

Лисак Георгій

*викладач-методист відділення
музичного мистецтва Уманського
гуманітарно-педагогічного
коледжу імені Т.Г. Шевченка*

Козіна Олена

*старший викладач відділення
музичного мистецтва Уманського
гуманітарно-педагогічного коледжу
імені Т.Г. Шевченка*

Вишневецька Людмила

*старший викладач відділення
музичного мистецтва Уманського
гуманітарно-педагогічного коледжу
імені Т.Г. Шевченка*

ПРЕДМЕТ ДИРИГУВАННЯ

В ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНОМУ КОЛЕДЖІ

У статті розглядаються актуальні проблеми підготовки майбутнього учителя музики в нових умовах реформування педагогічної освіти на заняттях з хорового диригування. Дається короткий історичний екскурс становлення диригентської професії. Висвітлюються проблеми вивчення цього предмету та шляхи їхнього розв'язання.

Ключові слова: *диригентська майстерність, музичні традиції, культура, диференціація, кваліфікація викладача.*

В статье рассматриваются актуальные проблемы подготовки будущего учителя музыки в новых условиях реформирования педагогического образования на занятиях хорового дирижирования. Дается короткий исторический экскурс становления дирижерской профессии. Освещаются проблемы изучения этого предмета и пути их решения.

Ключевые слова: *дирижерское мастерство, музыкальные традиции, культура, дифференциация, квалификация преподавателя.*

The topical problems of training the future music teacher in new conditions of restructuring of pedagogical education on the lessons of chorus conducting are examined in this article. Short historical insight of conductor's formation are given in the article. The problems of learning this subject by students and the ways of their solutions are observed.

Key words: *conducting mastery, musical traditions, culture, differentiation, qualification of a lecturer.*

Випускник відділення музичного мистецтва гуманітарно-педагогічного коледжу має бути різнобічно освіченим педагогом, добре володіти професійними навичками з предмету диригування, навичками управління як дитячим так і дорослим хоровим колективом.

Предмет диригування є невід'ємною складовою навчального процесу на відділенні.

Професія диригента найскандальніша і найвідповідальніша, адже диригент поставлений в умови, де його інструментом є цілий колектив виконавців. Тому він має відчувати виконавський колектив як єдиний інструмент, який складається з живих людей. Підкоривши їх, повести за собою складає його завдання. Диригент – творчий інтерпретатор музичного твору, який передає свої творчі наміри при допомозі жестів, міміки, слова. Він повинен навчити кожного співака як виконувати той чи інший твір. Диригування – це мова диригента. Природність мови диригента робить його зрозумілим як професіоналам, так і малопідготовленим учасникам самодіяльних колективів.

Керівник хору має створити свою трактовку твору, контролювати умови для свідомого виконання музики. Йому потрібен постійний напружений контакт з хором. До початку репетиції з хоровим колективом диригент готує план.

Вчити студента диригентській майстерності – означає вчити оволодівати музичним слухом, духовно вживатися в хоровий твір, вчити артистизму, інтонаційному відчуттю, природній пластичності рук, рухливості обличчя. Практика роботи зі студентами у вихованні їх як диригентів доводить, що не кожний з тих, хто відчуває твір і засвоїв диригентську техніку, може стати хорошим диригентом.

Таким чином, «значним музикантом може бути тільки людина з великим духовним інтелектуальним і емоційним змістом» [3, 5].

Диригент має знати тембри, діапазони, технічні можливості співаків, володіти інструментом.

Разом з виникненням хорових, оркестрових колективів диригування в процесі свого історичного розвитку пройшло багато стадій, поки не склалася його сучасна форма – мова жестів, міміки.

Студент повинен опанувати історичну суть виникнення предмета. В минулому це були ритмічні рухи тіла під час танців. Згодом виділився

ведучий виконавець заспіву, який оплесками відраховував такт. У середні віки для керування хором використовувався жезл, який називали італійським словом «баттута».

