

ЗАТВЕРДЖЕНО

Директор
Державного науково-методичного
центру змісту культурно-мистецької
освіти



М.М. Бриль

2020 р.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Формування навичок роботи студента-диригента з хоровою партитурою

Методичні рекомендації

галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

спеціалізація «Народне пісенне мистецтво та хорове диригування»

для фахової передвищої мистецької освіти

Київ – 2020

Укладачі:

І. А. Лошкова



І. І. Сорокіна

З. В. Таранник

викладач циклової комісії музично-теоретичних дисциплін та фортепіано Комунального закладу «Харківський вищий коледж мистецтв», спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

викладач циклової комісії хорових дисциплін Комунального закладу «Харківський вищий коледж мистецтв», спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

викладач циклової комісії хорових дисциплін Комунального закладу «Харківський вищий коледж мистецтв», спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

Рецензенти:

І. О. Біленкіна

Т. О. Гордєєва-Ковальчук

О. М. Космінська

керівник народного хору Житомирського коледжу культури і мистецтв ім. Івана Огієнка, спеціаліст вищої категорії

голова циклової комісії викладачів хорових дисциплін Житомирського коледжу культури і мистецтв ім. Івана Огієнка, старший викладач, спеціаліст вищої категорії, керівник жіночого хору

викладач відділу хорового диригування Комунального вищого навчального закладу Сумської обласної ради «Сумське вище училище мистецтв і культури ім. Д.С. Бортнянського», спеціаліст вищої категорії

Відповідальна
за випуск:

В. М. Зінченко

Рекомендовано

на засіданні методичної ради Комунального закладу «Харківський вищий коледж мистецтв (протокол № 02 від 20 листопада 2019 р.)

©Лошкова І.А., Сорокіна І.І.,
Таранник З.В. 2020 р.

© Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти, 2020 р.

ЗМІСТ

ВСТУП

I. ПІДГОТОВЧА РОБОТА ХОРМЕЙСТЕРА З ПАРТИТУРОЮ

1.1. Письмовий аналіз хорового твору без супроводу

(на прикладі хорової обробки «Чуєш, брате мій» К. Г. Стеценка)

1.2. Особливості диригування хорової партитури К.Г. Стеценка

II. ПРИНЦИПИ РОЗУЧУВАННЯ ХОРОВОГО ОПУСУ З КОЛЕКТИВОМ

Етапи роботи над хоровим твором

Технічне опрацювання партитури

Художнє втілення виконавського задуму

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ДОДАТОК

ВСТУП

Стрімкий розвиток хорового мистецтва, зростання дитячого та дорослого хорового виконавства на сучасному етапі становлення вищої та середньої диригентсько-хорової освіти потребують виховання висококваліфікованих фахівців (хорових диригентів, керівників ансамблів, вчителів співу і музики). Тож актуальність теми нашої роботи зумовлена зростанням вимог до якості освіти. Сучасний фахівець мистецької спеціалізації має бути не лише творчою особистістю, а перш за все високоякісним фахівцем-професіоналом, який здатний швидко адаптуватися до активних змін ринку праці.

Однією зі складових фахової підготовки майбутнього керівника аматорського хорового колективу є практика роботи з хором, та, зокрема, з хоровим опусом. Результатом цієї підготовки є комплекс сформованих умінь, а саме здатність до музично-теоретичного аналізу хорової партитури, створення музично-слухового уявлення про твір, його виконання на фортепіано, спроможність до внутрішнього прослуховування та відтворення кожної хорової партії, навички добору диригентських жестів та пластичних засобів виразності, володіння технікою диригування, здатність до створення інтерпретаційної моделі виконання хорового твору, навички самостійної роботи з партитурою; естетична оцінка хорової партитури.

Процес формування фахової компетентності керівників аматорського хору має низку особливостей, зумовлених багатофункціональним характером їх майбутньої діяльності, яка поєднує загальну професійну (педагогічну) і спеціальну складові (здатність до музично-виконавської діяльності). Самостійна робота студентів має бути спрямована на детальний аналіз твору, вивчення хорових партій, підготовку до роботи з хором, продумування плану репетиції. На практичних заняттях з хором студент-диригент поступово

напрацьовує власну диригентську техніку, набуває впевненості у своїх технічних навичках, підвищує свою педагогічну майстерність, розвиває творчі здібності, збагачує емоційний досвід. Але цьому передує довгий шлях попередньої самостійної роботи.

Мета пропонованої розробки – підготувати майбутніх керівників аматорських хорів (вокальних ансамблів) до самостійної практичної вокально-хорової роботи, зокрема сформуванню умінь аналізу хорової партитури (написання розгорнутого аналізу), її виконавської інтерпретації та складання плану вивчення партитури з колективом.

Усвідомлюючи важливість та необхідність дисципліни «Хоровий клас та практика роботи з хором» у професійному становленні студентів мистецьких закладів I–II рівнів акредитації спеціалізації «Народне пісенне мистецтво та хорове диригування», автори цієї роботи намагалися сформулювати рекомендації, які б мали практичне значення для формування навичок початкової роботи студента з хоровою партитурою. Тож представлені рекомендації підготовлені для методичного забезпечення навчального предмету «Практика роботи з хором», спрямованого на підготовку високопрофесійних керівників хорових колективів. Робота буде пізнавальною як для студентів, так і для викладачів хорових дисциплін.

Пропонована методична робота складається зі вступу та двох основних розділів, які поділяються на підрозділи. В I-му розділі окреслюються особливості підготовчої роботи майбутнього диригента з хоровою партитурою, зокрема подано план написання детального аналізу хорового твору *a cappella*. У II-му розділі розглянуто принципи розучування хорового опусу з колективом, які включають технічне та художнє освоєння партитури.

Наприкінці роботи подано список рекомендованої літератури та додаток, що містить хорову партитуру розглянутого музичного твору.

