

7. Pliachenko T.M. Osoblyvosti vprovadzhennia kompetentnisnogo pidkhodu u profesiinii pidhotovtsi maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva / T.M. Pliachenko // Naukovi zapysky Kirovohradskoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. – Serii: Pedahohichni nauky. – Kirovohrad: RVV KDPU im. V. Vynnychenka, 2014. – Vyp. 133. – S. 50 – 57.

8. Postanovka holosu : navchalna robocha prohrama [dlia studentiv mystetskoho fakultetu ped. universytetu. Spetsialnist «Muzychna pedahohika i vykhovannia». OKR «bakalavr» (za vymohamy kredytno-modulnoi systemy)] / ukladach T.M. Pliachenko. – Kirovohrad: RVV KDPU im. V. Vynnychenka, 2006. – 26 s.

9. Iutsevych Yu.Ie. Teoriia i metodyka formuvannia ta rozvytku spivatskoho holosu : navchalno-metodychnyi posibnyk dlia vykladachiv i studentiv mystetskykh navchalnykh zakladiv, uchyteliv shkil riznogo typu / Yu.Ie. Iutsevych. – Kyiv : IZMN, 1998. – 160 s.

10. Tuning Educational Structures in Europe // Universities contribution to the Bologna Process : An introduction. – 2nd Edition [Electronic resource]. – Access mode to the resource : <http://www.tuning.unideusto.org/tuningeu/>.

*This article deals with the scientific and pedagogical foundations of educational vocal repertoire as a means of forming the professional competence of the future teacher of musical art. The peculiarities of vocal training of students in the conditions of university education were analyzed. The structure and content, the style and genre characteristics, the artistic value and pedagogical expediency of the educational vocal repertoire were determined. The principles of choosing a vocal repertoire, the methods of mastering it by students and the possibility of its further usage in vocal – performing and musical – pedagogical activity were characterized. Our research makes it possible to conclude that the organization of the process of mastering an educational vocal repertoire by students on competency basis will help to: 1) increase the level of intellectual, aesthetic and mental development of students; 2) form a positive attitude to the professional activity and a desire for professional self-improvement; 3) understand the aesthetic value and educational functions of music in general and vocal art in particular; 4) develop a general culture and their own professional image; 5) form a professional competence of future teachers of musical art.*

**Keywords:** future teacher of musical art, professional competence, the structure of the educational vocal repertoire, the principles of forming the educational repertoire, the methods of mastering the vocal repertoire.

УДК 378-057.87:78.071.2

Халавчук В.Й.

### **ДИРИГЕНТСЬКА РИТМІКА ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ СТУДЕНТА**

*У статті викладені принципи формування диригентської ритміки, визначено історичні паралелі системи ритмічного виховання творчої особистості. Обґрунтовано методичні умови практичного засвоєння художньо-виконавської техніки диригента, що лежить у площині постановки його апарату. Висвітлена роль диригента як інтерпретатора стильового і образного розкриття художнього змісту композиції, наповнення її фактурними особливостями з метою досконалого публічного виконання. Окреслені методичні умови навчального процесу пізнання і засвоєння емоційно-пластичного диригентського жесту, наповненого мистецьким світоглядом розвинутим музичним слухом, володінням засобами технічної виразності, які формуються на заняттях з диригування. Стаття уособлює значущість мистецького виховання зовнішньої і внутрішньої організованості студентів, їх волі до творчого розвитку та властивого сприйняття і передачі різноманітних форм ритмічного забарвлення.*

**Ключові слова:** диригентський апарат, ритміка, музично-ритмічне виховання, методика, мануальна техніка, навчальний процес.

