від виконавської манери. Характерна манера поступово відрізняється особливостями та традиціями виконавської інтерпретації.

Якщо проаналізувати національний український хорovий або ансамблевий виконавський стиль, то провідну роль у ньому відіграє інтонаційна експресія виконання — особливості звуковидобування та звуковедення, темброве забарвлення, емоційне ставлення до слова.

Питання для самоконтролю:

- попередній ґрунтовний аналіз хорovого твору;
- послідовні етапи вивчення твору;
- спів вокальних і хорovих партій твору, вертикалей;
- основні розділи анотації хорovого твору;
- стилістичний аналіз твору;
- жанри вокально-хорovої музики;
- образно-емоційне бачення хорovого твору ;
- основний термінологічний апарат: форма, хорova фактура, жанр, темброва драматургія, виконавський стиль, засоби музичної виразності у створенні основного художнього образу твору;
- особистість диригента-інтерпретатора;
- інтерпретаційне диригентське рішення.

3.3. Вимоги до гри акапельної партитури

Завжди на перших заняттях ставимо питання: навіщо грати партитуру? Оскільки диригування передбачає комплексний розвиток спеціальних умінь та навичок, то перш за все це: 1) відтворювання специфіки ансамблевого

й хорovого звучання на фортепіано; 2) необхідність чути твір, обраний для диригування; 3) ознайомлення з музичним і літературним текстом; 4) передання реального звучання твору на інструменті.

Пам'ятка студенту-диригенту

Приблизний план роботи, який дозволяє детально вдосконалити гру на фортепіано вокально-хорового твору. Під час домашніх занять необхідно навчитися:

- вмінню візуально охоплювати необхідну кількість рядків;
- слухати та чути вокально-хорову фактуру цілком, жоден голос не випускати зі звучання;
- досягати відчуття ансамблевої єдності голосів;
- виконувати партитуру твору на фортепіано у відповідності динамічних та агогічних відтінків, фразування, різноманітних штрихів, темпоритму, артикуляції;
- грати тенорову партію, зазвичай записану в скрипковому ключі, на октаву нижче (тобто в діапазоні свого реального звучання);
- не порушувати плавності голосоведення, уникати випадання окремих нот з мелодійної лінії при перекиданні звуків голосу з однієї руки в іншу чи з одного пальця в інший;
- важливо опанувати співучим, протяжним, зв'язковим звуком від з'єднання окремих ансамблевих співзвучь, інтонацій до закінчених, осмислених вокальних фраз;
- підбирати зручну аплікатуру з використанням прийому підміни пальців;
- при єдиному ритмічному та динамічному ансамблі важливо чути рух кожного голосу й з'єднувати звук одночасно в декількох голосах;
- у партитурі, написаній для змішаного хору, потрібно завжди чути басову партію та грати її як стійку основу акорду;
- грати партитуру без педалі для того, щоб вся увага була спрямована на якість звуку, його виразність, рівноцінність подачі всіх голосів;
- у широкому розташуванні акордів для зв'язування звуків, плавного переходу їх один в одного можна використовувати педаль, яка посилить плавність і співучість, створить більш тривалу протяжність;
- вміло користуватися педаллю (педаль не повинна компенсувати відсутність legato і не може прикривати недоліки аплікатури, невміле її використання призводить до неясного голосоведення, нечистої гармонії);
- у поліфонічній фактурі необхідно уважно вивчити кожен голос (педаллю не користуватися, або використовувати її мінімально);
- зазначені в творі музичні терміни уважно прочитати, вивчити всі авторські вказівки;
- наближатися до темпового орієнтиру, щоб не спотворити задум композитора, важливо дотримуватися принципу: визначення правильного темпу — основа виконання;
- звертати увагу на передачу нюансів, підкреслювати темброве забарвлення голосів, прослуховувати всі голоси;
- якщо в творі є соліст, потрібно визначити співвідношення тематичного матеріалу між партіями хору (ансамблю) і сольним голосом, вивчити окремо хорову партитуру, потім познайомитися з партією соліста й лише потім їх об'єднати;
- формувати здатність емоційного відтворення художньо-образного змісту;
- не допускати недбалості до тексту та неточної гри.

Велике значення також треба приділити вокальному вивченню хорових партій або голосів, при цьому їх співати сольфеджіо та з текстом. Можливі різні варіанти: 1) співати один голос від початку до кінця; 2) переходити з одного голосу на інший; 3) інтонувати акорди по вертикалі обов'язково знизу догори (від басової партії до сопранової).

Дуже корисно співати без підтримки інструменту, вміти роздавати камертоном правильний тон, чергувати виконання вголос і мовчки. У процесі такої роботи розвивається внутрішній слух; виявляється музичне фразування, визначається дихання, свідомість виконання пауз, цезур тощо. Вміння виконувати будь-який голос вокально правильно сприяють розвитку музичного, вокального й інтонаційного слуху.

3.4. Тренувальні вправи для дикції

Пропонуємо під час самостійних занять використовувати вправи для досягнення чіткої дикції (вимова голосних і приголосних звуків) й артикуляції (робота мовного апарату), бо робота над художнім словом зачіпає такі позиції, як вокальна та сценічна мова. Чітке донесення диригентом до хористів, учасників вокального ансамблю поетичного тексту є необхідною специфікою вокально-хорової вимови, що істотно полегшують виконавське завдання.

Для нас важливо, що текст хорового твору є повідомленням про якусь музично-інтонаційну програму, яка створена композитором на основі обраного літературного матеріалу та сприймається слухачем у певних варіантах її виконавських втілень. У цьому сенсі текст може бути відправним пунктом для музичної інтерпретації та слугувати свого роду перевіркою належності даної інтерпретаційної версії саме цьому твору.

Практична робота над дикцією та основними правилами орфоєпії вважається необхідною у вокально-хоровому виконанні та може реалізуватися через:

- посилення звуку при вимові приголосних і голосних;
- активну вимову приголосних у середині, на початку і в кінці слова;
- знання правил логіки мови, правильний наголос у словах;
- пошук характеру співочої дикції залежно від характеру музики та змісту твору;
- смислове подання тексту;
- здобування необхідного звукоутворення, різновидів голосової подачі тексту;
- різне ставлення до тексту, що співається або декламується;
- урахування знаків пунктуації та пауз;
- читання тексту перед вокальним виконанням та емоційне ставлення до нього;
- дикційну роботу над скоромовками;
- роботу з горіхами або кульковим наповнювачем ротової порожнини;
- чітке читання тексту повільно з подальшим прискоренням до темпу скоромовок;
- поєднання голосового, тілесного й емоційного фактору при виконанні різноманітних вправ.

Отже, губи, язик диригента є частиною артикуляційного апарату, які повинні бути тренувальними в дикційному сенсі. Він ніби вміє беззвучно, але виразно говорити. Це полегшує управління колективом.

Наводимо деякі тренувальні вправи, які стануть у нагоді студентам.

Артикуляційна гімнастика

Опускання та піднімання нижньої щелепи

Опускати щелепу вниз без жодного напруження, м'яко та плавно, ніби вона одвалюється. Ніби вимовляється літера «а». Язик лежить вільно, торкаючись нижніх передніх зубів. На рахунок «один» — рот відкривається, «два» — пауза, «три» — закривається.

Прикус

Попеременно перекривати нижніми передніми зубами верхні зуби й навпаки.

Рух нижньої щелепи вперед і назад

Рот напіввідкритий. Щелепа висувається вперед і плавно рухається назад. Під час руху вперед — вдих, назад — видих. Темп повільний.

Рухи щелепи в сторони

При закритому роті пересувати нижню щелепу ліворуч і праворуч.

Кругові рухи щелепи

Опущеною нижньою щелепою обережно проробити кругообертальні рухи праворуч і ліворуч.

Гімнастика для губ

Перемінна усмішка-плач

Дихання через ніс. Щелепи зімкнуті. Видих — губи розтягуються в сторони. Видих — усмішка зникає. Видих — куточки рота опускаються вниз, як при плачі.

Рухи язика при закритому роті

Зуби трохи розімкнені. Кінчик язика загинати максимально вгору до піднебіння. І, навпаки, протягувати кінчик язика під нижніми зубами.

Бічні рухи язика всередині рота

Не розтуляючи губ, трохи розімкнути зуби. Енергійно повертати язик з лівої щоки до правої.

Гімнастика для м'якого піднебіння

Піднімання й опускання м'якого піднебіння

Рот широко розкрити як при позіханні. Затримати подих. Піднімати й опускати м'яке піднебіння.

Перевірка артикуляції

Звільнення від м'язових перенапружень, затисків

Нижня щелепа опущена. Спочатку голосні (а-о-у-е-и-і) вимовляються без голосу. Потім голос підключається — спершу з паузами після кожного звуку, далі без пауз на одному диханні.

Вимова звукосполучень

Приголосні за бажанням можна міняти або додавати інші.

1. *Протягнути на подовженому видиху:*

М-м-м-м-м-м-м;
Н-н-н-н-н-н-н-н-н;
Л-л-л-л-л-л;
Ль-ль-ль-ль-ль;
Р-р-р-р-р-р-р;
В-в-в-в-в-в-в;
Ф-ф-ф-ф-ф-ф-ф.
Міняти висоту тону.

2. *З окличною інтонацією енергійно скандувати:*

Ма! Мо! Му! Ме! Ми! Мі!
На! Но! Ну! Не! Ни! Ні!

3. *Перелічувальна інтонація:*

Мі, ме, ма, мо, му, ми;
Ні, не, на, но, ну, ни;
Ву, во, ва, ва, во, ву;
Ві, ви, ве, ве, ви, ві.

4. *Вимовляти на одному видиху:*

Лал-лол-лул-лел-лил-ліл;
Лаль-лоль-лুল-лель-лиль-ліль.

5. *Приголосний на кінці складу:*

Мімм-мимм-мемм;
Мамм-момм-мумм.
Нінн-нинн-ненн;
Нанн-нонн-нунн.
Хах, хох, хух, хех, хих, хіх.

6. *П'ятискладові звукосполучення:*

Мімімімімі,
мимимимими,
мемемемеме,
мамамамама,
момомомомо,
мумумумуму.
Нінінінінін,
нининининин,
нененененен;
нананананан,
нононононон,
нунунунунун.
Рарарарарар!
Роророророр!
Рурурурурур!
Реререререр!
Риририририр!
Рірірірірір!

7. *Роздільна вимова:*

Ма — м'я, ме — м'є;
Му — м'ю, ми — м'ї.
Ви — ві, ве — ві, ві — ві;
Во — ву, ва — ву, ву — ву.
Ва — в'я, ве — в'є, ви — в'ї, ву — в'ю.

8. *Твердий і м'який приголосні в кінці складу:*

Нан-нань, нон-нонь, нун-нунь;
Нен-нень, нин-нинь, нін-нінь;
Ян-янь, йон-йонь, юн-юнь.

9. *Скандувати:*

нАна-нАння, нОно-нОнньо;
нУну-нУнню;
нЕне-нЕнне,
нИни-нИнні.
Лі-ли-ле;
Ла-ло-лу;
Ра-ро, ру-ре, ри-рі;
Фа-фо-фу-фе-фі-фі.

10. *Оклична інтонація:*

На! Анна!
Но! Онно!
Ну! Унну!
Не! Енне!
Ні! Інні!

11. *Повільно й чітко вимовляти сполучення приголосних:*

Мні, мне, мна, мно, мну, мни;
Ля-ляль, льо-льоль;
Лаль-лоль-лুল-лель-лиль-ліль;
Ра-ря, ру-рю, ри-рі;
Ря-ра, рю-ру, рі-ри.

12. *Енергійно та чітко вимовляти:*

Мла, мло, млу, мле, мли, млі;
Вла, вло, влу, вле, вли, влі;
Дла, дло, длу, дле, дли, длі;
Тла, тло, тлу, тле, тли, тлі.
Рлі, рле, рла, рло, рлу, рли;
Лрі, лре, лра, лро, лру, лри;
Жрі, жре, жра, жро, жру, жри;
Зрі, зре, зра, зро, зру, зри;
Здрі, здре, здра, здро, здру, здри.
Мар! нар! лар! вар! рар!
Мор! нор! лор! вор! рор!
Мур! Нур! лур! вур! рур!
Мер! нер! лер! вер! рер!
Мир! нир! лир! вир! рир!
Мір! нір! лір! вір! рір!

13. *Вимовляти в швидкому темпі:*

Длітлі, длитли, длетле, длатла, длотло, ддутлу;
Тлідлі, тлидли, тледле, тладла, тлодло, тлудлу.

14. *Вимовляти в швидкому темпі, наголошуючи перший склад:*

Рара, роро, руру, рере, рири, рірі;
Ффава, ффова, ффуву;
Ффеве, ффиви, ффіві;
Дрітрі, дретре, драдра, дротро, друтру,
дритри;
Трідрі, тредре, традра, тродро, трудру,
тридри;

Нрарна, нрорно, нруру, нрерне, нрирни;
Фа-хва, фе-хве, фи-хви;
Фо-хво, фу-хву, фі-хві.

15. *Добирати дихання після кожного рядка:*

Гіг, гиг, гег, гаг, гог, гуг,
Гіх, гих, гех, гах, гох, гух,
Хіг, хиг, хег, хаг, хог, хуг.
Кпті, кпте, кпта, кпто, кпту, кпти,
Тпкі, тпке, тпка, тпко, тпку, тпки,
Птку, птке, птка, птко, птку, птки.

3.5. Диригування — основні положення

Пам'ятка студенту-диригенту

1. Загальні постулати:

- віра в себе та свої сили;
- схильність до постійного самоаналізу;
- критичне ставлення до рівня власних професійних і педагогічних компетенцій;
- самовдосконалення;
- пошук сміливих, оригінальних, нестандартних рішень, їх обґрунтування;
- поступовість і послідовність усіх дій;
- аналіз, логіка;
- до жесту через усвідомлення, особливо вокальне;
- використання методів порівняння;
- впевненість у своїх діях;
- розвиток уваги та емоційного інтелекту;
- володіння поняттями: «перевтілення на основі переживання», «запропоновані обставини», «правдоподібність почувань на сцені», «надзавдання твору й окремих образів», «наскрізна дія», «внутрішнє та зовнішнє бачення», «подія та подієвий ряд», «акторська оцінка», «завдання протягом епізоду», «спілкування».