I. ПІДГОТОВЧА РОБОТА ХОРМЕЙСТЕРА З ПАРТИТУРОЮ

Важливою складовою диригентсько-хорової підготовки студентів є вміння аналізувати та читати хорові партитури. Попередня робота над твором передбачає його різнобічний аналіз, в процесі якого формується аналітичне мислення студента, а саме: уявлення про взаємодію художніх засобів, розуміння виражальних можливостей елементів музичної мови, здатність охопити характерні прояви авторського стилю тощо. На думку В. Л. Живова, «такі уміння уточнюють і загострюють сприйняття музики, розширюють інтелектуальний горизонт, допомагають студенту самостійно орієнтуватися у формі та змістові твору, розвивають спостережливість, сприяють кращому запам'ятовуванню музичного матеріалу» [10, с. 29].

Підготовча робота диригента над хоровою партитурою передбачає три етапи: ознайомлення з опусом, загальне уявлення про нього та його художні образи; вивчення і розуміння сутності хорового твору; формування виконавського задуму, індивідуальної трактовки партитури та плану її виконання. З цією метою хормейстер здійснює музично-теоретичний, вокально-хоровий і виконавський види аналізу .

Музично-теоретичний аналіз передбачає необхідність охарактеризувати хоровий твір за його жанровими і стильовими ознаками, проаналізувати поетичний текст, розкрити характер поетичної образності, охарактеризувати композиційну структуру, фонетичні особливості вимови поетичного тексту у співі, показати, якими засобами композитор втілює поетичні теми і образи у хоровій звучності. Важливим моментом у цій роботі є визначення та характеристика засобів, за допомогою яких створюється певний музичний

образ, загальний настрій хорового твору. Крім того, варто проаналізувати форму розглядуваного опусу, його структуру, часткові та загальні кульмінації, охарактеризувати метроритм, темп, динаміку розгортання музики, їх залежність від її характеру, образності, настрою.

Наступний етап попередньої підготовчої роботи диригента з партитурою – **вокально-хоровий аналіз**, в результаті якого необхідно виявити тип і вид хору, особливості інтонування, діапазон хорових партій та хору в цілому, теситурні умови кожної партії, охарактеризувати способи звуковедення (*legato, non legato, marcato, staccato*); визначити особливості дикції, вокалізації літературного тексту та поетичної вимови; визначити вимоги до співочого дихання (пофразове, загальнохорове чи ланцюгове); визначити загальний характер звучання твору.

Метою заключного **виконавського аналізу** є знаходження засобів, за допомогою яких можна втілити зміст хорового твору у його звучанні, донести до слухача образно-художній зміст, настрої, внутрішню енергію. Диригенту спільно з виконавцями важливо передусім виявити і втілити творчий задум композитора. Тут необхідно враховувати особливості мелодики, форми, фактури, гармонії, темпоритму, динаміки; виявити часткові динамічні кульмінації, головну кульмінацію та лінії розвитку кульмінаційних епізодів, мелодичні вершини; відчутти темп та його зміни у композиційній будові твору, опрацювати штрихи, акценти, фермати, цезури, паузи.

Саме виконавський аналіз містить таку важливу складову попередньої підготовчої роботи диригента, як інтерпретація хорового опусу. На думку С. Світайло, «вона невіддільна від процесу виконавського втілення музичного твору, завдяки їй увиразнюється не лише його художній потенціал, а й розкриваються виконавські можливості хорового колективу» [19, с. 58].

Наводимо орієнтовну схему аналізу вокально-хорового твору:

- час створення твору, автор музики, його короткі біографічні дані;
- стисла характеристика творчості, місце і значущість даного твору у творчому доробку композитора;
- аналіз змісту, основної ідеї, сюжету літературного тексту;
- музично-теоретичний аналіз партитури: форма твору в цілому та композиційна будова окремих частин, головні музичні теми та їх розвиток, фактура, ладотональний план, гармонія, метроритм, інтервальний склад, роль акомпанементу;
- вокально-хоровий аналіз: тип та вид хору, характеристика окремих хорових партій щодо діапазону, теситури, голосоведення, особливості строю, ансамблю, хорової фактури, манери звуковедення, дихання, дикції;
- виконавський аналіз твору – виявлення взаємодії літературного та музичного текстів, визначення засобів музичної виразності, як то характеру звука, кульмінацій, тлумачення усіх термінів та показників метронома;
- визначення динамічного плану та аналіз вокально-хорових, ритмічних, гармонічних, виконавських складнощів тощо.

Таким чином, попередній детальний аналіз партитури сприяє якіснішому засвоєнню хорового твору студентом-диригентом.

1.1. Письмовий аналіз хорового твору без супроводу (на прикладі твору братів Лепких «Чуєш, брате мій» в обробці К. Г. Стеценка)

В диригентській підготовці майбутнього фахівця особливе значення має аналітичний, дослідницький підхід в роботі над хоровим твором. Невипадково видатний хоровий диригент та композитор П. Чесноков наголошував: «Найдетальніше і найглибше попереднє вивчення твору є обов'язком диригента» [23, с. 38].

Хоровий спів *a cappella* є найскладнішим у галузі виконавського мистецтва. Диригент повинен уміти перетворити хор, що співає без інструментального супроводу, в багатючий інструмент, якому доступні будь-які динамічні відтінки, адже ніякий музичний інструмент не здатний відтворити таку широку гаму звукових барв, як людський голос.

В якості прикладу аналізу хорового твору наведемо твір братів Лепких в обробці К. Г. Стеценка «Чуєш, брате мій».

Біографічні відомості про композитора. Кирило Григорович Стеценко народився 24 травня 1882 в сім'ї маляра-іконописця в селі Квітки на Канівщині. Навчався в Софіївській духовній семінарії, Київській семінарії. Крім участі в семінарському хорі, К. Стеценко працював помічником диригента Михайлівського монастиря. Перебуваючи в духовній школі та семінарії, спрямовував свої інтереси на диригентсько-виконавчу діяльність. Тривала робота з хорами відшліфувала його хормейстерську майстерність.

Значний вплив на формування ідейно-естетичних принципів К. Стеценка мало знайомство з М. Лисенком, що відбулось в 1899 році.

У роки революції яскраво виявилась позиція К. Стеценка як громадянина. Він брав активну участь в музично-громадському житті України (організовував хорові капели, які концертували по Україні). В цей період він

пише кращі романи на слова Л. Українки («Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати», «Дивлюсь я на яснії зорі»), обробки народних пісень, зокрема «Чуєш, брате мій», а також музику до поеми Т. Г. Шевченка «Гайдамаки».