Пізніше використовувалася хейрономія без системи нотного запису. Поступово виконавським колективом керували скрипалі, клавесиністи. Та розвиток симфонічної музики вимагав щоб управління колективом знаходилося в одних руках.

У XIX столітті для керування хоровим колективом почала застосовуватись диригентська палочка, з'явилися у різних геометричних фігурах метричні схеми з дугоподібними лініями, які сьогодні є основою сучасної техніки диригування. Відтак, «провідними прийомами управління колективом виконавців стають візуальні жести і міміка» [3, 27].

«Таким чином, стихійні і примітивні рухи тіла первісних народів, хейрономія давнього періоду и епохи середньовіччя; поява баттути в XVI ст.; генерал-бас и диригування за клавесином в XVII–XVIII ст. і, зрештою, виникнення нового стиля з цього високорозвиненою мовою жестів – ось основні етапи еволюції диригентського мистецтва [1, 15].

У процесі опанування диригентським мистецтвом, його історією студент має не тільки вчитися, а й свідомо мислити, творити у напрямку оволодіння майбутньою професією.

Йому потрібно розвивати музичний слух, ладове відчуття, відчуття ритму, техніки диригування, з успіхом проводити практичні заняття з хором. У класі диригування під керівництвом викладача студент аналізує ідейно-образний зміст твору, вчиться трактувати його, виконує партитуру на фортепіано, робить вокально-хоровий розбір тощо.

На заняттях паралельно проводиться навчальна робота з педагогічної практики в дитячому садку, школі.

Поряд з вивченням історичних аспектів з предмету диригування студента потрібно інформувати про виникнення різноманітних закладів музичної освіти в Україні минулих часів, народження нових музичних напрямів хорового співу, різних методик навчання, світової культури, жанрів, обрядів, масового музичного виховання.

Ще з часів Київської Русі доходять до нас відомості про музичну освіту. При церквах і монастирях уже з XI століття створювалися школи, у яких поряд з навчанням грамоти, Закону Божого, навчалися також і співу. Введення

християнства на Русі дало значний поштовх до прилучення русичів до світової культури через греко-візантійське християнство. Це відбилося і на музичному мистецтві давньої Русі, яке з того періоду почало розвиватися у кількох напрямках:

- 1) широкому запозиченні музики і текстів з Візантії;
- 2) запозиченні тільки церковних текстів з Візантії.

Був і третій напрям, який брав свій початок з дохристиянських часів. Він розвивався з календарно-обрядового фольклору язичницького періоду на основі ладово-інтонаційного співу. Такий фактор мав величезний вплив і на характер самого християнства на Русі, відрізняючи його від інших видів християнства. Цей напрям з початку мав величезний вплив на руських священнослужителів, які змушені були пристосовувати язичницькі обряди і пісні до нової релігії.

В українській музичній традиції створювалися такі пісенні жанри як думи, балади, весільні, чумацькі та інші пісні. Не дивлячись на постійне загарбницько-поневолене становище українського народу, в його надрах зберігалася співуча душа.

В умовах гострої соціальної і національної боротьби гартувалась українська музична педагогіка. В середині XV століття зв'язки України з Візантією послабшали. У цей час українські землі почали підніматися після ординської навали, і в культурно-освітньому житті наших предків з'явилися перші прояви гуманістичних тенденцій. Найбільш визначальним став так званий «братський» етап становлення вітчизняної педагогіки, який характеризувався демократичним спрямуванням, світською орієнтацією, тісним зв'язком з народною та професійно-музичною освітою.

Мистецьке життя починало пробуджуватися спочатку на Західній Україні, що пов'язано з піднесенням національно-визвольної боротьби в період наступу католицизму.

Захищаючи свою національну культуру засобами освіти, братства протиставляли католицькому богослужінню новий багатоголосий хоровий спів з багатою гармонізацією, імпровізацією і великою різноманітністю форм. Цей новий хоровий спів почав швидко впроваджуватися в південно-західних братських школах у церковний спів і набув пізніше широкого розповсюдження по всій Русі.

