

DOI: <https://doi.org/10.31392/NZ-npu-154.2022.12>

УДК 78.087.68(075.8)

Світайло С. В.

ФОРМУВАННЯ ХОРМЕЙСТЕРСЬКИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У ПРОЦЕСІ РОЗУЧУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ (на прикладі хорової обробки “Ой на горі сніг біленький”)

В Україні підготовка фахівців у закладах вищої музично-педагогічної освіти здійснюється на основі компетентнісного підходу, що визначає сутність державних освітніх стандартів нового покоління, зміст навчальних програм. Майбутні викладачі музичного мистецтва, крім педагогічних компетентностей, набувають і хормейстерських, щоб здійснювати музичний розвиток школярів засобами вокально-хорового співу. Тому освітній процес із диригентсько-хорової підготовки має свою специфіку, а його організаційно-методичні засади потребують подальшого дослідження і вдосконалення. Завдяки хормейстерській підготовці, студенти набувають здатностей розучувати вокальний твір з виконавським колективом. Тому подальшої розробки потребує методика підготовки їх до роботи з вокальними ансамблями, методичне забезпечення освітнього процесу. Методологію дослідження становлять метод комплексного аналізу, безпосереднього показу, демонстрування хормейстерських прийомів роботи з вокальним твором. Здійснено аналіз партитури пісні “Ой на горі сніг біленький” в обробці О. Токар, охарактеризовано засоби музичної виразності, розкрито хормейстерські прийоми їхнього втілення у процесі ансамблевого виконання. Це сприятиме формуванню хормейстерських компетентностей у майбутнього викладача музичного мистецтва. Наголошено, перш ніж розпочати розучувати вокально-хоровий твір з виконавським колективом, хормейстеру необхідно розглянути й охарактеризувати поетичний текст, елементи музичної виразності: ритм, темп, тональність, динаміка, тембр, гармонія, за допомогою цього композитор виражає стан ліричного героя.

Доведено, що курс методики роботи з вокальним ансамблем потребує збагачення методичного забезпечення та проведення відповідних трансформацій, які допоможуть підвищити ефективність освітнього процесу, мотивувати студентів виробляти і вдосконалювати професійні навички, всебічно розвиватися тощо.

Ключові слова: диригентсько-хорова підготовка, вокально-хоровий аналіз, вокальний ансамбль, аналіз партитури вокального твору.

Актуальність компетентнісного підходу у професійній підготовці значною мірою зумовлена загальноєвропейськими тенденціями у сфері сучасної вищої професійної освіти, які зумовлюють зростання ролі пізнавальних, інформаційних, креативних начал в діяльності майбутніх фахівців. В Україні підготовка фахівців у вищих навчальних закладах музично-педагогічної освіти також здійснюється на основі компетентнісного підходу, який визначає сутність державних освітніх стандартів нового покоління, зміст навчальних програм, освітнього процесу загалом, застосування гнучких критеріїв в оцінюванні його результатів, цьому сприяє й упровадження у вищій школі вимог Болонського процесу.

Диригентсько-хорова підготовка майбутніх викладачів музичного мистецтва комплексна за своїм характером, адже, крім педагогічних

компетентностей, вони мають здійснювати музичний розвиток школярів засобами вокально-хорового співу. Тому зміст навчального процесу з диригентсько-хорової підготовки має свою специфіку, а його організаційно-методичні засади потребують подальшого дослідження і вдосконалення.

Ці питання привертають увагу дослідників проблем музичної педагогіки. Так, до проблем компетентнісної освіти звертаються І. Бех, І. Єрмаков, І. Зязюн, Л. Масол, О. Овчарук, О. Олексюк, Л. Хоружа, О. Щолокова та ін. Щодо сфери музично-педагогічної освіти, зокрема диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, привертають увагу праці А. Болгарського, Я. Кирилеко, О. Коломоєць, Т. Макарової, М. Михаської, Г. Сагайдак, Т. Смирнової, Н. Тарарак та ін.

У процесі формування фахової компетентності викладача музичного мистецтва важливу роль відіграє і навчальний курс з методики роботи з вокальним ансамблем, мета якого – сформувати здатності: добирати репертуар відповідно до навчально-виховних завдань, здійснювати аналіз хорового твору, стилю композитора. Для успішного вирішення цих навчальних завдань необхідне належне методичне забезпечення навчального процесу.