Помер К. Стеценко від тифу 29 квітня 1922 року в розквіті творчих сил.

Характеристика творчості. К. Г. Стеценко залишив чималу спадщину в різних музичних жанрах. Він написав більше 50 хорів, 4 кантати, близько 50 солоспівів та вокальних ансамблів, музику до п'єс «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка та «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка. Крім того, він є автором двох опер для дітей: «Лисичка, Котик і Півник» та «Івасик-Телесик».

Історико-стилістичний аналіз твору (аналіз змісту, основної ідеї сюжету, літературного тексту, історія створення хорової обробки). Текст пісні «Видиш, брате мій» з'явився на початку 1910 року у львівському тижневику «Неділя». Цей твір поета Богдана Лепкого(псевдонім Нестор) – пісня-відгук на події 1905 року. Асоціюється вона з долею емігрантів з України, які виїздили із західноукраїнських земель за океан. Їх бентежила майбутня перспектива «... в чужині умру». Брат Богдана Лепкого Лев під час першої світової війни написав до вірша мелодію. На цій основі у 1915 році Філарет Колесса створив чотириголосний хор.

Пісня братів Лепких «Чуєш, брате мій» наприкінці другого десятиріччя ХХ століття була дуже популярна в українському побуті (особливо в Галичині). В обробці К. Стеценка (1920 р.) вона потрапила до репертуару багатьох хорових колективів. Інші композитори, зокрема А.Авдієвський, теж зверталися до мелодії цієї пісні. Спочатку її виконували як реквієм борцям, які загинули в бою за волю України, а згодом вона увійшла до концертних програм.

Сповнена драматизму пісня «Чуєш, брате мій» стала символом прощання з рідною землею. Вона розкриває трагедію знедолених людей, які змушені залишити свою батьківщину і шукати притулку на чужині. Використовуючи образ ключа журавлів, що тужливо курличуть, покидаючи свою землю, композитор відтворює душевний біль, глибокі людські переживання емігрантів.

Музично-теоретичний аналіз.

Форма твору. Обробка твору «Чуєш, брате мій» написана у простій куплетній формі: 1-8 тт. – заспів; 9-18 тт. – приспів; 19-20 тт. – закінчення після другого куплету (див. додаток).

В цілому твір складається з двох куплетів. Перший куплет (заспів) написаний у формі періоду квадратної будови (4 т. + 4т.) і складається з двох речень (1-4 тт., 5-8 тт.). Приспів починається з 9 такту і складається з двох речень (перше речення – 9-12 тт., друге речення – 13-18 тт.). Другий куплет повністю співпадає зі структурою першого куплета. Змінюється лише словесний текст. Після другого куплета приспів (9-18 тт.), доповнюється одним тактом (19 т.), що надає твору логічного завершення.

Мелодика. Особливості мелодичної лінії передають метроритмічну основу твору, його ладову забарвленість, динаміку тощо. В хоровому творі «Чуєш, брате мій» мелодія нескладна, наспівна, ніжна, лагідна, хвилеподібна.

Фактура. Тип викладу хорової обробки «Чуєш, брате мій» – змішаний: гомофонно-гармонічна фактура з елементами підголоскової поєднується з імітаційною.

Починається твір з імітаційного типу викладу (1-4 тт.). Спочатку тема звучить у партіях сопрано і альтів. У другому такті вступають баси і тенори, імітуючи основну мелодію, яку потім продовжує жіночий склад хору (див. додаток). Починаючи з п'ятого такту головна тема проходить у партії сопрано

(5-8 тт.), а решта голосів виконують підголоскову функцію. У партіях тенорів і басів тема звучить в інверсійному викладі (за ритмом та напрямком руху мелодичної лінії).

Крім імітаційної поліфонії в обробці зустрічається й підголосковий тип викладу (такти 8, 16, 17). Натомість в тактах 14, 15, 18, 19 – гомофонно-гармонічний (див. додаток). Варто зазначити, що підголоскова фактура наближає даний твір до зразків народнопісенної музики.

Ладотональний план. Хорова обробка К. Стеценка «Чуєш, брате мій» написана у тональності *e moll*, яка залишається незмінною від початку до кінця. Натомість композитор використовує три види мінорного ладу: натуральний (1-4, 6-7 такти і т.д.), гармонічний (5, 8, 9 такти і т.д.), мелодичний (12 такт) (див. додаток).

Гармонія. Гармонічна мова твору яскрава, різноманітна та легка для сприйняття. Композитор самобутньо використовує тризвуки та септакорди побічних щаблів ладу, а також їх обернення. Особливу увагу слід звернути на насиченість гармонічних зворотів в приспіві. Основну виразну роль тут відіграють імітаційні переклички жіночих та чоловічих хорових партій, секвентний розвиток, загострення гармонії (див. додаток, тт. 9-11), що підкреслює наростаючий драматизм на словах: «*Кличуть: кру, кру, кру, в чужині умру*».

Метроритм. Обробка «Чуєш, брате мій» написана у розмірі 3/4. Тридольний розмір надає музиці м'якості та ліричності.

У творі (1-8 тт.) переважає рівномірний ритм, який в поєднанні з повільним темпом надає твору оповідального характеру. Поява в 9 такті пунктирного ритму (спочатку в партії альтів, а потім – в тенорів) підсилює схвильованість та напруженість змісту літературного тексту. Кульмінація твору припадає на 14-15 тт. (див. додаток), що підкреслюється гучною динамікою (*f*).

У творі переважають четвертні та половинні тривалості, які комбінуються в різноманітних ритмічних рисунках: дві восьмих-дві четвертних (1, 2, 3, 4, 14 тт.); дві восьмих-половинна (7, 8, 16 тт.), половинна з крапкою (2, 3, 4, 5, 10, 12 18 тт.), половинна-четвертна (6, 9, 11, 12, 15 тт.).

Темп. Агогіка. Темп в обробці К. Стеценка помірний. Агогіка у творі тісно пов'язана зі всіма компонентами музичної форми. Так, у приспіві рух до кульмінації (до 12-го такту) супроводжується невеликим прискоренням темпу, посиленням динаміки, а далі (з 13-го такту) урівноважується уповільнення темпу і послабленням динаміки.