2. Теорія технічних етапів (глосарій):

- мануальна техніка (від лат. *manuālis* — ручний) — система диригентських жестів, за допомогою яких здійснюється керування виконавським колективом (ансамблем, хором, оркестром);
- диригент, диригентка — направляє, керує виконавчими діями своїх творчих партнерів за допомогою необхідної інформації, що передається в процесі психологічного впливу;
- схема тактування — це схема, що зображає систематичне переміщення руки диригента всередині такту;
- диригентський апарат — корпус, руки, ноги, голова, обличчя, міміка;
- кисть і пальці — це «міміка» руки, особливо виразна її частина;
- функції рук: права рука — управляє темпо-метро-ритмом, агогікою, характером музичного руху, штрихами, зазначає розмір, веде сітку тактування, визначає темп, керує інструментальним супроводом; ліва рука — художнє диригування (допоміжні рухи і жести, виявлення темброво-інтонаційних особливостей музики, емоції, рухлива нюансировка, динаміка, показ вступів, акценти тощо);
- метричне тактування — лічба метричних долей рухом руки у відповідності з тактовими схемами;
- перемінний розмір — це розмір, який змінюється протягом твору;
- довгі ритмічні тривалості — на які в тактуванні доводиться два, три, чотири й більше жестів;
- дольовий рух — мах руки від точки до точки, що зображує час перебігу долі;
- диригентський жест — замах; прагнення; точка, відображення;
- три позиції рук, три діапазону жесту, три диригентські плани;

- ауфтакт (замах) — жест попередження;
- повний ауфтакт — співпадає з початком лічильної долі (двофазне диригування), неповний — починається з неповної долі (одна диригентська фаза);
- замах — виконавський жест, який викликає звучання;
- точка — виникнення звуку, закінчення лінії змаху, повітряний бар'єр, що зупиняє помах;
- точки бувають — точка-дотик (контакт), точка-стоп, точка-відрив, точка-відскік, точка-удар, точка-натиск;
- відображення — зворотній рух після точки, який переходить до наступної долі;
- атакуючий жест — мотивуючий звучання, завжди активний;
- підтримуючий жест — завжди пасивний;
- затакт — неповний такт, з якого починається твір, речення, фраза, мотив;
- якщо перед затактом виписані паузи, тривалості не менше однієї долі, їх треба відмітити підтримуючим жестом;
- вступ — на початку твору; включає 3 моменти: увага, дихання, спів (атака);
- зупинка звуку (зняття) — кругові рухи від себе або до себе в залежності від напрямку руху попереднього жесту; здійснюється відбиваючим рухом від попередньої долі;
- фермати — знімана, незнімана, над нотою, над тактовою рисою, над паузою;
- дольовий рух — рух руки від точки до точки, що зображує час перебігу долі;
- люфтпауза — коротка пауза між фразами або перериваюча фрази; виражається зняттям звуку, короткою зупинкою й ауфтактом до наступного звучання; позначається комою;
- генеральна пауза — для всього хору, ансамблю, оркестру, яка триває не менше такту; показується прийомом відкладання жесту;
- синкопа — неспівпадіння метричного акценту з ритмічним; ритмічний акцент, який виникає на слабкій долі такту;
- акцент — раптове коротке посилення звуку;
- каденція — (з італ.) закінчення;
- штрих — прийом початку ведення та з'єднання звуків; основні *legato, non legato, staccato*;
- дикція — чітка вимова голосних і приголосних звуків;
- артикуляція — (з лат. — розбірливо) робота мовного апарату, спосіб виконання послідовності букв, звуків, слів;
- динаміка — (з грец. — силовий) сукупність явищ, пов'язаних із силою звуку в музиці;
- метр — послідовне чергування сильних (опорних) і слабких долей в ритмічному русі;
- такт — фрагмент музики між двома сильними долями (є основним осередком метра);
- розмір — цифровий вираз метра, що позначає кількість долей певної тривалості в такті;
- ритм — організована послідовність звуків однакової або різної довжини;
- темп — (з італ. — час) ступінь швидкості виконання музичного твору, характер руху;
- різновиди схем — прості, складні, мішані;
- подрібнення диригентського жесту — основна доля такту показана двома або трьома повторними жєстами;

- часткове подрібнення — при заповільненні можуть показуватися жестом окремі долі такту;
- засоби диригентської виразності — динаміка, темп, плани, позиції, амплітуда жесту, насиченість жесту, диференціація рухів, штрихи, маса точки.

3. Аспекти диригентської установки:

- найперша умова диригування — м'язова свобода рухів;
- відчуття зручності, природності під час диригування;
- вміння чергувати м'язову активність з повним розслабленням;
- свобода кисті, цілісність і єдність всієї руки;
- копітке, систематичне, послідовне освоєння тактувальних схем;
- ясний показ сильної долі в такті, її вольове виконання;
- виразність жесту;
- ритмічність і точність;
- лаконічність і осядливність жесту, його простота та строгість, відсутність пафосу й манірності;
- виправданість жесту;
- рух руки частіше цілісно, від плеча;
- усі частини руки працюють координовано;
- максимальна ясність виконання попередніх рухів;
- підхід до рисунків і схем з чіткістю й свідомістю;
- масштаб руху, його амплітуда залежить від характеру виконуваної музики;
- усі жести повинні бути однаковими за своєю тривалістю.

4. Принципи роботи диригентського апарату:

- графічна ясність;
- економія жесту, бо великий замах та рухи викачують з хору багато дихання, провають на перебір дихання при вдиху;
- пластичність жесту, що виражає при мінімальній амплітуді максимальну силу й повноту звуку;
- попередження дій;
- звуко рух;
- мелосна еластичність;
- виникнення жесту диригента раніше реальної звучності в хорі;
- художньо-виконавський результат.

5. Щодо афтакту:

- афтакт — основа диригування;
- жодної дії без переддії;
- якість афтакту завжди відповідає темпу та характеру музики;
- афтакт завжди передуює зняттю та вступу звучання;

- замах до основної ритмічної вартості (долі) завжди дається від попередньої ритмічної вартості (долі);
- замахом до слабкої долі завжди слугитиме основна доля;
- замах до шістнадцятки дещо гостріший, ніж до вісімки, з затриманням руки вгорі (у верхній точці).

6. Настроювання та налаштування диригентського апарату:

- удосконалювати свої індивідуальні природні можливості;
- приводити всі частини апарату в скоординовану та гнучку звукову і творчу систему;
- пов'язувати моторику зі слуховими й образними уявленнями;
- розуміти закономірності граматики диригентських жестів, дотримуватися правил мануальної техніки;
- відчувати сильні долі більш наповненими, жирними, а слабкі долі порівняно легкими;
- передбачати тісний союз двох компонентів — природної міміки обличчя та м'язів рук, що відповідають характеру виконуваної музики.

7. Вимоги до виразної динаміки:

- сила, енергія жесту;
- фізична насиченість жесту (*p* — виконується без м'язової напруги, *f* — жест більш насичений, з більшою мускульною силою);
- рухи та позиції різного обсягу (ширше — голосніше, вище; вузько — тихіше, нижче);
- амплітуда рухів (при яскравій динаміці амплітуда збільшується, і навпаки);
- оформлення кисті (чим тихіше, тим кисть більш зібрана, і навпаки);
- виразна міміка.

8. Зовнішній вигляд:

- демонструвати наявність волі, активність, рішучість, енергію;
- бути підтягнутим, триматися прямо, не сутулячись, не горблячись, вільно розгорнувши плечі;
- корпус має зберігати відносну нерухомість;
- відчуття рук перед собою на рівні грудей, лікті не притиснуті до корпусу;
- мімікою допомагати зробити виконання більш виразним в створенні образу, відображати зміст виконуваного твору;
- завдяки артикуляції сприяти виразності виконання, формою рота нагадувати ансамблю чи хору про характер звуку, надавати допомогу щодо дикції, беззвучно підказуючи слова ясно, зрозуміло й, головне, вчасно.

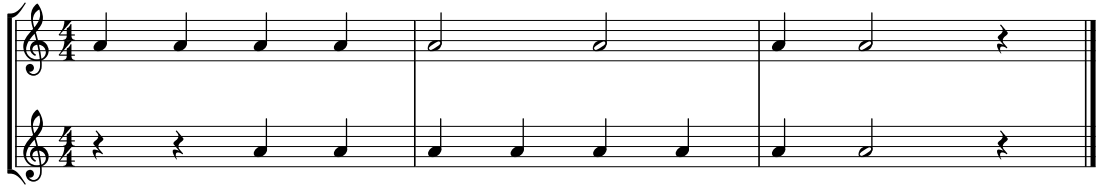
Запитання та завдання для самоперевірки

Практичні завдання

Білет № 1

1. Продиригувати три такти схеми 7/4 («на сім», 4+3). Темп *andante* ($\text{♩} = 60$). Динаміка *mf*. Показ вступу з першої долі такту. Зняття на сьому долю такту.
2. Виконати ритмічну партитуру з використанням функцій і позицій рук.

Л.р.



Пр.р.

3. Продемонструвати на фортепіано дитячу пісню з репертуару середнього шкільного віку.

Білет № 2

1. Продиригувати три такти схеми 6/4. Темп *largo* ($\text{♩} = 50$). Динаміка *mf*. Показ вступу з першої долі такту. Зняття на четверту долю такту.
2. Виконати ритмічну партитуру з використанням функцій і позицій рук.

Л.р.



Пр.р.

3. Продемонструвати на фортепіано дитячу пісню з репертуару середнього шкільного віку.

Білет № 3

1. Продиригувати три такти схеми 5/8 (2+3). Темп *moderato* ($\text{♩} = 80$). Динаміка *f*. Показ вступу з другої долі такту. Зняття на першу долю такту.
2. Виконати ритмічну партитуру з використанням функцій і позицій рук.

Л.р.



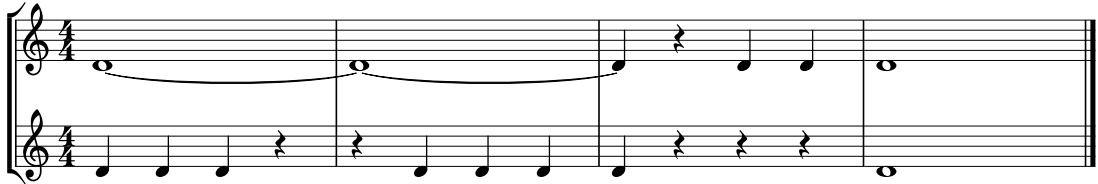
Пр.р.

3. Продемонструвати на фортепіано дитячу пісню з репертуару середнього шкільного віку.

Білет № 4

1. Продиригувати три такти схеми 3/2. Темп *risoluto* ($\text{♩} = 60$). Динаміка *mf*. Показ вступу з першої долі такту. Зняття на першу долю такту.
2. Виконати ритмічну партитуру з використанням функцій і позицій рук.

Л.р.



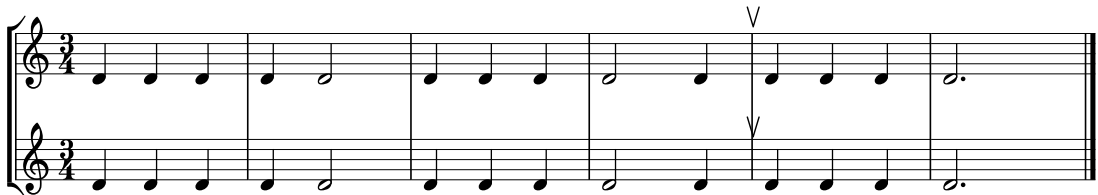
Пр.р.

3. Продемонструвати на фортепіано дитячу пісню з репертуару середнього шкільного віку.

Білет № 5

1. Продиригувати три такти дводольної схеми. Темп *commodo* ($\text{♩} = 60$). Динаміка *mp*. Показ вступу з другої долі такту. Зняття на першу долю такту.
2. Виконати ритмічну партитуру з використанням функцій і позицій рук.

Л.р.



Пр.р.

3. Продемонструвати на фортепіано дитячу пісню з репертуару середнього шкільного віку.

Білет № 6

1. Продиригувати три такти схеми 9/4. Темп *largo* ($\text{♩} = 50$). Динаміка *f*. Показ вступу з четвертої долі такту. Зняття на дев'яту долю такту.
2. Виконати ритмічну партитуру з використанням функцій і позицій рук.

Л.р.



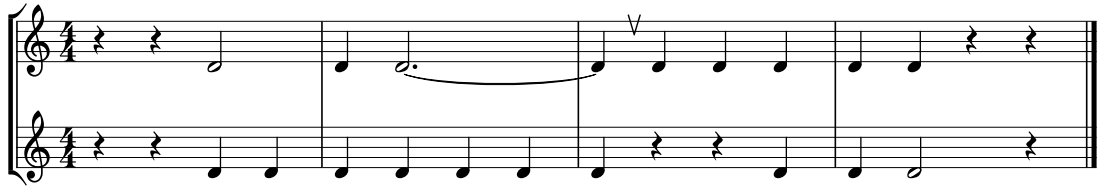
Пр.р.

3. Продемонструвати на фортепіано дитячу пісню з репертуару середнього шкільного віку.

Білет № 7

1. Продиригувати три такти схеми 7/8 («на три», 3+2+2). Темп *allegretto* ($\text{♩} = 100$). Динаміка *mf*. Показ вступу з першої долі такту. Зняття на першу долю такту.
2. Виконати ритмічну партитуру з використанням функцій і позицій рук.

Л.р.



Пр.р.

3. Продемонструвати на фортепіано дитячу пісню з репертуару середнього шкільного віку.

Білет № 8

1. Продиригувати три такти чотиридольної схеми. Темп *marcato* ($\text{♩} = 70$). Динаміка *mf*. Показ вступу з третьої долі такту. Зняття на другу долю такту.
2. Виконати ритмічну партитуру з використанням функцій і позицій рук.

Л.р.



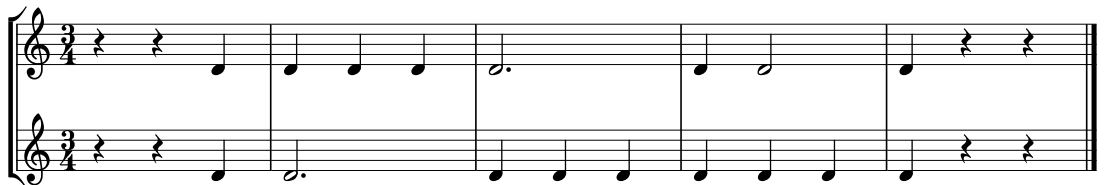
Пр.р.

3. Продемонструвати на фортепіано дитячу пісню з репертуару середнього шкільного віку.

Білет № 9

1. Продиригувати три такти схеми 5/4 («на п'ять», 2+3). Темп *animato* ($\text{♩} = 65$). Динаміка *p*. Показ вступу з п'ятої долі такту. Зняття на третю долю такту.
2. Виконати ритмічну партитуру з використанням функцій і позицій рук.

Л.р.



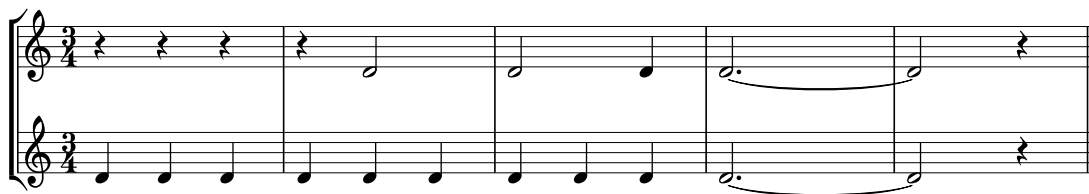
Пр.р.

3. Продемонструвати на фортепіано дитячу пісню з репертуару середнього шкільного віку.

Білет № 10

1. Продиригувати три такти чотиридольної схеми. Темп *andantino* ($\downarrow = 70$). Динаміка *mf*. Показ вступу з четвертої долі такту. Зняття на першу долю такту.
2. Виконати ритмічну партитуру з використанням функцій і позицій рук.

Л.р.



Пр.р.

3. Продемонструвати на фортепіано дитячу пісню з репертуару середнього шкільного віку.

