

Міністерство культури України  
Національна музична академія України

---

Д. В. РАДИК

# ДИРИГЕНТ\*ПАРТИТУРА\*ХОР

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Київ-2026







Міністерство культури України  
Національна музична академія України

Д. В. РАДИК

# **ДИРИГЕНТ – ПАРТИТУРА – ХОР**

**НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК**

КИЇВ-2026

УДК 784.087.68:78.071.2:781.68(075.8)

Укладач: Д. В. Радик, заслужений діяч мистецтв України, професор

Рекомендовано до друку  
Вченою радою Національної музичної академії України  
(протокол № 1 від 01.09.2026; наказ № 167 від 01.09.2026))

Р е ц е н з е н т и :

Є. Г. Савчук, народний артист України, академік, професор  
В. О. Бондарчук, член-кореспондент НАМ України,  
доктор мистецтвознавства, професор;  
А. Я. Скорик, доктор мистецтвознавства, професор  
С. М. Прокопов, заслужений діяч мистецтв України, професор

Редактор: О. І. Филипчук

«Диригент – Партитура – Хор» – навчальний посібник з дисципліни «Хороведство та методика роботи з хором». Змістовна частина структуризована за трьома розділами.

У першому розділі «Диригент як особистість і хорових справ майстер» розглядаються творчо-психологічні контури особистості диригента і питання сутності мистецтва диригування.

У другому розділі «Партитура як носій художнього змісту твору» розглядаються основоположні принципи роботи з партитурою: методичні рекомендації щодо здійснення аналізу виконавського твору та самопідготовки до практичної роботи з хором.

У третьому – «Хор як інструмент духовного та професійного самовдосконалення» розглядається сучасна естетика хорового колективу, даються методичні рекомендації щодо практичних основ роботи, методи формування власної інтерпретації художніх образів, принципи підбору репертуару та формування концертних програм.

Навчально-методичний посібник «Диригент – Партитура – Хор» призначений для викладачів та здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня за галуззю знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки», спеціальністю В5 «Музичне мистецтво», спеціалізацією «Хорове диригування» у закладах вищої освіти.

ISBN 978-966-7357-77-1

© Національна музична академія України  
© Д. В. Радик, 2026.

## РОЗДІЛ І

### ДИРИГЕНТ ЯК ОСОБИСТІСТЬ І ХОРОВИХ СПРАВ МАЙСТЕР

*«Диригент – це високоосвічена, творчо обдарована особистість музиканта з властивими моральними, духовними, культурними цінностями, що володіє мистецтвом диригування з відповідним енергетичним та творчо-психологічним впливом на цілісну систему взаємодії з виконавським колективом, ознаками професійної діяльності якого є закономірності технічного й художнього втілення творчого задуму, високий рівень інтерпретації музичних образів».*

*Д. В. Радик*

#### Тема 1. Творчо-психологічні контури професії

Багатогранна людська діяльність спирається на систему морально-етичних, естетичних, філософських та духовно-культурних цінностей. Хорове мистецтво як вагомий складник естетичної культури акумулює вектор всебічного розвитку особистості, спонукає до пошуку і творення краси у праці, побуті й професійній комунікації, а також стимулює безперервне прагнення до самовдосконалення.

Професія хорового диригента має комплексну, поліфункціональну природу. Вона охоплює широке коло завдань, що виходять далеко за межі суто технологічної чи музично-теоретичної підготовки. Специфіку диригентської діяльності можна повноцінно розкрити лише за умови синтезу історично апробованого досвіду виконавства та закономірностей суміжних наукових дисциплін особистісно-психологічного спрямування:

*Психологія творчості:* закономірності образного, художньо-асоціативного мислення та креативної діяльності.

*Соціальна психологія:* феномени групової динаміки, міжособистісного спілкування, психологічної сумісності та інтраколективної взаємодії.

*Психологічна кібернетика:* механізми прийняття оперативних рішень, інформаційного керування, зворотного зв'язку та контролю дій виконавського колективу.

*Психофізіологія:* природне кодування й трансформація внутрішньослухових уявлень у моторно-рухову сферу.

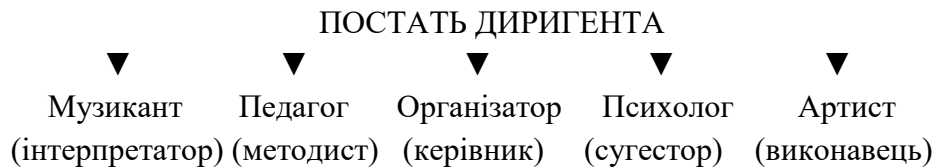
*Психолінгвістика:* вербальні та невербальні комунікативні канали (жест, міміка, погляд, пантоміміка).

*Біомеханіка та пластична виразність:* психомоторна координація, доцільна організація мануально-рухового апарату та економія м'язових зусиль.

Ураховуючи, що визначальним у колективному музикуванні є людський чинник, методологічно виправдано залучати також концепції формування творчої особистості (зокрема космобіологічні теорії та езотеричні психологічні підходи). Матеріали суміжних наук виступають необхідним доповненням, що допомагає виявити базові закони музичного виконавства й диригентської фаховості.

### Поліфункціональність та психометричні вимоги

З-поміж усіх музично-виконавських спеціальностей професія диригента є однією з найскладніших і найвідповідальніших. Вона вимагає від митця поєднання функцій декількох «внутрішніх професій»:



Базовий рівень музичних здібностей становить лише фундамент диригентського дарування, на якому будується спеціальна психофізіологічна структура особистості:

*Яскраво виражена комунікабельність:* здатність до емпатії, емоційного зараження, розуміння та передачі художньої інформації.

*Гострота та вибірковість аналітичного слуху:* можливість миттєво диференціювати складну багатоголосну фактуру й корегувати якість звучання (ансамбль, стрій, нюансування).

*Концентрована та диференційована увага:* висока лабільність психічних процесів для одночасного контролю над партитурою, хором та власною мануальною технікою.

*Вольова сугестійність:* внутрішня сила для об'єднання десятків виконавців у єдиний творчий організм та переконливого втілення авторської або власної концепції.

За визначенням К. Ольхова, диригування є «*своєрідним перекладом музики на мову жестів та міміки, перекладом звукового образу в зоровий з метою керування колективним виконанням*». Природність диригентського висловлювання, спираючись на загальножиттєві та специфічно-музичні асоціації, робить його зрозумілим як для професіоналів, так і для учасників аматорських колективів.

## **2. Етапи формування внутрішньої моделі твору**

Основне джерело, що акумулює творчу енергію диригента-хормейстера, – це внутрішня потреба самореалізації в процесі художнього пошуку. Щоб занотований нотний текст перетворився на живе мистецьке явище, він має отримати «друге народження».

Формування цілісного виконавського образу відбувається в декілька послідовних етапів:

1. Аналітичний (конструктивно-логічний): первинне ознайомлення з партитурою, теоретичний аналіз форми, гармонії, фактури, тексту та історико-стильового контексту.
2. Внутрішньозвуковий (інтонаційно-акустичний): завдяки внутрішньому співу та слуху вибудовується образно-звукова модель твору у всій тембровій та динамічній різноманітності. Як зазначав О. Пазовський: «*Тільки той диригент, хто до моменту безпосереднього відтворення музики вміє вільно*

*чути її своїм внутрішнім слухом, хто вміє цілісно мислити партитурою, інтонуючи про себе всі закладені в ній багатства виразних засобів...».*

3. *Корективно-практичний (адаптивний):* адаптація теоретичної моделі під конкретний виконавський склад, акустичні умови зали та психологічний стан колективу.
4. *Концертний (імпровізаційно-виконавський):* остаточний синтез свідомого контролю та творчої інтуїції під час публічного виступу.

| Сфера реалізації                                        | Психічний механізм                        | Прерогатива                          |
|---------------------------------------------------------|-------------------------------------------|--------------------------------------|
| Вокально-технічний процес (звукоутворення, дихання)     | Фізична діяльність, рефлекторний контроль | Свідомість, професійна техніка       |
| Художнє виконання (інтерпретація, образне перевтілення) | Ідеально-звукове народження твору         | Інтуїція, художнє мислення, сугестія |

### **3. Робота з українським національним репертуаром та репертуарна політика**

Формування художньо-ціннісного репертуару є наріжним каменем діяльності хорового диригента, виявленням його громадянської та мистецької позиції. Опрацювання українського національного репертуару вимагає глибокого осягнення специфіки національного мелосу, етосу та духовного коду народу.

#### Специфіка інтерпретації української хорової музики

*Фольклорно-етнографічний пласт:* вимагає від диригента знання автентичних витоків, ладо-гармонічних особливостей (натуральні лади, підголоскова поліфонія) та специфіки вокального звукоутворення (відкрий/напіввідкритий тембр, специфічна артикуляція).

*Сакральна музична спадщина:* охоплює давньоукраїнські розпіві, партесний концерт, духовну музику класицизму (М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель) та духовні твори ХІВ–ХХІ ст. (М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович, А. Ведель, В. Сильвестров, Є. Станкович). Робота над цією музикою потребує відчуття молитовного стану, суворості стильової дисципліни, особливої прозорості ансамблевого звучання та підпорядкування вокальної лінії духовному змісту богослужбового чи молитовного тексту.

*Сучасний академічний репертуар:* вимагає оволодіння новітніми техніками хорового письма (сонорика, алеаторика, розширені вокальні техніки, кластерна гармонія), збереження концептуальної цілісності та виразного національного мелосу.

## Концептуальне моделювання концертних програм

Диригент виступає драматургом концертної програми. Сучасний підхід до її формування базується на таких принципах:

### ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ПРОГРАМИ

|                                                                       |                                                                             |                                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Контрастність<br>та динаміка<br>(чергування форм,<br>темпів, тембрів) | Тематичність<br>і драматургія<br>(наявність наскріз-<br>ної художньої ідеї) | Історико-стильова<br>послідовність<br>(від класичних витоків до<br>новітніх опусів) |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|

Систематична робота над якісним національним продуктом відіграє вирішальну роль у вихованні естетичного смаку співаків та формуванні культурної самоідентичності слухацької аудиторії.

#### **4. Педагогіка, акмеологія та еволюція диригентського мистецтва**

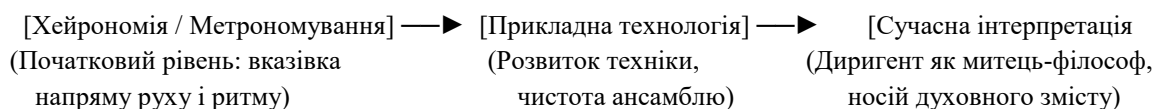
Навчальний процес диригента не повинен зводитися лише до шліфування тактувальних рухів чи м'язових навичок. Згідно з дослідженнями Г. Єржемського, у діяльності диригента відсутні прямі фізичні (матеріальні) контакти зі звучанням – вона будується виключно на інформаційно-знаковій взаємодії та психологічних регуляторах.

Сучасний педагогічний підхід спирається на засади **акмеології** – науки, що вивчає закономірності досягнення вершини (*акме*) у професійному та особистісному розвитку. Вона орієнтує диригента-початківця на:

- розвиток самостійності та критичності художнього мислення;
- пошук внутрішніх творчих резервів і побудову власного інтерпретаторського стилю;
- системне осмислення процесу управління хором як цілісною функціональною системою.

#### Еволюційна трансформація фаху

Історично диригування пройшло шлях від ремісничих прийомів до вищого ступеня художньо-естетичного мислення:



### **Висновок**

Сучасний диригент-хормейстер – це не просто керівник, а носій надзавдання, якого вирізняє непохитний внутрішній етичний закон. Для нього професія є не джерелом фінансового збагачення чи слави, а високим покликанням та способом духовного існування.

*P. S. «Хоровий спів – це Божественне Ремесло, що пломеніє світлом радості».*

*«Хто має вуха, щоб слухати, – нехай слухає!» (Від Марка 4:23)*

*«А посіяне в добру землю – це ті, що слухають слово і приймають, і родять утричі, ушістдесят і в стораз» (Від Марка 4:20).*

## Тема 2. Функції та роль диригента в сучасній музичній практиці

### 1.1. Етика взаємостосунків у системі «диригент – хор»

Диригентсько-хорова діяльність спирається на високу морально-етичну та патріотичну місію: правдою і вірою служити мистецтву, духовному поступу суспільства й високим людським ідеалам. Керівник колективу несе повну відповідальність як за власну професійну позицію, так і за духовний і художній рівень очолюваного ним виконавського організму. Відтак етика взаємин диригента з хоровим колективом стає однією з фундаментальних проблем сучасної музично-виконавської педагогіки.

Історична еволюція диригентської професії демонструє виразну трансформацію владних повноважень та типів керівництва:

[Історична модель: Авторитаризм]

Диригент як адмін. керівник  
з монополією на найм і звільнення.



[Сучасна модель: Партнерство та сугестія]

Диригент як духовний лідер, роботодавець музичний  
інтерпретатор, концептуаліст та вихователь.

Сучасний суспільно-культурний розвиток мінімізує авторитарні важелі впливу. Диригент постає високоосвіченим музикантом, інтерпретатором та психологом, головним клопотом якого є глибинне розкриття художнього змісту твору та його переконлива трансляція слухачеві.

У контексті міжпресональної взаємодії ключовим стає гуманістичний імператив: *щоб бути справжнім Музикантом, треба насамперед бути Людиною*. Диригентська паличка має знаходитися в руках високопорядної, гармонійної та артистичної особистості, свідомої своєї відповідальності за духовно-емоційний стан підлеглих.

У сучасних умовах кожен співак хору виступає неповторною особистістю та суб'єктом творчості. Підтримання артистичної гідності хориста (навіть у випадках ситуативної неувважності чи професійних огріхів) створює сприятливий психологічний клімат для колективної праці. У середовищі, заснованому на взаємоповазі:

- панує здоровий творчий мікроклімат та висока виконавча дисципліна;
- співаки керуються не страхом перед керівником, а внутрішньою відповідальністю та побоюванням підвести спільну справу;
- унеможливорюється виникнення деструктивних конфліктів та згуртування колективу на засадах прихованого супротиву.

### 1.2. Виховання співака та вокально-хорова робота

Пріоритетним напрямом діяльності хормейстера є цілеспрямоване виховання хорового співака, що передбачає розв'язання низки взаємопов'язаних завдань:

#### ЕТАПИ ВИХОВАННЯ ХОРОВОГО СПІВАКА



Формування та розвиток  
професійного голосу  
(вокального апарату)



Оволодіння майстерністю  
«гри» на власному голосі  
(динаміка, тембр, штрих)



Формування навичок  
ансамблевого співу  
(структурне злиття)

Системотворчим чинником у цьому процесі є розвиток *вокального зонного слуху*, що має високу чутливість до найдрібніших інтонаційних відхилень, тембральних барв та динамічних градацій людського голосу. Хормейстер працює не лише з індивідуальними голосами, а й із цілісною тембрально-акустичною тканиною хорових партій та всього ансамблю.