Актуальність статті полягає в аналізі процесу набуття художньо-технічних навичок професійного управління музичним колективом, що є важливим засоби формування майстерності майбутнього фахівця. Професійно-технічні засоби диригування, такі як незалежність (диференціація) і пластична довершеність жестів, точність метроритмічної реакції недостатньо розкриті в методичній літературі. У свою чергу диригування розглядається нами як синтез енергії і мистецтва інтонування музики, що всіма засобами диригентської техніки передається виконавцям динамікою м'язової свободи рухів. Теорію і практику становлення та формування художньо-виконавського диригентського мистецтва ми інтерпретуємо у вигляді сукупності координації ритмічних особливостей техніки диригування відповідно до стилю, епохи, національної школи, творчого напрямку, композиторського письма.

Мета статті - розкрити сутність історичних витоків ритміки та обґрунтувати основи формування художньо-виконавського апарату студента.

Історія ритмічного виховання знає видатних диригентів, які володіли такими знаковими рисами як гострий слух, привабливість, що зачаровувала при першому з ними знайомстві, організаційні здібності, тілесна і духовна міцність, безкомпромісне чеснотлюбство, сильний інтелект і вроджене почуття порядку. Це дозволяло їм пробиватись крізь тисячі розрізнених нот до художньої серцевини музичного твору. Здатність диригента відчувати художню цінність партитури і передати її виконавцям є основною сутністю інтерпретації замислу композиції, що ґрунтується на досконалому засвоєнні фізичних вправ і прийомів, які складають специфіку доцільності диригентської ритміки, вона стала загально прийнятою в системі музично-ритмічного виховання і навчання диригентів, вокалістів, хореографів, режисерів, акторів театрів, музикантів.

У давні часи, коли людина вперше почала виконувати вокально-танцювальну музику, один із виконавців призначався для того, щоб показувати приклад та зупиняти спів, коли вони збивалися з ритмо-такту і тону. Наголосимо, що «Псалми царя Давида» перебивались окриком «На жаль», що подавався начальником хору для виконавців за необхідності зміни ритму, настрою чи інструментовки. Давні греки, виконуючи хорову чи інструментальну музику, слідували за рухом пальців головного виконавця, або ритмом, який відображали танцюристи. Існують фрескові зображення дохристиянських музикантів, що сприймали точні ритмічні сигнали від «першого серед рівних» свого колеги, який ними керував.

Варто звернути увагу на те, що хормейстери середньовікової Європи відбивали ритм згорнутою паперовою трубкою або короткою паличкою, а інструментальні ансамблі епохи бароко слідували за зміною темпо-ритму у своїх перших скрипалів.

У Венеції була спеціально введена посада *maestro di Kapella* для виконання творів Клаудіо Монтеверді – родоначальника сучасної опери. В обов'язки маестро входив підбір кращих музикантів для досконалого виконання художньо-ритмічних та емоційно-наповнених творів. У Німеччині ці обов'язки виконував *Kapelmeister*, який визначав функції першого виконавця і став праобразом професійних диригентів.

Мотивація до пізнання сукупності питань, пов'язаних зі специфікою диригентської ритміки, була заснована Е. Жаком – Далькрозом (1865-1950) – швейцарським музикантом, композитором, вченим-педагогом, мистецтвознавцем. Пластико-гімнастичні і метроритмічні вправи вченого супроводжувалися характерними музичними прикладами у відповідності до темпоритму музики і диригентських схем та озвучувалися творами композиторів-класиків різних епох і стилів, професійними концертмейстерами. Концепція Е. Жака-Далькроза була продовжена його ученицею – професором Московської Державної консерваторії Н. Г. Александровою (1885-1964), яка є автором системи ритмічного виховання, обґрунтованого у збірнику «Сто п'єс і уривків для занять з ритміки» та навчальному посібнику «Ритміка в музичній школі». У своїх працях Н.Г.Александрова висвітлювала широке коло питань музично-ритмічного виховання тісно пов'язаних з практикою її педагогічної діяльності. В її роботах започатковано ряд вправ, які складають особливість диригентської ритміки. Вони складають основу технічної виразності і