Процес синтезування слов'яно-греко-латинських традицій в галузі

музичної педагогіки завершився в Києві, який з початку XVII ст. став освітянським центром. Прийнята методика навчання музичній грамоті одержала назву «київська азбука», а стиль багатоголосого співу – «согласие мусикійське київське пініє». Ця методика дозволяла залучати до хорового співу всіх учнів, була спрямована на масове естетичне виховання. Видатним явищем музично-педагогічної думки того часу були методика та підручники М.П. Дилецького. Ним створено міцну педагогічну школу, основи якої стали відправними для педагогів Європи протягом століття [6, 96].

Ідею а капельного співу на релятивній основі збагатив М.С. Березовський (XVIII ст.). Його вдалою знахідкою стало узгодження абсолюту й релятиву в методиці навчання співу по нотах.

Методика моделюючого навчання найбільш лаконічно викладена в «Партесній азбуці» Г. Головні. Простота моделей і раціональна методика їхнього засвоєння були запорукою придатності азбуки для масового музичного виховання.

Друга половина XVIII століття характеризувалася відкриттям навчальних закладів для панівних класів і скороченням народно-освітніх установ. Захоплення вищого світу інструментальною іноземною музикою витісняло хоровий спів. Починаючи з 70-х років XVIII століття в Москві, Петербурзі (пізніше – і в Україні) відкривалися приватні школи, де вчителями музики і співу були іноземні педагоги. Методичні прийоми індивідуально-інструментального навчання поступово переходили на вокально-хорові і витіснили той масовий вітчизняний метод, який складався протягом століть.

У XIX столітті музика і спів вважалися вже необов'язковими предметами у багатьох навчальних закладах, музично-виховний процес залежав від керівництва, регулювався потребами богослужіння, подіями в житті закладу чи міста. Функціонували приватні музичні школи, які загалом виконували роль підготовчих курсів для вступу до музичних навчальних закладів.

В атмосфері неприхованої політики денационалізації українського населення питання про систематичну музичну освіту не виникало. Це відзначилося розгортанням на Західній Україні музично-освітньої роботи з боку української інтелігенції та активізацією хорового руху в другій половині XIX століття.

Значний внесок в оновлення національної музичної культури зробив М. Лисенко. Композитор записував та видавав в автентичному вигляді музичний фольклор, розуміючи його як джерело побуту, звичаїв, історії народу, його психології, етичних та естетичних ідеалів. Започатковані

М. Лисенком етнографічні дослідження українських пісень доповнили та розширили праці П. Сокальського, Ф. Колесси, С. Людкевича, К. Квітки, В. Верховинця та інших видатних представників музичної фольклористики.

Свою любов до народного мистецтва М. Лисенко передавав учням музично-драматичної школи, яку відкрив у Києві в 1904 році. Педагоги – однодумці вбачали основну мету навчання в школі у вихованні національних музичних кадрів на демократичній основі. Високий професіоналізм, демократизм, творча атмосфера школи М. Лисенка сприяли заслуженому визнанню її широкими колами населення.

Видатний український композитор, дослідник-музикознавець, педагог П. Козицький (початок ХХ століття) поклав в основу своєї методики хоровий спів, який вважав засобом для досягнення загальномузичних завдань. Заслуга П. Козицького полягає у тому, що він пов'язав нові форми роботи з дітьми: слухання музики і творчу імпровізацію з історично-традиційним – хоровим-співом, наповнивши його новим змістом.

Елементи творчості як засобу активізації музичної діяльності учнів, входили основними структурними складовими в навчальні програми прогресивних діячів Б. Яворського та Б. Асаф'єва.

У 20-30-х роках ХХ століття сформувалася основоположна теорія всебічного комплексного виховання дітей, викристалізувалися основні види роботи з ними: слухання музики, співи, музично-ритмічні рухи, шумовий оркестр. Передові митці виступали за побудову музично-педагогічної системи на основі пробудження асоціативного мислення у дітей та їхнього активного, творчого ставлення до музичного мистецтва.