Теоретичні завдання

Білет № 1

1. Що таке замах? Замах до основної ритмічної вартості (долі).
2. Тактування в швидких темпах.
3. Постановка диригентського апарату (постановка корпусу, позиція ніг, положення голови, руки).
4. Усний аналіз акапельного вокально-хорового твору.

Білет № 2

1. Замах до підрядної ритмічної вартості.
2. Тактування в повільних темпах.
3. Постановка диригентського апарату (позиції рук, прийоми вступу та закінчення виконання, диригентська доля, різновиди диригентського жесту).
4. Усний аналіз акапельного вокально-хорового твору.

Білет № 3

1. Принцип виконання замаху до вісімки або шістнадцятки.
2. Диригування 5-дольної схеми в повільних темпах (на 5) та швидких (на 2).
3. Значення диригентської точки, її маса. Види точок.
4. Усний аналіз акапельного вокально-хорового твору.

Білет № 4

1. Тактування перемінних розмірів.
2. Диригування 12-дольної схеми в повільних темпах (на 12) та швидких (на 4).
3. Технічне виконання темпових змін.
4. Усний аналіз акапельного вокально-хорового твору.

Білет № 5

1. Основні схеми диригування.
2. Диригування 7-дольної схеми в повільних темпах (на 7) та швидких (на 3).
3. Стельові характеристики музичного твору.
4. Усний аналіз акапельного вокально-хорового твору.

Білет № 6

1. Показ вступу та зняття на будь-яку долю такту в середині музичного твору.
2. Тактування 9-дольної схеми в повільних темпах (на 9) та швидких (на 3).
3. Метричне тактування та розмежування функцій рук.
4. Усний аналіз акапельного вокально-хорового твору.

Білет № 7

1. Роль сильних і слабких долей такту в різних схемах.
2. Диригування 6-дольної схеми в повільних темпах (на 6) та швидких (на 2).
3. Вимоги до гри акапельної партитури.
4. Усний аналіз акапельного вокально-хорового твору.

Білет № 8

1. Тактування пунктирних ритмів.
2. Які розміри диригуються по 2-дольній схемі у різних темпах?
3. Роль фермати в диригуванні, види фермат.
4. Усний аналіз акапельного вокально-хорового твору.

Білет № 9

1. Диригування фермат.
2. Які розміри диригуються по 3-дольній схемі у різних темпах?
3. Практична робота над дикцією.
4. Усний аналіз акапельного вокально-хорового твору.

Білет № 10

1. Тактування довгих ритмічних вартостей.
2. Розмір 3/2 в різних темпових показниках.
3. План роботи над вокально-хоровою партитурою в домашніх умовах.
4. Усний аналіз акапельного вокально-хорового твору.

Список використаних джерел

1. Адорно Т.В. Типы отношения к музыке / Теодор В. Адорно // Избранное : Социология музыки / Теодор В. Адорно ; [пер. и ст. А.В. Михайлова]. — М. : СПб., 1998. — С.11–26.
2. Амирова Л. Т. Дирижирование и чтение хоровых партитур : практ. пособ. / Л.Т. Амирова. — Уфа : Изд-во БГПУ, 2010. — 60 с.
3. Андрос Н. Українська хорова література (радянський період) : навч. посіб. для муз. вузів / Н. Андрос, В. Дженков, Н. Семененко. — К. : Муз. Україна, 1985. — Вип. 1. — 100 с.
4. Асафьев Б.О хоровом искусстве / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1980. — 215 с.
5. Байда Л.А. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації / Л.А. Байда // Наукові записки. Педагогічні та історичні науки : збірник наук. статей. — К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. — Вип. 88. — С. 3–9.
6. Барро Ж.-Л. Размышления о театре : пер. с фр. / Ж.-Л. Барро ; [предисл. Т.И. Бачелис, с. 5–23, прим. М. Г. Марецкой]. — М. : Иностран. лит., 1963. — 303 с.
7. Батичко Г.І. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Г. І. Батичко. — К, 1993. — 20 с.
8. Батюк И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение : Очерки / И. Батюк. — М. : МГУ, 1999. — 150 с.
9. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М. : Искусство, 1986. — 422 с.
10. Безбородова Л. А. Дирижирование : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Музыка» и учащихся пед. уч-щ по спец. «Муз. воспитание». — М. : Просвещение, 1990. — 159 с.
11. Бенч О. Фольклоризм у хоровому виконавстві на Україні у 70 — 80-ті роки ХХ сторіччя / О. Бенч // Українське музикознавство (респуб. міжвід. наук.-метод. збірник) / [ред. ; Котляревський І. А.(гол.) та ін.]. — К., 1987. — Вип. 22. — С. 31–37.
12. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник / О. Бенч-Шокало — К. : Ред. журн. «Український світ», 2002. — 440 с.
13. Билогубка А. Взаимосвязь музыки и текста в интерпретации хоровых произведений : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения / А. Билогубка ; Киев. гос. конс. им. П.И. Чайковского. — М., 1985. — 22 с.
14. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / К. С. Біла. — К., 2011. — 20 с.
15. Болгарський Д.А. Києво-Печерський розспів як феномен богослужбово-співочої культури України : автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Д. А. Болгарський. — К., 2002. — 18 с.
16. Болгарський А.Г., Сагайдак Г.М. Хоровий клас і практика роботи з хором: навчальний посібник для музично-педагогічних відділень педагогічних училищ. — К. : Муз. Україна, 1987. — 239 с.
17. Бондар Є.М. Сучасна хорова фактура як параметр надекспресії / Є. М. Бондар // Наукові вісник : зб. наук. праць / Одес. держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової ; гол. ред. О. В. Сокол. — Одеса, 2004. — Вип. 4. — С. 226–238.
18. Варакута М.І. Жанр хорової мініатюри у сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. І. Варакута. — Одеса, 2011. — 16 с.
19. Веркіна Т.Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — «Музичне мистецтво» / Веркіна Тетяна Борисівна ; Одеська держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. — Одеса, 2008. — 16 с.
20. Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии / Л. Гаккель. — Л. : Советский композитор. — 1988. — 168 с.
21. Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. — М. : Музыка, 1983. — 288 с.
22. Григор'єв Г. Робота диригента з духовим оркестром. Посібник методичних рекомендацій / Г. Григор'єв. — Київ, 2004 — 216 с.
23. Гулеско І. Національний хоровий стиль : навч. посібник / І. Гулеско. — Харків : ХДІК, 1994. — 108 с.
24. Гулеско И.И. Хоровая литература. Новые жанрово-стилевые процессы в хоровой

- музыке 60–80-х гг : учеб. пособие / И.И. Гулеско. — Харьков : ХДАК, 1991. — 83 с.
25. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации: (Философский анализ) / Е. Гуренко ; отв. ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев. — Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1982. — 256 с.
 26. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох [Текст] : монографія / Тетяна Гусарчук. — Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. — 768 с., 32 с. іл.
 27. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки / Г. Дауноравичене // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М., 1992. — С. 99–106.
 28. Дем'янюк Н. Ю. Основи хорознавства і методики роботи з хором: навчальний посібник для студентів середніх спеціальних і вищих закладів освіти / Н. Ю. Дем'янюк. — Полтава : ПДПУ, 2004. — 96 с.
 29. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие / В. Л. Живов. — М. : Владос, 2003. — 272 с. — (Учебное пособие для вузов).
 30. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія / О. Л. Зосім. — Київ : НАКККиМ, 2017. — 328 с.
 31. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед : 17.00.02. «Муз. искусство» / Г. И. Игнатченко. — К., 1984. — 17 с.
 32. Игнатченко Г. И. О сквозном развитии в фактуре / Г. И. Игнатченко // Тезисы докл. респ. науч.-практ. конф. преподавателей и аспирантов вузов культуры и искусства. — Харьков, 1981. — С. 146–148.
 33. Игнатченко Г. Фактура і форма-процес: принципи композиційного взаємозв'язку / Г. Игнатченко // Українське музикознавство (респуб. міжвід. наук.-метод. збірник) / [ред. кол.: Котляревський І. А. (голова) та ін.] — К., 1989. — Вип. 24. — С. 75–83.
 34. Игнатченко Г. И. Фактурный план произведения и его основные разновидности : метод. рекомендации / [сост. Игнатченко Г. И.]. — Харьков: ХИИ им. И. П. Котляревского, 1989. — 14 с.
 35. Игнатченко Г. И. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры (фактура и форма-структура) / Игнатченко Г. И. // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — К., 2001. — Вип. 7. — С. 46–60.
 36. Исаева Л. Хоровой театр в системе педагогической подготовки студентов / Л. Исаева, И. Курченко // Искусство в школе. — 2003. — № 3. — С. 82–86.
 37. Кадцын Л. Творчество слушателей (механизм слухового восприятия инструментальных произведений) : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора искусствознания : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. Кадцын ; Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К., 1989. — 46 с.
 38. Казачков С. А. Дирижер хора — артист и педагог / С. А. Казачков. — Казань, 1998. — 253 с.
 39. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури Прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. О. Касьяненко — К., 2001. — 17 с.
 40. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Т. Катрич — К., 2000. — 17 с.
 41. Каушнян Я. М. Вокаліз в українській музиці: традиції та жанрово-стилістичні новації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Я. М. Каушнян — Харків., 2019. — 22 с.
 42. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : дис. канд. искусствознания : 17.00.09. «Теория и история искусства» / Н. Ю. Киреева. — Саратов, 2010. — 252 с.
 43. Кириленко Я. О. Видовище — невід'ємна складова розвитку сучасної культури та мистецтва. Хоровий театр як жанр. / Я. О. Кириленко // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. праць / Луганськ. держ. ін-т культ. і мистецтв ; [заг. ред. В. Л. Філіппова]. — Луганськ, 2010. — Вип. 14, ч. 1. — С. 127–143.
 44. Кириленко Я. О. Проблеми творчості, інтерпретації та слухацького сприйняття в контексті хорової музики / Я. О. Кириленко // Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи : матеріали ІV всеукр. наук.-практ. конф., 21–23 березня 2007 р. / Луганськ. держ. ін-т культ. і мистецтв, Луганськ. обл. коледж культ. і мистецтв ; [відп. ред. В. Л. Філіппов]. — Луганськ, 2007. — С. 156–162.

45. Кириленко Я.О. Систематизація театральних принципів у розкритті ідеї авторів хорového концерту / Я.О. Кириленко // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. праць / Луганськ. держ. ін-т культ. і мистецтв, Харк. обл. метод. каб. навч. закл. культ. і мистецтва ; [заг. ред. В. Л. Філіппова]. — Луганськ, 2007. — Вип. 11. — С. 156–165.
46. Кириленко Я.О. Хорова музика у структурній схемі: автор — диригент-інтерпретатор — глядач / Я.О. Кириленко // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. праць (Ювілейний) / Луганськ. держ. ін-т культ. і мистецтв, Харк. обл. метод. каб. навч. зал. культ. і мистецтва ; [заг. ред. В.Л. Філіппова]. — Луганськ, 2007. — Вип. 7, ч. 2 : Мистецтвознавство. — С. 57–68.
47. Кириленко Я.О. Функції творчої особистості диригента-інтерпретатора як основа хоровой вистави // Мистецтвознавчі записки : зб.наук.праць. — Вип. 24, 2013 — Київ, Міленіум. — С. 105–112.
48. Кириленко Я.О. Особенности хоровой фактури в концертном жанре // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб.наук.праць / Луган. держ. академія культури і мистецтв ; за заг. ред. В.Л. Філіппова. — Вип. 26. — Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2013. — С. 33–43.
49. Кириленко Я.О. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорového театру // зб. наук. праць. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. праць ; вип.. XXXIII]. — К. : Міленіум, 2014. С. 111—120.
50. Кириленко Я.О. Техніко-організаційна партитура як складова сценічно-виконавської інтерпретації хорového концерту Г. Сегал «Душе моя» // Культура і сучасність : альманах. — К. : Міленіум, 2014. — № 2. — С. 94–102.
51. Кокарева Е.О. Основи диригентської підготовки : навч.-метод. посібник / Е. О. Кокарева. — Кривий Ріг : КПІ ДВНЗ «КНУ», 2015. — 232 с.
52. Колесникова Н.А. Основы теории и методики обучения дирижированию : учеб.-метод. пособие / Н.А. Колесникова ; гос. ун-т имени Алек-сандра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. — Владимир : Изд-во ВлГУ, 2012. — 351 с.
53. Колесса Н.Ф. Основы техники дирижирования / Н.Ф. Колесса. — К. : «Муз. Україна», 1981. — 208 с.
54. Коломоєць О.М. Хорознавство: навчальний посібник для студентів вузів / О. М. Коломоєць. — К. : Либідь, 2001. — 168 с.
55. Королюк Н. Корифеї української хоровой культури ХХ століття / Н. Королюк. — К. : Муз. Україна, 1994. — 144 с.
56. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю. Кочнев // Советская музыка. — 1969.—№ 12. — С. 56–60.
57. Кошкарева Н.В. Сценическая композиция: хоровой театр в творчестве современных отечественных композиторов / Н.В. Кошкарева // Музыковедение. — 2007. — № 5. — С. 15–22.
58. Кошкарева Н. В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н.К. Кошкарева. — М., 2007. — 34 с.
59. Кравцов Т.С. Полифония А. Я. Штогаренко : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения / Т.С. Кравцов. — К., 1964. — 16 с.
60. Кузнецов Ю.М. Эмоциональная выразительность хора (экспериментально-теоретическое исследование) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ю.М. Кузнецов ; Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского. — М.,1996. — 22 с.
61. Курышева Т. Театральность и музыка / Т. Курышева. — М. : Советский композитор, 1984. — 201 с.
62. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. Кюрегян. — Изд. 2-е. — М. : Композитор, 2003. — 312 с.
63. Лабойко С. Хоровий спів / С Лабойко. — К. : Фоліо, 2000. — 520 с.
64. Лащенко А. Хоровая культура: Аспекты изучения и развития / А. Лащенко.— К. : Муз. Україна, 1989.— 132, [1] с. — Библиогр.: с. 130–133.
65. Левандо П.П. Хоровая фактура / П.П. Левандо. — Л. : Музыка, 1984. — 123 с.
66. Леоненко Я. Музичний простір вистав театру Леся Курбаса / Я. Леоненко, Г. Фількевич // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ ; [ред. кол.: В. Сидоренко (голова) та ін.] — К., 2006. — С. 325–350.
67. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.
68. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 312 с.