Мета статті – розкрити методику аналізу хорової партитури пісні “Ой на горі сніг біленький” (слова народні, обробка О. Токар) з вокальним ансамблем, вона сприятиме формуванню хормейстерських компетентностей у майбутнього викладача музичного мистецтва.

Завдання: здійснити комплексний аналіз обраного музичного твору з метою подальшого розучування його з вокальним ансамблем, охарактеризувати засоби музичної виразності та хормейстерські прийоми їх втілення у процесі ансамблевого виконання; виявити труднощі і запропонувати шляхи їх подолання.

Методологію дослідження становить комплексний аналіз вокального твору, метод показу, демонстрування виконавських прийомів.

Розпочинаючи розучувати вокально-хоровий твір, необхідно охарактеризувати поетичний текст і зосередитись на елементах музичної виразності, завдяки яким виражені його зміст, характер, настрої. Такими засобами виразності в музиці є ритм, темп, тональність, динаміка, тембр, гармонія тощо, за допомогою яких втілюються й виражаються переживання ліричного героя, яскравість їх відтворення.

Розглянемо хорову партитуру пісні “Ой на горі сніг біленький”, написану для мішаного хору і соліста *a cappella*. Це твір лірико-драматичного характеру, в якому передані переживання і хвилювання закоханої молодої дівчини:

*Ой на горі сніг біленький, десь поїхав мій миленький
Десь поїхав та й немає, серце з жалю завмирає, завмирає.
Очі чорні, мов терночок, брови рівні мов шнурочок,
личко біле, рум'янеє,
Серце моє коханеє, коханеє.
Поки тебе не любила, то спокійно в світі жила.*

*А тепер я гірко плачу, поки тебе не побачу.
Ой на горі сніг біленький.*

Вокально-хоровий аналіз. Загальний темп вокального твору – повільний, він не змінюється до його завершення, але трапляються *ritenuto* “уповільнення” (в тактах 6, 29, 31, 33, зокрема на таких словах: “*гірко плачу, поки тебе не побачу*”), увиразнюючи внутрішній стан зажуреної дівчини; а також *a tempo, ad libitum*, фермати у смислових кульмінаційних моментах, між куплетами, в кінці твору. На цих моментах хормейстер має уповільнити диригентський жест. Від дотримання темпу залежить якість темпового ансамблю, тому важливо, щоб виконавці мимоволі не почали прискорювати чи уповільнювати його. Загальний диригентський жест в цій обробці має бути на *legato*, але є такти з акцентами – їх бажано диригувати на штрих *marcato*, внаслідок чого. змінюється темп твору залежно від характеру і змісту поетичного тексту.

Розмір обробки складний – 4/4, але досить часто змінюється на простий $\frac{3}{4}$ (7-8, 10-12, 20-22, 30-31 такти) і 2/4 (13, 23 такти). Така зміна розміру надає можливість поєднувати акценти в поетичному й музичному куплетах. Хормейстер відчуває і показує співакам чергування розміру, динамізуючи рух фактури, допомагаючи їм увиразнювати логічні наголоси на сильних долях такту і на музичних фразах, чітко виконувати синкопи.

Основна тональність твору *h-moll*, але в 4, 17, 32 тактах трапляються відхилення в *e-moll*. Для відтворення настрою ліричного героя застосовані такі прийоми хорового викладу, як чисті тембри – виклад основного музичного матеріалу в партії сопрано, використання соло сопрано, виклад *tutti*, спів на голосний звук. В окремих тактах звучить хорова педаль в партії басів, тенорів. Загальний діапазон хорової партитури дві октави: *сі великої – сі першої*. Основна тема звучить в сопрано в діапазоні *сі малої – ля першої октав*, усі хорові партії перебувають майже в однакових теситурних умовах по відношенню до динаміки. Зручна теситура в хорових партіях надає змогу співакам застосовувати помірну силу дихання, співати плавно, без напруження на звуковеденні *legato*. Діапазон альтів: *сі малої – фа першої*, для баса – *ля великої – сі малої* октав. Звуковедення в партіях хвилеподібне, поступеневе, це зумовлено змістом тексту, часом трапляються стрибки на квінту, кварту з подальшим заповненням або оспівуванням. Партія тенорів охоплює *фа малої – фа першої* октав, вона має дещо високу теситуру в кульмінації (18 т.), нюанс *f*, з'являються ноти верхнього регістру і цей такт краще виконати щільним звуком, на гарному диханні, на опорі. Діапазон соліста: *сі малої – сі першої*, голос за таких умов звучить природно, без напруження. Загальна теситура хору зручна, бо звуковисотне положення партій відповідає вільному звучанню голосів.