Щире бажання деяких педагогів удосконалити музичну освіту та значний вплив теорії «вільного виховання» привели до надмірної гіперболізації значення некерованої дитячої творчості. Наслідком цього стала недооцінка навчаючих засобів та вороже ставлення до «застарілого» змісту навчання, зокрема, хорового співу. Ситуація, що склалася в освітянському середовищі, ще більше підкреслювала важливість педагогічної діяльності П. Козицького.

У ХХ столітті склалася система дошкільного музичного виховання, яка розвивалася разом із науковими дослідженнями С. Беляєвої-Екземплярської, Т. Бабаджанян, М. Метлова, Н. Ветлугіної, Б. Теплова, А. Кенеман та інших учених. Предметом їхніх досліджень були проблеми музичного розвитку дітей раннього та дошкільного віку, взаємозв'язку виховання, навчання та розвитку, шляхи формування творчих та спеціально-музичних здібностей дитини.

Науково обґрунтовані та практично апробовані види дитячої музичної діяльності в дошкільних закладах (слухання музики, музично-ритмічні рухи, спів, гра на дитячих музичних інструментах) стали вже традиційними. Особливої уваги заслуговувала плідна наукова праця Н. Ветлугіної, доробок якої вплинув і на погляди сучасних українських вчених. Її методика розвитку пісенної та танцювальної творчості дітей дошкільного віку передбачає новий особистісний підхід до організації педагогічного процесу в дошкільних закладах.

Багато ідей, які впливали на українську музичну освіту, залишаються актуальними і в наш час. Існування історичних хорових напрямів, життя відповідних хорових колективів для викладача диригування має бути матеріалом для інформації на заняттях з хорового диригування протягом всього періоду навчання в педагогічному коледжі.

Велику увагу викладач повинен приділити вихованню комплексу технічних прийомів диригування. Незалежно від підготовки студента початок занять має бути присвячений саме техніці диригування. А будь-яке питання техніки завжди пов'язане з музичним завданням. На цьому етапі навчання техніки рекомендується встановити функції рук диригента. Типи рухів рук можуть бути симетричними і зовсім роздільними, коли обидві руки одночасно виконують різні технічні завдання. Часто диригують однією правою рукою. А який рух рук використати в кожному окремому випадку, залежить від характеру твору, динаміки, темпу тощо.

Незважаючи на те, що обидві руки можуть виконувати будь-яке завдання, практика викладання предмету визначає вимоги, які ставляться до кожної руки. Доводимо це студенту. Права рука ніби є керівним началом, призначається для тактування; поряд з цим вона визначає темп, характер, динаміку, дає вступ окремим голосам, відзначає акценти, фермати, синкопи. Отже, рухи правої руки не механічні. Вони впливають з конкретної музики. Завдання лівої руки – подача вступів, динаміки, показ фразування, дихання, цезур, зняття звучання тощо.

Ці ж завдання може виконувати права рука. Поряд з цим можна застосовувати симетричні жести рук, зокрема в могутньому, урочистому звучанні хору або багатьох хорів з оркестром. Проте, надто тривале використання симетричних рухів збіднює диригування. А тому про функції рук диригента можна зробити ряд висновків: тактування здійснюється правою рукою; інші функції можуть доручатися і правій і лівій руці.

Ліва рука користується більшою свободою, її рухи не обмежені

відповідними функціями. Вона має можливість брати на себе ширші завдання.

Незалежність рук в рухах є однією з найважливіших проблем техніки диригування, особливо на початку навчання.

Перед тим, як розпочати вивчення метричних схем, необхідно визначити склад диригентського апарату. Це корпус, плечі, голова, ноги, руки диригента. Викладач за декілька занять має навчити студента-початківця вільно користуватися частинами диригентського апарату, використовуючи їх у залежності від характеру музики. Слушну увагу викладач має звернути на метричні схеми. Саме на початковому етапі навчання педагог повинен домогтися свідомого сприйняття студентом ролі метру, диригентських схем. Малюнок схеми має бути доступним, простим. Він – основа в диригентських рухах. Але при відтворенні виразових музичних засобів малюнок схеми оживає, змінює напрям рухів тощо. На музичному матеріалі студент опановує структуру схем, краще в повільних темпах. Перша стадія вивчення метричних схем тісно пов'язана з незалежністю руху рук [2, 14].