Вокально-хорові навички становлять той практичний стержень, довкола якого будується розкриття художньо-образного змісту партитури. З огляду на це диригент зобов'язаний:

- досконало розуміти й фізіологічно відчувати механізми вокалоутворення та дихальної техніки;
- перебувати у належній співацькій формі та постійно вдосконалювати власну вокальну майстерність;
- бути готовим у будь-який момент репетиції наочно продемонструвати голосом необхідний штрих, нюанс, тембральну барву чи спосіб звукоутворення.

Лише за умови високої фахової та вокально-виконавської компетентності хормейстер здобуває беззаперечний професійний авторитет у колективі.

### **1.3. Ансамблево-виконавська єдність та репетиційний процес**

У хоровій справі колективістський принцип пронизує всі ланки навчально-виконавського процесу. Інтерпретаційна концепція є результатом спільної інтелектуальної та емоційно-вольової праці, що вимагає від кожного хориста:

- досконалого знання власної партії та розуміння її місця в загальній фактурі;
- синхронності та єдності звуковедення, відчуття загального темпоритмічного пульсу;
- високого рівня розвитку метроритмічного слуху, гнучкості й стійкості відчуття індивідуального та колективного ритму.

Зазначені навички формуються в процесі системної репетиційної роботи. Завдання диригента полягає в тому, щоб надати кожному учаснику можливість максимальної творчої самореалізації заради досягнення спільної художньої мети. Подолавши технічно-технологічні труднощі, хормейстер повинен вдихнути в нотний текст живе емоційне дихання.

Для успішного виконання цих завдань диригент, окрім рис музиканта-інтерпретатора, повинен володіти спеціальними професійно-диригентськими та психолого-педагогічними якостями:

#### **СПЕЦІАЛЬНІ ЯКОСТІ ДИРИГЕНТА-ЛІДЕРА**

|                                                                    |                                                                       |                                                                                           |
|--------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| Організаторські та педагогічні (планування часу, авторитет, опіка) | Комунікативні та сугестивні (лаконічність вимог, заволодіння довірою) | Слухові та контролюючі аналізатори (абсолютна слухова увага, точність реакції на помилки) |
|--------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|

Творчість диригента споріднена з режисерським мистецтвом, проте має виразну специфіку: якщо режисерська праця завершується до прем'єри, то диригентська

розгортається у своєму остаточному, завершеному вигляді безпосередньо на очах у публіки під час публічного виконавського акту.

### 2.1. Етапи опанування хоровим твором

Процес опрацювання музичного твору диригентом має чітку етапність, де кожен період вирізняється власними методами й технологічними прийомами:

| Етап роботи                        | Зміст та методологічний інструментарій                                                                             | Основна мета                                                            |
|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| I. Передрепетиційний (Моделювання) | Теоретичний аналіз, внутрішнє слухання, уявне відтворення, розробка методології майбутніх репетицій.               | Формування цілісного внутрішньо-звукового образу твору та плану дій.    |
| II. Репетиційний (Реалізація)      | Вокально-хорова робота, мануальний вплив, словесні пояснення, покази голосом та на інструменті, спеціальні вправи. | Технічне й художнє засвоєння партитури колективом, подолання труднощів. |
| III. Концертний (Інтерпретація)    | Використання виразної мануальної техніки (поєднання тактування та експресивно-образного жесту).                    | Повноцінне відтворення задуму, психологічне зараження залу та хору.     |

Служіння авторському задуму є високим обов'язком митця. Транслюючи твір через власну індивідуальність, диригент мимовільно виражає свою художню сутність. Осягаючи глибокі передумови створення партитури, інтерпретатор стає повноправним співтворцем композитора, реалізуючи фундаментальну аксіому: *«Щоб проникнути в задум твору, необхідно цей задум ніби заново створити»*.

### 2.2. Робота з нотним текстом і проблема штрихової культури

Нехтування вказівками автора або викривлене прочитання нотного тексту здатні деформувати художню концепцію твору. Опрацювання та розстановка штрихів належить до складних інтерпретаторських завдань.

*Авторські штрихи:* вимагають максимальної виконавської дисципліни й точності відтворення.

*Редакторські варіанти:* потребують критичного аналізу та порівняльного вивчення джерел.

*Власна штрихова редакція:* застосовується у випадках відсутності авторських указівок або під час адаптації давньої музики (наприклад, партесного співу чи ренесансної поліфонії). Зміна штрихів має бути виваженою, адже неточний вибір здатний змінити характер цілого епізоду чи художнього образу.

Найвищим рівнем професійної етики є можливість безпосередньої співпраці диригента з сучасним композитором задля узгодження єдиного виконавського варіанта.

### **2.3. Динаміка як засоби художньої виразності**

Динаміка в музичному мистецтві є потужним засобом емоційного та семантичного впливу, тісно пов'язаним із динамікою людської мови, переживань і пластики. Контрастні динамічні зіставлення асоціюються зі зміною подій, драматургічними зламами або вторгненням нових образних сфер.

У сучасній виконавській практиці спостерігається тенденція до форсування звуку та зловживання гучною динамікою (*forte, fortissimo*). Через це викривляються природні градації динамічної шкали, а досягнення справжнього, наповненого диханням та таємничістю *pianissimo misterioso* стає складним художнім завданням.

#### **СПІВВІДНОШЕННЯ ДИНАМІЧНИХ ГРАДАЦІЙ**

| Тихо (Piano)                            | Помірно (Mezzo)                      | Голосно (Forte)                                    |
|-----------------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------------------------|
| (глибина, таємниця, концентрація уваги) | (природне мовлення, ліричний роздум) | (кульмінації, емоційне піднесення, відкритий звук) |

Динамічні категорії в музиці є відносними. Їх реалізація вимагає від диригента ретельно продуманого динамічного плану з урахуванням акустичних властивостей та об'єму концертної зали.

### **3. Психологія взаємодії з публікою**

Взаємодія диригента та хору зі слухачською аудиторією спирається на складні психолого-сугестивні механізми. Досвідчені майстри наголошують: слухача необхідно вивчати, поважати й цінувати, проте під час концертного виконання про присутність залу слід концептуально «забути».

Естетичний та емоційний контакт із публікою виникає природним шляхом тоді, коли:

- на сцені здійснюється акт творення справжнього мистецтва;
- диригент повністю занурений у пошук художньої правди та максимальну концентрацію на музичній тканині й виконавському колективі;
- митець повністю віддає свої душевні сили без залишу, зберігаючи абсолютну внутрішню незалежність від залу.

### **Висновок**

Зануреність диригента в художній процес та емоційне зараження хору підпорядковують собі увагу публіки, змушуючи її проникливо слухати, співпереживати й глибоко усвідомлювати духовний зміст музичного твору.

### Тема 3. Керування творчим колективом та регулювання його дій

#### 1.1. Психолого-управлінський вектор діяльності хормейстера

Кожен вид людської діяльності має специфічний зміст та передбачає особливий інструментарій для досягнення поставленої мети. Сьогодні досягнення базових механізмів управління діями хорового колективу розглядається як фундаментальне питання успішної професійної діяльності хормейстера.

Видатні майстри минулого й сьогодення здобули визнання не лише завдяки природному обдаруванню чи унікальному музичному слуху. Вирішальним чинником їхнього успіху стало інтуїтивне або усвідомлене розкриття універсальних закономірностей психологічного та художньо-організаційного керування виконавським організмом.

#### ТИПОЛОГІЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО КЕРУВАННЯ

|                                                                                                |                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| ▼                                                                                              | ▼                                                                                             |
| Авторитарно-вимогливий стиль<br>(напр., Е. Направник: «Талантів багато, професіоналів – мало») | Демократично-сугестивний стиль<br>(напр., А. Авдієвський: висока вимогливість + емпатійність) |

Історія музичного виконавства знає безліч прикладів, коли яскраві й обдаровані музиканти залишали професійну арену через неналежне володіння методами управління колективом. Відтак постає нагальна потреба систематизувати накопичений практичний досвід у логічно струнку й несуперечливу систему взаємодії диригента з виконавською групою.

#### 1.2. Сутність керування: стратегічний напрям та феномен колективної саморегуляції

У класичному розумінні керування – це здатність так організувати власну діяльність та вплив на керовану систему (хор, оркестр, ансамбль), щоб вона функціонувала максимально оптимально й стабільно генерувала художній результат, адекватний творчому задуму.

За визначенням Г. Єржемського, *«керування – це доцільно організована система практичної реалізації диригентом його творчих намірів»*. Утім, низка дослідників слушно пропонує трактувати цю функцію скоріше як спрямування діяльності.

Диригент не просто здійснює оперативний контроль; насамперед він:

- формує концептуальну стратегію виконавського процесу;
- розв'язує фундаментальні організаційно-художні завдання;
- активізує та стимулює внутрішній творчий потенціал кожного співака.

#### Парадокс диригування: диригент як стратег, хор як суб'єкт управління

Диригент є єдиним керівником, який несе повну персональну відповідальність за кінцевий мистецький результат і володіє всіма адміністративно-художніми прерогативами. Проте власне процес керування не може бути зосереджений виключно в одних руках – він завжди має колективний характер.

## ДВОСТОРОННІЙ ПРОЦЕС КЕРУВАННЯ ТА САМОРЕГУЛЯЦІЇ

ДИРИГЕНТ (Стратегічний рівень)  
Моделювання «майбутньої музики»  
Генерація емоційно-вольових засад  
Подача випереджального ауттакту  
Коригування загальної концепції

ХОР (Тактичний рівень)  
Внутрішня координація партій  
Вирівнювання ансамблю та строю  
Метроритмічна самокорекція  
Колективна відповідь на сугестію

Музиканти хору є активними співучасниками управління: вони підтримують художньо-організаційну цілісність ансамблю, координують горизонтальні (мелодичні) та вертикальні (гармонічні) зв'язки, реагують на імпульси диригента й здійснюють внутрішньогрупове регулювання.

Чим вищий професійний рівень колективу та ступінь його внутрішньої саморегуляції, тим більше повноважень з «дріб'язкового контролю» знімається з диригента. Це вивільняє його творчу енергію для розв'язання вищих художньо-інтерпретаційних завдань.

### 1.3. Співвідношення категорій «керування» та «регулювання»

Розмежувати «керування» та «регулювання» як ізольовані категорії вкрай складно, адже регулювання є інобуттям керування. Вони виступають двома сторонами єдиного виконавського процесу:

Керування: це стратегічна лінія виконавської діяльності диригента, породжена його творчою потребою та сформована на основі випереджальної моделі «майбутнього звучання».

Регулювання: це оперативна корекція, що виникає внаслідок розходження між уявленим художнім ідеалом та реальним акустичним результатом.

Пряма дія диригента рідко дає миттєвий абсолютний результат. Лише точкова, гнучка корекція дозволяє поступово наближати реальне звучання хору до його ідеального прообразу.

#### Принцип випередження та зворотний зв'язок

Уся керуюча діяльність хормейстера базується на *принципі випередження (антиципації)*, пластичним вираженням якого є *система ауттактів*. Диригентський ауттакт спирається на інтуїтивно-мисленнєві механізми: *інтуїція пропонує та генерує образ, а мислення оцінює, корегує та підтверджує його*.

Фундаментом системи є *принцип зворотного зв'язку*.

Будь-яке розходження між заданою програмою та реальним співучим тоном спонукає диригента до миттєвого регулювального впливу, що повертає виконання в потрібне русло.

### 1.3. Енергетика керування, м'язова релаксація та «інтелектуальні м'язи»

Процес керування вимагає від диригента колосальної витрати нервово-психічної енергії. Митець перебуває в стані постійної інтелектуальної та емоційної напруги, концентруючи волю на подоланні інерції колективу та транслюючи власні художні установки.

Щільність емоційного імпульсу не залежить від фізичної гучності: іноді прозоре, наповнене диханням *pianissimo* вимагає значно більшої внутрішньої напруги та концентрації волі, ніж зовнішнє о потужне *forte*.

#### ФЕНОМЕН ПСИХОМОТОРНОГО ДИСБАЛАНСУ

|                                                   |                                                            |
|---------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| Грубий силовий тиск<br>(мануальне перенапруження) | Рациональна енергопередача<br>(внутрішньослухова сугестія) |
| Руки «заглушають» внутрішній слух                 | М'язи рук вільні та пластичні                              |
| Зруйновано психологічний контакт                  | Енергія акумулюється у вольовій                            |
| Діяльність зводиться до тактування                | емоційно-образній сфері                                    |
| Хор втрачає ініціативу й співає<br>механічно      | Спектр жестів насичений глибоким<br>художнім змістом       |

#### Проблема м'язової релаксації та перерозподіл енергії

Сучасна диригентська виконавська школа приділяє першочергову увагу психофізичній релаксації та раціональному розподілу енергетичних ресурсів.

Процес перерозподілу енергії відбувається шляхом:

- зняття надлишкової м'язової напруги з плечового поясу та мануального апарату;
- спрямування вивільненої енергії у внутрішню емоційно-вольову сферу (акумулювальний центр);
- трансформації цієї енергії в чіткі, виразні, сугестивні імпульси, що передаються хором за допомогою економного та змістовного жесту.

Мускулатура диригента – це вольові, «інтелектуальні» м'язи. Сила впливу митця вимірюється не фізичною силою чи амплітудою рухів, а яскравістю внутрішньослухових уявлень, глибиною художньої потреби та вольовою цілеспрямованістю. Що раціональніше диригент використовує свій енергетичний потенціал, то вищим є рівень його мистецького впливу на колектив і вагомішими професійні здобутки.

#### **Висновок**

Керування хоровим колективом є складним синтезом художнього прогнозування, гнучкого оперативного регулювання та раціонального психофізичного впливу, де диригент виступає не авторитарним силовиком, а духовним та емоційним центром колективної творчості.

### **Тема 4. Комунікативна взаємодія диригента з хором**

#### **1.1. Психолого-комунікативна основа диригентсько-хорової взаємодії**

Психологічним тлом, на якому розгортається ефективна взаємодія керівника та хорового колективу, є процес спілкування в усіх його формах і виявах. Кожен диригент-професіонал володіє власною індивідуальною «технікою спілкування». Проте в практичній діяльності вона нерідко будується виключно на інтуїтивному чи несвідомому рівні. Це стає причиною комунікативних зривів та невдач під час спроб встановити глибинне взаєморозуміння з творчим колективом.

У творчому спілкуванні завжди має існувати єдине смислове й емоційне поле – «спільний знаменник», який об'єднує всіх учасників виконавського процесу. Мова диригентських жестів повинна формуватися не на предметно-ілюстративному рівні (просте тактування або механічне дублювання нотного тексту), а на ситуаційно-змістовому. Вона має транслювати особистісне, глибоко прожите емоційне ставлення митця до музичного твору, розкриваючи його концептуальні та змістові характеристики.

#### РІВНІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

| ▼                          | ▼                           | ▼                                   |
|----------------------------|-----------------------------|-------------------------------------|
| <b>ЗОРОВИЙ<br/>КОНТАКТ</b> | <b>СЛУХОВИЙ<br/>КОНТАКТ</b> | <b>ВНУТРІШНІЙ<br/>(СУГЕСТИВНИЙ)</b> |
| Фіксація<br>погляду        | Слуховий<br>контроль        | Емпатія                             |
| Мануальна<br>пластика      | Вокально-<br>ансамблева     | Психологічне<br>переконання         |
| Міміка                     | корекція                    | Художня<br>синхронізація            |

Високий професіоналізм забезпечує необхідну стабільність досягнення художнього результату через застосування усвідомлених методів і навичок. Щоб внутрішні механізми й об'єктивні закономірності спілкування перетворилися на ефективний інструмент керування колективом, диригент повинен науково обґрунтовано й доцільно організувати процес психологічної взаємодії.

Повноцінна ситуація спілкування виникає за умов встановлення багаторівневої системи комунікативних контактів:

- зоровий контакт: візуальне сприйняття мануальної графіки, міміки, погляду й пантоміміки диригента;
- слуховий контакт: постійний акустичний контроль і вокально-ансамблевий взаємозв'язок між партнерами;
- внутрішній (сугестивний, емпатійний) контакт: тонке психоемоційне відчуття художньо-образного задуму, що забезпечує єдність виконавських намірів.

Інформаційні процеси виступають безпосереднім засобом комунікативної взаємодії, а психологічний (сугестивний) вплив – ключовим методом досягнення художньої мети.

### 1.2. Увага як організувальний чинник творчої взаємодії

Психологічною основою спілкування та «цементувальним матеріалом», який об'єднує диригента й хор у цілісну виконавську систему, є взаємоспрямована увага. Руйнування або розсіювання уваги творчих партнерів щодо динаміки розвитку спільних дій миттєво дезорганізує систему взаємодії, позбавляючи її ефективності, стрункості та чіткої спрямованості. З огляду на це диригент має досконало володіти методикою встановлення та утримання психологічного контакту як з окремими співаками та партіями, так і з усім хоровим масивом.

Комунікаційний процес у хоровій роботі — це не просто акт обміну інформацією, а створення об'єктивно необхідних умов і каналів зв'язку, серед яких чільне місце посідають:

- увага: спрямованість і зосередженість свідомості на конкретному об'єкті діяльності;
- спрямованість свідомості: свідомий вибір об'єкта (вокальний звук, фразовий нюанс, метроритмічний імпульс);
- осередженість: абсолютне відволікання від усіх сторонніх подразників, що не стосуються виконавського завдання.

#### КЛЮЧОВІ ВЛАСТИВОСТІ УВАГИ ДИРИГЕНТА

|                              |                                                                                                   |
|------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Властивість                  | Функціональне призначення в роботі з хором                                                        |
| Селективність(вибірковість)  | Виділення провідної партії, мелодичного ходу або характерної художньої деталі з загальної фактури |
| Розподіл                     | Одноточасний контроль за якістю звучання, текстом, мануальною технікою та реакцією хору.          |
| Переключення<br>Переключення | Миттєвий перехід уваги від однієї хорової партії до іншої відповідно до партитурного розвитку     |
| Стійкість                    | Утримання психоемоційного напруження й концентрації впродовж усього виконання твору               |

#### Концентрація та розподіл уваги

Свідомо зосередженість на об'єкті реалізується через дві взаємодоповнюючі форми – концентрацію та розподіл:

1. Концентрованість уваги пов'язана з точковими, високовідповідальними діями диригента, які вимагають граничної точності (наприклад, подача відповідального вступу, зняття тону, фіксація складної альтерації).
2. Розподіл уваги забезпечує можливість одночасно охоплювати й координувати дії великого колективу, тримаючи в полі зору всі хорові партії, інструментальний супровід та загальний драматургічний процес.

### 1.3. Увага як процес активного контролю та саморегуляції

Концептуальне трактування уваги запропонував ще на початку XVIII століття французький філософ-просвітителю Жюльєн Офре де Ламетрі, визначивши *увагу як функцію контролю*. У контексті диригентсько-хорової діяльності це дає змогу розглядати увагу не як пасивне спостереження, а як самостійний, активний і цілеспрямований процес.

Увага-контроль виступає стрижневим механізмом досягнення художньо-виконавських результатів та реалізації інтерпретаційного задуму диригента.

|                          |                          |
|--------------------------|--------------------------|
| Спрямованість свідомості | Вибіркова зосередженість |
| Увага як контроль        | Художня саморегуляція.   |

Такий підхід створює належні психологічні умови для побудови продуктивного діалогу між керівником та музичним колективом, перетворюючи комунікативний процес на потужний важіль художнього розвитку хорового ансамблю.

### Висновок

Спілкування та комунікація в хоровій роботі – це не просто передача виконавських команд, а складна психологічна система, де диригент через мову жесту, зоровий контакт і раціонально організовану увагу формує єдине творче поле, перетворюючи колектив співаків на цілісний співвиконавський організм.

### Тема 5. Психологічні механізми взаємодії диригента з колективом

Для вдалого втілення своїх керуючих функцій диригент будує складну систему психологічних комунікацій, яка базується на взаємних зорових та слухових контактах.

За своєю структурою вони поділяються на:

- *аксіальні* (від латинського *axis* – вісь) – двосторонній, спрямований контакт між диригентом та окремим солістом чи виконавцем;
- *ретіальні* (від латинського *rete* – сітка) – зацікавленість у комунікативному процесі цілої хорової групи чи навіть усіх учасників взаємодії одночасно.

Необхідну «жорсткість», стійкість і керованість комунікаціям диригента надає використання механізмів довільної (вольової) уваги та постійного контролю. Подібно до того, як по одному телефонному проводу можна вести декілька переговорів водночас, так і кожен зі встановлених диригентом контактів дозволяє ефективно використовувати різні компоненти спілкування:

- передавати необхідну виконавську інформацію;
- здійснювати спрямований психологічний вплив на хористів;
- втілювати функції активного контролю та корекції їхніх дій у реальному часі.

Встановлення диригентом психологічних контактів із колективом ніколи не є механічним процесом. Комунікативний процес вимагає високої інтелектуальної напруги та значних вольових зусиль. За своєю природою ці контакти можуть бути як

зовнішніми, так і внутрішніми. Їхня принципова відмінність полягає в тому, що зовнішні контакти спрямовані переважно на вирішення організаційних завдань:

- створення каналів взаємної циркуляції інформації;
- налагодження системи контролю та регуляції дій хорового колективу.

У той самий час внутрішні контакти охоплюють набагато тоншу духовну й інтелектуальну сферу. Проблема внутрішніх контактів є фундаментальною для хорового виконавства: без їх урахування картина спілкування керівника та музичного колективу набуває однобічної, механістичної оцінки.

Внутрішній контакт – це шлях досягнення духовного світу музиканта, глибокого проникнення в його творче «Я».

Обидві форми психічних контактів – зовнішня та внутрішня – постійно співіснують у практиці диригування, органічно впливаючи одна з одною. Проте при детальному аналізі у змісті зорових та слухових контактів виявляється суттєва розбіжність. Якщо зорові контакти можуть функціонувати і як зовнішні, і як внутрішні, то слухові мають додаткову функцію завдяки подвійній спрямованості слуху диригента: він контролює не лише дії колективу, але й здійснює рефлексивний контакт із самим собою, зі своїм внутрішнім слуховим образом твору.

Єдність слухового і зорового контактів завжди забезпечує високу художню ефективність, сприяючи бездоганній організації виконавських дій. Натомість «спілкування» з партитурою наодинці, вольові посили «без адреси», відсутність необхідного внутрішнього та зовнішнього контакту з конкретними виконавцями, некоординовані широкоамплітудні рухи, які охоплюють «усіх» і водночас «нікого», – лише руйнують увагу музикантів, стаючи причинами серйозних художніх втрат і дезорганізації роботи хору.

Значення зорового фактора в комунікативній діяльності диригента важко переоцінити. Це найголовніший спосіб не лише отримання, а й передачі експресивної інформації. Не випадково численні висловлювання відомих майстрів та психологів кваліфікують зорові контакти як «особливу знакову систему» в процесі міжособистісного спілкування. Лео Стоковський підкреслював, що очі відіграють значно важливішу роль у творчому спілкуванні керівника та музичного колективу, ніж суто технологічні компоненти, оскільки саме вони створюють той вирішальний внутрішній контакт, який слугує основою глибокого взаєморозуміння.

Сьогодні ці емпіричні уявлення отримали вагоме наукове обґрунтування. Зокрема, експериментально доведено, що людська зіниця надзвичайно чутливо реагує на динаміку емоційного стану, розширюючись та змінюючи конфігурацію внаслідок концентрації уваги на зацікавленому предметі чи під впливом будь-якої внутрішньої психічної напруги.

#### Комунікативні та мануальні дії диригента

У процесі комунікативної взаємодії між диригентом та виконавцями часто створюється стан поглибленого психологічного контакту, що певною мірою нагадує гіпноз. Величезна роль у його встановленні належить правильній організації мануальних дій диригента, яка залежить від предметного напрямку та

сконцентрованості його рухового процесу у фокусі так званої «робочої точки» (М. О. Бернштейн).

Хористи під час ритмічної організації спільних дій реагують не на руку загалом, а на рух у просторі саме тієї мікроточки, з якої починається імпульс. Правильна організація рухових дій активно сприяє встановленню та підтримці взаємних психічних контактів, створюючи потужний чинник посилення диригентського впливу. Цей висновок підтверджує тезу видатного психофізіолога Миколи Бернштейна про необхідність назавжди викоренити з диригентського арсеналу «рухи-пустишки», які не лише не несуть виконавцям корисної інформації, але й руйнують тонкі комунікативні зв'язки між диригентом та хором.

### Спілкування як прояв зустрічної активності творчих партнерів

У диригуванні неприпустимий неадекватний розподіл на пасивного «виконавця» (хориста) та активного «розпорядника» (диригента). Будь-які спроби ізолювати їхню діяльність і розділити єдиний творчий процес означали б ліквідацію самого спілкування, яке, за справедливим зауваженням психолога Бориса Ломова, визначає «не нашарування одна на іншу паралельно “симетричних” діяльностей, а саме взаємодію суб'єктів-партнерів».

Роль диригента у виробленні й здійсненні спільної стратегії виконання є вирішальною: він завчасно моделює необхідний майбутній результат та характер виконавських дій щодо його реалізації. Це слугує основою для виникнення справжньої творчої довіри між керівником і хором.

Водночас диригент повинен постійно стимулювати розумну зустрічну художню ініціативу виконавців, спрямовувати їхній творчий потенціал на нові інтерпретаційні пошуки та вимагати нетрадиційного прочитання своїх партій.

У диригентській практиці існують два діаметрально протилежні підходи до взаємодії з колективом:

1. «Диригенти-диктатори» – не вступають у жодні діалоги з колективом і тим паче не допускають його впливу на власну виконавську концепцію. Вони ставляться до хору як до «колективного інструменту», на якому можна грати в будь-якому темпі та характері. Відповідно, спілкуються вони не з людьми, а безпосередньо з «інструментами».
2. «Диригенти-демократи» – відштовхуючись від власної концепції-трактовки твору, вважають за необхідне підтримувати та розвивати творчу ініціативу виконавців, використовуючи її для досягнення найвищих художніх результатів. Вони спілкуються перш за все з особистостями, створюючи атмосферу колективної творчості. Тактика розв'язання окремих фрагментів партитури вітає зустрічну активність хористів, якщо вона не суперечить генеральній художній ідеї диригента.

## **Висновок**

Сучасна музична педагогіка та психологія доводять, що система диригування, побудована на глибоких механізмах двостороннього спілкування та взаємодії, є найпрогресивнішою і найдієвішою. Вона веде до творчого взаємозбагачення всіх учасників процесу та створює реальні умови для досягнення бездоганних художніх результатів. При цьому слухові контакти виступають потужним інструментом оперативного керування, тоді як зорові – несуть у собі ще й елементи сугестії, слугуючи найсильнішим стимулятором виконавської творчості колективу.

## **Тема 6. Сугестивні фактори впливу в структурі диригування та управління колективом**

У виконавській техніці диригування слід чітко розрізняти дві базові функції: тактування та експресивну (виразну) функцію.

Тактування слугує для вимірювання часу, позначення темпу й метра виконуваної музики. Воно є своєрідною метроритмічною сіткою, на якій диригент будує цілісну художню концепцію та намічає лінії музичного розгортання. Хоча тактування лежить в основі сучасної диригентської техніки, оволодіти ним відносно нескладно. Набагато важче розвинути образно-виразну техніку, що розкриває глибинну експресивну сторону музичного твору.

Головне завдання експресивної функції диригента – розкрити внутрішній смисл, ідейно-емоційний зміст партитури та втілити її індивідуальне трактування. «Метрономування з його точністю й економністю в рухах ще не робить диригента майстром... Точні й економні рухи диригент повинен поєднувати з тим внутрішнім артистичним началом, яке пожвавило б ці рухи, зробило б їх характерними, щоб вони відображали художнє відчуття диригента. Тільки тоді метрономування переростає в диригування». – П. Чесноков

Тривалий час серед деяких музикантів існувала думка, що виразний, образний жест – це виключно результат інтуїції, натхнення та природного таланту, які не підлягають систематизації. Проте сучасна диригентська педагогіка та психологія спростовують цей підхід: диригентська техніка як ключовий засіб впливу на колектив повинна бути предметом свідомого й глибокого вивчення.

Специфіка мистецтва диригента полягає в тому, що його єдиним інструментом є він сам. Щоб чітко й емоційно передати виконавцям свої концептуальні наміри, диригент має досконало володіти смислово інтонуючим тілом (руками, корпусом, мімікою, поглядом). Крім того, диригентська техніка виступає не лише засобом вираження власного задуму, а й інструментом безпосереднього психолого-сугестивного впливу на хоровий колектив.

Джерело пластичної виразності жесту міститься в самій музичній мові. Музика і рух тісно взаємопов'язані: такі елементи, як темп, метр, агогіка, динаміка, цезури та характер звуковедення, є одночасно елементами фізичного руху і принципово адекватно ним виражаються. Динамічне наростання природно відтворюється збільшенням амплітуди жесту, а агогічні зміни – відповідною трансформацією швидкості й щільності руху.

Разом із тим, диригентський жест не повинен просто слідувати за музикою чи ілюструвати її постфактум. Його головна функція – предикторна (випереджальна): пред'являти вимогу, викликати до життя необхідне звучання та формувати акустичний результат ще до моменту його виникнення.

#### Корпус, голова та міміка як фактори сугестії

Поведінка, жестикуляція, міміка, погляд і осанка диригента створюють цілісну знакову систему, яка невідворотно зчитується виконавцями на підсвідомому рівні.

#### *Корпус диригента:*

- підтягнутий, розгорнений: виражає впевненість, зібраність, внутрішню силу та вольовий імпульс;
- згрупований, загорнений всередину: свідчить про сором'язливість, неупевненість або затисненість;
- розслаблений, млявий: сигналізує про відсутність волі, пасивність або байдужість.