69. Луговенко В. Українська хорова література / В. Луговенко, Н. Ніколаєва. — К. : Музична Україна, 1985. — 61 с.
70. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. Люш. — К.: Муз. Украина, 1988. — 108 с.
71. Малышев Ю. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки) / Ю. Малышев // Музыкальный современник : сб. статей / [ред. кол.: В. В. Задерацкий(ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост)]. — М., 1987. — Вып. 6. — С. 265–281.
72. Мейерхольд В.Э. Балаган 1912 г. // Статьи, Речи. Письма. Беседы : в 2 ч. / В.Э. Мейерхольд ; [общ. ред. и вступ. ст. Б.И. Ростокского ; сост., ред. текстов и коммент А.В. Февральского]. — М., 1968. — Ч. 1 : 1891–1917. — С. 291–307.
73. Мейерхольд В.Э. Запись лекции, читанной в ГВЫРМ в 1921 г. — ЦГАЛИ. Ф. 998, оп. 1, д. 765, л. 1.
74. Михайлова Н. Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ—початку ХХІ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. Михайлова ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. — Харків, 2012. — 17 с.
75. Молдавн М. Народний підголосковий спів / М. Молдавн. — К.: Муз. Україна, 1980. — 79 с.
76. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В.Г. Москаленко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
77. Мостова Ю.В. Категорії «час», «простір» та «рух» у структурі поняття театралізації хорових творів / Ю.В. Мостова // Культура України : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. культ. ; відп. ред. О.Г. Стахевич. — Харків, 2000. — Вып. 6 : Мистецтвознавство. — С. 134–140.
78. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Ю. Мостова ; ХДАК. — Харків, 2003. — 20 с.
79. Мостова Ю.В. Театралізація музичного твору як аспект виконавської інтерпретації / Ю.В. Мостова // Теоретичні та практичні питання культурології : Зб. наук. статей. — Запоріжжя : ЗДУ, 2000. — Вып. 3. — С. 176–183.
80. Мусин И. О воспитании дирижера : Очерки. — Л. : Музыка, 1987. — 247 с., нот.
81. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
82. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
83. Наумова Л.М. Видовище як феномен культури. Філософський аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 «Філософія культури» / Л. Наумова ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Харків, 2004. — 18 с.
84. Несторенко Е.Е. Некоторые вопросы прои-зношения в пении // Вопросы вокальной педагогики. — М. : Музыка, 1984. — Вып. 7. — С. 27–34.
85. Овсянников С. Зрелищность и выразительность театрализованного представления / С. Овсянников. — СПб. : СПбГУКИ, 2003. — 337 с.
86. Овчинникова Т.К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Т.К. Овчинникова ; Рост. гос. конс. (акад.) им. С.В. Рахманинова. — Ростов-н/Дону, 2009. — 178 с.
87. Огороднов Д.Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д.Е. Огороднов. — К. : Муз. Украина, 1989. — 166 с.
88. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1984. — 160 с.
89. Павленко А. Теория и театр / А. Павленко ; [гл. ред. Т.Н. Пескова]. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. — 234 с.
90. Паисов Ю. Камерный хор — новая ветвь русского хорового исполнительства / Ю. Паисов // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства : сб. статей / [ред. кол.: А.Д. Алексеев (ред.-сост) и др.]. — М., 1985. — С. 158–178.
91. Паисов Ю. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70 — 80-х годов) / Ю. Паисов // Музыкальный современник : сб. статей / [ред. кол.: В.В. Задерацкий(ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост)]. — М., 1987. — Вып. 6. — С. 201–242.
92. Пігров К. Керування хором : навч. посібник / К. Пігров. — К. : Держвидав. образотв. мистецтва і муз. літ., 1956. — 182 с.
93. Практичний словник синонімів української мови. 5-те вид., опрацьоване і доповн. / С. Караванський. — Львів : БВК, 2014. — XIV + 530 с.

94. Прокопов С.Н. Очерки по методике детского хорового воспитания и образования (для ДМШ и ДШИ) / Прокопов С.Н. — Харьков, 1990. — 33 с.
95. Прянишников И.П. Советы обучающимся пению / И.П. Прянишников. — М. : Музыка, 1958. — 10 с.
96. Пучко-Колесник Ю.В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Ю.В. Пучко. — К., 2009. — 18 с.
97. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення / І. Пясковський // Науковий вісник : зб. наук. праць / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. — К., 2000. — Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. — С. 46-56.
98. Рожок В. Музыка і сучасність : монографічні дослідження. Науково-популярні та публіцистичні твори / В. Рожок ; [відп. ред. М.Р. Черкашина. — К. : Книга пам'яті України, 2003. — 219 с.
99. Романовский Н. Хоровой словарь / Н. Романовский. — М. : Музыка, 1980. — 141 с.
100. Румянцев П. «В оперном театре имени К.С. Станиславского» / П. Румянцев // Встречи с Мейерхольдом : сборник воспоминаний / ред.-сост. Л. Вендровская. — М., 1965. — С. 590-600.
101. Савельева Г. Хоровий стиль як об'єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм Камерного хору ім. В. Палкіна) / Г. Савельева // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л.В. Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2010. — Вип. 29 : Когнітивне музикознавство. — С. 510-522.
102. Самарин В. А. Хороведение: учебное пособие для педагогических вузов / В. А. Самарин. — 2-е изд. — М. : Академия, 2000. — 208 с.
103. Самая Т.В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ — початку ХХІ століття. — : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Т. В. Самая. — К., 2017. — 19 с.
104. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.І. Самойленко. — К., 2003. — 36 с.
105. Серганюк Л.І. Методика аналізу хорових творів : навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів / Л.І. Серганюк. — Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2015. — 191 с.
106. Сивизьянов А. Проблема мышечной свободы дирижера хора : [начальное обучение] / А. Сивизьянов. — М. : Музыка, 1983. — 55 с., нот.
107. Сирятська Т.О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т.О. Сирятська. — Харків, 2008. — 18 с.
108. Скорик М. Ладова система С. Прокоф'єва. — К., Муз. Україна, 1969, 99 с.
109. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке : худож. возможности, структура, функции / М. С. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 288 с.
110. Сокол О.В. Стилiстика музичного мовлення та термiнологiчні ремарки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17 00 03 «Музичне мистецтво» / О.В. Сокол — К., 1996. — 20 с.
111. Соколов В. Г. Работа с хором : [учеб. пособие] / В. Г. Соколов. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1983. — 192 с.
112. Современный словарь иностранных слов. Около 20000 слов. — М. : Русский язык. — 1993. — 741 с.
113. Станіславська К.І. Явище хорової театралізації у сучасній музичній культурі / К. І. Станіславська [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm.
114. Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2, ч. 1. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К.С. Станиславский ; ред. кол.: М.Н. Кедров(гл. ред.) [и др. ; ред. тома Вл.Н. Прокофьев ; подг. текста, вступ. ст. и прим. Г.В. Кристи]. — М. : Искусство, 1954. — 421, [2] с.
115. Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 3, ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика / К.С. Станиславский ; ред. кол.: М.Н. Кедров(гл. ред.) [и др. ; ред. тома Вл.Н. Прокофьев ; подг. текста, вступ. ст. и прим. Г.В. Кристи]. — М. : Искусство, 1955. — 501 с.
116. Супруненко Г.В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных

- композиторов на рубеже XX–XXI веков : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Г.В. Супруненко. — Нижний Новгород, 2012. — 24 с.
117. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки / В.К. Суханцева. — К. : Факт, 2000 — 176 с.
 118. Тевосян А. Современные проблемы хорового искусства (1965- 1995гг.). : дис. в виде научного доклада канд. искусствоведения / Тевосян Александр Татевосович. — М., 1995. — 50 с.
 119. Тегренян В. История хорового искусства / В. Тегренян. — М. : Азбука, 1994. — 658 с.
 120. Тронский И. История античной литературы : учебник / И. Тронский. — 4-е изд., испр. и доп. — М. : Наука, 1983. — 464 с.
 121. Тукова І.Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей в західно-європейському барокко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. Тукова. — К, 2003. — 19 с.
 122. Харченко Є.В. Інтертекстуальність в українській музиці ХХ ст.: жанр, інтонація, стиль : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Є.В. Харченко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Ф. Рильського. — К., 2011. — 20 с.
 123. Хасаншин А. Вопросы стиля в музыке : суждения, феномен, ноумен. / А. Хасаншин // Муз. академия. — 2000. — № 4. — С. 135–143.
 124. Холопова В. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.
 125. Холопова В. Форма музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Холопова ; Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского. — Изд. 2-е, испр. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).
 126. Чесноков П.Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров / П.Г. Чесноков. — М. : Музгиз, 1940. — 217 с.
 127. Чесноков Павел Григорьевич. Избранные хоры. Без сопровождения и в сопровождении фортепиано / П.Г. Чесноков. — М. : Музыка, 1977. — 76 с.
 128. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. — М. : Музыка, 1988. — 173 с.
 129. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології / Л. Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалові]. — Харків, 2007. — Вип. 20. — С. 218–229.
 130. Шохман Г. Размышление о стиле. Субъективно об объективном / Г. Шохман // Советская музыка — 1991. — № 8. — С. 8–12.
 131. Шпаковська В. Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця ХХ — початку ХХІ століття / В. Шпаковська // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ ; [ред. кол.: В. Сидоренко (голова) та ін.] — К., 2006. — С. 83–100.
 132. Шубина И. Б. Зрелище в культуре : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филос. наук : спец. 09.00.13 «Философия и история религии» / И. Б. Шубина ; Ростов. гос. конс. (академия) им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д., 2005. — 28 с.
 133. Юдкін І. Неостилістичні течії в українській культурі ХХ ст / І. Юдкін // Українська художня культура : навч. посібник / за ред. І. Ляшенка. — К., 1996. — С. 289–300.

Приклад хорознавчого аналізу партитури Музика А. Штогаренка, вірші Т. Шевченка «Ой одна я, одна...»

Видатний український композитор, педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР, народний артист УРСР Андрій Штогаренко (1902–1992) народився на Катеринославщині, в селі Нові Кайдаки (нині в складі м. Дніпро), в сім'ї робітника-токаря. Здібності хлопчика виявились з дитинства, і з 1912 року Андрій став учнем Катеринославського музичного училища по класу фортепіано (нині Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки). З 1930 по 1936 роки був студентом Харківського музично-драматичного інституту (факультет теорії та композиції, клас видатного музиканта та педагога С. Богатирьова). На студентській лаві молодий композитор виступив з поемою-кантатою «Про канальські роботи», написаною на основі мелодії та тексту народної пісні.

Схильність до вокально-симфонічного жанру композитор виявляв постійно. Ним написані вокально-симфонічні твори «Україно моя», «Жовтень», «Шевченкіана», «Дівоча доля», «Дитинство», «Переможцям слава», «Про незабутніх людей», «Сказання про невідомого солдата», хорова композиція «Шануймо щирий дар любові», романси, пісні, обробки народних пісень, музика до театральних спектаклів і кінофільмів.

З 1943 року розпочинає роботу в Київській консерваторії, з 1960 року — професор, з 1954 по 1968 роки — ректор консерваторії, з 1968 по 1990 роки — завідувач кафедри композиції. Вихованці А. Штогаренка — К. Віденський, Ю. Іщенко, І. Поклад, В. Філіпенко, В. Тилик, І. Шамо, І. Стецюк, М. Денисенко та інші.

Головними рисами композиторської творчості є яскравий мелодизм, монументальність, стрункість форм. Спадщина охоплює широкий спектр образів: героїко-епічні, ліричні, жанрово-побутові, характеризується використанням різноманітних джерел українського фольклору. Композитор майже не цитував народних пісень, у його творах ясно відчутна опора на український пісенний фольклор, особливо на пласт, пов'язаний з історичними піснями. Українська

мелодика була звичайним способом його художнього мислення. Музика відрізняється своєрідним ладом, опорою на національно-мелодичне звучання, тембровою барвистістю.

Для творчості А. Штогаренка характерні великі та змішані форми — концерт-сюїта, симфонія-кантата, вокально-симфонічна повість, вокально-симфонічна балада, ораторія, поема, кантата. Високопрофесійна музика композитора повна внутрішньої енергії та оптимізму, яка тягнє до жанрової програмності, психологічно точних образів.

Хорова мініатюра «Ой одна я, одна...» входить до циклу хорів *a cappella* А. Штогаренка «Шевченкіана», що є одним з перших значних творів в жанрі хорової сюїти в українській музиці. Сюїта (від франц. *suite* — ряд, послідовність) — циклічна форма, що складається з декількох самостійних частин, об'єднаних художнім задумом.

«Шевченкіана» була написана А. Штогаренком до 150-річчя з дня народження Т. Шевченка — українського поета, художника, прозаїка й етнографа. У сюїті органічно сполучені прийоми втілення поезії Т. Шевченка з особливостями сучасної музичної мови. Композитор яскраво інтерпретує вірш, стилістично витримує його, робить пластичним за формою й глибоким за змістом.

Хорова сюїта «Шевченкіана» складається із семи завершених хорових композицій на вірші поета: 1) «І будуть люди на землі»; 2) «Наш отаман Гамалія»; 3) «На вгороді коло броду»; 4) «Караюсь, мучуся... але не каюсь»; 5) «Гімн черничий»; 6) «Ой одна я, одна...» (пропонований для вокально-хорового аналізу); 7) «Я нездужаю...».

Вірш «Ой одна я, одна...» був першим (з тринадцяти), що увійшов до циклу «В казематі» Т. Шевченка, написаний навесні 1847 років в один з важких періодів життя та творчості поета. В циклі вперше з'являються мотиви неволі, він наповнений глибоким ідейним змістом і високою художньою майстерністю. У цій збірці також звучать мелодії дівочих пісень, материнства, важкої жіночої долі, жіночої лірики, смутку, розлуки.

Поет часто звертається до народної зображальності. Поетичний стиль цих віршів відрізняється простотою вираження, конкретною образністю та метафоричністю. Фольклорні мотиви й портрети набувають у Т. Шевченка ознак нової художньої якості. Деякі вірші ще за життя поета перейшли в народно-пісенний репертуар і стали жити самостійним життям.

«Ой одна я, одна...» — драматична розповідь дівчини про свою важку долю сироти, про дівочу самотність, позбавлену материнської любові, близьких і рідних.

Ой одна я, одна, Як билиночка в полі, Та не дав мені Бог ані щастя, ні долі. Тільки дав мені Бог Красу — карії очі, Та й ті виплакала В самотині дівочій.	Ані братика я, Ні сестрички не знала, Між чужими зросла, І зросла — не кохалась! Де ж дружина моя, Де ви, добрії люде? Їх нема, я сама. А дружини й не буде!
--	---

Тип віршування — анапест (трискладовий віршовий розмір в силаботонічному віршуванні. Йому відповідає стопа з двох ненаголошених і одного ударного складу). «ой одна я, одна; як билиночка в полі; та й не дав мені Бог; ані щастя, ні долі». Слідуючи за поетичним текстом, композитор використовує строфічний принцип побудови. Як відгомін звучить у коді твору композиторський повтор першого рядка «Ой одна я...» в акордовому викладі.

Музика А. Штогаренка надзвичайно щира, поетична, мелодійна, глибока, філософська, досить складна, дуже інтелектуальна. У ній тонко відчувається лірична інтонація вірша, глибоко та правдиво розкриваються образи творів, душевні переживання героя. Композитор, спираючись на народно-пісенні інтонації, з'єднує гармонічні співзвуччя з народно-підголосковою поліфонією.

У творі досить багато стилемовних елементів, які вказують на принцип стилізації (це навмисна імітація художнього стилю, характерного для будь-якого автора, жанру, народності, епохи). Співучість, розспівність, підголоскова варіаційність тематичного матеріалу — характерні властивості народної пісні. Разом з тим, такі елементи, як імітація; хорові коментарі-рефрени після соло; комплекс гармонічних акордів; рясний контрастами тип фактури значною мірою стилістично модифіковані та становлять основу формоутворення і драматургії твору (*тут і далі посилання дані за: Додаток В. Нотографія*).

Форма твору проста тричастинна (зі строфічним розподілом). Відповідно до законів музичної побудови, крайні частини утворюють

образно-смыслову «арку», а в середині діє контрастно-складений принцип.