Динаміка. Майже в кожній фразі твору є внутрішній динамічний розвиток. Заспів має динаміку від *p* через *mf* до *p*. Динамічна лінія приспіву різноманітна: починаючи з *p*, звучання посилюється до *mf*, потім переростає у *f* і в кульмінації – *ff*, яке плавно перетікає у *p*.

Вокально-хоровий аналіз. Обробка «Чуєш, брате мій» написана для чотириголосного мішаного хору а *cappella*. Загальний діапазон твору: від Е (мі великої октави) до e^2 (мі другої октави).

Партія сопрано (діапазон: $e^1 - e^2$). Мелодична лінія будується на поступеновому та терцевому русі. Крім того, спостерігаються стрибки на чисту кварту (5-6 тт.). Партія сопрано розпочинає твір, вона веде мелодичну лінію – основну тему. Теситурні умови партії досить зручні.

Партія альт (діапазон альтів: $a - a^1$) має мелодичну лінію схожу на партію сопрано. Неодноразово ці партії звучать в терцію або в унісон. Слід звернути увагу на альтеровані звуки гармонічного мінору (7-9 тт., 17т.). Діапазон та теситура – зручні.

Тенорова партія (діапазон: $e - e^1$) будується на терцевих ходах та стрибках на чисту кварту (4-14 тт., 15-16тт.), поступеновому русі мелодії. У

партії багато альтерованих звуків, на які обов'язково треба звернути увагу виконавцям (співати їх загострено, підтягуючи).

Партія басів (діапазон: Е – а) складається з руху терціями четвертними та половинними тривалостями. В інтонаційному плані партія басу не становить труднощів, теситурні умови зручні, діапазон робочий.

Таким чином, усі партії хорової обробки «Чуєш, брате мій» К. Стеценка знаходяться в зручних теситурних умовах і не виходять за межі робочого діапазону.

Дихання. В обробці «Чуєш, брате мій» знаходимо пофразове, ланцюгове та загальнохорове дихання.

Загальнохорове дихання використовується композитором після першого речення (1-8 тт.), в кінці якого стоїть фермата в усіх партіях, та у 12 такті автор підкреслює завершеність куплету і початок нової частини (приспіву). Дуже важливо зберегти єдність мелодичної лінії (1-8 тт.), використовуючи ланцюгове дихання.

В приспіві слід звернути увагу виконавців на загальнохорове дихання після паузи з ферматою (12 т.) перед новою фразою. Тільки партія тенорів співає на ланцюговому диханні, тому що композитор використовує фермату, що не знімається, підкреслюючи значимість останніх слів фрази «...в чужині умру» (12т).

Стрій. Загальновідомо, що існує поняття хорового строю мелодичного (горизонтального – стрій окремої хорової партії) і гармонічного (вертикального – загальнохорового).

Працюючи над мелодичним строєм даної обробки, слід приділити особливу увагу інтонуванню IV, VI та VII альтерованих щаблів. Для досягнення загальнохорового строю, слід працювати над мелодичним строєм кожної партії.

У хоровому творі, який ми розглядаємо, розташування акордів переважно тісне, тому до гармонічного строю потрібно віднестися уважно. В партії сопрано зустрічаються стрибки на ч.4↑ (у 14-15 тт.) та на ч.5↓ (у 5-6 тт.), які слід співати стійко, з тенденцією до загострення. В партії альта треба звернути увагу на 6-7 тт., де необхідно чисто проінтонувати ч.4↓ над звуками («g»-«dis»), а також попрацювати над тактами, де звучить повторення одного і того ж звука (з тенденцією до загострення). Особливої уваги також потребують звуки, що визначають гармонічний мінор («dis» у 7-9,17 тт.).

У теноровій партії у 4-му такті, де є стрибки на ч.4↑↓, потрібно чисто інтонувати півтони (не понижуючи) і тони (загострюючи).

Партія басів сповнена стрибками на ч.4, ч.5, тому їх треба співати впевнено, чітко, округло, стійко.

Ансамбль. Ритмічний ансамбль. В цілому ритм даного твору нескладний, хоча кожна з партій протягом твору має свій ритмічний рисунок, що потребує певної роботи. Наприклад, потрібно вміти вірно виконувати пунктирний ритм. Це стосується партії сопрано (9 т.), альтів (16 т.) та тенора (10 т.).

Не менш важливу роль відіграє поліфонічний ансамбль. Тут слід уважно слухати провідні теми партій. Наприклад, спочатку жіночу групу, а потім чоловічу (у 1-4 тт.). Далі в усіх голосах, крім сопрано, що веде основну мелодію, проходять підголоски.

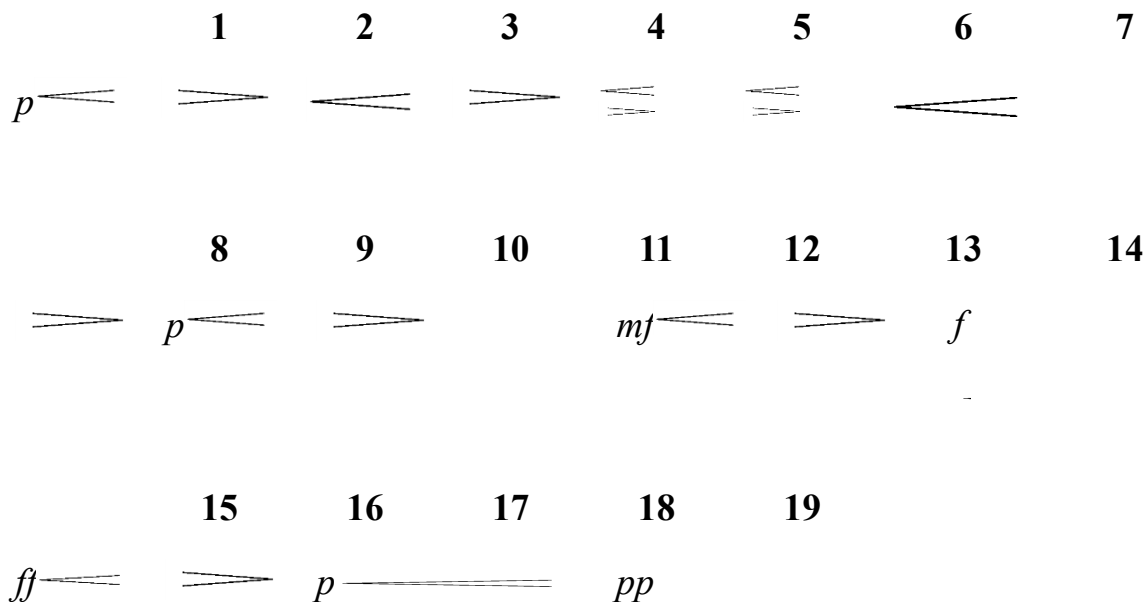
Темповий ансамбль. Стриманий художній образ твору сприяє досягненню темпового ансамблю, підсилює злагодженість звучання. Помірний темп дозволяє передавати характер і зміст твору.