Природні рухи корпусу мають бути естетично та смислово обґрунтованими. Поступове розпрямлення з невеликим відхиленням назад підкреслює кульмінаційні моменти й динамічне розгортання; помірне стиснення з нахилом уперед передає приховану напругу, нову хвилю розвитку чи зосереджене *pianissimo*.

#### Положення голови:

- дещо нахилена вперед: свідчить про рішучість, наполегливість і вольову концентрацію;
- опущена на груди: передає смуток, заглибленість у себе, смиренність;
- відкинута назад: символізує піднесеність, замилюваність, захоплення або екзальтацію.

#### Міміка та погляд:

Міміка обличчя є найважливішим оперативним каналом передачі емоційного стану. Напружена чи розгублена міміка миттєво дезорганізує хор. Натомість живий, емоційно відповідний вираз обличчя в поєднанні з виразним поглядом здатен коригувати нюансування без зайвих мануальних рухів.

Енергійний, адресний погляд диригента обов'язково повинен **попереджати** кожен відповідальний вступ, зняття чи динамічний зсув, збираючи увагу співаків і задавати необхідний характер звукоутворення.

#### Просторова та висотна семантика рук

Руки залишаються найактивнішою та найгнучкішою частиною диригентського апарату. Їхнє просторове розміщення має виражену психологічну семантику:

- рівень живота: сприймається як низинний, побутовий, позбавлений інтелектуального або піднесеного змісту;

- рівень грудей: область емоційного центру, ширості, душевності й душевного хвилювання;
- рівень лоба (і вище): сфера думки, інтелектуальної концептуалізації, розумового осмислення та духовної висоти;
- широкі розкуті рухи вгору й убік: виражають радість, світло, монументальність та емоційне визволення.

Зв'язок просторових відчуттів (висота, глибина, ширина, щільність) із музичними асоціаціями надає диригентові можливість будувати точні пластичні еквіваленти художнього образу.

### Висновок

Гармонійний диригентський процес вимагає абсолютного синтезу сугестивно-виразного початку й технічної точності. Надмірна захопленість «зовнішньою експресією» без чіткого метроритмічного та конструктивного каркаса призводить до втрати ансамблю, а сухий техніцизм перетворює виконання на формальне відтворення нотного тексту.

Тільки тоді, коли графічна точність мануального жесту підкріплюється внутрішньою психологічною переконаністю, виразною мімікою та адресним поглядом, диригування набуває справді сугестивного характеру – здатності безпосередньо передавати художню волю керівника кожному виконавцеві в колективі.

## Тема 7. Технічні та художньо-виразні функції диригентських жестів

### 1. Технічні функції диригентських жестів

Фундаментальна проблема диригентського мистецтва – діалектичний взаємозв'язок та співвідношення двох його нерозривних сторін: *технічна та художня*.

В основі технічної сторони диригування лежить *тактування* – мануально-просторове графічне зображення метра та тактового розміру. На відміну від навчальних схем тактування, використовуваних, наприклад, під час сольфеджування, у професійному диригуванні кожній частці (звуковій або паузовій) передуює передпідготовчий рух – *ауфтакт*.

Жест ауфтакту за своєю часовою тривалістю має бути суворо тотожним тривалості тієї частки, яку він готує. Класична диригентська школа виділяє в структурі ауфтакту чотири взаємопов'язані фази:

1. Замах – активний або м'який рух руки вгору (чи вбік), який закликає виконавців до дії;
2. Затримка (або вольова фіксація / «вершина» замаху) – коротка мікропауза, необхідна для дихальної та психофізичної синхронізації колективу перед звукоутворенням;
3. Падіння (атака) – спрямований рух руки вниз до диригентської площини, що завершується миттєвою «точкою» (стопом або дотиком);

4. Віддача (рефлекторний відскок) – еластичний рух угору чи вбік, який виникає услід за «точкою» і стає єдиним часовим містком до наступної частки.

Для якісного показу початкового ауфтакту рука диригента має спочатку зайняти вихідне положення, що відповідає позиції попередньої частки (згідно зі обраною схемою тактування). Після цього виконується жест «дихання» – рух угору або вбік із мікрозупинкою в кінцевій фазі, повністю аналогічною затримці подиху співака перед атакою звуку. І, нарешті, слідує безпосередній жест вступу – падіння руки до площини, що фіксується виразною «точкою».

Описаний початковий ауфтакт (ауфтакт вступу) швидкістю замаху, глибиною падіння та характером «точки» визначає не лише точний темп, а й динаміку, штрих та емоційний характер усього твору. Тому диригентові необхідно з максимальною відповідальністю ставитися до точності ауфтакта: перед подачею жесту «дихання» слід обов'язково подумки сформулювати й «почути» внутрішнім слухом точний темп і характер звучання.

Неодмінна умова професійного ауфтакту – *строга пропорційність і тотожність часових тривалостей у ланцюжку «замах – затримка – падіння»*.

1. Якщо «точка» або удар виникає передчасно, це застає співаків зненацька: звук видобувається квапливо, форсовано й асинхронно.
2. Небезпечним є й штучне гальмування руху під час падіння руки: співаки втрачають відчуття пульсації і не можуть точно розрахувати момент реальної атаки звуку.

Окремо слід зупинитися на жесті, що сигналізує про припинення звучання – жесті «зняття». Він містить три обов'язкові елементи: *увагу, приготування (ауфтакт до зняття) та безпосереднє зняття*. Закони виконання жесту зняття повністю тотожні правилам початкового ауфтакту:

- жест приготування аналогічний жесту дихання;
- жест зняття відповідає за імпульсом жесту вступу;
- ауфтакт до зняття обов'язково подається в точному темпі, характері та динаміці поточного фрагмента твору.

Узагальнюючи базовий розділ, визначимо основні технічні функції диригентського жесту:

1. Показ і збереження темпу, метра та ритмічної пульсації;
2. Показ початку звучання (вступ, затакт, ауфтакт);
3. Показ точного закінчення звучання або цезури (зняття).

## **2. Засоби музично-виконавської виразності та жест**

Володіння базовою тактувальною технікою є лише фундаментальною передумовою диригування. Проте технічні прийоми самі по собі не вичерпують складних художніх завдань керування виконавським процесом.

До сфери художньо-виразної мануальної техніки належать:

- прийоми гнучкої зміни темпу, агогіки, динамічних градацій, тембрового забарвлення, акцентуації, артикуляційного штриху та фразування;

- прийоми, за допомогою яких у просторі унаочнюються глибокі смислові та інтонаційні зв'язки музичної мови;
- прийоми, спрямовані на вирівнювання технологічних компонентів хорової звучності – хорового строю (інтонації) та ансамблю (гармонічного, ритмічного, тембрового).

Диригентський жест відіграє вирішальну роль у тих сферах, де інтерпретаторська свобода виявляється найповніше: це темп, динаміка, тембр та артикуляція. Зазначені компоненти музичної тканини найменше піддаються точній нотній зафіксованості, відтак надають диригентові широкий простір для розкриття творчої індивідуальності. До того ж саме темпово-агогічні та динамічні чинники найсильніше впливають на емоційне сприйняття слухача.

Водночас важливо пам'ятати: самі по собі агогічні чи динамічні зміни не гарантують художньої виразності. Головним чинником виразного виконання є логіка фразування – спосіб об'єднання звуків у живі інтонаційні мотиви, фрази, речення та періоди. І хоча це поєднання (або розчленування) здійснюється за допомогою темпу, динаміки, тембру та цезур, саме фразування підпорядковує ці засоби єдиній вищій художній логіці.

### **2.1. Темп, агогіка та амплітудно-ваговий баланс жесту**

*«Якщо об'єднати всі чинники, від яких залежить правильне виконання диригентом музичного твору, то вони кінець кінцем зведуться до правильного темпу; вибір і визначення останнього зразу ж показує нам, чи вірно зрозумілий диригентом даний твір».* – Ріхард Вагнер

Первинне уявлення про темп формує початковий ауфтакт, а подальше відчуття метричного пульсу закріплюється міждольовими ауфтактами. Величезне значення для темпової стабільності має фаза віддачі (рефлекторний відскок після «точки»). За швидкістю та характером рух віддачі повинен точно відповідати швидкості замаху. Будь-яка невідповідність між замахом і віддачею є головною причиною темпових збоїв та дезорієнтації хору.

З темповим ритмом безпосередньо пов'язана амплітуда (величина) жесту. Тут діє фізичний принцип маятника: *чим швидший темп, тим меншою має бути амплітуда рухів, і навпаки.*

1. Для швидких темпів природним є використання дрібної, легкої кистьової техніки. Широкий жест всією рукою у швидкому темпі робить музику важкою, створює враження громіздкості й метушливості.
2. Відповідно, при прискоренні темпу (*accelerando*) амплітуда жесту має поступово зменшуватися з послідовним переходом від руху всією рукою (плече, лікоть) до передпліччя та кисті.
3. При уповільненні темпу (*ritardando*) амплітуда жесту збільшується, а до руху послідовно залучаються передпліччя, лікоть і плечовий суглоб.

Поступове, тривале прискорення темпу найкраще передавати через непомітне й м'яке прискорення фази віддачі. Поступове гальмування досягається

стриманим «обважненням» віддачі. Якщо ж виникає потреба в раптовому, різкому уповільненні, диригент має миттєво включити в рух масу передпліччя та плеча – залучення цих великих важелів створює потужний опір і природно гальмує темп.

## 2.2. Взаємодія агогіки та динамічних зміщень

Поширеною виконавською помилкою є автоматичне стереотипне поєднання прискорення з обов'язковим *crescendo*, а уповільнення – з *diminuendo*, що супроводжується шкідливим роздуванням або згасанням амплітуди. Якщо таке поєднання є прямою вказівкою композитора, зміна амплітуди можлива, однак краще зберігати загальну просторову форму жесту, змінюючи його внутрішню насиченість.

Найбільш органічними та художньо переконливими для диригування є протилежні комбінації:

1. *Поєднання уповільнення з crescendo* – застосовується в моментах найвищого художнього напруження: підхід до загальної кульмінації, повернення до головної теми (реприза), підсумкове утвердження основної думки. Збільшення маси й амплітуди руки одночасно виражає і наростання сили, і стримування темпу.
2. *Поєднання прискорення з diminuendo* – використовується для відтворення просторових ефектів (віддалення, згасання, легкості), вираження незавершеності або переходу від яскравих смислових акцентів до прозорого фону. Зменшення об'єму жесту та його полегшення однаково природні як для прискорення, так і для послаблення звуку.

## 2.3. Втілення фермат і робота з паузами

Серед агогічних відхилень найбільшу технічну складність становлять *фермати*. У диригентсько-хоровий практиці розрізняють три основні види фермат за їхнім розташуванням у формі:

- *фермата в кінці твору (або розділу)* – найпростіша технічно, оскільки після неї відсутній подальший рух. Вона знімається звичайним жестом зняття через попередній випереджальний ауфтакт. У хормейстерській літературі її називають *знімальною ферматою*;
  - *фермата на початку або всередині фрази (без розриву звучання)* – коли після витримування звуку музичний розвиток має продовжуватися без зупинки. У цьому разі жест зняття/переходу одночасно є сигналом-ауфтактом до наступного звуку. Цей вид називають *незнімальною ферматою*;
  - *фермата на паузі (психологічна пауза)* – надзвичайно важливий художній елемент, який вимагає від диригента точного вибору просторової позиції рук та міміки:
1. *Якщо увагу слухача слід концентрувати на звучанні, що щойно відлунало*: руки диригента після зняття залишаються нерухомими в позиції точки зняття, «заморожуючи» акустичний простір;

2. *Якщо увагу спрямовано на наступну фразу*: руки відразу після зняття перераховуються у вихідну позицію нового вступу, показуючи готовність і характер наступного проведення;
3. *Якщо необхідно поєднати обидва завдання*: диригент жестом «дослухання» фіксує відзвук, а потім плавно переводить руки в позицію нового ауттакту. У всіх випадках колосальну роль відіграють виразний погляд та міміка диригента.

## 2.4. Перехід на укрупнене та роздрібнене тактування

Під час значних агогічних зрушень виникає технічна потреба зміни малюнка тактування:

- *укрупнення схеми (дроблення метра на більші одиниці)*: перехід з 3/4 чи 2/4 «на раз», або з 4/4 чи 6/8 «на два». Застосовується в дуже швидких темпах для усунення метушливості жесту або у повільних – для надання музиці більшої широти й кантиленності;
- *роздрібнення схеми (подрібнення метра)*: перехід з 2/4 на 4/8, або з 3/4 на 6/8. Застосовується при значних уповільненнях (*ritardando molto*), коли звичайна схема не може забезпечити синхронності й плавності повільного руху.

Головне правило при зміні малюнка тактування – *збереження пропорційної часової прогресії*. Типовою помилкою є раптове непропорційне подовження або скорочення першої ж частки в новій схемі, що руйнує природний плин агогіки.

## 2.5. Градації динаміки та мануальна техніка

Відображення динамічних нюансів базується на психофізичних асоціаціях людини: *сила звуку пов'язується з м'язовим зусиллям, масою, об'ємом і просторовим розмахом*.

1. Вертикаль тактування: збільшення розмаху та висоти падіння руки природно передає гучність (*forte*), а зменшення вертикалі – тиху динаміку (*piano*).
2. Горизонталь та глибина (простір): розкриття рук убоки, рух від себе унаочнює наростання звучності, емоційний порив; наближення рук до корпусу, звуження простору передає загасання звуку.
3. Залучення маси руки: *piano* показується найлегшою частиною – кистю та пальцями; *mezzo forte* залучає передпліччя; *forte* та *fortissimo* вимагають включення всієї маси руки від плеча з відчуттям опори в корпусі.
4. Площини тактування:
  - рівень грудей/обличчя – *forte*, світлий, польотний звук;
  - рівень середини корпусу – *mezzo forte*;
  - рівень пояса – *piano*, заглиблене або обмежене звучання. (*Зауважимо: це правило не є абсолютним. Легке, прозоре piano у верхньому регістрі краще показувати у високій площині, а важке, фундаментальне forte – у низькій із короткими пружними поштовхами*).

При тривалому *crescendo* головна небезпека — передчасне вичерпання амплітуди жесту. Диригентові слід дотримуватися суворої економії засобів:

1. Починати *crescendo* варто не з розширення жесту, а зі збільшення його внутрішнього м'язового тону (опори);
2. Далі наближені до корпусу руки поступово піднімають рівень площини тактування;
3. І лише на завершальному етапі підключають розширення горизонталі та вертикалі із залученням маси всієї руки.

Для показу раптових динамічних контрастів (*subito piano*, *subito forte*) застосовують яскраві образні жести:

1. Для *subito piano*: застерігальний жест – стрімко висунута вперед рука з піднятою долонею (сигнал захисту/стопу), або миттєве відсмикування руки до корпусу (реакція на переляк/гостре), що супроводжується відповідною мімікою.
2. Для *subito forte*: збереження руки в момент ауттакту в попередній позиції з наступним раптовим, енергійним поштовхом у точку, що створює ефект вибуху.