Неабияку увагу викладач має звернути на засоби музичної виразності: динаміку та її контрастні елементи, фразування, акценти, тощо.

Необхідною умовою виконання музичного твору є темп та його зміни. Належна увага приділяється ферматі та її різновидам, синкопі, різним за тривалістю паузам.

Підсумовуючи, скажемо, що оволодіння студентом різними прийомами виразності жесту дозволяє диригенту, керівнику співочого колективу, творчо відтворити художні образи творів, створені композиторами різних епох.

На початку роботи зі студентом викладач аналізує кваліфікаційну характеристику навчального плану відділення музичного мистецтва де, зокрема, відзначено, що майбутній спеціаліст повинен керувати дитячим хоровим колективом, володіти вокально-хоровими навичками.

На прикладах роботи над творами українських і зарубіжних композиторів, обробками українських пісень, дитячими піснями викладач протягом періоду навчання вчить студента оволодівати основними прийомами з техніки диригування, знайомить студента з методикою роботи над хоровим репертуаром. Кожне заняття повинне мати зв'язки з предметами теоретичного циклу, хоровим класом, хорознавством, хоровим аранжуванням, методиками музичного виховання, формами організації шкільних олімпіад.

Навчаючи, викладач постійно має працювати над підвищенням рівня

своєї кваліфікації, використовувати методичні праці М. Колесси, В. Тольби, М. Канерштейна, К. Ольхова, І. Мусіна та інших відомих диригентів, як приклади творчої роботи в освітніх закладах, закладах культури. Поряд з цим, викладач має інформувати студента про диригентів, творчість яких у відповідні часи була заборонена. За приклад може слугувати опис керівника Дрогобицького хору «Бескид» С. Стемальщука у дослідженні «Дмитро Котко та його хори». «Ім'я Дмитра Котка «на нашій не своїй землі» довго перебувало під червоним табу. Проте люди його пам'ятали, й настав час і про нього сказати добре слово. Він-бо був не лише блискучим диригентом і основоположником професійного хорового співу в Західній Україні, засновником Львівської хорової капели «Трембіта» і реорганізатором Гуцульського ансамблю пісні і танцю, але яскравим прикладом служіння Україні» [4, 7]. Таких імен диригентів можна назвати і в інших регіонах України.

Готуючись до заняття, слід проаналізувати попередній навчальний матеріал, диференційовано продумати план роботи з кожним студентом, що дасть можливість досягти позитивних результатів. З урахуванням індивідуальних особливостей студента викладач повинен ретельно скласти семестровий план з предмета, який має відповідати внутрішній зрілості студента, його попередній музичній підготовці, ґрунтуватися як на відомих, так і на невідомих хорових творах різних за стилями, жанрами, характером виконання. Перш за все, це зразки української музичної класики, зарубіжних композиторів, твори для дітей. Особливу увагу слід приділяти творам без супроводу.

У семестровий план включаються твори для практики роботи з хором, а на останньому курсі – твори на державний іспит. Безперечним є те, що твори для студентів відповідних років навчання підбираються педагогом за принципом послідовного наростання труднощів з диригентсько-мануальної техніки. Керуючись програмою з хорового диригування, рішеннями предметної комісії, кожному студенту відповідного курсу планується 3–4 художніх твори, 3–4 дитячих твори на певні розміри, схеми тощо.

Програма з предмету планується з наближенням до педагогічної практики. Так, музичні твори для дошкільного навчального закладу вивчаються в III, IV семестрах, а твори для загальноосвітньої школи – в V, VI. Цим самим забезпечується наступність підготовки студентів до педагогічної практики в дошкільних навчальних закладах та загальноосвітніх школах.

Для кращого розвитку диригентської техніки у програму включаються твори з супроводом, в яких студенту надається можливість опанувати

прийоми керування хором і супроводом, вирішувати проблеми мануальних рухів.