Динамічний ансамбль передбачає урівноважене звучання, у якому кожна партія не виділяється із загального звучання. Динаміка твору насичена, негучна, барвиста.

Виконавський аналіз. Для хорového диригента-початківця важливо враховувати особливості взаємодії музичного метру і синтаксису словесного тексту. Зі співвідношенням музичних і поетичних наголосів пов'язаний один із важливих моментів виконавської інтерпретації – визначення фразування, тривалості і меж фразового дихання. В хорovій обробці К. Стеценка будова тексту, фразування співпадає із музичним синтаксисом.

У цьому хорovому творі проста і водночас насичена, гнучка динамічна лінія. Кожна фраза має свій внутрішній розвиток (див. схему 1).

Схема 1. Динамічний розвиток хорovої обробки «Чуєш, брате мій»



Значну увагу слід приділяти дикції, зокрема правильній вимові складів та звуків українською мовою. Приголосний дзвінкий звук «г» вимовляється м'яко, гортанно, голосні співаються протяжно, округлено. Потрібно чітко вимовляти закінчення слів, але не виштовхувати їх. В тексті багато шиплячих і свистячих звуків («чуєш», «товаришу», «сірим шнуром», «шлях», «в чужині»). Потрібно пом'якшувати ці приголосні, вимовляти їх коротко, округляти голосні, щоб не було відкритого звука, але в той же час вимовляти їх чітко.

У творі декілька часткових кульмінацій (8 т. і 12 т.), які готують розвиток кожної фрази і партії до головної кульмінації (15 т.). Кожна фраза має динамічне напруження, наростання до 15 такту і спад з 16 такту.

В результаті напружених пошуків керівник повинен прийти на першу репетицію до колективу з чіткою та переконливою ідейно-художньою програмою, яка б дозволила йому досягти того, що було завчасно ним відчуте та продумано.

1.2. Особливості диригування хорової обробки К. Стеценка.

Серед **особливостей диригування**, які знаходимо в обробці «Чуєш, брате мій» К. Стеценка, можна виділити наступні:

1. Диригування даного твору вимагає від диригента володіння класичною технікою, яка відзначається переважним використанням кистьових і передплічних рухів, економною амплітудою, локалізацією опори у кистьовому та ліктьовому суглобах. Туше – у кінчиках пальців.
2. Спів на одному звуці (диригент допомагає в інтонуванні).
3. Передача динамічного плану.
4. Ритмічний рисунок.
5. Виконання твору *a cappella*.

Своєчасний, чіткий вступ кожної партії залежить від своєчасного показу ауфтакту диригентом. Жест диригента повинен бути зрозумілим для співаків хору. Потрібно своєчасно показувати ланцюгове дихання, яке вимагає безперервного звучання хору.

Спів *a cappella* ставить перед диригентом певні вимоги: вміти досягти чистоти інтонації, ансамблю, динамічних відтінків, спираючись на власний слуховий досвід. Головне завдання диригента, а разом з ним і хору – створити та передати художній образ твору відповідно до задуму автора, донести до слухачів цей чудовий хоровий твір, який народився з любові до народу, до тих

скривджених і знедолених, які змушені були «розлітатися», як журавлі у сірій мряці під холодним чужим небом. Це скорботний гімн туги, муки і болю тих, хто втрачає найдорожче в світі – Батьківщину.

II. ПРИНЦИПИ РОЗУЧУВАННЯ ХОРОВОГО ТВОРУ З КОЛЕКТИВОМ

2.1. Етапи роботи над хором твором

Після самостійного вивчення диригентом хорового твору на фортепіано починається розучування з хором колективом, котре умовно можна розділити на три етапи.

Перший етап – ознайомлення хором колективу з музичним твором. Після оголошення назви, автора музики і словесного тексту розглядається загальний зміст хору, художній образ, ідейна спрямованість, особливості структури музики, тексту тощо. Ці короткі відомості збільшують інтерес до роботи і створюють сприятливу творчу атмосферу.

Роздавши хором партії, диригент повинен програти твір на фортепіано або запропонувати послухати якісний аудіозапис виконання. Після прослуховування слід відразу вказати на складні місця і помилки, які можуть виникнути в процесі розучування.

На даному етапі роботи всі вказівки диригента мають попередній оглядовий характер.

Друга (технологічна) фаза роботи над партитурою спрямована на ретельне вивчення кожної окремої хором партії. Першочергово слід невеликими фрагментами просольфеджувати кожну партію окремими групами. Необхідно стежити за чистотою інтонації. Велику увагу потрібно приділяти ритмічній точності кожного звука і його співвідношенню з іншими. Далі рекомендується проспівувати хором партії на певний склад або голосний звук,

що сприяє правильній і одночасній атаці звука. Сольфеджування хором або проспівування партій на певний склад, з одного боку, пришвидшує процес вивчення опусу, а з іншого – виховує цілісність звучання.

Найвірніший та найефективніший спосіб вивчення поетичного тексту – його читання в тому ритмі, в якому написана кожна хорова партія. Слідкуючи за тим, щоб приголосні літери промовлялись гостро, коротко й займали мінімальну долю звукової тривалості, диригент досягає чіткої вимови як цілих фраз, так і окремих складів. Поза тим, ритмічне читання зміцнює правильну звукову атаку, утворює чітку артикуляцію у вимовлянні тексту.