## 2.6. Втілення тембрової барви та фактурна диференціація

Темброва виразність жесту ґрунтується на асоціативній взаємодії зорових і слухових відчуттів:

1. Просторові висотні асоціації: висока позиція рук асоціюється зі світлим, верхнім регістровим тембром; низька позиція – із затемненим, похмурым, низьким звучанням.
2. Положення долоні: долоня, повернута вгору – висвітлення тембру, відкритість; долоня, повернута донизу – прикриття, затемнення звуку.

Пластика кисті та пальців:

- кругла, «купольна» кисть імітує форму піднебіння і спонукає співаків до формування округлого, прикритого, академічного звуку;
- зібрані разом пальці допомагають сфокусувати, «зібрати» хорову інтонацію;
- змикання великого та вказівного пальців у кільце сигналізує про необхідність прозорого, тонкого, чітко інтонованого звуку;
- стиснутий кулак або напружена кисть передає мужній, жорсткий, вольовий характер звучання;
- жест, що імітує вібрато на смичкових інструментах (дрібне пульсуюче коливання випрямленої кисті), використовується для заклику до емоційного, соковитого, кантіленного співу.

При фактурному диференціюванні (виділення головної теми, відтінення фону):

1. Права рука підтримує загальний метр і загальний ансамбль, а ліва – виконує рельєфний, збільшений жест для виділення тематичної партії;
2. Для затушовування другорядного голосу використовується стримувальний жест лівої руки (долонею донизу);

3. Якщо необхідно закликати конкретну хорову партію до активнішого співу, диригент звертається до неї поглядом і повертає кисть лівої руки долонею вгору з легким припрошувальним рухом пальців.

### **2.7. Артикуляційні штрихи та хорова дикційна активність**

В хоровій виконавській практиці використовуються три базові типи звуковедення:

1. *Legato (зв'язно)*: вимагає абсолютної безперервності та плавності руху. Частки тактової сітки з'єднуються заокругленими, гнучкими, пластичними жестами. Усі частини руки (кисть, передпліччя, плече) зберігають абсолютну свободу та м'якість.
2. *Non legato (незв'язно)*: характеризується чітким розмежуванням часток, наявністю твердих «точок» та пружним відскоком. Рух стає коротшим за рахунок подовження моментів фіксації віддачі.
3. *Staccato (уривчасто)*: виконується найчастіше легким кистьовим (або кистьово-передплічним) рухом. Характеризується гострою, миттєвою фіксацією «точки» і негайним відскоком руки у вихідну позицію. Головна помилка при *staccato* – затиснення плечового суглоба та надмірні замахи руху всією рукою.

Окрім штрихової артикуляції, в хоровому виконавстві величезне значення має *дикційна артикуляція* (формування голосних та чіткість приголосних). Для активізації артикуляційного апарату співаків диригент використовує:

- виразну, злегка перебільшену, але беззвучну мімічну прогвору тексту власне диригентом;
- спеціальні жести кисті, що імітують роботу мовного апарату (наприклад, пружні розкриття пальців «віялом» для вибухових приголосних або збирання пальців у дрібну жменю для концентрованої атаки звуку).

### **2.8. Логіка фразування, обернений аффтакт та міжтактовий розвиток**

Найскладнішою проблемою диригування є передача в жесті безперервності музичного розвитку. Традиційне тактування, спрямоване на забезпечення метра та синхронності, своїми підкресленими «ударами» в першу частку часто розриває живий музичний тканинний потік.

Щоб подолати цю метричну статичність, досвідчені диригенти і педагоги пропонують застосовувати *обернений аффтакт*:

1. «Статичність руху певною мірою може бути усунена застосуванням оберненого аффтакту. Витягуючи звук жестом, що має напрямок віднизу доверху, цей вид аффтакту надає кожній частці риси перехідності, незавершеності, захоплюючи її в єдиний музичний потік».
2. Комплексний диригентський жест об'єднує частки такту в єдину цілісну фразу завдяки заокругленій, безперервній траєкторії руху, де кінець однієї частки є природним зачином наступної.

3. При цьому диригент повинен уникати формального акцентування першої частки кожного такту. Перша частка далеко не завжди є смисловим кульмінаційним центром (опорою). Смисловий наголос фрази часто припадає на слабкі або затактові частки.
4. У межах однієї фрази не повинно бути кількох однакових за силою опорних часток – це роздрібнює композицію. Диригент має нівелювати другорядні сильні частки, підпорядковуючи їх єдиній головній кульмінації фрази чи періоду.
5. Показ смислових зв'язків між звуками, розділеними паузами або виконуваними *staccato*, вимагає особливої майстерності. Зв'язок затактових часток із наступною опорною часткою показується єдиним спрямованим рухом – оберненими «підхоплювальними» ауттактами піднімального характеру. Рух руки вниз після такого затакту сприймається хором як досягнення давно очікуваної художньої мети та опори.

#### Міжтактовий розвиток та взаємозв'язок тактів

Аналізуючи зв'язки між окремими тактами у великих музичних побудовах, важливо розуміти, що такти всередині фрази відрізняються за своєю метричною та смисловою вагою. У музичній теорії та диригентській практиці вони диференціюються як:

- *важкі (опорні) такти* – такти, що несуть основне смислове наголошення, кульмінацію або гармонічний устій фрази;
- *легкі (прохідні або підготовчі) такти* – такти, що виконують функцію затакту, підготовки або затухання після кульмінації.

#### **Висновок**

Диригентський жест повинен чітко відображати міжтактову супідрядність. При проведенні через легкі такти амплітуда й м'язова напруга жесту навмисно зменшуються, а малюнок тактування полегшується. Натомість при підході до важкого такту жест насичується внутрішньою енергією, готуючи хор до цілісного, логічно завершеного висвітлення художньої думки композитора.

#### **Тема 8. Професійний інструмент диригента та методологія мануальних навичок**

Проблема організації мовних дій диригента, які базуються на використанні двох систем жестів, являється однією з самих складних та суперечних проблем професії. Оскільки ми розглядаємо музику як особливу мову спілкування між людьми, всі дії диригента, направлені на комунікативну взаємодію зі своїми творчими партнерами, обов'язково набувають статусу мовних функцій. Тому в основі їх формування повинні лежати не тільки музичні, але й лінгвістичні закономірності. З однієї сторони, мовний жест завжди єдиний і цілісний, з другої – багатофункціональний, розтягнутий в часі, циклічний по своїй структурі. З його

допомогою диригент визначає три основні положення, які розкривають зміст майбутньої дії музичного колективу:

- кому конкретно належить реалізувати його творчі задуми;
- яку художню задачу він ставить перед виконавцями;
- коли він хоче отримати бажаний звуковий результат (визначає момент зародження звуку в хорі/оркестрі).

Без цієї дії диригента, позбавленої предметної направленості й організуючого початку, яка не наповнена конкретним змістом, буде мати відтінок недостатньої професійної компетентності.

Цілісна мовна дія диригента синтетична та багатопланова. Вона включає в себе, поміж основної і ведучої художньої функції, ще ряд необхідних професійних дій і операцій. Його внутрішні (породжуючі) та зовнішні (реалізуючі) складові нерозривно взаємопов'язані. Вони впливають один на одного і демонструють цим постійну діалектичну єдність психологічного і фізіологічного в творчій діяльності диригента.

Принципова цілісність дії-жесту не вступає в протиріччя виразити в ньому потрібну масу смислових й організаційних задач. Всі вони, синтезуючись в його структурі, складають внутрішню сутність жесту, а не «додаються» якимсь чином до стандартної зовнішньої графіки тактування.

Це стосується і його трьох компонентів, наявних в кожній, циклічно повторюваній дії диригента: афтакту – концентрації – імпульсу, зміст та конкретний смисл яких нам належить розглянути. Варіюється лише їх вага, особливий вклад в розвиток і зміну ситуації в хорі/оркестрі, яка постійно перерозподіляється в залежності від поставленого перед керівником конкретного художньо-регулятивного завдання.

Для того, щоб ввести в практику діяльності диригента ці основоположні принципи, необхідно поєднати в єдину побудову всі, здавалось, би розрізнені елементи його дії, визначивши таким шляхом «мовну одиницю», яка виражає смисл, зміст і основні якості цілісної диригентської дії, а також виявити, який конкретно «продукт» вона виробляє?

Актуальність подібного підходу безсумнівна. Він, передусім, дозволить побороти досить розповсюджений розрив між зовнішньою формою дії і її унікальним внутрішнім змістом, допоможе позбавитися від небажаних штампів та відірваних від реальності образотворчих стереотипів.

Було б, однак, глибокою помилкою визначити в якості основної задачі диригента «відпрацювання образотворчих дій, необхідних для вилучення звуків». Будь-яка логічно мисляча людина кваліфікує подібне ствердження як чисту містифікацію. Колектив – не рояль, на якому можна розігравати музичні етюди та «вилучати» якимось чином різні звуки, ударяючи по клавішам уявного інструменту. Тут між діями диригента та виконавцями є принципова різниця. Якщо фізична дія музикантів направлена на зміну зовнішньої форми предмету (скорочення або подовження струни, стовпа повітря, натиск смичка, удар по шкірі литавр та т.д.), то дії диригента мають зовсім іншу природу. Вони базуються на чисто психологічних функціях і спрямовані всередину, на зміну психічного стану

та поведінки творчих партнерів. Це дозволяє рахувати реальним продуктом індивідуальної діяльності диригента відпрацювання та формування смислу і змісту його мовного звернення-дії до виконавців, яке виражається ззовні в його професійному жесті. Тепер виділимо в якості об'єктів його окремі елементи та розглянемо їх роль як основних інструментів – носіїв керуючих функцій керівника-диригента.

### Ауфтакт

Ауфтакт являє собою початкову фазу кожної спонукаючої дії-жесту диригента, його організуючий фактор, який мобілізує увагу та сприяє попередній психологічній настройці виконавців на виконання поставлених задач. Саме ауфтаки роблять дії диригента соціальними. З їх допомогою він вволікає музикантів в спільний творчий процес, встановлює з ними внутрішній контакт, організує постійний діалог з виконавцями.

В якості обов'язкового елементу спілкування ауфтакт являється свого роду «жестом ввічливості», запрошенням до дії і служить показником виконання загальноприйнятих норм в особистих відносинах. *Безауфтактне диригування в цьому плані можна образно визначити як прояв своєрідної «невихованості» керівника, як свідоцтво ігнорування ним музикантів як особистостей, відношення до виконавців як до механічних роботів, бездушних гвинтиків в його колективному «інструменті».*

Сила і значення ауфтакту визначені в його випереджаючій функції. Безауфтактне диригування «по точкам» не відображає активності внутрішнього розвитку, смислових тенденцій й стремлінь музики, а лише механічно фіксує її вже сформований характер. В цей же час вміле користування ауфтактами – прояв лідируючих тенденцій істинного спеціаліста. Постійно передуючи в часі дії колективу, він веде музикантів за собою, допомагаючи формуванню їх майбутніх дій. Крім цього, при ауфтактній системі управління повністю виправдовує необхідність в фізичному подоланні негативних тенденцій в творчому колективі. Виконавці рефлексивно включаються в інерцію загального потоку музичної дії, яка підтримується міждолевими ауфтактами диригента, котрі нестримно несуть їх до потрібної цілі.

*Правильно побудований та внутрішньо організований процес тактування можна визначити як циклічну систему взаємопов'язаних ауфтактів.* Виховання в учнів рефлексивної потреби в постійному ауфтактному випередженні допоможе їм в майбутньому уникнути багатьох підводних каменів, прихованих в професії, відчувати всі переваги інформативного диригування, зрозуміти та визначити свою роль в процесі управління хором/оркестром.

На відміну від експресивної, конвенційна /регулятивна/ система професійних навиків-жестів, образно кажучи, «беззвучна». Будучи штучно сформованою побудовою, вона виконує не музичні, а регулюючі дії, які заключають в собі координацію та вдосконалення організаційної структури загальних виконавських дій колективу. Хоча конвенційна система і «обслуговує»

експресивну, взята ізольовано, сама по собі, вона нездатна виразити змістовні аспекти музики.

Ауфтакт в якості одного з її елементів також не може бути охарактеризований як саме музична дія. Він лише організовує процес, готує виконання музики. Просто в даному ракурсі ми бачимо, що змістовне значення ауфтакту як «жесту запрошення», вписується в систему не музичних, а дійових понять, обслуговуючих не тільки диригування, але і інші професії, безпосередньо пов'язані з людським фактором, взаємодії та спілкуванням людей.

Однак, при більш ґрунтовному аналізі відкриваються нові обставини, котрі об'єктивно суттєво розширюють творчі можливості ауфтакту, перетворюючи його в інструмент психологічних впливів на музичний колектив. І пов'язано це в першу чергу, з передуючою функцією ауфтакту.

Було б помилково заздалегідь збіднювати ауфтактну функцію диригування. Весь накопичений досвід професії з безсумнівною вказує на зв'язок ауфтакту зі змістом майбутніх дій оркестру/хору, на його в багато чому вирішальну роль в визначенні їх майбутнього характеру й смислової направленості. На думку фахівців, в функції ауфтакту входить:

- визначення початкового моменту виконання (підготовка спільної дії, дихання) і початку кожної долі в такті;
- визначення темпу;
- визначення динаміки, характеру атаки звуку (міра його гостроти та протяжності);
- визначення образного змісту музики.

Як думка випереджає її мовне вираження, так і експресивні жести диригента, розкриваючи виконавцям його відношення, трактовку твору, завжди випереджає здійснювані мовні (керуючі) дії. В результаті виходить, що початковий ауфтакт практично співпадає по часу з мимовільними експресивними реакціями диригента, що і надає йому змістовний характер.

Але знову-таки відображає ауфтакт не музичну тканину, як таку, а емоційний зміст музики, пов'язаний з не завжди безпосередньо осмисленим асоціативним мисленням інтерпретатора-диригента. *Ось чому є підстави вважати ауфтакт не тільки дійсним засобом регулювання та управління, але й активним інструментом психологічних впливів диригента – психологічним жестом, котрий виражає конкретний художній зміст.* Якщо ж виконувати ауфтакт без його емоційного підкріплення й активного переживання передбачуваної музики, як деякого змісту, в вигляді «чистої форми», то подібне враження одразу втрачається й ауфтакт у ремісника-диригента одразу перетворюється в «знак без музичного значення».

За кожною штучною мовою завжди стоїть природна. Диригент не просто робить потрібну ауфтактну дію, але і одночасно внутрішнє звертається до колективу: «Зіграйте» або «Заспівайте будь-ласка...». Чи при іншому, більш рішучому характері твору, який виконується, він вже потребує «Зіграйте!...». А перед виконанням веселої музики буває, що диригент з лукавою посмішкою, нібито

«підбиває» виконавців: «Ану! Давайте, зіграємо!». Так, що характер виконання початкових афтактів в значній мірі визначається характером майбутньої музики.

Якщо диригент не дає в необхідних випадках афтактів колективу, то цю функцію вимушені брати на себе ведучі виконавці груп. Без афтакте, особливо в хоральних епізодах та ритмічно складних моментах, можливість синхронного вступу представляється проблематичним. І якщо диригент неуважний до ансамблевих проблем колективу, то вирішувати їх вимушені будуть головні співаки або концертмейстери.