I частина — *Spokійно (adagio, tranquillo)* закінчується знімаючою ферматою на словах «Ні долі...» (1–8 тт.).

II частина — складається з трьох строф:

1. Служить зв'язкою першої та другої частин «Тільки дав...» (9–11 тт.);
2. *Piu mosso* (12–18 тт.), рух до потужної кульмінації — динамічна, фактурна, смислова (15 т.);
3. Починається з *sub p*, та завершається *rit.* (19–23 тт.).

III частина — *tempo I* — реприза з *Coda* (24–33 тт.) (два заключних такту «Ой одна я...» є закінченням).

Основні складові змісту синтезуються через відповідні інтонаційні лінії. У мелодизації відображений саме процес композиторського мислення, спрямований на прочитання базових фольклорних інтонацій у широкому діапазоні їх дії, включаючи й виконавство. Це вказує на характерну особливість жанрової інтерпретації, яка представлена у цьому творі. Пісня (у даному випадку — колективна хорова (ансамблева)) є генетично первинним музичним жанром. Фольклорні витоки української пісні як професійного жанру пов'язані саме з хоровою специфікою, народними хорами як основним явищем цієї традиції. Пісенність у творі виступає в різних втіленнях і художньо поєднується з віршами.

Для мелодики характерне народне хорове багатоголосся, багатий підголосковий розвиток, розспіви всередині складу, рух паралельними інтервалами, порожні квінти, октавні унісоми, ланцюгове дихання. Органічне використання хорових партій створюють характер ліричної протяжної пісні.

Мелодія дуже співуча, переважає поліфонічна в'язь голосів, імітаційна стретність при опорі на мелодіку протяжного плачу, тобто фольклорного пісенного жанру. Протягом твору є багато вкраплень у тематичний матеріал з висхідними та низхідними рухами по секундових інтонаціях, нестійкою гармонією з напруженістю, агогічні відхилення, яскраво виражені фрази, інтонації стогону, панує принцип секундового сполучення пластів.

У творі солююче сопрано виступає на тлі гомофонно-гармонічної фактури жіночих хорових голосів, які співають закритим ротом. Фактура розшаровується на три, частково чотири пласти, що характерне для камерно-ліричного хорового письма.

У мелодії сопрано (12 т.) демонструється типова українська ладоінтонація — тетрахорд у зменшеній кварті, що проводиться і в інших жіночих партіях (альт II — 5 т., альт I — 7 т.).

У соло альтової партії також звучить лірична тема, яка нагадує питання-відповідь по хроматичним ходам з використанням збільшеної секунди, зі знаковим для української мелодики тетракордом у зменшеній кварті *до бемоль* — *ля бекар* (9–11 тт.).

У хорі немає перевищених теситур. Найвищий звук у партії сопрано — *фа* другої октави, досягнутої мелодійним шляхом через поліфонічний і гетерофоно-стрічковий рух у голосах хору. Хоровий акомпанемент, який супроводжує соло сопрано у I та III частинах, представлений співом закритим ротом і створює додатковий колористичний ефект у загальному звучанні номера. У партії альтів найнижчий звук — *соль* малої октави.

Лейтінтонації секунди майже з самого початку головують, і у цьому самотньому «шляху життя» звучать то глибинно (альт II 3–4 тт.), то ламентозно, скорбно (весь хор 12–13 тт.), то драматично, віщо (сопрано I і II 20–21 тт.).

Метр і ритм ґрунтується на єдиному відчутті темпу, метру та ритму всіма хористами, на синхронному збігу голосів по вертикалі, проголошенні слів. У хорі важливо співати разом, ритмічно чітко, одночасно вимовляти слова, одночасно та гнучко змінювати темп, разом брати дихання, вступати й припиняти співати, виявляти метричну структуру, відчувати внутрішньодольову пульсацію. Ритмічне виховання хору, наряду з вокальним і слуховим, є центральним завданням.

Аналізований нами твір складний тим, що в ньому змінний розмір. Простий розмір 3/4, перегукується, як часто у народних піснях, з розміром 4/4, що пов'язано з віршованістю та образністю. Зустрічаємося з розміреним, чітко вертикально організованим ритмом, у чому вбачаємо хоральні акордові моноліти (15–19 тт., 32–33 тт.). Це спроба музичними засобами зобразити відчуття людського життєвого шляху.

У ладовості відбувається інтенсивне перефарбування висот звуків, що впливає і на гармонічну вертикаль. Секундовість, яка йде від мелодичних лейт-приспівок, становить її основу. Для твору характерні похмурі мінорні тетракорди, в яких звуки ніби нанизуються поступово один на одного.

Особливістю даного твору є прочитання дисонансів на рівні з консонансами, зміна тонального центру у II частині, у результаті чого автор уникає тонічного відчуття, яке досить чітко позначене та відчувається у I і III частинах (*до мінор*). З перших тактів з'являється тематична лейтінтонація (секундовий хід), представлена у різних варіантах: 1) висхідна та спадна; 2) напівтонова та тонова; 3) з ритмічно рівним рухом і з зупинками; 4) викладена восьмими тривалостями та у ритмічному збільшенні.

Варто відмітити рельєфну драматургічну лінію твору. Динамічно, темпово, фактурно, змістовно увесь матеріал тягнє до фінальної смислової кульмінаційної коди.

В основі хорового письма «Ой одна я, одна...» — яскраві національні витоки, пов'язані з українською народною піснею, що відображено через хорову поліфонію, яка йде від перетворення її народнопісенних основ. Музика діалогічна та імпровізаційна, де діалог виступає на рівні національно-мовної стилістики. У пісенно-хоровій інтонаційності переплітаються українські складові.

Гетерофонно-дублювальний принцип постійно присутній у фактурі твору, в тому числі, утворення «нейтральних зон», що підкреслює типовість цього прийому для українського народного багатоголосся як основи фактурного мислення А. Штогаренка [59].

Фактура даного твору різноманітна, своєрідність та оригінальність музичної мови композитора грає величезну роль для втілення образу. Жанрові витоки хорової вокальності — пісенність, речитативність, декламаційність — реалізуються у поліфонізованій гомофонній фактурі.

Для хору характерно: хоральні звучання, чіткий ритм, поступове розширення діапазону хорових голосів, спадаючі секвенції, хроматичні ходи, стретне проведення голосів.

Вся I і III частини викладені в гомофонно-гармонічній фактурі з елементами підголосочності. Тема проходить у I сопрано, а підголоски в партіях II сопрано та I-II альтів.

II частина досить насичена хоровою фактурою: 1) унісонна (монодія) фактура (9–11 тт.); 2) імітаційна поліфонія (12 т.); 3) акордового складу, типу «співаючої гармонії» (термін І. Гулеско [24]) (15–18 тт.), 4) з'єднання гомофонно-гармонічної фактури з народно-підголосковою поліфонією (19–23 тт.). Завдяки близькому розшаруванню голосів мелодичного та гармонічного руху, у цій частині зосереджене емоційне напруження всього твору.

Акордова фактура завершує твір з характерним для українського співу приходом в унісон у кінці твору (32–33 тт.).

Варто зазначити, що секундові співвідношення з'являються не тільки у лінійному тематизмі хорових голосів, а й у гармонічній вертикалі. У композиторській гармонізації вишукана мелодійна хроматика представлена стрічковим гетерофонним рухом з результируючою вертикаллю, що виникає як підсумок руху голосів протягом твору. Опорні вертикалі будуються за типом тематичної гармонії, яка означає гортання у вертикаль мелодійних поспівок.

У творі, поряд з такими сучасними прийомами хорового письма як відмова від терцової

побудови акорду, використання нерегулярного ритму, метру, вільне тональне мислення, насичена хроматизація, знаходимо й суто класичні прийоми. Це терцові побудови акорду (15–18 тт.), відчуття тоніки до мінору, доміанти (8 т.), рух паралельними секстами (6–7 тт., 19–22 тт.), чітка тричастинність, застосування класичного чергування хорового *tutti* та солістів, доручення ролі гармонічного фундаменту партії II альта (I і III частини), унісонна фактура (1 т., 33 т.), логічна динамічна кульмінація всього твору (15–18 тт.).

Наполегливе зіставлення тоніки *ля мінору* та квартсектакорду *сі мажору* протягом чотирьох тактів (15–18 тт.), відчуття гармонічної хоральності в цьому епізоді підкреслюють у підтексті колективний характер емоційного переживання за долю дівчини.

При цьому акордова хоральність всередині фактурно-тематичного сплеску в А. Штогаренка тяжіє до мелосного принципу організації, що означає постійну присутність у ній мелодико-лінійного компонента, який особливо активно діє всередині музичних строф і нівельований в класичних акордових кадансах.

Нота у верхньому регістрі I сопрано (22 т.) та підтримка їх у широкому розташуванні на *piano* всього хору нестійкою гармонією, секвенційним проведенням (23 т.) пов'язана з проявом чистоти, світла, що зображає дівчину, яка, ухопившись за надію, намагається утримати її.

Для всього твору в цілому характерні динамічні контрасти, які проявляються як у зміні динаміки, так і в хоровому звучанні — зміни *tutti* на сольні епізоди. Темп протягом всього твору видозмінюється та залежить від образно-емоційної наповненості.

I частина — темп *спокійно (adagio, tranquillo, четверть = 60)*, який дає можливість більш яскраво передати емоційний стан оповідання, жалю, співчуття. Закінчується знімаючою ферматою, яка підкреслює самотність дівчини через відсутність любові («ні щастя, ні долі», 8 т.).

Темп у тритактовій зв'язці між першою та другою частинами «Тільки дав мені Бог красу — карії очі» (9–11 тт.) незмінний.

II частина (12–23 тт.) — темп змінюється на *piu mosso* (більш рухомий, четверть = 75). Композитор робить його більш рухливим для логічного підведення до динамічної та смислової кульмінації. Фактурний виклад звучить як «крик душі» дівчини.

Починається частина з *p*, поступове *cresc. molto* призводить до динамічного сплеску, який дуже різко обривається на *sub p* («між чужими зроста», 19 т.) та завершується агогічним рухом до логіко-смислового «не кохалась!», *rit* і витриманим нестійким останнім акордом (13–19 тт.).

Драматургія будується на жанрі плачу, що дозволяє класифікувати цей твір як сповідь-покаяння.

Після слів «самотині дівочій» (14 т.) усі виконавці роблять люфт для того, щоб: 1) виконати у високій теситурі на *ff* м'якою атакою без удару акорд; 2) підготувати смисловий і кульмінаційний центр твору, відповідно передати це звуковеденням *legato*. Кожне слово в реченні «Ані братика я, ні сестрички не знала...» (15–18 тт.) йтиме з посиленням звуку, з максимальною довжиною, щоб слухач зміг зрозуміти зміст тексту і відчути його з виконавцями.

III частина повертає нас до первісного *tempo I*.

Задум автора композиції реалізується найрізноманітнішими способами — від узагальненості до конкретної сюжетної події. У цілому, в музиці мініатюри простежується звернення автора до досвіду імпресіоністів: створення горизонтальних і вертикальних структур на єдиному звуковому фундаменті, наявність витриманих акордів, зростання значення мотивної структури, емоційність та експресивність художнього вислову.

Кожен номер хорової сюїти написаний А. Штогаренком для різних типів співочих голосів: 1, 4, 5, 7 номери для змішаного хору; 2 — для чоловічих голосів; 3 і 6 — для жіночого хору. «Ой одна я, одна...» (6 номер сюїти) для жіночого чотириголосного хору.

Діапазон хору:

загальнохоровий: *соль* малої октави — *фа* другої октави;

I сопрано: *до* першої октави — *фа* другої октави;

II сопрано: *до* першої октави — *до* другої октави;

I та II альт: *соль* малої октави — *до* першої октави.

Дихання — основа співу. Хорове або ансамблеве дихання наділене тією ж специфікою, що й типове вокальне дихання — це свідомо керуваний процес із коротким вдихом і подовженим видихом.

В ансамблевому чи хоровому співі дуже важливий і необхідний прийом ланцюгового дихання. Правила його використання в процесі співу: 1) зміна дихання співаками партії проводиться не одночасно; 2) робиться вдих двома сусідніми співаками в різний час; 3) уникається дихання на межі фраз або перед сильними метричними долями; 4) потрібно включатися в спів поступово, тихо й не раптово; 5) створювати ефект нечутного вдиху. Такий прийом забезпечує безперервне звучання хору (без пауз, без цезури) протягом тривалого часу. Вдих протягом твору спокійний і плавний, що сприяє співу кантиленою. При правильно взятому диханні звук буде

більше обертий, який багатіший тембровими фарбами та характеризується польотністю, зібраністю. Звук неопертий — млявий, тьмянний, позбавлений енергії, краси тембру.

У всіх строфах твору «Ой одна я, одна...» переважає ланцюгове дихання. Загальнохоровий вдих буде: на початку твору (обов'язково разом і по руці диригента); в кінці I частини після фермати (8 т.); на початку II частини (12 т.); між 14 і 15 тт. (люфт, для більш досконалого відтворення образного змісту); після паузи перед 19 т.; на початку III частини; більш глибокий після паузи перед *coda* (33 т.) з активним видихом, що сприяє образному уособленню.

Необхідно в роботі з хором постійно стежити за правильною та необхідною атакою звуку, моментом її виникнення, одночасністю звучання. Для цього потрібно перед співом взяти глибокий вдих в залежності від характеру та темпу обраного нами для аналізу твору, зробити його затримку (щоб потім видих не був стихійним, некерованим).

Атака звуку протягом усієї хорової мініатюри тільки м'яка (існує три основних типи атаки: м'яка, тверда та придихова). М'яка атака зберігає чистоту тембру, забезпечує еластичну роботу голосових зв'язок, не викликає їх перенапруження. Тому така атака ніколи не викликає різкого звучання. Навіть в кульмінаційному моменті (15–18 тт.) звучання має відповідати основним якостям академічного співу: 1) оперте, округлене, рівне, близьке, у високій позиції; 2) максимально наближене до характеру співочих голосів; 3) відсутність дефектів носового і горлового призвуків; 4) неприпустимість форсованого співу; 5) гучна динаміка досягається міцною опорою; 6) дикція м'яка, але чітка вимова слова; 7) посилення звуку.

Звукоутворення в хорі дуже важливе — це формування єдиної манери виконання. Особливої уваги потребує єдине звукоутворення та округлення голосних, що забезпечується їх правильним формуванням. У співі голосні вимовляються не в їх орфографічному вигляді, а вирівняно, округлено, що викликано прагненням зберегти рівність вокальної лінії, правильність співочого тону. В основному, при виконанні твору співаємо округлим і більш прикритим звуком. Найбільш яскраво звучить голосна «а»: «Ой одна-я (А)-одна...» — протягом її виконання звучить вокально рівно, позиційно високо. «Як билиночка в полі» — «и» наближаємо до «і», а «і» до «у», звук близький, резонуючий. Вимова в українській мові дзвінка та м'яка.

Невиконання правила єдиного формування голосних призводить до розпаду унісону, втрачати ансамблю, до зниження інтонації та позиції. Необхідно приділити належну увагу техніці

дихання, оскільки воно в деякій мірі визначає якість звуку.