Хоровий ансамбль передбачає художню цілісність і повну узгодженість усіх компонентів ансамблевого звучання, це особливо помітно за умови одночасного співу всіх партій – злиття їх голосів за тембром і силою звука.

Ансамбль – це дуже важливий елемент у виконанні твору, його необхідно прагнути досягти як в кожній із партій (частковий), так і у творі загалом (загальний). Частковий ансамбль передбачає виняткову чистоту унісонного звучання. Працюючи над ним, хормейстер має звертати увагу на чистий, тембральний, технічно рухливий звук, на тембральну виразність голосів, правильну артикуляцію, однакові темп, метро-ритм, манеру співу.

У формуванні ансамблю важливе значення має робота над дикційним ансамблем, який потрібно формувати шляхом одночасного вимовляння тексту і чіткої артикуляції. Необхідно спочатку декламувати текст у повільному ритмі, а потім в оригінальному темпі на ланцюговому диханні. Слід стежити за правильною вимовою голосних і приголосних під час співу, а саме: голосні необхідно співати максимально протяжно, витримуючи тривалість ноти, а приголосні вимовляти дуже швидко й чітко, ніби прив'язуючи їх до наступного складу. Потім проспівати і намагатись втілити задум в реальному часі, темпі й ритмі. У поетичному тексті пісні є звуки свистячі, шиплячі, тверді приголосні, їх потрібно виконувати чітко, вимовляючи кожну приголосну: "... *серце з жалю завмирає...*", "... *очі чорні, мов терночок, брови рівні мов шнурочок...*", "*серце моє кохане...*". Удосконалювати дикцію можна і під час опрацювання ритму. Обов'язково слід проспівувати партії окремо у повільному темпі, складні можна місця проплескати, щоб відчути ритмічну чіткість. Надалі варто проспівати в оригінальному темпі, зберігаючи набуте відчуття ритму. Таким моментом у творі є синкопа у другому ("*сніг біленький*"), четвертому ("*мій миленький*") тактах і далі. Загалом текст пісні простий для вимовляння і не становить значних дикційних труднощів.

Ансамблеве співвідношення партій передбачає їх зіставлення. Так, у першому куплеті звучить зіставлення сольної партії сопрано і акордової підтримки в партіях альтів, тенорів і басів. Динамічний ансамбль урівноважує звучання в межах партії і всього хору загалом. Працюючи над ним у високій теситурі, хормейстеру необхідно узгодити голоси за силою звука: спочатку в кожній партії, а далі – усіх загалом, при цьому на перший план виходить солююча партія сопрано. Штучний ансамблю буде у другому куплеті в партії тенорів на словах "*личко біле, рум'янеє*", він зумовлений високою теситурою і пов'язаний з динамічним і емоційним напруженням, позначеним нюансом *f*. Тут потрібно знівелювати теситурну строкатість, змінюючи динамічну гучність в партії тенора з *f* на *mf*.

Динаміка твору рухлива, від *p* – до *f*, це залежить від змісту твору і його образності. Перший куплет звучить на *p* ("*ой на горі сніг біленький, десь поїхав мій миленький*"), яке змінюється від *crescendo* на *f* (у 6 т. "*десь поїхав та й немає*") і потім за допомогою *ritenuto* різко змінюється знову на *p* ("*серце з жалю завмирає*"). Другий куплет виконується на *mf*, у 15 такті є акценти, що посилюють значення слів ("*мов терночок*"). У 17 такті починається *crescendo*, яке у 18 такті змінюється на *f* ("*личко біле, рум'янеє*"), а в 19 такті – на *diminuendo*, триваючи до кінця куплету на нюансі *p*, підкреслюючи емоційне наповнення слів "*серце моє каханеє*". У третьому куплеті твору є елементи

канону між солістом і хором. Такий прийом викладу музичного матеріалу динамізує фактуру і посилює рух до загальної кульмінації твору. У другій половині 27 такту є акценти, які переходять в наступний такт з динамічним відтінком *f* і за допомогою *crescendo*, звучить загальна кульмінація всього твору (“*а тепер я гірко плачу*”), динаміка напружується до *ff* з *ritenuto* і ферматами. І вже на останніх тактах твору динамічні відтінки спадають на *p* (“*поки тебе не побач*”) одночасно з уповільненням (*ritenuto*).