Не менш важлива функція афтакту полягає в його здібності надавати діям оркестру/хору, самому виконавському процесу природність та органічність, створювати умови для того, щоб музика набувала властиве їй глибоке життєве дихання. Як показує історичний досвід, найбільших творчих результатів досягали саме ті художники-диригенти, котрі досконало володіють системою афтактного керування, вміють з її допомогою організовувати дихання колективу, змушують дихати його повними грудями.

«Треба навчитися звертати особливу увагу на афтаки ... дати виконавцям можливість дихати, - вважає Клемперер. – Ось, - за його словами, - що саме суттєве... А саме важливе полягає в тому, щоб ритмічна артикуляція давала можливість виконавцям дихати». Ідеальним диригентом в цьому плані він вважав Ріхарда Штрауса, особливо «коли він диригував своєю музикою, то просто створював чудо... Він дійсно знав, як заставити виконавців дихати, і музиканти грали ніби одержимі».

Спроби силового, бездиханного диригування засобом механічних ударів та різких дій руйнують функціонування виконавського колективу як живого, чуттєвого організму, перетворюють його в машину, хай навіть іноді добре організовану, але все ж таки бездушну, мертву. Такою працею, високим рівнем технічної культури можна захоплюватися, але вона ніколи не задіє таємних струн душі та серця музикантів та слухачів, залишить їх глибоко байдужими. Так, що від рівня володіння системою афтактного диригування залежить не тільки організаційна сторона, технологія, але і, можливо, в більшій мірі, творчі аспекти виконавських дій колективу.

### Концентрація уваги виконавського колективу

Цілісний диригентський жест-дія звичайно розглядається як двофазна побудова, що містить в собі афтакт та імпульс. Однак, більш уважний аналіз його структури, професійний досвід вольових диригентів дозволяють визначити, що в ньому знаходиться ще одна додаткова «середня ланка». Вона з різною мірою рельєфності проявляється ззовні в вигляді деякої затримки чи призупиненні руки перед активним імпульсом. Як нам представляється, подібна затримка відображає необхідність концентрації уваги виконавців на змісті майбутніх дій диригента, а також служить засобом для більш чіткого визначення моменту виникнення звуку в виконавському колективі.

Численні нейрофізіологічні дослідження доводять, що вдих інтенсифікує діяльність головного мозку, стимулює активність нервової системи, в той час як

видих – різко її понижує. Крім того, практика показує, що всі видатні вокалісти та і виконавці на духових інструментах, завжди співають чи грають як би «на вдиху», постійно прагнучи підтримувати необхідний рівень тиску повітряного стовпу, а звідси, рефлексивно, і міра активності своєї професійної діяльності. Великі диригенти також використовують цю умову при внутрішній «беззвучній вокалізації», з допомогою якої вони моделюють майбутній виконавський процес, «граючи» на власному «оркестрі», який звучить в середині. Зберігаючи в процесі диригування необхідний «дихальний тонус», вони створюють постійну опору на м'язи живота, пов'язані з функцією дихання, що позитивно відображається на рухомому апараті, звільняючи його від зайвих фізичних навантажень при здійсненні вольових збуджуючих імпульсів.

Тут, мабуть, існують якісь адаптивні, біологічні механізми, направлені на пристосування до екстремальних ситуацій. Причому вмикаються вони у диригента не в момент затримки перед енергійним імпульсом, як здається на перший погляд, а з самого початку втілення цілісного дії-жесту, тобто одночасно з ауфтактним вдихом. Внаслідок цього відбувається так, що ауфтактна дія мобілізує не тільки виконавців, але і сприяє активізації емоційно-вольової сфери самого керівника.

Але найбільш важливо тут те, що момент «затримки» використовується диригентом для прийняття кінцевого рішення про мету майбутньої дії, для самоствердження його внутрішнього «я хочу», в той час як ауфтакт в даному психологічному ракурсі представляє собою фазу «перед рішенням». Одночасно з оцінкою реальної ситуації в оркестрі відбувається уточнення раніш намічених дій, осмислення потрібних корекцій. Хоча, природно, всі згадані психологічні операції протікають в дуже зжатій формі і безпосередньо не осмислюються диригентом.

Приблизно аналогічну «трифазну» психологічну структуру можна спостерігати і в організації дихального процесу диригента. Коли кажуть: «Диригент дихає разом з виконавцями», це значить, що його фізіологічне дихання підпорядковується музично-виконавським закономірностям. Моделюючи подумки твір, «граючи» на своєму «внутрішньому оркестрі», диригент, як і інші музиканти, організовує своє дихання в співвідношенні з вокально-інструментальними принципами. Звідси ауфтакт можна співвіднести з «вдихом», концентрацію уваги з «затримкою» дихання, а збуджуючий імпульс (емоційний розряд) – з атакою звуку на вдиху (але ні в якому разі не на «видиху»). Подібна трактовка дій диригента не являється абстрактною. Вона, в значній мірі, відповідає професійному досвіду кращих виконавців-вокалістів та інструменталістів-духовиків.

### Збуджуючий імпульс

Емоційно-вольовий збуджуючий імпульс являється найважливішим елементом – завершальним ланцюгом в системі керуючих дій диригента, найбільш яскравим проявом його художньої потреби. Саме в ньому зустрічаються та зливаються в єдине афективна та інтелектуальна сфера особистості, «виплескується» назовні творча активність інтерпретатора, яка виражає його нездоланну спрагу творчого результату.

Суб'єктивно, збуджуючий імпульс диригента завжди відчувається ним як вольове зусилля, направлене на здолаття перешкод його намірам, як згусток переживань, емоційний розряд. Якщо уважно прислухатись до своїх відчуттів, то можна помітити, що інтенсивне переживання музичної тканини як деякого чуттєвого змісту локалізується не «десь» в середині організму, а саме і конкретно в області «сонячного сплетіння» - цього згустку чуттєвих нервів, який іноді називають «черевним мозком».

Між образотворчою дією як чистою формою та емоційно-вольовим імпульсом, який завершує кожен цілеспрямований рух художника-диригента, є суттєва, принципова різниця.

В першому випадку звичайно відсутня збудженість, а творча енергія замінюється аеробікою під музику.

В другому ж диригент, впливаючи на виконавців з допомогою вольових імпульсів, об'єднуючи музикантів в єдиний творчий організм, мобілізує їх на реалізацію своїх художніх задумів.

Було б неправильно розглядати збуджуючий імпульс як виключно дискретне (переривисте) утворення, яке синхронно відтворюється одночасно з кожним наступним ударом тактування. Він не ділиться на рівномірні кусочки, згідно та в відповідності елементарній метричній організації твору.

Справжній художник мислить не окремими нотами – чвертями чи восьмими, а будує свій творчий процес, виходячи з цілісного обсягу музики, її змістовного контексту. Тому його збуджуючий імпульс може бути як акцентованим, так і «розтягнутим» в часі, тобто розповсюджуватися на завершений змістовний фрагмент музики – все залежить від творчої необхідності, яку диктує матеріал партитури та суб'єктивні відношення інтерпретатора до твору, що виконується. Створюючи в цьому випадку своєрідне, захоплююче всіх учасників спільних дій «енергетичне поле», диригент ніби розподіляє енергію своєї творчої необхідності на весь виконавський процес, постійно вносячи в нього художні корективи. Одночасно з допомогою додаткових імпульсів, відбувається передача виконавцям завдань по виконавському інтонуванню музичної тканини, її мовна (штрихова) артикуляція.

Таким чином, емоційно-вольовий збуджуючий імпульс є найбільш дійовим та активним інструментом в арсеналі професійних засобів диригента. Музиканти вірять та підпорядковуються тільки йому, а не образотворчим діям як таким, якої б «правильної», рекомендованої зовнішньої форми вони не були. Яскравий тому приклад – реагування виконавців на початковий ауфтакт диригента.

Але бувають такі унікальні випадки, коли виконавці не вступають після ауфтакту свого керівника. Причина одна – оркестр чекав від диригента активного збуджуючого сигналу-імпульсу до свого вступу, який, однак, так і не поступив. Звідси і розгубленість музикантів, їх однодушне мовчання, не дивлячись на, задавалось би, ідеальну «правильність» зовнішньої форми виконаного ауфтактного руху.

Все це ще раз підтверджує, що для виконавського колективу головним являється смисловий зміст дій диригента, зосереджене в його вольовому імпульсі, а не поверхова графіка жесту.

### Професійний інструмент диригента

Питання про визначення інструменту диригента давно вже розглядається серед музикантів-професіоналів. Частіше всього подібна роль відводилася виконавському колективу, на котрому, по аналогії з діями співаків /інструменталістів/, намагалися «грати» багато поколінь диригентів. Іноді приписували цю функцію рукам чи навіть диригентській паличці. Однак всі подібні механістичні гіпотези виглядали недостатньо переконувачими та не знаходили підтримки більшості провідних музикантів.

І все ж, якщо вдуматися, інструмент як «знаряддя праці» являється обов'язковим атрибутом будь-якої, як матеріальної, так і інтелектуальної діяльності людини. Але принципи побудови інструментів, їх форма та матеріал, з котрого вони створені, можуть бути абсолютно різні. Це відноситься і до інструменту диригента, парадоксальність конструкції якого, як своєрідного «психологічного органу», багато в чому являється причиною, яка породжує думки про неможливість пізнати механізми диригування, та і всю професію в цілому.

Дійсно, будучи в певному сенсі «музикальним», цей інструмент в той же час в основі своїй відрізняється від всіх інших своїх «братів» перш за все тим, що у нього відсутня функція безпосереднього звукоутворення, що характерно для співацького голосу /інструментів/, які використовуються в хорі /оркестрі/. Його не можна отримати на складі чи купити в магазині, попробувати руками та повісити на гвіздок до кращих часів. Не піддається він і зоровому сприйняттю, оскільки головні його «деталі» знаходяться в бездонних глибинах людської психіки. Подібно пташці Фенікс при кожній зустрічі з хором /оркестром/ він знову встає з попелу минулого для того, щоб в черговий раз виконати йому уготоване – служити вірним союзником своєму хазяїну, допомагаючи йому на його нелегкому творчому шляху.

Отож, інструмент, який розглядається не являється якоюсь матеріальною морфологічною структурою, яка має жорстко фіксуючу, спочатку отриману зовнішню форму, за якою можна спостерігати. Це новоутворення, яке створює диригент в результаті його направлених зусиль, спроб та помилок, під безпосереднім впливом активної творчої потреби і практичного професійного досвіду. Інструмент являє собою особливу функціональну психофізичну структуру, яка об'єднує в рамках самоорганізації та самокерування диригента все різноманіття його основних (внутрішніх та зовнішніх) дій, які включені в єдину систему взаємодії з музичним колективом.

Цей інструмент перш за все характеризує максимальна цілісність, органічна єдність його елементів. В ньому немає окремо діючих «рук», «ніг», «вух», «очей» і т.д. Всі його видимі та невидимі функції, які належать природі диригування, максимально сфокусовані та спільно направлені на отримання необхідного художнього результату. Такий досить нестандартний підхід до побудови

інструменту дозволяє подолати наївний примітивізм протиставлення духовного і фізичного в нашій професії, створює передумови до їх органічного поєднання. В результаті це і веде до переваги особистого початку в творчій діяльності художника-диригента перед елементарною ремісничою технологією.

Наявність в арсеналі диригента сформованого функціонального органа-інструменту ще не вирішує всіх професійних задач, які стоять перед ним. Це всього потенційна можливість більш чи менш ефективно використовувати його в якості знаряддя досягнення мети. Адже інструмент являється як би «посередником» між керівником виконання і його творчими партнерами, який перетворює внутрішні творчі прагнення інтерпретатора-диригента в «видиму», мовну інформацію. І що важливо, локалізований цей інструмент не «десь у просторі», а безпосередньо в предметно направлених діях диригента, поєднаний з ним, та створює єдине ціле. Можна сказати, що структура інструмента – це «застигла дія», а саму дію визначити саме як інструмент досягнення мети.

Основна функція інструменту полягає в напрацюванні внутрішнього звернення диригента до виконавців у вигляді прохання, вимагання і т.д., що розкриває бажаний характер, смисл та зміст їх майбутніх дій.

#### Фактори:

- енергетичною основою являється творча потреба, бажання швидкого результату, яка породжена емоційним відношенням диригента до твору;
- технологічною базою – процес тактування та постійне ауфтактне випередження дій виконавців;
- умовою ефективності інструменту – наявність постійного релаксаційного фону.

В цілому, цей професійний інструмент здатний повністю відповідати тим задачам, котрі стоять перед диригентом в системі його індивідуальних дій.

## **Тема 9. Етичні та естетичні засади диригентської діяльності**

### **1. Сучасна виконавська культура диригента хору**

Сучасна виконавська культура висуває до диригента хору принципово нові вимоги. У нинішніх умовах керівник колективу не може обмежуватися суто формальними функціями – «відбиванням такту» чи хронометричним вказуванням моментів вступу. З подібним чисто технічним завданням спроможний упоратися будь-який механічний регулятор або військовий капельмейстер, діяльність якого регламентується нормами службового статуту.

Справжній диригент-хормейстер постає як *виконавець-інтерпретатор* авторської партитури, художній лідер і суб'єкт психологічної організації спільної творчої діяльності. Його місія полягає у розв'язанні значно тонших, естетично наскладених завдань, а саме:

- *моційно-смісловому переосмисленні* та трансляції естетичного тону виконавському колективу;

- *формуванні гнучкого виконавського пульсу (агогічного дихання), здатного адекватно відобразити внутрішню динаміку розвитку музичної драматургії;*
- *підтримці високого психофізіологічного тону співацького процесу шляхом постійного насичення його «киснем» ауфтактного дихання, що надає хоровій звучності природності, органічності та художньої переконливості.*

Оволодіння цими високоспеціалізованими функціями вимагає цілеспрямованої системи фахової підготовки. Для побудови досконалої диригентської техніки студент повинен мати добре координований, пластичний і тренований руховий апарат. Ці якості неможливо сформувати виключно під час роботи над складним художнім репертуаром, адже в такому разі увага диригента неминуче розпилюється між естетичними завданнями та подоланням технологічних затисків.

На початковому етапі навчання виникає потреба в застосуванні спеціальних підготовчих вправ. Аналогічно до технічного тренажу в інструменталістів, їхньою метою є усунення біомеханічних дефектів, локальних м'язових затисків та розробка окремих елементів диригентської пластики. Зміст цих вправ полягає в тому, що кожен рух, який надалі увійде до складного цілісного комплексу диригування, засвоюється ізольовано та у методично зумовленій послідовності.

Початківець мусить наполегливо й усвідомлено вдосконалювати технологію володіння психофізичним апаратом, опановуючи тонкощі тактування та системи ауфтактного керування. Нехтування цією базовою, на перший погляд «примітивною» формою професійної діяльності неминуче призводить до накопичення негативних компенсаторних звичок, що надалі стане суттєвою перешкодою на шляху до досягнення високої виконавської майстерності.