Інтонаційні особливості аналізованого твору, логічні наголоси диктуються літературним текстом, наближається до акторського читання вірша. Тому специфіка вимови голосних фонем, які характеризуються максимальною протяжністю в співі завжди повинні відповідати вокальній кантилені, а усі приголосні та йотовані фонемі «Як» (3 т.), карії (11 т.), «Я» (2 т., 16 т., 29 т., 33 т.), «моЯ» (26 т.), «добрії» (27 т.), «їх» (29 т.) обов'язково вимовляються та зберігають вокальну лінію, не руйнуючи художнього образу твору.

У виконавській роботі над вимовою голосних необхідно слідкувати за тим, щоб усі учасники під час виконання твору максимально однаково утворювали голосні звуки. Тобто форма рота для всякої голосної є чітко визначеною і вона має зберігатися протягом звучання кожного епізоду в творі.

Голосні під наголосом мають бути проспівані та протягнуті виразніше, а ненаголошений голосний коротший за звучанням («А ні брА-ті-ка-я, ні сестри-и-чкИ не знала» (15–18 тт.), спритно використовувати їх посилення чи полегшення. Збіг двох голосних «зрОслА і зрОслА» (20–21 тт.), «я самА А дружини» (30 т.) не можна співати разом. Загалом за правилами літературної вимови в українській мові всі голосні вимовляються чітко, без редукації.

Протягом твору голосним в кінці фраз потрібно звучати досить м'яко та підкреслено виразно — «ні долІ» (8 т.), «очІ» (11 т.), «не знаЛА» (18 т.), «не кохалАсь!» (23 т.), «не будЕ» (31 т.).

Спів закритим ротом (1–8 тт., 24–31 тт.) не повинен бути напруженим, у високій співочій позиції, губи злегка зімкнуті, видих через верхні зуби активний та економний.

При співі голосними належить відтворювати коливання восьмими тривалостями для відчуття внутрішньодольової пульсації, особливо у ритмічному малюнку чверть з точкою і вісімка, який неодноразово зустрічається (3 т., 8 т., 12 т., 16–17 тт., 19–22 тт., 26 т., 32 т.).

Темброве забарвлення твору «Ой одна я, одна...» сприяє відображенню через динаміку поетичних інтонацій голосів, створює сценічні образи та емоційне переживання. Хор складається з жіночих партій, які мають індивідуальну темброву характеристику та завдяки яким посилюється можливість досягнення ідеального виконавського ансамблю, передається вся глибина білю та страждання головної героїні. Красивий, чарівний, наповнений тембр — найцінніша властивість голосу, який служить важливим засобом музичної виразності, необхідним у вокально-хоровому виконавстві.

Тембрально голоси виконавців у творі можуть звучати лірико-печально (I частина), стверджуючи (9-11 тт.), хвилеподібно, плачучи (12-14 тт.), драматично, напружено, натягнуто (15-18 тт.), страждаючи (19-23 тт.), запитально (24-28 тт.), засмучено, невтішно (29-31 тт.), безвихідно, безнадійно (32-33 тт.).

Темброво-виконавській склад твору, орієнтований на персоніфікацію голосів, по теситурній та інтонаційно-технічній складності передусім розрахований на ансамбль солістів або камерний склад хору.

Для правильного звуковедення важливий розвиток рухливості артикуляційного апарату, знання прийомів вимови голосних і приголосних звуків, розвиток чіткої й ясної дикції, виховання виразного та осмисленого виконання тексту.

Основна форма ведення звуку в аналізованому творі — *legato*.

Це: 1) безперервний, плавний спів без поштовхів, без переривання дихання на голосних; 2) перенесенням приголосних, які закінчують склад до наступного складу; 3) проспівування приголосних, що звучать (л, м, н, р); 4) зчепленість усіх приголосних між собою та їх швидка вимова без порушення єдиного потоку звуку; 5) один звук, рівно витриманий протягом всієї тривалості, безпосередньо переливається в інший без будь-якої перерви або поштовху; 6) доспівування закінчення фраз з обов'язковим посиленням звуку, особливо на *ff* «Ані братика Я, ні сестрички не знала»; 7) філігранне філірування *dim.* на витриманих звуках в кінці всіх III-х частин (8 т., 23 т., 33 т.); 8) рівне звуковидобування в єдиній позиції при співі закритим ротом (I і III частини), витриманих тривалостей (II сопрано та альт у I і III частинах), стрибків (1-2 тт., 7-8 тт., 11 т., 15-18 тт.).

Теситурні умови твору зручні, висотні розташування кожної партії музичної композиції перебувають у рамках робочого діапазону та прагнуть до вільного не напруженого звучання. Спів на *ff* не є винятком, що досягається інтенсивністю роботи дихальних м'язів і діафрагми (опори), чіткістю приголосних звуків, максимальною протяжністю голосних. У низькому регістрі у партії II альтів звук *соль* малої октави не повинен звучати «задавлено», потрібно створити такий фактурно-динамічний ансамбль хору, щоб цю опорну V ступінь неодмінно було чути.

Виразним наслідком розуміння того, про що говориться та співається, є дикція. При цьому дуже важливого значення набуває емоційність, яка має прояв у інтонаціях, підкреслюванні окремих слів, паузах, міміці, виразі очей, силі та тембрі голосу.

Синтез музики та слова є безсумнівною перевагою вокально-хорового жанру. Але необхідність

володіння двома текстами — музичним і поетичним — створює деякі труднощі.

Згідно літературних правил мовлення дзвінкі приголосні в кінці слів вимовляються дзвінко, виразно, чітко, створюють заряд інтонаційної енергії, яка проявляється в поєднанні з глухим, оскільки приголосні звуки не відіграють інтонаційної ролі, а лише артикуляційну.

Правила роботи над дикцією в аналізованому творі:

1. Приголосні в закритому складі наприкінці слова, що починають наступне слово, й усередині слова переходять до голосних (завжди при виконанні *legato* — приголосна всередині слова примикає до подальшої голосної) «О-йо-дна-йа-о-дна», «мі-жчу-жими», «де-ждру-жи-на-мо-йа».
2. При з'єднанні двох і більше приголосних чітко вимовляти останню — «я-кби-ли-ночка», «ті-льки», «Бо-гкра-су», «ні-се-стрички» (букву «р» вимовляти перебільшено).
3. Приголосні в співі вимовляються на висоті голосних, до яких примикають.
4. Нечітка, невиразна, млява вимова приголосних призводить до неясності поетичного тексту.
5. Необхідно дотримуватися перебільшеної вимови таких приголосних як «н», «л», «р» — «як би Диночка», «в Полі», «Виплакала», «Дівочій», «бРатика я», «не КоХаЛась», «ой одНа Йа...» (32-33 тт.).
6. У творі приголосні вимовляти чітко, но м'яко.
7. Маємо зберігати в звукосполученні під час співу чітку вимову двох приголосних одночасно «мі-ЖЧу-жими».
8. Звук «в» вимовляється дзвінко, не замінюється звуком «ф» — «даВ мені», «діВочій», «де Ви добрії люди». І навпаки, в кінці слова «в» після голосного, в середині слова після голосного перед приголосним і на початку слова перед приголосним набуває більшої звучності й переходить в «у-не-складовий» — [ў самоті], [ў полі].
9. На якість вимови тексту також впливають сила звуку, теситурні умови.

Вокальна дикція тісно пов'язана з характером твору, жанром, стилем, образом. Вимову тексту завжди варто доносити слухачам-глядачам.

Якісний ансамблевий спів передбачає врівноваженість усіх голосів, злагодженість співаків, комплектацію партій, узгодженість динамічного, тембрального, теситурного, фактурного, унісонного звучання партій.

Працюючи над ідеальним веденням звуку в загальному ансамблі, слід працювати з кожною партією окремо, над частковим і неповним ансамблем.

Наприклад, у I та III частинах можна «вимкнути» тему-мелодію та попрацювати тільки з партіями II сопрано, I та II альтами над врівноваженістю звучання, чистотою інтонування. Специфічні ансамблеві умови виникають при участі *solo* та хору (1-8 тт.). Основна задача співаків — акомпанувати та нівелювати свої тембри, звертаючи основну увагу на сольне виконання.

Зручні теситурні умови в аналізованому творі зумовлюють природність загального ансамблевого звучання за умови застосування різної динамічної шкали, створюються сприятливі умови для ансамблевого співу. У фрагментарному фактурно-поліфонічному викладі (12 т., 19-23 тт.) треба прослуховувати кожен голос, не порушуючи загального темпоритмічного руху.

З метою подолання технічних вокально-виконавських труднощів для інтонаційного, динамічного, фактурного ансамблю у складному фрагменті II частини створюємо штучний ансамбль шляхом використання різноманітних засобів (19-23 тт.). Дані теситурні умови, передбачені нюансами, художніми та виразними образами, лежать за межами виконавських спроможностей.

Широке гармонічне розташування акордів (21-22 тт.) на *p*, розбіжність ударних складів з метрично сильними долями (що характерно для народної пісні), висока теситура I сопрано по відношенню до інших голосів (22 т.), необхідна опора звучання при виконанні досить тихої динаміки вимагає від керівника свідомого виокремлення партії I сопрано. Умовою створення штучного ансамблю є теситурні та нюансові умови, при яких ця партія має звучати тихо, щоб не вибиватися із загального звучання («між чужими зроста, і зроста — не кохалась»). Раціональне співвідношення між голосами дозволяє виконавцям ще й завдяки чіткій і виразній вимові, відчуттю внутрішньодольової пульсації прослухати альтовий тематизм і вибудувати заключний акорд, прослухавши кожен голос («не кохалась»).

Експресивність нюансування на *ff* не сумісна із застосуванням форсованої звучності (15-18 тт.), але динаміка відповідає природному середовищу звучання партій в даній теситурі. Тому вимоги до голосів — прозвучати врівноважено повно. *f* вимагає широкого та сильного звучання.

Як на одному диханні вимагаємо виконувати останні два такти на *p* (32-33 тт.) — злагоджено, ритмічно, темпово, з рухаючим нюансом та єдиним формуванням голосних, з відчуттям характеру, нівелюванням тембрів, м'яко дикційно, *non rit.* Динаміку *p* в творі ґрунтуємо на прикритому стриманому звучанні та залишаємо враження спокою й врівноваженості. В нижньому регістрі у альтів він звучить м'яко, але кілька приглушено

(1-8 тт., 9-11 тт., 24-28 тт.), в середньому регістрі у II сопрано — рівно, впевнено. З підвищенням теситури збільшується динамічна складність.

Правильне виконання хором разом *sub p* (19 т.) залежить від диригента, міцного дихання, завуальованого звуку. Ансамблевість розуміється під одночасним і врівноваженим звучанням акорду, ритмічно точною в долю вимовою слова, одночасністю вдиху та затримки, спільним довгим видихом, відчуттям тривало-виразної фрази.

Працювати з хором над створенням єдиного динамічного ансамблю можна, починати з вироблення унісонного звучання на *p*, а потім поступово переходити до гармонічних побудов. Співати спочатку на зручні голосні звуки або сольфеджуючи, а потім закритим ротом.

Агогіка — це основні відхилення від темпу, рух у музиці. Кожен виконавець висловлює свою індивідуальність за допомогою агогіки та динаміки. Агогічні відхилення у творі сприяють відтворенню художнього задуму, вони допустимі в невеликих межах, при цьому повинні бути обумовлені вимогами образної виразності.

Наприклад, зупинка-предикт (8 т.) завершує поетичну думку та сприяє перебудові на зовсім інший характер і на нові темпові зміни; *rit.* (23 т.) здійснює підсилення твердження образно-драматургічної думки твору та одночасно дозволяє перебудуватися до поетичної лінії репризи; фермата наприкінці (33 т.) дає змогу переосмислити всі мелодраматичні, чуттєві, зворушливі переживання змісту в цілому.

Створюючи метроритмічний і темповий ансамбль, треба дотримуватися певних правил:

- 1) застосовування метрономічних позначень;
- 2) неприпустиме скорочення тривалостей витриманих звуків і пауз;
- 3) постійне відчуття внутрішньодольової пульсації;
- 4) новий темп організовується при вступі нової побудови та залежить від даного диригентом правильного ауфтакту;
- 5) в кінці й на початку побудови жест диригента має відповідати характеру та бути гранично чітким;
- 6) одночасне виконання затактових тривалостей;
- 7) взаємодія мовного та музичного ритму;
- 8) індивідуалізація темпу не виходить за межі, які визначаються характером, змістом, ідеєю;
- 9) уникнення надмірних агогічних змін у кадансах і тональних переходах;
- 10) врахування метрономічної статичності твору, що може збіднювати художню образність;
- 11) темпова гнучкість і виразність.

Залежно від фактури твору «Ой одна я, одна...», утворюються такі різновиди загального

ансамблю: 1) у фрагментах гомофонно-гармонічного складу необхідно деяке посилення мелодійного голосу (24–31 тт.); 2) між голосом *solo* та акомпанементом хору (1–8 тт.); 3) як відносно повна рівновага всіх хорових партій (15–18 тт., 32–33 тт.); 4) об'ємність ансамблевого звучання (19–23 тт.); 5) реєстрові перегукування (1–8 тт., 12–14 тт., 19–23 тт.); 6) враховувати акордові функції окремих звуків всередині акордів (при акордовому викладі, 15–18 тт. 32–33 тт.); 7) унісонна — як прийом стилізації, засіб підкреслення елементів поетичного тексту (1 т., 9–11 тт., 33 т.); 8) розгалуження голосів, які живлять звукову тканину варіантними поспівками (12–14 тт., 19–23 тт.); 9) монолітність голосів (15–18 тт.).

Деталізація виконавського процесу покликана забезпечити досконале виявлення ідеї твору, усвідомлення лінії образно-емоційного розвитку, здійснення комунікаційної функції, донесення бачення твору до глядачів-слухачів та створення власної стилістики.

Роботу над виконавством можна поділити на три періоди: 1) технічний; 2) художній; 3) генеральний (заклучний). У першому періоді закладаються міцні основи щодо вироблення найголовніших елементів вокальної чи хорової звучності, удосконалюється та виробляється установка темпів, визначається динаміка від загальних нюансів до рухомих, долаються всі технічні виконавські труднощі твору.

Другий період роботи: дає широкий простір для практичного здійснення художніх задумів диригента; формує виконавські версії хорового твору на основі художнього симбіозу композиторських і виконавських ідей; поглиблює та остаточно обточує зовнішні нюанси та дбає про наповнення їх внутрішнім змістом; спонукає не тільки технічно віртуозно виконати твір, а й зробити його змістовним і переконливим. Основне завдання третього періоду — надати виконанню художню цілісність і закінченість.

Увесь репетиційний процес необхідно добре організувати, продумати. Головними завданнями керівника (студента) є план роботи над твором, окреслення вокально-хорових виконавських засобів, аналіз технічних складнощів, добір і використання вокально-хорових вправ, способи досягнення технічних і художніх завдань, вибір диригентських жестів відповідно до головної мистецької мети, пластичне втілення та розкриття засобами мануальної техніки образно-емоційного змісту твору, усвідомлення виразного виконання.

У нашому творі *a cappella* переважає штрих *legato*, тому й жест диригента повинен відповідати характеру. Рухи будуть здійснюватися цільно-гнучкою без м'язового напруження рукою, рухомою кистю плавно, рівномірно.