Своєрідністю ритмічного ансамблю в обробці є синкопа (2, 4, 12, 15 такти). Її потрібно виконати точно, легко, без поштовхів, стежачи за диханням, адже ритм є одним з головних засобів музичної виразності. Також досить часто трапляються затримані ноти (13-14 т., 23-24 т.), необхідно стежити, щоб співаки утримували ноту, але не “перетягували” її.

Особливе значення в пісні мають хорові тембри, завдяки яким і втілюється художній образ. Так, головна тема проходить у партії сопрано соло і в хоровій партії. У другому куплеті до викладу основної теми долучається й партія альтів, що значно збагачує колорит, тембральне звучання, далі тема звучить в терцію. Сопрано виконує тему більш світлим звуком, тоді як альти надають звучанню більшої насиченості. Інші партії створюють гармонічний фон, увиразнюючи тему. У третьому куплеті звучить соло сопрано, а інші партії тримають хорову педаль в тактах 24, 26, 28, 33-36.

Працюючи над дикцією і поетичним текстом, хормейстеру необхідно визначити й моменти поновлення дихання, цезури, які можуть бути зумовлені не тільки зміною дихання, а й з музичним фразуванням. В обробці переважає глибоке ланцюгове дихання, викликане безперервним звучанням мелодичної лінії та смислом поетичного тексту, повільним темпом, динамічним напруженням. Хормейстеру важливо зважати, щоб поновлення дихання співпадало з цезурами в музичному й поетичному текстах. Загалом під час виконання обробки “Ой на горі сніг біленький” потрібне ланцюгове дихання, адже тут мелодика, фразування, і музичний і поетичний тексти безперервні, тому брати дихання можна тільки між куплетами. Багато залежить і від того, як виконавці інтерпретують виконуваний твір.

Фактура обробки – гомофонно-гармонічна, з елементами підголоскової народної поліфонії. Основну мелодію веде партія сопрано, а інші голоси ніби акомпанують їй у вигляді тризвуків або витриманих нот. У другому і третьому куплетах головна мелодія звучить також в партії альтів, емоційно і тембрально посилюючи солюючий голос. У партії тенорів є підголоски у 24 і 28 тактах, які передають образ печалі і сліз дівчини (“*поки тебе не любила*”, “*а тепер я гірко плачу*”).

Особливу увагу в роботі над цим твором слід звернути на хорову педаль, яка може траплятись в будь-якому голосі хорової партитури. Вона буває одноголосна, у вигляді витриманого звука, іноді звучить як інтервал або акорд (такти 5, 24, 26, 33-36) в партіях альтів, басів і тенорів переважно на тоніці, терцевому, квартовому, квінтовому тоні, підтримує солюючі голоси. Звучання хорової педалі виявляє тембральне забарвлення певної партії, голосу і

регістру. В роботі над хоровою педаллю хормейстер має стежити за дотриманням співаками ланцюгового дихання, точного інтонуванням, динамікою, пам'ятаючи, що це "фундамент", на який спираються соло та інші партії.

Форма обробки – куплетна з кодою (30-36т.). Три куплети подібні між собою за характером, образністю. Варіативний розвиток музичного матеріалу в ній зумовлений розгортанням сюжетно-емоційної лінії. У другому і третьому куплетах зазнає розвитку музично-тематичний матеріал у партіях альтів і тенорів, інтонаційно збагачуючи музичну тканину, сприяючи динамічності музичного образу, зміні внутрішнього переживання закоханої дівчини. Музика обробки гармонічно багата й різноманітна. Художній образ втілюється завдяки акордам тонічної, субдомінантової, доміантової груп та їх оберненням, доміантсептакорду, зменшеному септакорду та їх оберненням. Мелодика плавна, розгорнута, її поступеневий рух виявляє внутрішні переживання головної героїні. Хормейстеру слід звернути увагу співаків на точне інтонування мелодичного ладу, зокрема мелодії, адже від цього залежить чистота строю як мелодичного, так і гармонічного, а також розвиває у виконавців відчуття гармонічного строю. Так, малі інтервали потрібно інтонувати вузько, близько, великі – широко, а чисті – стійко. Тільки за умови дотримання таких правил інтонування можна зберегти інтонаційну мелодичну і гармонічну основу цього твору.