Після попередньо проведеної підготовки в усіх хорових партіях, групах і хору в цілому, диригент переходить до відшліфовування суто музичної складової твору. В першу чергу вирівнюється вокально-інтонаційне звучання окремих партій, груп і хору загалом. Згладжуються регістри, відпрацьовуються найбільш складні епізоди. Далі диригент уважно слідкує за виконанням проставлених у партіях цезур, динамічних позначок, виконавських штрихів тощо. Обов'язково приділяється увага вивченню окремих музичних фраз, важливих епізодів.

Третій (заключний) етап роботи над партитурою з хором – остаточне художнє оформлення виконавського задуму. Лише після того як диригент хору перевірить партії неповних і повних ансамблів, переконається в тому, що попередня технологічна робота виконана в достатній мірі (усунуті помічені помилки) і хоровий колектив готовий до практичного вирішення художніх та виконавських завдань, він переводить репетиції на завершальний етап роботи.

Першочергово необхідно спрямувати увагу на відшліфовування загального ансамблевого виконання. Одночасно слід працювати над усвідомленням хористами взаємозв'язку між змістом музичного твору і формою його виконання. Художньо-творче пізнання даного твору волею

диригента поступово переходить у свідомість і почуття хорового колективу, перетворюючи його у виразника задуму композитора і диригента.

Варто зазначити, що репетиційна робота не лише підвищує виконавський рівень хору, але й сприяє творчому росту диригента як художника-виконавця.

Далі (для зручності практичного використання) наводимо схематичний план розучування твору з хоровим колективом.

I. Ілюстрація твору.

1. Представлення твору (гра на інструменті та спів. Якщо твір *a cappella* – гра партитури, спів мелодії).
2. Дані про композитора (коротко про життя та основні риси творчості, відомі твори).
3. Поняття про літературний текст (обов'язково вказати слова народні чи оригінальні, прочитати текст або фрагмент).

Важливо пам'ятати, що повідомлення диригента має бути яскравим, живим, виразним і, по можливості, стислим.

II. Робота над хоровими партіями.

1. Розпочати роботу бажано з тієї партії, де найбільше труднощів (вокальних, ритмічних, інтонаційних), пояснити їх (не більше 8 тактів).
2. Сольфеджування періоду партією; показ партії (спів, називаючи ноти); звернути увагу на ритм, чистоту інтонації; обов'язково вказувати на помилки, пояснюючи, чому вони виникли, та шукати способи їх подолання.
3. Спів по нотах зі словами; звернути увагу на чітку вимову (дикція, артикуляція); дотримання темпу; якщо виникають помилки, відразу зупинити, вказати місце, причину помилки, заспівати правильно; звернути увагу на дихання (вказати, яке, чому,

співати за рукою диригента).

4. Залучення до роботи інших партій; сольфеджування або спів зі словами (якщо текст не складний); бажано на цьому етапі поєднувати окремі партії АІ – СІ або СІ – АІ, або АІ – АІ – СІ; звернути увагу на звучання вертикалі, будувати акорди знизу вгору, за рукою диригента, бажано витримувати звуки для слухового контролю.

5. Робота над мелодією або ведучою партією. Мелодична лінія повинна звучати точно, виразно.

ІІІ. Поєднання усіх хорових партій.

1. Звернути увагу на горизонтальну та вертикальну лінії звучання.

2. Важливого значення надавати диханню (як правило, ланцюговому).

3. Динаміка та фразування.

4. Атака звука (пояснити, яка має бути, чому).

5. Постійно звертати увагу на інтонацію (якщо вона не точна).

6. Розповісти про прийоми звуковедення у творі (*legato, staccato, marcato, non legato*).

2.2. Технічне опрацювання хорової партитури

«Перше ознайомлення із твором, – на думку В. Живова, – дуже важливий момент, від якого залежить зацікавленість учасників майбутньою роботою і успіх наступних репетицій... Диригент повинен так виконати твір, щоб він захопив хор, щоб у співаків виникло бажання якнайскоріше перейти до його вивчення...» [11, с. 126]. Якщо ж хормейстер не має достатніх навиків, щоб відтворити партитуру на фортепіано, то необхідно хоча б виразно заспівати основні теми твору.

Після загального ознайомлення виконавців із пропонованим опусом (характер твору, образна сфера, композитор, епоха, літературне першоджерело) можна переходити до розбору музичного тексту. Студент-диригент повинен чітко усвідомлювати, що на даному етапі роботи не повинно бути недбалого, поверхневого ставлення до виникаючих помилок.

Загальне звучання хорового твору залежить від якості виконання кожного голосу, тому під час розучування партитури доцільно працювати окремо над кожною партією (як на загальних репетиціях, так і на групових). Якщо ж виконавський рівень учасників хору достатньо високий (володіють навиками сольфеджування і читання з аркуша), можна починати роботу з прочитання музичного тексту відразу хором, зупиняючись для співу по партіях у складних місцях. Після виконання твору цілком у повільному темпі слід розпочати ретельну роботу над музичним текстом.

Розбирати новий твір потрібно невеликі частини, але відносно завершені побудови. На першому етапі вивчення особливу увагу слід приділяти інтонаційній та метроритмічній точності виконання. Крім того, необхідно слідкувати за тим, щоб виконавці усвідомлювали спрямованість музичного мовлення, фразування, опорні точки мелодичного розвитку.

Працюючи над окремими частинами, хормейстер не повинен втрачати відчуття цілого, аби не втратити наскрізного розвитку.

Відпрацювавши якусь деталь, інтонаційно складний фрагмент, необхідно обов'язково включати його в загальний контекст. З цієї точки зору влучним є вираз піаніста та педагога Г. Г. Нейгауза: «Важливо пам'ятати, що після тимчасового дроблення живої музичної матерії на “молекули і атоми” вони, ці частинки, після відповідного опрацювання повинні знову стати живими членами музичного організму» [13, с. 63].

За словами В. Живо́ва, принципом поділу хорового твору на «навчальні» частини повинна бути музична логіка, природний поділ на фрагменти, розділи, періоди, речення, окремі мелодичні звороти або ритмічні фігури, а також аналіз і виділення складнощів, які потребують уваги і часу для подолання [11, с. 128].

В музичній практиці існує низка прийомів, які найбільш часто використовуються в репетиційній роботі для подолання технічних складнощів. Серед них назвемо: проспівування складних фрагментів в уповільненому темпі; довільні зупинки на окремих звуках того чи іншого мелодичного звороту або на окремих акордах; ритмічне дроблення тривалостей; збільшення у часі коротких тривалостей; зміна вокального штриха; «перебільшене», скандоване вимовляння тексту; використання допоміжного технічного матеріалу.