Наявність багатоголосся дозволяє використовувати різні позиції, плани та діапазони. Одне з найбільш важливих і складних диригентських завдань є показ динаміки, яка відповідає твору. Диригентський жест у творі мінімальний, тому що переважає динаміка *p*, лірико-поетичний характер також не дозволяє вживати велику амплітуду.

На витриманих звуках диригент допомагає відчувати внутрішньодольову пульсації, слідкує, щоб не було скорочень долі. При тактуванні довгих ритмічних вартостей, необхідно ставити подовжену долю лівою рукою, а правою — легенько підмарковувати основні ритмічні вартості та замахом по останній долі переводити звучання. При диригуванні фермати немає потреби в тактуванні. Усі паузи, які є в творі, просто пасивним жестом витримуємо в належному темпі.

У тридольному метрі використовується прийом об'єднання долей з відчуттям сильної. Під час кульмінації (15–18 тт.) основним завданням буде побудова фрази та створення безперервно-тягучого звучання, не забувати про м'язову насиченість жесту, чіткість у характері виконання точок, амплітудність, зняття звуку та вступу, правильні ауфтаки. Замахом до основної ритмічної вартості завжди буде попередня доля, яка відповідає м'якій атаці звуку, необхідній динаміці.

Фермати у творі знімані, що підготовлюються, ставляться, обов'язково витримуються та замахом знімаються.

При диригуванні перемінного розміру необхідно добре знати текст, застосовувати відповідну схему, замахом забезпечувати плавність переходу до зміни розміру.

При показі вступу в середині твору треба дбати про те, щоб не порушити загального пульсу виконання (9 т., 12 т., 24 т., 32 т.). Від диригента залежить відчуття нового темпу (12 т.) та повернення в початковий (24 т.). Неприпустимо «входження» в темп поступово. Конче потрібно у 12-у такті давати ауфтаки в темпі *piu mosso*, динаміці *p*, бентежному характері, готувати вступ усіх голосів активною увагою.

При тактуванні ритмічного малюнку чверть з крапкою та восьма, постійно відчувати рух восьмими, замах давати від основної ритмічної долі та затримувати коротко руку вгорі.

Мініатюра «Ой одна я, одна...» завдяки своїй особливості, самотності може бути виконано навчальним і професійним жіночим ансамблем або хором.

Подолання всіх технічних труднощів при роботі над твором залежить від професійної майстерності керівника, його тембро-динамічного слуху, співочої культури ансамблю чи хору, підпорядкування загальній художній концепції.

Створення повноцінного виконання твору передбачає дотримання диригентом принципів, що витікають із комунікативної тріади «композитор-виконавець-слухач». Спрямованість зусиль композитора (як автора тексту твору) й виконавця (як того, хто його тлумачить, інтерпретує, переводить у інше змістовне поле) повинна базуватися на зворотній реакції слухачів, які емоційно сприймають програму твору, що пропонується для аналізу. Отже, принципи роботи диригента з хором чи з вокальним ансамблем витікають з цього головного надзавдання, без врахування сутності якого порушується зв'язаність ланок комунікативного процесу.

Однією з визначальних рис музики А. Штогаренка є перетворення стильових засад на рівні сучасної музичної естетики. Автор створив свій неповторний хоровий стиль. Інтонаційна та технічна складність, з точки зору вокально-хорового виконання, прийоми поліфонічного розвитку, віртуозність хорових партій, єдність музичної та темброакустичної драматургії, діалогічна структура жанру, духовна енергетика, принцип тематичного мислення, прагнення до відображення живих людських почуттів і настроїв, посилення емоційності становлять основу музичної лексики авторської мови.

Приклади музичних творів для диригування

Обробки українських народних пісень:

1. Українська народна пісня в обр. В Барвінського «Ой, мовив же єсь»
2. Українська народна пісня в обр. І. Бідака «Ой на Івана, на Купала»
3. Українська народна пісня в обр. А. Гетьмана «Ой у полі могила»
4. Хорова обробка гаївки О. Грами «Шум»
5. Українська народна пісня в обр. П. Козицького «Ой, у полі, полі»
6. Українська народна пісня в обр. Ф. Колеси «В гаю зелененькім»
7. Українська народна пісня в обр. Ю. Корчинського «Як я була така красна»
8. Українська народна пісня в обр. О. Кошиця «Доле ж моя нещаслива»
9. Українська народна пісня в обр. О. Кошиця «Ходив, походив місяць по небу»
10. Українська народна пісня в обр. Т. Кравцова «Дощик»
11. Українська народна пісня в обр. С. Людкевича «Во Вифлеємі»
12. Українська народна пісня в обр. В. Магдейчука «В кінці греблі»
13. Українська народна пісня в обр. О. Некрасова «Ой ти, котку»
14. Українська народна пісня в обр. О. Некрасова «Розкопаю я гору»
15. Імпровізація на тему української народної пісні О. Некрасова «Розпилася молодиця»
16. Українська народна пісня в обр. Л. Ревуцького «Іди, іди, дощику»
17. Українська народна пісня в обр. Л. Ревуцького «На кладочці»
18. Українська народна пісня в обр. Р. Скалецького «Через річеньку»
19. Українська народна пісня в обр. Я. Степового «Ой лігає соколонько»
20. Українська народна пісня в обр. С. Турнеєва «Ой, горе ж мені»
21. Українська народна пісня в обр. Г. Цицалюка «Закувала зозуленька»

Твори для вокального ансамблю:

22. А. Бабаджанян «Ноктюрн»
23. Муз. В. Верменича, сл. Н. Сома «Дума про землю»
24. В. Заремба «Дивлюсь я на небо», обробка для хору О. Луканіна
25. Муз. М. Кармінського, вірші М. Цвєтаєвої, укр. текст О. Закалюжної «Дяка Творцю»
26. Муз. М. Кармінського, сл. Л. Галкіна «Тихо в гаю»
27. Муз. М. Кармінського, сл. В. Орлова «Відлуння»
28. Муз. Є. Каменоградського, сл. М. Конопницької «Журавлі»
29. І. Кириліна «Ой там, на вершечку»
30. І. Ковач «Сумний вокаліз»
31. І. Ковач «Алілуя»
32. Вільна обробка української народної пісні К. Мяскова «Ішов дід на став»
33. Обробка В. Косенка, вірші Т. Шевченка «Реве та стогне Дніпр широкий»
34. Муз. В. Мураделі, вірші О. Закалюжної «Журавлі»
35. Муз. М. Пастернака, вірші Я. Ткачівського «Рідна хата»
36. Муз. М. Пастернака, вірші Я. Ткачівського «Молитва до тебе»
37. Муз. А. Петрова, сл. Е. Рязанова, укр. переклад О. Закалюжної «Пісенька про погоду»
38. Муз. Р. Скалецького, вірші В. Самійленка «Вечірня пісня»
39. Муз. В. Таловирі, сл. С. Жупаніна «Писанки»
40. Р. Толмачов «Сік землі», аранжування П. Роздайбіді
41. Муз. І. Фіцаловича, сл. Я. Мазура «Научала мати»
42. Муз. І. Шамо, сл. Л. Забашти «Ой, вербиченько»
43. Л. Шукайло «Вокаліз»
44. Муз. Ю. Щуровського, сл. В. Бабанського «Ніч горобина над Дніпром»
45. Муз. О. Яковчука, сл. В. Юхимовича «Не питайте дівчат»
46. В. Chilcott "Little Jazz Mass", № 3 "Sanctus"
47. G. Hamilton "Ride On, Jesus Ride"

48. J. Lennon & P. McCartney "Because"
49. Сл. і музика М. Leven "Cruella De Vil"
50. Negro Spiritual "Nobody Knows The Trouble"
51. Дж. Раттер "Requiem", № 3 "Pie Jesu"
52. Дж. Херман "Mame" з мюзиклу "Mame"
53. Spiritual "Ev'ry Time I Feel de Spirit", обр. В. Самаріна

Твори українських композиторів:

54. Муз. О. Білаша, сл. В. Федорова «Калина во ржи»
55. С. Баневич «Хорова інтермедія» з оперети «Містечко»
56. Б. Бріттен "Messa brevis"
57. Муз. Г. Верьовки, сл. М. Грудницької «Проводжала милого»
58. В. Воздвиженський «Світає, край неба палає»
59. К. Данькевич, опера «Богдан Хмельницький», хор з II дії V картини
60. Муз Л. Дичко, сл. Д. Чередниченко «Роменцвіт»
61. Муз. І. Ковача, сл. Р. Левіна «Пісня про безвісного сурмача»
62. Ж. Колодуб «Барвінок»
63. Т. Кравцов, хоровий цикл «Хорові акварелі», № 1 «Ми рвали проліски»
64. Муз. С. Людкевича, вірші Т. Шевченка «Хустина», частина № 3
65. Муз. В. Мартинюк, вірші В. Крищенко «Зове рідна мати»
66. Сл. і муз. М. Мельника «Ми маленькі дударі»
67. О. Некрасов «Весна наша з квітками»
68. В. Польова «Дрьома»
69. Муз. Т. Сидоренко, сл. В. Карпенка «Весна»
70. В. Степурко хоровий цикл «Фрески Києва», № 1 «Єдин свят»
71. Муз. В. Стеценка, сл. народні, обр. О. Токар «Ой, на горі сніг біленький»
72. Муз. С. Турнеєва, сл. В. Зайцева «Світанок України»

Твори зарубіжних авторів:

73. Муз. Ю. Буцко, слова народні, укр. переклад О. Закалюжної «Ох, бджілонько трудівниченько»
74. Дж. Гершвіна, хор з I дії опери «Поргі та Бесс» "Lullaby"
75. Муз. Дж. Гершвіна, сл. А. Гершвіна "Clara yo' hand"
76. О. Гречанінов «Пролісок»
77. О. Гречанінов «Ноктюрн»
78. Ш. Гуно «Ніч»
79. М. Інженьєрі «Мотет»
80. Мордовська народна пісня в обр. Г. Лобачьова «Ой, летять, летять»
81. Ф. Мендельсон «Весна»
82. Муз. А. Калніня, сл. Б. Левіна «Музика»
83. Р. Кофман «Балада про вітер»
84. Ц. Кюї «Мисливець і зайка»
85. Обробка чеської народної пісні Н. Можайського «Очеретинка», укр. переклад О. Закалюжної
86. В. Ребіков, вірші О. Закалюжної «Відчини, дитя, віконце»
87. Муз. С. Слонимського, сл. О. Фета «Весна»
88. Ф. Пациус «Цю пісню про тебе співаю»
89. К. Сен-Санс, опера «Самсон і Даліла», хор жінок
90. А. Страделла "Pieta, Signore"
91. Муз. Б. Фільц, сл. О. Ющенко «Зимова картинка»
92. П. Хіндеміт «Зимою»
93. П. Чесноков «Яблуня»
94. Літовська народна пісня в обр. М. Чюрльоніса «Чи то вітри дули»
95. Муз. Р. Щедрин, вірші О. Пушкіна «Тиха українська ніч»
96. Е. Шмідт «Дражлива зозуля»
97. Д. Шостакович «Романс» з кінофільму «Гедзь»
98. G. Pergolesi "Stabat Mater"

Благодарение Господу

Музика М. Кармінського

Слова М. Цветаєвої

1
II

p Бла-го-да-рю, о Гос-подь, за о-ке-ан и за су-шу, и за пре-

I
II

Detailed description: This is the first system of the musical score. It consists of two staves, I and II. The top staff (I) is a vocal line in a soprano clef, and the bottom staff (II) is a piano accompaniment in a bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "p Бла-го-да-рю, о Гос-подь, за о-ке-ан и за су-шу, и за пре-".

8

pp *tr* *cresc.* *f*

лест-ну-ю плоть, и за бес-смерт-ну-ю ду-шу, и за го-ря-чу-ю

Detailed description: This is the second system of the musical score, starting at measure 8. It consists of two staves, I and II. The top staff (I) is a vocal line in a soprano clef, and the bottom staff (II) is a piano accompaniment in a bass clef. The music continues in the same key and time signature. The lyrics are: "лест-ну-ю плоть, и за бес-смерт-ну-ю ду-шу, и за го-ря-чу-ю". Dynamic markings include *pp*, *tr*, *cresc.*, and *f*.

15

p

кровь, и за хо-лод-ну-ю во-ду, бла-го-да-рю за лю-

Detailed description: This is the third system of the musical score, starting at measure 15. It consists of two staves, I and II. The top staff (I) is a vocal line in a soprano clef, and the bottom staff (II) is a piano accompaniment in a bass clef. The music continues in the same key and time signature. The lyrics are: "кровь, и за хо-лод-ну-ю во-ду, бла-го-да-рю за лю-". A dynamic marking of *p* is present.

21

rit.

бовь, бла-го-да-рю за по-го-ду.

Detailed description: This is the fourth system of the musical score, starting at measure 21. It consists of two staves, I and II. The top staff (I) is a vocal line in a soprano clef, and the bottom staff (II) is a piano accompaniment in a bass clef. The music continues in the same key and time signature. The lyrics are: "бовь, бла-го-да-рю за по-го-ду.". A dynamic marking of *rit.* is present.

Благодарю, о Господь, за океан и за сушу,
И за прелестную плоть, и за бессмертную душу,
И за горячую кровь, и за холодную воду,
Благодарю за любовь, благодарю за погоду.

Закувала зозуленька

Українська народна пісня в обр. Т. Цуцалюка

Andante $\% mp$

S. $\% mp$

1. За-ку-ва - ла зо - зу-лень - ка на сто-до - лі, на
2. І - ду я - ром до кри-ни - ці, ко - ро - мис - ло

A. mp

1. За-ку - ва - ла зо - зу-лень-ка
2. І - ду я - ром до кри - ни - ці

Piano mp

5

S. p

ро - зі. Зап-ла-ка - ла дів-чи-нонь - ка в бать-ка на - по -
гнеть - ся. Чом до ме - не, мо - я ма - ти, ніх-то не при-

A. mf

Pno. mf

9

S. ро - зі. а бід - ний - не
шлеть - ся.

A. 3. Ба-гач, до - ню, не за-хо - че, а бід - ний - не

Pno. *p* *mf* *f*

13

S. смі - є. Не-хай тво - я ру - са ко - са зіл-лям зе - ле
p *ff* *pp*

A. смі - є.

Pno. *p* *ff* *pp* *Pesante* *Lamentoso*

17

S. hi - e. *ppp* po - zi... *mp*

A. *Grave*

Pno. *ppp* *sf* *sfp* *rit.* *Andante*

22

S. *morendo*

A. *morendo*

Pno. *ppp*

1. Закувала зозуленька на stodoli, na rozі.
Zaplakala divchynonka v batka na porozі.
2. Іду яром до криниці, коромисло гнеться.
Чом до мене, моя мати, ніхто не пришлеться?
3. Багач, доню, не захоче, а бідний — не сміє.
Нехай твоя руса коса зіллям зеленіє.