Висновки. Розпочинаючи розучувати вокально-хоровий твір, необхідно охарактеризувати поетичний текст і зосередитись на елементах музичної виразності, завдяки яким виражені його зміст, характер, настрої. Такими засобами виразності в музиці є ритм, темп, тональність, динаміка, тембр, гармонія тощо, за допомогою яких втілюються й виражаються переживання ліричного героя, яскравість їх відтворення. Подальшого збагачення потребує методичне забезпечення навчального процесу з методика роботи з вокальним ансамблем.

Використана література:

1. Байда Л. А. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації. *Наукові записки. Педагогічні та історичні науки* : збірник наук. статей. К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. Вип. 88. С. 3–9.
2. Дем'янко Н. Ю. Основи хорознавства і методики роботи з хором : навч. посіб. Полтава : ПДПУ, 2004. 96 с.
3. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. К., 2020. 108 с.
4. Світайло С. В. Методика роботи з дитячим хоровим колективом : навч.-метод. посіб. К., 2016. 138 с.
5. Смирнова Т. А. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект : монографія. Горлівка, 2008. 445 с.

References:

1. Baida L. A. (2010). Theatricalization of a choral work as an aspect of performance interpretation [Teatralizatsiia khorovoho tvoru yak aspekt vykonavskoi interpretatsii]. In: *Scientific notes. Pedagogical and historical sciences: collection of sciences. articles*. K.: Publication of the NPU named after M. P. Drahomanova. Vol. 88. P. 3–9. [in Ukrainian].
2. Demyanko N. Y. (2004). Basics of choral studies and methods of working with the choir: a study guide for students of secondary special and higher institutions. [Osnovy khoroznavstva i metodyky roboty z khorom : navch. posib]. Poltava. 96 p. [in Ukrainian].
3. Kyrylenko Y. O. (2020). Theoretical and practical principles of conducting training: teaching. Manual. [Teoretychni ta praktychni zasady dyryhentskoi pidhotovky : navch. posib]. K. 108 p. [in Ukrainian].
4. Svitaylo S. V. (2016). Methods of working with a children's choir: educational and methodological manual for students. [Metodyka roboty z dytiachym khorovym kolektyvom : navch.-metod. posib]. K. 138 p. [in Ukrainian].
5. Smirnova T. A. (2008). Theory and methodology of conducting and choral education in higher educational institutions: psychological and pedagogical aspect: [Teoriya ta metodyka dyryhents'ko-khorovoyi osvity u vyshhyx navchal'nyx zakladax: psyxoloho-pedahohichnyj aspekt] monograph. [Metodyka roboty z dytiachym khorovym kolektyvom: navch.-metod. posib]. Gorlovka. 445 s. [in Ukrainian].

SVITAYLO S. V. Formation of choir master competencies in the process of learning a vocal work (on the example of processing "Oh, the snow is white on the mountain").

In Ukraine, the training of specialists in institutions of higher musical and pedagogical education is carried out on the basis of the competence approach, which determines the essence of state educational standards of the new generation, the content of educational programs. Future teachers of musical art, in addition to pedagogical competences, also acquire choir master's skills in order to carry out the musical development of schoolchildren by means of vocal and choral singing. Therefore, the educational process of conducting and choral training has its own specifics, and its organizational and methodological principles require further research and improvement. Thanks to choir master training, students acquire the ability to learn a vocal piece with a performing team. Therefore, the method of preparing them to work with vocal ensembles, methodical support of the educational process needs further development. The methodology of the research consists of a method of complex analysis, direct display, demonstration of choral techniques of working with a vocal piece. An analysis of the score of the song "Oy na gori snzh bilenky" arranged by O. Tokar was carried out, the means of musical expressiveness were characterized, and the choral techniques of their implementation in the process of ensemble performance were revealed. This will contribute to the formation of choirmaster competencies in the future music teacher. It is emphasized that, before starting to study a vocal-choral work with a performing team, the choirmaster needs to consider and characterize the poetic text, elements of musical expressiveness: rhythm, tempo, tonality, dynamics, timbre, harmony, with the help of which the composer expresses the state of the lyrical hero.

It has been proven that the course of methods of working with a vocal ensemble needs enrichment of methodological support and carrying out appropriate transformations that will help increase the effectiveness of the educational process, motivate students to develop and improve professional skills, develop comprehensively, etc.

Keywords: *conducting and choral preparation, vocal and choral analysis, vocal ensemble, analysis of the score of a vocal piece.*