професійної майстерності майбутнього диригента у повсякденній роботі над музичними творами, що стали загальновідомими в системі музично-ритмічного виховання та художньо-виконавського володіння технікою диригента. Продовжувачем метро-ритмічних досліджень Е. Жака-Далькроза та Н.Г.Александрової став кандидат мистецтвознавства, професор Московської Державної консерваторії Б. О. Дієв (1924-2008) – диригент, вчений-педагог, піаніст, композитор, автор навчального посібника «Диригентська ритміка». У процесі викладання однойменного курсу, він не тільки по-новому осмислив, доповнив та систематизував основні принципи і завдання цієї дисципліни, але й поглибив і приблизив стиль викладання до сучасних вимог. У посібнику він виклав оригінальну навчально-практичну методику вивчення даного курсу, особливо постановки диригентського апарату. Спираючись на свій таланти педагога і загострений досвід науковця, Б.О.Дієв поділив свою працю на 2 розділи: пластично-гімнастичні та метроритмічні вправи з відповідним музичним супроводом. Основною метою пластико-гімнастичних вправ, що складають перший розділ курсу «Диригентська ритміка» є :

- вивільнення м'язів рук і плечового пояса від зайвої напруги (м'язова свобода);
- розвиток рухомості рук та їх закріплення;
- набуття еластичності плечового, ліктьового і кистевого сугавів;
- застосування метро-ритмічних вправ для розвитку сконцентрованої уваги, з поділом їх на кілька об'єктів: зміцнення почуття ритма і метра, координація рухів рук;
- відпрацювання швидкої і точної реакції на характер звучання твору.

Методика Б.О. Дієва передбачає колективні заняття з диригентської ритміки. Така організація процесу навчання виправдана уніфікацією комплексу рухів, однак не виключає проведення із студентами індивідуальних занять. Курс ритміки бажано проводити із включенням до кожного заняття як пластико-гімнастичних, так і метроритмічних вправ. Для постійної уваги студентів необхідна періодична зміна типів вправ, наприклад: вправи на розвиток точного ритму змінювати вправами пластико-гімнастичного типу, за якими включати вправи на зміну рухів. Зазначені вправи повинні поступово ускладнюватися. Цей процес ми характеризуємо як основу формування диригентської техніки, необхідну практичну складову музично-ритмічного виховання студентів – майбутніх диригентів. Такий підхід спонукає до усвідомлення специфіки диригування і досконалості володіння основами диригентської ритміки.

Курс диригентської ритміки можна опановувати індивідуально з різноманітним і послідовним збільшенням його складності та з урахуванням важливості і корисності вправ, які можуть виконуватися окремо кожною рукою, але бажано в повільному темпі. При засвоєнні вправ (особливо з музичним супроводом), необхідно зосереджуватися на художньо-образній виразності та емоційному наповненні жестів і удосконаленні м'язової свободи.

Змістовні можливості, щодо опанування студентами основ диригентської ритміки, закладені в системі формування художньо-виразної техніки, яка включає характерні позиції рук, корпусу, голови і ніг відповідно до змісту музичного матеріалу. Розглянемо основні вимоги до засвоєння студентами обов'язкових положень і вправ, що входять до навчального процесу.

Важливими обставинами для занять з диригентської ритміки є знаходження зручного положення корпусу, голови, рук і ніг, що пов'язано з правильною диригентською поставою: грудна клітка вільно розгорнута, плечі природно відведені назад, живіт підібраний, голова тримається прямо. При розмірених природних нахилах хребта студент не повинен горбитися або відхилитися назад. Плечі рекомендується тримати на однаковому рівні. Опорна постава ніг (ліва або права подається на пів-ступні вперед) залишається на середині корпусу з інтервалом між ними, зручним для виконання вправ. Центр тяжіння зміщується, відповідно, на ногу та корпус, які подаються вперед. Якщо корпус студента розташовується з опорою на обидві ноги – центр тяжіння залишається незмінним.