#### Подолання педагогічних крайнощів

У диригентській педагогіці історично склалися дві хибні концептуальні позиції, які потребують критики та подолання:

### ПЕДАГОГІЧНІ КРАЙНОЩІ ТА ІСТИНА



**I КРАЙНІСТЬ: «Самоплив»**  
Нехтування технікою. Вважають, що мануальні навички зароджуються самі по собі під час практичного диригування.

**II КРАЙНІСТЬ: «Гімнастика»**  
Тривалий відрив жесту від музики. Перетворення мануальних вправ на механічне «безмовне тактування» без художньої мети



### ДИАЛЕКТИЧНА ІСТИНА

1. Постановка рук та вивчення елементарної графіки – на вправах без музики (щоб не розпилювати увагу центральної нервової системи).
2. Одразу після засвоєння схеми – перехід на художній матеріал, де кожен жест набуває конкретного смислового й інтонаційного наповнення.

## 2. Класифікація рухових навичок та еволюція методів тактування

Усі рухові навички диригента в контексті психофізіології праці поділяють на дві умовні категорії:

- *навички-дії (багатокомпонентні структури)*: спрямовані на одночасне вирішення декількох художніх й організаційних завдань. Яскравим прикладом постає процес тактування, що інтегрує метр, темп, динаміку та артикуляцію;
- *навички-операції (ізолювані елементи)*: вирішують локальні конкретно-технічні завдання. До них належать варіації аутфактів, показ витриманого звуку, фермати, зняття, конкретні штрихові вказівки.

### Історична еволюція тактування: від шумового до дугоподібного

Застосування метричних схем виникло тоді, коли основним стержнем об'єднання музичної тканини став такт. Ускладнення багатоголосної фактури вимагало пошуку нових орієнтирів для забезпечення ансамблевої синхронності.

1. Шумовий період (доба батуги): керування здійснювалося за допомогою масивного жезла (батуги), яким диригент гучно відбивав кожну долю об підлогу або пульт. Це заважало слуховому сприйняттю та руйнувало художню виразність.
2. Точково-ударний спосіб: спроба показувати долі ударами hands/палички в одну й ту саму фізичну точку на пультах.
3. Графічний (геометричний) спосіб: тактування за допомогою жорстких геометричних фігур (квадратів, трикутників, ромбів) із прямолінійними траєкторіями.

### Основні недоліки прямолінійно-графічного способу:

1. *Відсутність часового підготування*: у разі зупинки руки на прямолінійній траєкторії імпульс виникає раптово, що унеможливорює м'який співацький вступ.
2. *Нівелювання метричної ієрархії*: форма рухів не відображає співвідношення сильних, відносно сильних та слабких долей.
3. *Експресивна бідність*: прямолінійна графіка виключає можливість передачі легатного співу, вокальної кантিলени та нюансування.

### Сучасний (пластично-дугоподібний) спосіб

В основі сучасного диригування лежить відмова від жорсткого прямолінійного удару на користь дугоподібних траєкторій, основа яких знаходиться на певній уявній площині тактування. Дугоподібний рух природно моделює «падіння» та «зліт» (відскок) руки, створюючи у співаків зорове й психофізіологічне відчуття початку долі та надаючи часовий простір для підготовки звуковидобування.

### Психофізіологія тактування: концепція М. Бернштейна та В. Сафонова

Тактування – це не просто механічна навичка, а фундамент усієї рухової системи диригента. Складність його засвоєння зумовлена тим, що графічний рух є вищою формою регуляції з боку центральної нервової системи (ЦНС).

Як довів видатний психофізіолог Микола Бернштейн, у процесі формування рухової навички провідним є не просторово-геометричний, а смисловий образ

бажаного результату. Оволодіння навичкою відбувається не через механічне зазубрювання, а шляхом «повторення без повторення» – тобто постійного розв'язання смислової задачі в умово-змінних ситуаціях.

Цей підхід перегукується з методикою піаніста Василя Сафонова (1915 р.), який наголошував:

*«Вправи – це не тренування пальців, а насамперед вправи розуму. Завжди грай так, щоб твої пальці йшли за головою, а не голова за пальцями».*

У диригуванні ця формула набуває вирішального значення: *рука диригента мусить бути лише слухняним виконавцем внутрішнього слухового й емоційно-образного уявлення.*

### **3. Навички тактування як професійний динамічний руховий стереотип**

Процес тактування функціонує як професійний динамічний руховий стереотип.

1. Стереотипне ядро: це стала, впізнавана конфігурація схеми, що забезпечує координацію та відрізняє розмір 4/4 від 3/4 чи 2/4.
2. Динамічність: це гнучкість, здатність схеми миттєво трансформуватися (змінювати амплітуду, площину, штрих, опір повітря) залежно від художньої потреби партитури.

Рациональна побудова схеми тактування диктується естетикою та біомеханічними властивостями м'язового апарату людської руки (пронацією, супінацією, роботою згиначів і розгиначів):

1. *1-ша доля (сильна)*: Показується активним вертикальним рухом руки вниз до уявної площини. Це найприродніший рух, що використовує силу тяжіння.
2. *2-га доля (найслабша в такті)*: Позначається коротким дугоподібним рухом всередину (вліво) з мінімальною амплітудою.
3. *3-тя доля (відносно сильна)*: Відображається ширшим дуговим рухом зовні (вправо). Рівна за амплітудою першій долі, але через м'якший замах сприймається як відносно сильна.
4. *4-та доля (слабка, ввідна)*: Найлегший дугоподібний рух вгору та вбік, що готує наступний замах до першої долі.

*Біомеханічне обґрунтування*: Вказане розташування долей (2-га – всередину, 3-тя – назовні) відповідає природній черговості залучення м'язових груп (адукторів та абдукторів). Якщо змінити напрямок і виконувати другу долю назовні, це спричинить передчасне перенапруження м'язів плечового пояса та призведе до м'язового спазму.

#### Просторова адаптація та зміщення центральної осі

Ідеально симетричні графічні схеми існують лише у навчальних посібниках. У реальній виконавській практиці центральна вісь тактування постійно зміщується у просторі. Це зумовлено:

1. *Зоровим і слуховим контактом*: напрямком жесту на конкретну хорову партію (сопрано, альти, тенори, баси), яка в цей момент є носієм головної теми чи складного поліфонічного вступу.
2. *Акустичним орієнтиром*: спрямуванням творчого імпульсу у зону розташування соліста чи інструментального супроводу.

#### 4. Семирівнева система диригентської техніки

На основі методологічних принципів видатних майстрів хорової та симфонічної школи (Н. Рахліна, Г. Компанійця, І. Мусіна, М. Бедренникова) диригентську техніку можна структурувати у вигляді ієрархічної семирівневої системи.

Кожен наступний рівень спирається на попередній, збагачуючи мануальний жест глибшим художнім змістом:

| Рівень | Назва рівня                                      | Функціональний зміст та мануальне вираження                                                                                                                      |
|--------|--------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I      | Тактування                                       | <i>Фундамент системи</i> . Забезпечення метроритмічної координації, часова синхронізація, розкриття схеми розміру.                                               |
| II     | Управління ритмо-звуковою стороною               | <i>Регулювання всередині долі</i> . Керування мікротемпом, дрібною ритмічною пульсацією, інтенсивністю та щільністю звучання.                                    |
| III    | Інтонаційно-виразовий рівень                     | <i>Дикція та артикуляція</i> . Передача вокальних штрихів ( <i>legato</i> , <i>staccato</i> , <i>marcato</i> ), агогіки, дикційної виразності та фразування.     |
| IV     | Відображення динаміки та логіки музичної тканини | <i>Музична архітектоніка</i> . Передача змістових зв'язків між долями й тактами; виділення опорних і перехідних звуків; показ векторного руху до кульмінації.    |
| V      | Образно-пластичне вираження руху                 | <i>Просторово-кolorистичний рівень</i> . Передача пластики руху (злети, падіння, опір); моделювання «маси» та тембру звуку (темний, світлий, прозорий, щільний). |
| VI     | Вираження емоційно-сміслового змісту             | <i>Психологічний підтекст</i> . Передача емоційного стану (драматизм, урочистість,                                                                               |

| Рівень | Назва рівня                   | Функціональний зміст та мануальне вираження                                                                                                     |
|--------|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|        |                               | світла печаль); розкриття невербального підтексту нотного запису.                                                                               |
| VII    | Вольовий та сугестивний вплив | <i>Найвищий рівень майстерності.</i> Магічно-сугестивний вплив на колектив; акумуляція творчої волі, що мобілізує психофізичний тонус співаків. |

### 5. Етико-естетичний імператив сучасного диригента хору

Сучасна етико-естетична модель диригента хору базується на відмові від авторитарного, силового тиску на виконавців. Хористи — це не просто «живий інструмент», а соавтори виконавського процесу, здатні до емпатії, художнього співпереживання та рефлексії.

#### ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНА МОДЕЛЬ ДИРИГЕНТА ХОРУ



##### ПСИХОФІЗИЧНА СВОБОДА

М'язова розкутість, відсутність затисків у плечовому поясі як запорука вільного співу хору.



##### СУГЕСТИВНА ПАРТНЕРСЬКІСТЬ

Взаємодія на рівні довіри, спільного дихання та емоційного зараження художньою ідеєю.

### Висновок

Головним етичним обов'язком диригента є створення у колективі атмосфери творчого натхнення та м'язово-психічної свободи. Скутий, затиснутий диригент з агресивною мануальною графікою неunikно провокує м'язові затиски у голосовому апараті співаків, що призводить до качання голосу, детонації та форсованого, форсованого звучання.

Натомість, володіючи всіма сімома рівнями диригентської техніки та спираючись на природне ауфтактне дихання, диригент перетворює мануальний жест на високохудожній психологічний інструмент, здатний об'єднати десятки людських голосів у єдиний органічний співучий організм.

## Тема 10. Творча криза в професійній діяльності диригента хору

### 1. Поняття та психофізіологічна природа творчої кризи

Творча криза — це специфічний психофізіологічний та професійно-особистісний стан майстра, за якого раніше засвоєні засоби, методи й мануальні прийоми досягнення художньої мети втрачають свою продуктивність і стають неадекватними щодо нових мистецьких завдань. Унаслідок цього виникає деструктивний розрив між внутрішнім художнім задумом та його практичною

реалізацією, що супроводжується втратою емоційного тону, професійною дезорієнтацією та розчаруванням у власних силах.

Аналізуючи витoki творчого спаду диригента хору, важливо розділяти зовнішні (екзогенні) та внутрішні (ендогенні) чинники.

#### ФАКТОРИ ВИНИКНЕННЯ ТВОРЧОЇ КРИЗИ

##### ЗОВНІШНІ (ЕКЗОГЕННІ)

Низький рівень колективу;  
Відсутність виконавської  
дисципліни в хорі;  
Соціально-економічні  
та політичні чинники.

##### ВНУТРІШНІ (ЕНДОГЕННІ)

Вичерпаність прийомів;  
Рутинізація та штампи;  
Втрата самоконтролю;  
Втрата психоемоційного  
контакту з хором.

##### ПЕРЕВАЖНО «ВИПРАВДАННЯ»

Апеляція до зовнішніх обставин  
маскує відсутність особистої  
відповідальності диригента.

##### СУТНІСНА ПРИЧИНА КРИЗИ

Відсутність розвитку  
внутрішньої техніки та  
професійної саморегуляції.

Аксиома диригентського виконавства: За будь-яких художніх чи організаційних невдач у роботі з колективом відповідальність насамперед лежить на диригентові. Якщо хор втрачає увагу, детонує, співає формально або розпадається ритмічно – це свідчить про те, що диригент:

- втратив внутрішній психоемоційний та слуховий контакт із музикантами;
- не зміг сформувати переконливий сугестивний посил;
- застосував неадекватні методи репетиційної чи мануальної роботи.

## 2. Парадокс диригентської професії: самоврядування як фундамент керування іншими

Диригування за своєю сутністю є парадоксальним видом діяльності. Зовні воно сприймається як прямий вплив однієї особи (керівника) на групу людей (керованих). Однак згідно з концепціями психології самоврядування, управлінський вплив на зовнішній об'єкт є неможливим без глибокої внутрішньої самоорганізації суб'єкта.

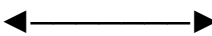
Як зазначав видатний диригент Адріан Боулт: *«Лише повнота влади над собою дозволить диригенту підпорядкувати собі інших»*.

Психологічний механізм внутрішньої техніки диригента полягає у розщепленні та єдності функцій керівника і виконавця всередині власної свідомості:

#### СТРУКТУРА ВНУТРІШНЬОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ

«Я» як командний центр

(Форма самосвідомості, яка  
направляє та оцінює дії)



Воля як виконавський апарат

(Інструмент практичного втілення  
ідеального слухового образу)

Якщо диригент покладається лише на «природний талант», інтуїцію або мінливий емоційний настрій, він стає заручником випадковості. Відсутність сформованих методів самоконтролю та саморегуляції за найменших емоційних чи матеріальних труднощів призводить до невротизації, зайвої нервозності та професійних зривів.

Навіть геніальні інструменталісти чи співаки, стаючи до диригентського пульта без володіння спеціальною мануальною та внутрішньою технікою, часто виявляються безпорадними. Це підтверджує думку Є. Світланова: *«Можна бути блискучим музикантом, але цього ще замало для того, щоб стати не менш блискучим диригентом»*.

### **3. Специфіка репетиційного процесу та розмежування ролей «Педагога» й «Диригента»**

Однією з прихованих причин виникнення творчої кризи є змішування двох різних професійних функцій – педагога-хормейстера та диригента-виконавця. Ці ролі вимагають принципово різної структури психічних процесів.

Блискучий педагог, який бездоганно знає теорію, історію та вокальну методику, може виявитися абсолютно безпорадним на концертній сцені, якщо він не володіє невербальними засобами вираження та даром імпровізаційного осяяння. Втрачаючи на сцені свій головний репетиційний інструмент – *слово*, такий фахівець стає «статичним тактувальником», не здатним запалити ані хор, ані глядацьку залу.

### **4. Закономірності вікової кризисології та шляхи подолання професійного застою**

Згідно з дослідженнями в галузі вікової психології та кризисології (зокрема працями Гейл Шихи «Переходи: Передбачувані кризи в житті дорослої людини»), внутрішній розвиток особистості є безперервним процесом. Кожні 5–7 років відбувається природна перебудова свідомості, типів мислення та уяви. Замість того, щоб сприймати ці періоди як катастрофу чи втрату, їх слід трактувати як необхідний етап переоцінки досвіду та підйому на нові творчі вершини.

Подолання творчої кризи вимагає від диригента відмови від поверхневого використання технічних штампів і переходу до глибокого опрацювання своїх психофізичних ресурсів.

### **Висновок**

Справжня майстерність народжується на перетині високої ремісничої техніки та постійного самопізнання. Як влучно зазначав Йосип Яссер:

*«Техніка в мистецтві здатна інший раз придушити іскру натхнення у посереднього художника, але вона ж роздуває цю іскру у велике і непогасне полум'я у справжнього майстра»*.