Зупинимося детальніше на деяких з цих прийомів.

Проспівування в уповільненому темпі є доцільним для пожвавлених, швидких творів. Повільний темп дає співакам більше часу для прослуховування звучання, його контролю та аналізу. Спів в уповільненому темпі сприяє усвідомленню виконавських завдань, якісній оцінці звучання та вільному оволодінню необхідними навиками.

Зупинки на звуках або акордах. Завдяки тому, що цей прийом дає можливість сконцентрувати увагу на окремій інтонації, акорді, його ефективність є значно вищою, ніж спів в уповільненому темпі.

Ритмічне дроблення. Найбільш типовими порушеннями ритму є недоспівування довгих тривалостей при появі коротких і навпаки, недотримання ноти з точкою, пришвидшення дрібних тривалостей і уповільнення довгих. Для подолання таких недоліків корисно використовувати спосіб умовного ритмічного дроблення довгих тривалостей на більш дрібні, вимагаючи від виконавців перебільшеного виділення одиниці дроблення (четвертої, восьмої, шістнадцятої). Даний метод виховує у хористів відчуття

постійної ритмічної пульсації. Після того, як ритм виконання стане більш точним, можна поступово нівелювати пульсацію, внутрішньо зберігаючи її відчуття.

Корисним також може стати ритмічне промовляння літературного тексту на одному звуці. В той час, коли хор промовляє текст, диригент може програти на роялі партитуру. Особливу увагу необхідно приділяти правильному співвідношенню в одній музичній фразі різних ритмічних рисунків, наприклад, дуолей з тріолями або пунктирного ритму з тріольним.

Поширеною помилкою в процесі освоєння нової партитури є неухважне ставлення до пауз. Диригент повинен постійно вимагати їх точного витримання.

Використання додаткового матеріалу. Під час роботи над технічно складними фрагментами корисно використовувати як вправи, побудовані на матеріалі виконуваного твору, так і не пов'язані з ним. Наприклад, у випадках неточного інтонування використовуються поспівки, спрямовані на ладогармонічне налаштування співаків, виховання відчуття стійких і нестійких ступенів ладу. При виникненні ритмічних складнощів можна спробувати виконувати замкнуті ритмічні мотиви, типові побудови. Інколи додаткові вправи використовують під час роботи над дикцією, для активізації артикуляційного апарату. Наприклад, вправи на склади «ди», «ну», «зи», «та», «ри» – для активізації язика; «ба», «па», «во», «ма» – для активізації губ. Корисно також просто декламувати текст твору, якщо ж цього недостатньо, то в якості вправ можна використовувати скоромовки.

Зауважимо, що занадто довге виконання твору в «навчальному» варіанті (в уповільненому темпі) приховує небезпеку звикання до повільного темпу, що зумовлює інертність виконання в подальшому. Тому перевірка час від часу

готовності хору до виконання твору в справжньому темпі є доцільною і необхідною з методичної точки зору.

На будь-якому етапі вивчення твору диригент повинен бачити перед собою головну мету – майстерне розкриття ідейної та художньої сутності твору, і пов'язувати з цією метою усі технічні завдання. В. Живов констатує: «технічне є засобом, який нерозривно пов'язаний з художнім і підпорядковується йому» [11, с. 133]. Тому художній момент повинен бути присутнім в репетиційній роботі з хором від самого початку.

Диригенту потрібно звертати увагу на точність, конкретність і лаконічність своїх пояснень. Кожному черговому виконанню складного місця повинне передувати розумне пояснення: навіщо це потрібно (з якою метою).

В процесі оволодіння окремими технічними складнощами основна увага диригента і хору поступово переміщується на питання, пов'язані з цілісністю виконання, з уточненням загального виконавського задуму; увага більше звертається на якість звучання, темпоритм, темброві нюанси, артикуляцію, фразування.

2.3. Художнє втілення виконавського задуму.

Точне відтворення нотного тексту – це ще не мистецтво. За словами В. Живо́ва, «повноцінне художнє виконання музичного твору відрізняється від грамотного прочитання нот так само, як художнє відтворення вірша – від простого читання вголос» [11, с. 135].

Розібрати твір в технічному плані, вивчити його напам'ять, професійно заспівати може багато хто, а створити переконливу, яскраву інтерпретацію – одиниці. Здебільшого це залежить від керівника колективу, його професійних якостей та музикальності. Якщо для технічного вивчення партитури достатньо володіти хормейстерськими навиками і методичними прийомами хорової

роботи, то для художньої реалізації музичного твору цього недостатньо. Адже хормейстеру потрібно мати художньою обдарованість, культуру, смак, фантазію, бути емоційним.

Зрозуміло, що не всі керівники хорових колективів володіють цими якостями, тим паче студенти-практиканти. Однак, якщо ми хочемо, щоб хорове виконавство характеризувалося не лише технічною майстерністю, а й художньою переконливістю, потрібно виховувати в ньому ці риси.

З самого початку роботи в учасників колективу необхідно виховувати смак до виразного, чистого, насиченого, динамічно різноманітного і красивого звучання. Однак не варто забувати, що краса звука не повинна стати самоціллю. Співати чуттєво – не означає напружено вібрувати голосом на кожній ноті. «Вібрато – це засіб вияву почуття, а не доказ його наявності» [11, с. 139].

Особливістю хорового мистецтва є його колективний характер. Хоровий стрій неможливий без чистого унісону кожної хорової партії, який виникає завдяки усвідомленому інтонуванню музичних звуків голосом кожного співака. Тому проблемі інтонування потрібно приділяти достатньо уваги на кожному етапі роботи з колективом. Інтонаційні нюанси посилюють або послаблюють спрямованість мелодичного руху, підкреслюють м'якість або напруженість звучання, кульмінації, сприяючи становленню і розвитку музичного образу.

Виконання емоційних епізодів, як правило, відрізняється більш широким розмахом відхилень від температури, ніж виконання епізодів спокійного характеру. Виразність інтонації пов'язана з емоційним сприйняттям музики і є перевагою людського голосу (а також струнних інструментів), на відміну від фортепіано, темперований стрій якого не дозволяє виконавцю оперувати градаціями інтонації [4, с. 96].