Необхідність хорошої осанки диктується не тільки її красою, але й користю для більш раціонального функціонування органів, розміщених в грудях, насамперед, серця і легень. Дефекти осанки (приплюснута грудна клітка, викривлення хребта та ін.) негативно впливають на роботу легень, серцево-судинну систему, сповільнюють рух, зменшують

активність (свободу) м'язового тонусу. Для диригента, який при виконанні твору знаходиться в центрі уваги виконавського колективу, основним засобом для засвоєння творчого контакту з виконавцями застосовується комплекс різноманітних фізичних рухів, тому хороша осанка відіграє виключну роль і повинна бути справою постійного самоконтролю для диригента з перших навчальних занять. Важливо, щоб природна постава увійшла у звичку студента і стала його необхідністю. Важливою складовою у процесі навчання є гостро-ритмічне тактування, яке викликає необхідність концентрації уваги на вихідному положенні рук студента залежно від характеру музики, її темпоритму, динаміки тощо.

Зазначимо, що методика постановки диригентського апарату ґрунтується на вправах, пов'язаних з початковим набуттям виконавської техніки, а саме: перша позиція - руки зігнуті у півколо в ліктях, трохи вище пояса та низом грудної клітини, відведені від корпусу вперед. Кисті рук знаходяться на одному рівні у горизонтальному положенні. Друга позиція: руки знаходяться на рівні грудей у напівзігнутому положенні, лікті підібрані (не висять), кисть і лікоть кожної руки знаходяться на одному рівні. Третя позиція: руки на рівні плечових суглобів. Співвідношення між кистями і ліктями співпадає з другою позицією, лише відстань між кистями збільшується у просторі на половину корпусу.

Слід наголосити, що не зовсім вдалою є спроба зв'язати ці три позиції з конкретним нюансуванням та конкретним характером музики. Наприклад, положення рук у першій позиції зручніше використовувати за умови виконання музики гостро ритмічного характеру в помірних і швидких темпах. В той же час ця позиція зручна при спокійному, плавному русі музики в повільних темпах і слабкій динаміці (кисті рук знаходяться у вихідному положенні). Друга позиція також може бути використана в процесі диригування музикою легкого, скерцозного характеру, у жвавих темпах, різній динаміці. Ця ж позиція може застосовуватися в ході виконання музичних творів наспівного, ліричного змісту. Третю позицію рук вдало можна застосувати в процесі виконання широкої кантилени, музики монументально-епічного характеру в помірних і повільних темпах, а іноді при диригуванні епізодів скерцозного настрою.

Якщо виникають розбіжності між використанням позиції рук і конкретним характером (темпом) музики, то важливо усвідомити, що найбільша виразність при диригуванні плавної, розміреної мелодії забезпечується положенням рук у другій і третій позиціях, а музику з підкресленим гострим ритмом зручніше диригувати у першій позиції.

При рівних виконавських умовах вибір позиції кожним студентом може бути різним, залежно від особливостей диригентського апарату, суб'єктивного сприйняття музики і бажання розкрити її художній зміст за допомогою техніки диригентських жестів з урахуванням положення кистей і пальців. Зрозуміло, що в процесі диригування руки не можуть знаходитися постійно в одній позиції. Положення диригентського апарату постійно змінюється у відповідності до характеру звучання музики. При цьому може застосовуватися проміжне положення при зміні позицій з різними комбінаціями (наприклад, ліва рука – в третій, а права – в першій). Такі прийоми володіння диригентською технікою під час навчання студентів та в їх майбутній творчій діяльності у якості диригентів, набувають більш виразного значення. Зміна позицій, їх різноманітність, м'язова свобода не дозволить швидко стомлюватись диригенту і не наскучить виконавцям та аудиторії. Особливе положення кистей рук у різних позиціях повністю визначається характером, динамікою та послідовністю музичного звучання. Прикладом цього може бути диригування музикою кантиленного складу, коли кисті рук знаходяться у вільному положенні з енергетичним наповненням постійного звуковедення, відповідною концентрацією жестів. Кисть правої руки вільна від напруги і повернена долонею донизу, як правило, попереджає про невелику силу звучання. Жест лівої руки, при підвищеній та експресивній динаміці музичного звучання, краще використовувати у розгорнутому положенні долонею вгору з округленими проміжками між пальцями та м'язовим наповненням передпліччя і внутрішньою енергетикою, відповідно до характеру твору.