Індивідуальні заняття з хорового диригування не мають постійних рецептів, але мають свою послідовність. Їх можна проводити за розділами: розбір партитури, виконання її на інструменті, спів голосів, визначення диригентських завдань тощо.

Після засвоєння студентом основних положень партитури заняття можуть бути різноманітними: аналіз партитури, відпрацювання виразових засобів, передача художнього образу.

Практика проведення заняття з хорового диригування в коледжі доводить, що найпоширенішим видом є заняття, на якому наявні 2-3 компоненти. Наприклад: виконання партитури на фортепіано, її диригування, робота над репертуаром дитячого садка, школи. Така різноманітність складових частин дає можливість педагогу активізувати студента, його розумову діяльність, пробуджувати в нього відповідні почуття відтворення художнього образу.

Складність такої будови заняття полягає у тому, що викладач має враховувати етапи вивчення хорової партитури (початковий, серединний, заключний). Кожен з етапів мусить бути складовим компонентом перших двох-трьох занять. Паралельно відбувається робота над дитячим твором. Збігу тут немає. Робота над дитячим твором простіша, ніж над початковим етапом художнього твору, і на даному занятті займає менше часу.

Наведемо приклад, де мають місце такі компоненти: заключна робота над художнім твором (диригування, техніка виконання фраз), тактування дитячого твору. Приступаючи до роботи на такому занятті, викладач знає, що студент на попередніх заняттях опанував гру партитури на інструменті, її музично-теоретичні, вокально-хорові, структурні особливості. Вивчення студентом цих елементів дає можливість викладачу приступити до роботи над диригуванням художнього твору в цілому з відповідною роботою над дитячим твором.

Теорію і технологію вищезазначених фраз, їх виконання викладач тільки нагадує студенту, розповідає про закони їхнього розвитку, втілення виразових фразових деталей в художній образ засобами мануальної техніки. Наступним етапом є робота над відпрацюванням всіх виразових засобів, творчих задумів авторів для створення художнього образу твору. Кількість затраченого часу на цю тему визначити не можна. Все залежить від сприйняття студентом всієї музичної палітри як художнього, так і дитячого твору.

Методи для заключного вивчення творів можуть бути різноманітними. Перш за все, викладач домагається розуміння студентом виконавських засобів, розкриття авторського задуму, міри використання диригентських прийомів. Важливо осмислити на заключних заняттях художній зміст творів, відтворити виразові засоби (динаміку, агогіку, штрихи, темп, ритм тощо). А ще – керуватися авторськими вказівками, знати форму, мову творів, загострити увагу студента до застосування різноманітних диригентських прийомів, відчувати зв'язок між фразами, частинами, вміти показати головну кульмінацію тощо. Незаперечним є розуміння студентом художньої ідеї твору, його змісту, задуму авторів літературного і музичного текстів.

Робота на заключному етапі над художнім образом вимагає від студента-диригента всебічних знань і навичок з уже вивчених предметів гармонії, аналізу музичних творів, історії музики, хорознавства в їх тісному зв'язку. Ці предмети передбачені навчальним планом відділення музичного мистецтва.

Життєвий педагогічний досвід свідчить, що випускники, отримавши ґрунтовні музичні знання в Уманському гуманітарно-педагогічному коледжі ім. Т.Г. Шевченка, у тому числі з предмету хорового диригування, успішно працюють за спеціальністю, навчаються в університетах і в майбутньому стають професіоналами музичної освіти в Україні та за її межами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. – М. : Музыка, 1973. – 109 с.
2. Колесса М.Ф. Основи техніки диригування. – К. : Музична Україна, 1981. – 206 с.
3. Ольхов К.А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. – Л. : Музыка, 1979. – 200 с.
4. Стельмащук С. Дмитро Котко та його хори. – Дрогобич : Відродження, 2000. – 335 с.
5. Теплов Б.М. Избранные труды. – М. : Педагогика, 1985. – 243 с.
6. Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української музики. – К. : Музична Україна, 1980. – 196 с.