Таким чином, можна зробити деякі висновки: 1) інтонування в хоровому виконавстві слід розглядати не лише як елемент, що регулює хоровий стрій, але й як важливий виконавський виразовий засіб; 2) чиста інтонація в хоровому виконавстві є змінною величиною. Адже норма чистої інтонації регулюється природою зонного строю і залежить від різних музичних елементів (звуковисотного рисунку, ладової системи, напрямку мелодичного руху, динамічних і метроритмічних акцентів, структурної будови тощо).

Головним прийомом досягнення єдності музичного і літературного фразування є свідомо зміна музичної структури шляхом використання ланцюгового дихання, постійності темпу, динаміки, тембру, штриха або, навпаки, за допомогою введення цезур, контрастних змін динаміки, темпу, підкреслення меж окремих побудов (засобів, котрі сприяють дробленню цілого на окремі розділи).

В полі зору диригента і кожного хориста постійно повинні бути такі питання: як почати фразу, як її розвинути. Важливо пам'ятати про правильний розподіл співочого дихання і динаміки.

ВИСНОВКИ

Формування навичок роботи студента-диригента над хоровою партитурою відбувається поступово, спочатку під наглядом викладача, а потім – самостійно. Детальна підготовча робота над опусом – одна із найважливіших сторін діяльності диригента. Вона вимагає напруженої праці, великого терпіння, допитливості і є важливим чинником фахової компетентності диригента, головним завданням якого є точне прочитання та реалізація в живому звучанні композиторського творчого задуму, зафіксованого в нотному тексті.

Робота диригента над партитурою поділяється на три етапи:

- попереднє ознайомлення з партитурою;
- детальне вивчення музичного тексту, що включає музично-теоретичний, вокально-хоровий та виконавський аналіз;
- планування методів роботи з вивчення опусу з колективом.

Отже, робота над хоровою партитурою є основою для розвитку самостійної творчо-дослідницької діяльності майбутнього керівника аматорського хорового колективу. Однією із найважливіших умов успішної роботи з хором є досконале знання диригентом виконуваного твору. Перш, ніж стати до роботи з хором, керівник колективу повинен ретельно вивчити твір, продумати інтерпретаційний план, форми та методи вивчення, передбачити всі труднощі, що можуть виникнути в процесі роботи та намітити шляхи їх подолання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреева Л. Методика преподавания дирижирования. Москва: Музыка, 1969. 120 с.
2. Безбородова Л. Дирижирование: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. Москва: Просвещение, 1985. 179 с.
3. Болгарський А. Хоровий клас і практика роботи з хором. Київ: Музична Україна, 1987. 240 с.
4. Гинзбург Л. Пабло Казальс. Москва: Гос. муз. изд., 1958. 245 с.
5. Демчишин М. Методика музичного аналізу вокально-хорових творів. Київ: Музична Україна, 1996. 132 с.
6. Дмитрієв Л. Основи вокальної методики. Київ: Музична Україна, 1998. 347 с.
7. Добровольская Н. Вокальные упражнения в хоре подростков. Москва: Изд. Академии педагогических наук РСФСР, 1959. 111 с.
8. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. Київ: Музична Україна, 1961. 239 с.
9. Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. Ленинград: Гос. муз. изд, 1958. 179 с.
10. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. Москва: Музыка, 1987. 97 с.
11. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 272 с.
12. Казачков С. От урока к концерту. Казань: Издательство Казанского университета, 1990. 143 с.
13. Колеса М. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1980. 206 с.

14. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1958. 241 с.
15. Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Ленинград: Музыка, 1979. 200 с.
16. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. Київ: Музична Україна, 1973. 243 с.
17. Пігров К. Керування хором. Київ: Музична Україна, 1978. 184 с.
18. Полтавцев И., Светозарова М. Курс чтения хоровых партитур. Ч. 1. Москва: Музыка, 1963. 300 с.
19. Полтавцев И., Светозарова М. Курс чтения хоровых партитур. Ч. 2. Москва: Музыка, 1962. 227 с.
20. Світайло С. Методика роботи з дитячим хоровим колективом : навч.-метод. посібник для студ. вищих навч. закладів III–IV рівня акредитації. Київ: Унів. коледж Київського ун-ту ім. Бориса Грінченка, 2016. 140 с.
21. Смирнова Т. Хорознавство (історія, теорія, методика): навчальний посібник. Харків: ХНПУ, 2000. 179 с.
22. Стулова Г. Хоровой класс. Москва: Просвещение, 1988. 363 с.
23. Стулова Г. Теория и практика работы с детским хором. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. 176 с.
24. Чесноков П. Хор и управление им. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 239 с.
25. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. Москва, Музыка, 1983. 176 с.

ДОДАТОК

Чуєш, брате мій

Слова Богдана Лепкого,
музика Левка Лепкого,
обробка Кирила Стеценка

Помірно
♩ = 70

The musical score is written for three voices: Soprano (S.), Alto (A.), and Bass (B.). It is in the key of D major and 3/4 time. The tempo is marked 'Помірно' (Moderato) with a quarter note equal to 70 beats per minute. The lyrics are in Ukrainian. The score consists of five systems of music, each with three staves (S., A., B.).

S.
A.
B.

Чу - єш, бра - те мій, то - ва - ри - шу мій,
Чу - єш, бра - те мій, то - ва - ри - шу
у ви - рій.
ві - ді - та - ють сі - рим шну - рком жу - ра - влі у ви - рій.
мій, ві - ді - та - ють у ви - рій.
мій, ві - ді - та - ють у ви - рій.
Кли - чуть: кру, кру, кру, в чу - жи - ні у - мру,
Кли - чуть: кру, кру, кру, в чу - жи - ні у - мру,
Кру, кру, кру, кру,
за - ки мо - ре пе - ре - ле - чу, кри - ло - нька зі - тру, кри - ло -
за - ки мо - ре пе - ре - ле - чу, кри - ло - нька зі - тру, кри - ло -
кри - ло - нька зі - тру, кри - ло -
нька зі - тру! Кру, кру, кру...
нька зі - тру! Кру, кру, кру...
нька зі - тру! Кру, кру, кру...