З перших занять студент повинен виховувати в собі емоційно-свідомий підхід до вправ, визначати відповідний емоційний настрій не тільки в самому процесі їх виконання,

але й напередодні. У цьому аспекті важливе значення має вибір позицій рук, положення кистей, відповідно до стильових особливостей музики, міміки і погляду диригента.

Слід наголосити, що важливу роль відіграє здатність керівника засобами міміки, погляду «налаштовувати» виконавців на відчуття характеру твору, який буде виконуватися у концерті. Вмінням зосереджувати мімікою і поглядом хористів повинні володіти і студенти. Зрозуміло, не всі майбутні фахівці зможуть однаково мімічно реагувати на музичне звучання, тому що ці навички знаходяться у прямій залежності від характеру людини, її темпераменту. Деякі студенти відрізняються своєю сором'язливістю, тому довгий час не можуть використовувати мімічні вправи на заняттях з диригування. Але таке відчуття є помилковим. Володіння мімікою разом з поглядом концентрує дієві засоби спілкування диригента з виконавцями в ході управління творчим колективом і формується на перших заняттях паралельно з удосконаленням диригентської техніки. Викладач повинен допомогти студенту зосередитися на розкритті художньо-образного змісту музичного твору, перевтілитися з емоційної невпевненості до відвертої передачі своїх почуттів.

Пізнання диригентської ритміки, набуття художньо-технічних засобів початкового володіння диригентським апаратом сприятиме, на наш погляд, професійному управлінню музичним колективом. Цій же миті підпорядковується опанування студентами вправами диригентської гімнастики та досконале володіння метро-ритмічною координацією рухів. У загальному сенсі, щоб стати висококласним художником, інтерпретатором музики, диригентом, необхідно не тільки опанувати оригінальні (спеціальні) фізичні вправи для основ формування диригентської ритміки, але й випромінювати неосяжну духовну складову, енергетику образних емоцій наповнення музики, що виходить із середини суттєвості людини. Досвідчені музиканти можуть за короткий час визначити творчу здатність нового диригента, тісно спрямовану на досконалу метро-ритмічну координацію рухів.

Таким чином, послідовне осмислення, відображення та використання й засвоєння вправ, що складають основу художньо-виконавської техніки диригента у формі колективної і самостійної підготовки студента допоможуть йому ґрунтовно використати мистецтво диригування як явище концентрації енергії, що передається мовою жестів у психологічній взаємодії з виконавцями.

### Література

1. Берштейн Н. А. О построении движений / Н. А. Берштейн. – М., 1985. – 396 с.
2. Диев Б. А. Дирижерская ритмика / Б. А. Диев. – М.: Композитор, 2011. – 130 с.
3. Жак-Далькроз Э. Система ритмического воспитания / Э. Жак-Далькроз. – М., 2006. – 414 с.
4. Колесса М.Ф. Основы техники диригування / М.Ф. Колесса. – К.: Музична Україна, 1981. – 197 с.
5. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка / С. А. Казачков. – М.: Музыка, 1967. – 109 с.
6. Лебрехт Н. Маэстро миф / Н. Лебрехт. – М.: Изд. дом «Классика – XXI», 2007. – 445 с.
7. Мир музыки. Энциклопедия – М.: Астрель, 2008. – 449 с.
8. Сивильянов А. С. Проблемы мышечной свободы дирижера хора / А.С.Сивильянов. – М.: Музыка, 1983. – 55 с.