Пісн горобина над Дніпром

Музика Ю. Щуровського

Слова В. Бабанського

Allegro leggiero

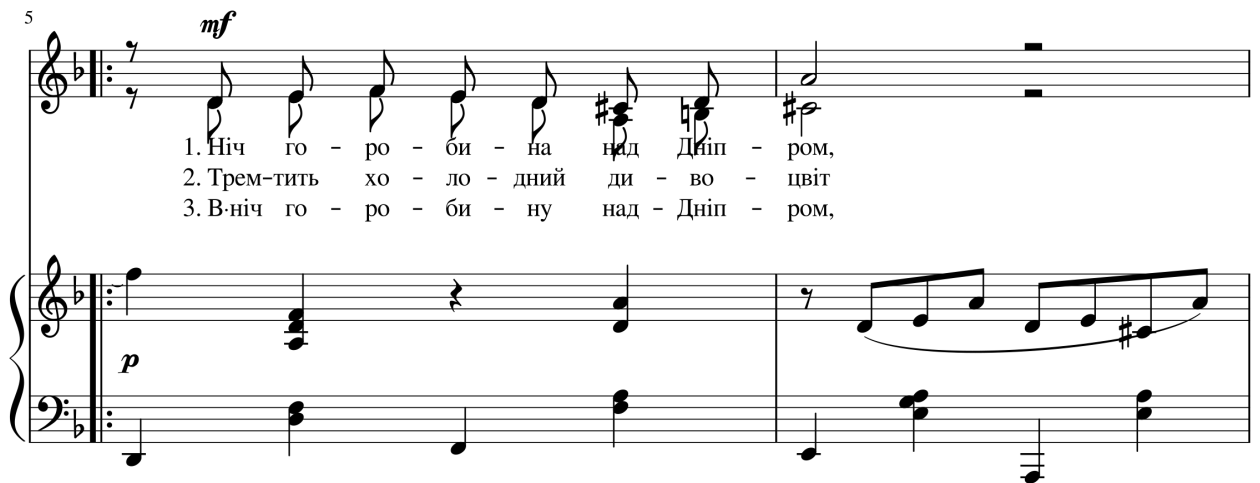
S.
A.

Piano



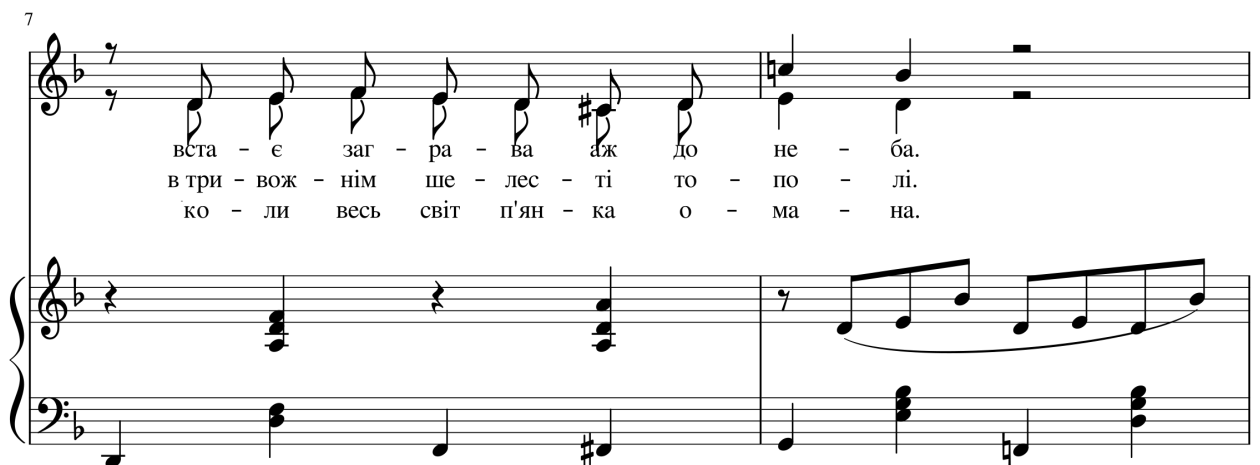
5 *mf*

1. Ніч го - ро - би - на над Дніп - ром,
2. Трем-тить хо - ло - дний ди - во - цвіт
3. В-ніч го - ро - би - ну над - Дніп - ром,



7

вста - є заг - ра - ва аж до не - ба.
в три - вож - нім ше - лес - ті то - по - лі.
ко - ли весь світ п'ян - ка о - ма - на.



9

Не го - во - ри ме - ні, не тре - ба, що в-сві - ті віч - на є лю -
 Не во - ру - ши за - бу - ті бо - лі, за - ча - ру - ван - ня дав - ніх
 Ска - жи з ус - міш - ко - ю, ко - ха - на, що го - ро - би - на є лю -

12

бов. Не го - во - ри про я - во - ри, про
 літ. Не го - во - ри про я - во - ри, про
 бов. Ой го - во - ри, ой го - во - ри про

15

си - ні пе - ре - вес - ла, Бо за - гу - бив я до жо -
 теп - лі ча - ри лі - та, Ко - ли в о - чax тво - їх го -
 мі сяць я - сно - о - кий. Хай дов - ше снять - ся я - во -

1. 2.

ри сво - ї ю - наць кі вес - ла.
 рить та - ке хо - лод не світ - ло.
 ри нам в го - ро

3.

би ні

rit.

ро - ки.

1. Ніч горобина над Дніпром, встає заграва аж до неба.
 Не говори мені, не треба, що в світі вічна є любов.
 Не говори про явори, про сині перевесла,
 Бо загубив я до пори свої юнацькі весла.
2. Тремтить холодний дивоцвіт в тривожнім шелесті тополі.
 Не воруши забуті болі, зачарування давніх літ.
 Не говори про явори, про теплі чари літа,
 Коли в очах твоїх горить таке холодне світло.
3. В ніч горобину над Дніпром, коли весь світ п'янка омана,
 Скажи з усмішкою, кохана, що горобина є любов.
 Ой говори, ой говори про місяць ясноокий.
 Хай довше сняться явори нам в горобині роки.

Ой одна я, одна

Музика А. Штогаренка

Слова Т. Шевченка

Спокійно *mp* Soprano lirico solo

S I Ой, од на я, од - на, як би ли - ноч - ка в по - лі,
S II
A I II

6

S I та не дав ме - ні Бог а - ні шас - тя, ні до - лі.
S II
A I II Тіль-ки дав ме - ні

10 *p* più mosso *cresc. molto*

S I Бог кра - су, ка - рі - і о - ці, та й ті в-са - мо - ти - ні ді -
S II в са мо - ти - ні ді -
A I II в са - мо - ти - ні ді -

14 *ff*

S I ді - во - чій. А - ні бра - ти - ка я, ні сес - трич -
S II во - чій.
A I II во - чій.

18 *p sub.*

ки не зна-ла, між чу - жи - ми зрос-ла, і зрос - ла -
 між чу - жи - ми зрос - ла, зрос ла

22 *rit.* **Tempo I** *tr*

не ко - ха - лась! Де ж дру - жи - на мо - я? Де ви
 доб - рі - ї лю - ди? Їх не-ма, я са - ма, а дру - жи - ни-й не бу - де!

жи - ни-й не бу - де! Ой од - на я... Ой од - на я...

31

жи - ни-й не бу - де! Ой од - на я... Ой од - на я...

Ой, одна я, одна,
 як билиночка в полі,
 та не дав мені Бог
 ані щастя, ні долі.
 Тільки дав мені Бог красу, карії очі,
 та й ті виплакала
 в самотині дівочій.

Ані братика я, ні сестрички не знала,
 між чужими зросла,
 і зросла — не кохалась!
 Де ж дружина моя? Де ви, добрії люди?
 Їх нема, я сама,
 а дружини не буде.
 Ой, одна, я...

Писанки

Музика В. Таловирі
Аранжування Я. Кириленко

Слова С. Жупанина,

SI

mp 1. Ввече - рі ма - ту - ся нас ча - ру - є, пи - сан - ки на свя - то нам ма - лю - є

S II

A

5

mf Віск чер - па - є ти - ци - ком із блюд - ця, о - чі вма - ми ла - гід - но смі - ють - ся,

9

p О - чі ма ми сві - тять - ся,

mp О - чі вма - ми сві - тять - ся у *mp* кві - тонь - ки на пи - сан - ці зір -

лас - ці,

12

квітоньки на пи-сан-ці, а на дру-гій пів - ни - ки та бджо-ли, ми та-ких не ба - чи -
cresc.
cresc.
cresc.
 час - ті,

16

ли ні - ко - ли. *f* на тре-тій пи-сан-ці зір - ни - ці зірни - ці,
f
 ні - ці
 зір - ни - ці зірни - ці,

19

ше й під ни-ми зо-ло-ті жар пти - ці. *соло* На чет-вертій - о - ле - ні та сар-ни,
sub p
 пти - ці. *Mm(y)*
sub p
 пти - ці.

23

всі *rit.* а на п'я-тій - руш - ни - чок пре - гар - ний. *mf* Вве - че - рі ма - ту - ся нас ча -
rit. *mf*
rit. вве - че - рі ма -

ру - є, пи-сан-ки на свя-то нам ма - лю - є.
 ту - ся нас ча - ру - є, пи-сан-ки на свя - то нам ма - лю
mf Вве-че - рі ма-ту-ся нас ча - ру - є, пи - сан - ки на свя - то нам - ма -

Ди-виться і ті - шить - ся ма - ту - ся, я у не-ї ма - лю - ва - ти вчу-ся.
 є.
 лю - є. ММ...

Ввечері матуся нас чарує,
 писанки на свято нам малює.
 Віск черпає тициком із блюдця,
 очі в мами лагідно сміються.
 Очі в мами світяться у ласці,
 квітоньки на писанці зірчасті,
 а на другій — півники та бджоли,
 ми таких не бачили ніколи.

А на третій писанці зірниці,
 ще й під ними золоті жар-птиці.
 На четвертій — олені та сарни,
 а на п'ятій — рушничок прегарний.
 Ввечері матуся нас чарує,
 писанки на свято нам малює.
 Дивиться і тішиться матуся,
 я у неї малювати вчуся.

Сік землі

Музика В. Толмачова
Аранжування П. Роздайбіди

Слова В. Вихруща

S
A

Із дже-рель-но-ї во-ди роз-кві-та-ють всі са-ди.

T
B

5

п'є

П'є сво-є ко-рін-ня сік зем-лі, сік зем-лі.

п'є сік зем - лі, п'є

9

День ле-тить на бі-ло-му ко-ні, на ко-ні, на ко-ні.

13

ні

Ча-рив ли-ва піс-ня жи-вить нас, та піс-ня.

17

і сум-лін-ня спо-ді ва-є час й жи-вить нас. Зро-ду в рід кла-де жит-

Poco cresc. *f*

22

тя мос-ти мос-ти без ко-рін-ня са-ду не цвіс-

dim. *rit.*

27

dim. ти, са-ду, без стрем-лін-ня чо-вен не пли-ве, не цвіс-ти той

dim. *rit.*

32

той чо-вен. Без ко-рін-ня сох-не все жи-ве. чо-вен.

rit. *p*

Із джерельної води розквітають всі сади.
 П'є своє коріння сік землі, сік землі, сік землі.
 День летить на білому коні, на коні, на коні.
 Чарівлива пісня живить нас, та пісня,
 і сумління сподіває час і живить нас.

З роду в рід кладе життя мости, мости,
 без коріння саду не цвісти, не цвісти саду,
 без стремління човен не пливе, той човен.
 Без коріння сохне все живе.

Весна

Музика Ф. Мендельсона

Укр. текст О. Закалюжної

Allegretto

S

f

1. Сур мить у тру - би й - дзво - ни вес - на про свій - при хід. Нав -
2. Стру мок в - ма - лень - кім тан - ці по - то - ком бе - рег збив. І
3. Зац вів лу - жок квіт - ка - ми, край не - ба за - яс нів. І

A

0

ко - ло кри - га крес - ла й - до - шу стрім - кий по літ. Роз - вій ти ду - му са - мо -
хмар блі - ді ру м'ян - ці по не - бе - сах роз лив. *p*
со - ло - вей над на - ми свій ніж - ний спів за вів.

11

ти, о сер - це, будь зі мно - ю ти. І ног - ки ту - ги і жур би роз - вій. І
f *ff* *p*

19

будь зі - мно - ю ти. О *mf* сер - це будь зі мно - ю ти!

1. Сурмить у труби й дзвони весна про свій прихід,
Навколо крига кресла й дощу стрімкий політ.
Розвій ти думу самоти,
о серце, будь зі мною ти.
І нотки туги і журби розвій,
І будь зі мною ти.
О серце, будь зі мною ти!

2. Струмок в маленькім танці потоком берег збив.
І хмар бліді рум'янці по небесах розлив.
Розвій ти думу самоти,
о серце, будь зі мною ти.
І нотки туги і журби розвій,
І будь зі мною ти.
О серце, будь зі мною ти!

3. Зацвів лужок квітками, край неба заяснів.
І соловей над нами свій ніжний спів завів.
Розвій ти думу самоти,
о серце, будь зі мною ти.
І нотки туги і журби розвій,
І будь зі мною ти.
О серце, будь зі мною ти!

Ride On, Jesus Ride

Аранжування Грегорі Гамільтона

Traditional spiritual

S
A

Ride on, Je-sus, ride. Ride on, Je-sus, ride. Ride on, Je - sus, conquering King, Ride on, Je-sus,

T
B

8

ride. 1. King Je - sus rides on a milk white hors, Ride on, Je-sus, ride. The ri - ver Jor - don
Je - sus lift - ed his throne a - bove. - See his mer - cy
san - na to the Bles - sed One Hos san - na to the

14

he did cross. Ride on, Je-sus, ride. Ride on, Je - sus conquering King Ride on, Je-sus ride. 1. 2.
and his love King of Peace 2. My
3. Ho

21

After 3rd verse

ride. 3. Ride on, Je - sus conquering King, Ride on, Je - sus Ride ride on Je-sus ride!
ff

Ride on, Jesus, ride!
Ride on, Jesus, ride!
Ride on, Jesus, conquering King,
Ride on, Jesus, ride!

1. King Jesus rides on a milk white horse.

Ride on, Jesus, ride!
The river Jordan he did cross.
Ride on, Jesus, ride!
Ride on, Jesus, conquering King,
Ride on, Jesus, ride!

2. My Jesus lifted his throne above.

Ride on, Jesus, ride!
See his mercy and his love
Ride on, Jesus, ride!
Ride on, Jesus, conquering King,
Ride on, Jesus, ride!

3. Hosanna to the Blessed One

Ride on, Jesus, ride!
Hosanna to the King of Peace,
Ride on, Jesus, ride!
Ride on, Jesus, conquering King,
Ride on, Jesus, ride!
Ride on, Jesus, conquering King,
Ride on, Jesus, ride!
Ride on, Jesus, ride!

Навчальне видання

Кириленко Яна Олексіївна

*Теоретичні
та практичні засади
диригентської підготовки*



Навчальний посібник

Автор висловлює щирі подяки
*Румянцевій Світлані Віталіївні,
Куценко Людмилі Василівні,
Капралову Олексію Петровичу,*
які допомагали їй у створенні цього видання

Науково-методичний центр видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка
Завідувач НМЦ видавничої діяльності *М. М. Прядко*
Відповідальна за випуск *А. М. Даниленко*
Над виданням працювали: *Т. В. Нестерова, О. Д. Ткаченко*

Підписано до друку 10.11.2020 р. Формат 60x84/8
Ум. друк. арк. 12.55. Обл.-вид. арк. 10,1.
Наклад 300 прим. Зам. № 0-82

Київський університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК 4013 від 17.03.2011 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі Інтернет без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й автора. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.