### References

1. Bershteyn N. A. O postroyenii dvizheniy / N. A. Bershteyn. – M., 1985. – 396 s.
2. Diyev B. A. Dirizherskaya ritmika / B. A. Diyev. – M.: Kompozitor, 2011. – 130 s.
3. Zhak-Dal'kroz E. Sistema ritmicheskogo vospitaniya / E. Zhak-Dal'kroz. – M., 2006. – 414 s.
4. Kolessa M.F. Osnovy tekhniky dyryhuvannya / M.F. Kolessa. – K.: Muzychna Ukrayina, 1981. – 197 s.
5. Kazachkov S. A. Dirizherskiy apparat i yego postanovka / S. A. Kazachkov. – M.: Muzyka, 1967. – 109 s.

6. Lebrekht N. Mayestro mif / N. Lebrekht. – M.: Izd. dom «Klassika – XXI», 2007. – 445 s.
7. Mir muzyki. Entsiklopediya – M.: Astrel', 2008. – 449 s.
8. Siviz'yanov A. S. Problemi myshechnoy svobody dirizhera khora / A.S.Sivil'yanov. – M.: Muzyka, 1983. – 55 s.

*In the article the principles of conductor's rhythmic formation were defined, historical parallels of the system of a creative personality's rhythmic education were stipulated. The methodical conditions of practical retention (learning) of artistic and performing conductor's technique were grounded that center around the conductor's system establishment.*

*The role of the conductor as an interpreter of stylistic and figurative disclosure of the artistic content of the composition, filling its textural features with the goal of perfect public execution is highlighted. The methodical conditions of the educational process of cognition and assimilation of conductor's emotional plastic gesture, filled with artistic world outlook, developed musical hearing, possession of means of technical expressiveness, formed on conducting lessons, are outlined.*

*The article represents the significance of the artistic education of the external and internal organization of the students, their will for creative development and the inherent perception and transfer of diverse forms of rhythmic coloring.*

**Keywords:** *conducting apparatus, rhythmic, musical-rhythmic training, method, manual technique, learning process.*

УДК 378.147.091.31:784

**Шенгеля Н. О.**

## **ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТІВ У КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ**

*Стаття присвячена проблемі формування професійної майстерності у студентів вищих музичних навчальних закладів в класі естрадного вокалу. Автор аналізує різні наукові підходи щодо визначення основного поняття дослідження, уточнює зміст його складових – майстерності та професіоналізму та розкриває сутність і структуру професійної майстерності вокаліста. У контексті даної проблеми автор торкається питання підвищення індексу професійної майстерності, який вбачає у самовдосконаленні, саморозвитку студента в усіх аспектах – особистісному, професійному, мистецькому, загальнокультурному.*

**Ключові слова:** *майстерність, професіоналізм, професійна майстерність, естрадний спів, вокальна підготовка.*

Сьогодні, поряд із радикальними перетвореннями в політичній, економічній, соціальній сферах нашої країни, відбуваються й серйозні зміни в галузі культури, мистецтва, де вокальна естрадна музика займає особливу нішу. Масове музичне мистецтво, зокрема й естрадне, пропагується всіма сучасними засобами комунікації, що веде до збільшення її популярності серед широкої слухацької аудиторії. Така ситуація призводить до виникнення в молоді прагнення не лише бути пасивними слухачами, але активно брати участь в різноманітних вокальних шоу-програмах, конкурсах, творчих проектах, кастингах. Це, в свою чергу, суттєво впливає на їх подальший професійний вибір. Тому вищі навчальні музичні заклади, що мають естрадні відділення, користуються сьогодні значним попитом серед молоді.

Разом з тим існують певні труднощі, пов'язані із обмеженістю наукової літератури з проблем професійного розвитку естрадного вокаліста. Отже, виявлене протиріччя між соціальною затребуваністю, з одного боку, та недостатністю розробки даного питання в сучасній музично-педагогічній науці – з іншого, дозволяють говорити про актуальну та реально існуючу проблему, яка потребує подальшого вирішення.

Професійна підготовка студентів на заняттях з постановки голосу є предметом дослідження праць О. Довганя, Н. Дрожжиної, О. Єрошенко, О. Прядко, в яких висвітлено