Систематична робота над власною внутрішньою технікою, свідоме володіння механізмами саморегуляції та постійна потреба в оновленні знань є єдиною надійною гарантією професійного довголіття та профілактики творчого застою диригента хору.

## РОЗДІЛ II

### ПАРТИТУРА ЯК НОСІЙ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ ТВОРУ

#### Тема 11. Моделювання виконавського твору та осмислення авторського задуму

Створення моделі музично-хорового твору здійснюється шляхом поглибленого музично-теоретичного й хорознавчого аналізу (результатом якого є понятійність як форма раціонального пізнання) та виконавського (художнього) аналізу. Мета останнього – не лише розуміння, а й емоційне переживання, відчуття та художньо-творче мислення з урахуванням музично-стилістичних особливостей творчості композитора й виконавської традиції.

Моделювання виконавського твору – це спосіб формування власної ідеальної моделі художнього образу, узагальнення засобів музичної виразності, врахування специфічних виконавських прийомів і методів подолання труднощів, що можуть виникнути у співаків під час практичної роботи. Це робиться задля забезпечення повноцінного, ефективного й творчо піднесеного репетиційного процесу за умов заощадження часу та фізичних сил, а також для подальшого втілення творчого задуму – художньої інтерпретації твору.

Підготовчу роботу диригента над твором можна умовно розділити на такі складові:

1. *Створення загального уявлення про авторів музики й літературного тексту та особливості художнього образу.* Для цього необхідно:
  - здійснити науково-історичний аналіз, результатом якого є уявлення про постаті композитора й поета, конкретні суспільно-історичні умови їхнього життя та діяльності, а також їхні естетичні погляди;
  - висвітлити основні риси хорового письма (творчий стиль композитора);
  - розкрити ідейно-образний зміст твору.
2. *Ознайомлення та поступове заглиблення в сутність твору* шляхом прослуховування або відтворення (програвання партитури на фортепіано) музичного матеріалу з максимальним наближенням гри до характеру хорового звучання та авторського задуму. На цьому етапі хормейстер залучає свої музично-слухові й творчі уявлення, адже прочитання партитури на фортепіано не дає повного уявлення про її звучання, розкриваючи в однотембровому забарвленні лише ритмічні та звуковисотні співвідношення елементів хорової фактури.
3. *Здійснення комплексного музикознавчого та хорознавчого аналізу.*
4. *Систематизація всієї попередньої роботи* – підсумок, що знаменує остаточне формування виконавського задуму, індивідуального трактування твору та плану його творчої реалізації.

Чим повнішим і яскравішим є початкове уявлення про твір, чим ґрунтовніший його системний аналіз, тим результативніше протікатиме подальша робота при

мінімальних затратах сил, і тим легше простежуватимуться контури майбутнього виконавського плану.

Проте обмежуватися першим понятійним враженням диригент не повинен. Подальше осмислення пов'язане із вдумливим виконавським (художнім) аналізом, покликаним поглибити уявлення про художній зміст літературного першоджерела й музики та сприяти виникненню об'єктивного й водночас індивідуального виконавського трактування.

### Аналіз літературного першоджерела та художньо-поетичного мовлення

Розпочинати таку роботу варто з осмислення суспільно-історичних умов життя та діяльності поета й композитора, формування їхніх естетичних поглядів, визначення їхньої ролі в культурно-історичному контексті й національних традиціях, а також з аналізу основних рис хорового письма композитора. З'ясовані в результаті історико-стилістичного аналізу факти нерідко змушують виконавця поглянути на твір під іншим кутом, побачити в ньому нові особливості.

Ознайомившись із контекстом, добою та подіями, про які йдеться, потрібно уважно прочитати поетичний твір, логічно оцінюючи явища та образи, що становлять основу хорового опису. Слід пам'ятати, що художній мові властиве образне зображення дійсності. Щоб розуміти й сприймати художній твір, необхідно володіти образним мисленням, що є однією з найважливіших умов формування креативності особистості. За допомогою художнього слова люди спілкуються почуттями, а отже, світ пізнається не лише розумом, а й серцем.

Щоб зрозуміти життя через художню літературу, треба навчитися бачити його в словесному мистецтві. І чим складнішим показує життя автор, чим важливішими є порушені проблеми, тим розвиненішим має бути образне мислення. Образно мислити – означає сприймати й оцінювати світ у конкретних картинах.

У літературі важливе місце посідають зорові картини: письменники створюють пейзажі, інтер'єри, образи конкретних предметів. Під час творення таких образів чи не найбільше уваги приділяється передачі світлотіньових картин (схід і захід сонця, вечірня та ранкова зоря, місячне світло, гра світла й мороку).

У поезії Т. Г. Шевченка, особливо ранній, романтично забарвленій, нерідко зустрічаємо народнопісенний образ місяця:

«У гаю, гаю  
Вітру немає;  
Місяць високо,  
Зіроньки сяють...»  
(«Гайдамаки»)

Щоб сприйняти зміст, переданий автором, треба не лише прочитати ці рядки, а й подумки побачити і гай, і місяць, і зорі, відчувати нічну тишу. Нерідко місяць виступає як живий суб'єкт, до якого звертається автор:

«Місяцю мій ясний! з високого неба  
Сховайся за гору, бо світу не треба;  
Страшно тобі буде...  
...Сховайся ж за гору;

Сховайся, мій друже, щоб не довелося

На старість заплакати...»

(«Гайдамаки»)

Від цього образ місяця стає ще конкретнішим і реальнішим, посилюючи глибину художнього сприйняття.

Не менше значення мають і слухові образи, де словом передається розмаїття звуків життя. Звукові картини допомагають поетові розкрити задум, передати настрій чи почуття героя. Наприклад, схвильований Ярема із поеми «Гайдамаки» йде назустріч невідомому майбутньому:

«А Дніпр мов підслухав: широкий та синій,

Підняв гори-хвилі; а в очеретах

Реве, стогне, завиває,

Лози нагинає;

Грім гогоче...»

Отже, художнім словом можна створити звукову картину, передати динаміку події, людські почуття та переживання. Ці картини залишаються в художній пам'яті й стають у пригоді під час музичного творення. В естетичному пізнанні діє правило: більше одержує той, хто має духовний багаж. Тому диригентові варто відвідувати музеї, проникати у світ різних видів мистецтва, глибше сприймати поезію.

#### Робота над словом, контекстом та підтекстом

Слово – матеріал літератури, головною особливістю якого є багатозначність. Вживане у художньому творі, воно набуває гнучкості й нових відтінків. У контексті відбувається ніби «нове народження» слова: до основного значення додаються часткові, що йдуть від ситуації мовлення й загального характеру думки.

Слово в контексті створює стильову єдність – загальну тональність, характерну для фрагмента чи всього твору. Усі види мистецтва вимагають майстерності в обробці матеріалу (колір, звук, лінія, слово), і це повною мірою стосується словесного мистецтва.

Специфіка вживання слова виявляється також у **підтексті**. Коли слова з'єднуються, вони не просто додають значення одне до одного, а створюють особливу атмосферу – *стилістичне поле*. Додаткове, не виражене прямо словами, але відчутне значення і є підтекстом. Це поле динамічне:

- воно може набувати найрізноманітніших відтінків (гумористичного, іронічного, сатиричного, затишного, ніжного);
- може передавати погляди автора або героїв;
- варіюється за силою впливу – від виразного до ледь помітного.

Для найповнішого сприйняття авторської ідеї необхідно глибоко розуміти словесну форму твору.

### **1. Структурний та логіко-емоційний аналіз тексту**

Бажано проаналізувати структуру тексту: розбити його на змістові частини, а їх – на дрібніші одиниці; знайти в кожній фразі головні наголошені (сміслові) слова. Фрази поділяються на мовні такти (групи слів, пов'язаних граматично й за значенням), які

відокремлюються логічними паузами. Вони виконують дві функції: об'єднують слова в групи та розділяють ці групи між собою.

Окрім логічної, існує *психологічна пауза*. Якщо логічна пауза зумовлена архітектонікою й служить для ясності думки, то психологічна викликається емоційним підтекстом і настроєм. Вона сама по собі є змістом і може використовуватися для виділення слова (як перед ним, так і після нього). Пауза *перед* словом привертає увагу до того, що буде сказано; пауза *після* слова фіксує увагу на мовленому.

Тривалість пауз визначає міру важливості думки. Логічна пауза може переростати в психологічну, що додає виразності. Проте перебільшені зупинки й затягування пауз без текстового виправдання створюють неприродність і манірність.

## 2. Пунктуація як засіб виразності

У поезії розділові знаки виконують не лише граматичні, а й художньо-виразні функції:

*Кома*: у зіставленнях набуває характеру глибокої цезури; у дієприслівникових зворотах зазвичай не вимагає паузи; під час переліку підкреслюється люфт-паузою (миттєвою перервою).

*Крапка з комою*: допомагає об'єднати деталі в єдину картину або підкреслює взаємозв'язок речень; у разі багаторазового повторення створює відчуття стрімкого розвитку подій.

*Трикрапка*: передає схвильованість, емоційну паузу, недомовленість або різку зміну теми.

*Тире*: роз'яснює попередню думку, протиставляє явища або готує до несподіваного повороту.

*Крапка*: означає завершення думки (потребує тривалої паузи). Якщо ж вона передбачає розвиток думки в наступному реченні (наростання розповіді), інтонація знижується менше, а пауза стає сполучною.

Творча свобода диригента й співаків обмежена композиторським прочитанням поетичного тексту, зафіксованим у нотах. Проте усвідомлення пунктуації та поетичної мови допомагає сформувати власне бачення твору. Неуважність до логіки тексту призводить до грубих помилок у фразуванні та спотворення змісту.

Для глибокого розуміння важливий аналіз поетичних засобів (алітерація, звуконаслідування, темброве «інструментування» вірша), які додають ліричного, драматичного чи гротескового характеру. Зі співвідношення музичних і словесних наголосів впливає важливий елемент інтерпретації – визначення меж фрази та фразуючого дихання.

## 3. Синтетична природа хорового твору та аналіз музичної форми

Хоровий твір є синтетичним жанром, оскільки впливає на слухача одночасно словом і музикою. Комплексний порівняльний аналіз висвітлює взаємодію двох компонентів на таких рівнях:

1. *Композиційному* (відповідність структури вірша та музичної форми);
2. *Художньо-виразному* (взаємодія музичних і поетичних засобів виразності);
3. *Образному* (відповідність поетичних тем і образів музичним).

Музична форма (архітектоніка) у широкому розумінні об'єднує всі використані засоби виразності, а у вузькому – означає будову й структуру твору.

Музичне фразування залежить від розподілу форми на речення, періоди, фрази й мотиви. З аналізом структури пов'язані питання розчленування та цезурності. На тлі безперервності хорового звукового потоку цезури й дихання надають рельєфності музичній мові.

Залежно від функції розділу (експозиційна, розвиваюча, закріплююча, завершальна) диригент обирає темп, динаміку й артикуляцію. Важливо враховувати таке:

- будова музичної форми нерідко допускає варіативність тлумачення (двочастинна репризна чи тричастинна, періодичність чи дроблення);
- для хорових творів характерне взаємопроникнення принципів формотворення (куплетна, варіаційна, наскрізна форми з ознаками простих чи складних традиційних структур).

Така варіативність дає простір для виконавської творчості. Відчуття форми у когось є інтуїтивним, а у когось вимагає аналізу, але увага до композиції обов'язкова для кожного диригента.

Усі композиційні структури можна звести до трьох категорій:

1. Загальні (дають базове уявлення про конструкцію та її логіку);
2. Особливі (висвітлюють модифікацію структури, що відрізняє її від інших);
3. Специфічні (визначають індивідуальність і неповторність конкретного твору).

#### **4. Аналіз засобів музичної виразності**

Після аналізу структури здійснюється розбір елементів музичної мови (лад, мелодика, темп, метр, ритм, гармонія, поліфонія, динаміка, тембр, регістр, фактура, штрихи). Окремо взяті засоби не мають статичного значення. Наприклад, висхідний рух мелодії в одних умовах означає зростання напруги, в інших – згасання. Реалізація засобів залежить від контексту й співвідношення з іншими елементами. Окрім виразної, музичні засоби мають і формотворчу функцію (наприклад, тонічний тризвук завершує думку).

Типи взаємодії музичних засобів:

1. Паралельний – різні засоби спрямовані на досягнення єдиного ефекту (наприклад, прискорення темпу + посилення динаміки);
2. Взаємодоповнюючий – засоби розкривають різні сторони образу;
3. Контрастний (взаємопротилежний) – засоби створюють принципово відмінні ефекти для підкреслення складного психологічного стану.

Аналіз будується на принципах комплексного впливу (досягнення результату сукупністю засобів) та поєднання функцій (один засіб виконує кілька завдань, забезпечуючи економію матеріалу).

## 5. Пошук кульмінацій та фактурний аналіз

Диригент має простежити лінії розвитку всіх голосів, знайти головну кульмінацію твору та місцеві кульмінації частин. Кульмінація може створюватися збігом мелодичної вершини, тонального плану, ритмічного напруження чи дисонантності.

Окрім «вершинних» (гучних) кульмінацій, виділяють:

- ліричну кульмінацію (досягається мінімумом звучання, тихою експресією);
- драматичну кульмінацію (досягається низьким регістром або низхідним *crescendo*).

У фактурному аналізі диригент визначає роль кожного голосу. Неуважність до нижніх або середніх тематично важливих голосів призводить до втрати змістових моментів. При роботі над поліфонічним твором (наприклад, фугою) критично важливо відокремлювати проведення теми від протиставлень й інтермедій.

Аналіз має викликати в уяві диригента життєві й художні асоціації, які пробуджують почуття, аналогічні авторів.

## 6. Втілення виконавського задуму та диригентська техніка

Осмисливши зміст і кульмінації, диригент переходить до вибору виконавських засобів матеріалізації задуму в звучанні. Змінюючи темпоритм, динаміку, фразування та тембри, виконавець може суттєво видозмінювати характеристики образів і всієї форми.

Засоби виконання поділяються на:

- загальновиконавські (темپ, агогіка, динамічні відтінки, фразування, підхід до кульмінацій);
- спеціально-виконавські / хорові (манера звуковидобування, тембр, внутрішнє вібрато, артикуляція, цезури, дихання, дикція, робота з теситурою).

Знання закономірностей музичної мови допомагає диригентові впливати на цілісність чи розчленованість форми (наприклад, застосування ланцюгового дихання об'єднує фрази, а контрастна зміна нюансів – розчленовує).

Особливе значення має диригентська техніка. Якщо на репетиції керівник може скористатися словом чи показним співом, то на концерті саме *жест і міміка* стають єдиним засобом спілкування з колективом. Жест робить прозорою та видимою музичну тканину, передає найтонші нюанси емоційного стану і є головним інструментом досягнення високохудожньої, глибокої та яскравої інтерпретації твору.

## Висновок

Після завершення всіх етапів аналізу й розробки виконавського плану диригент може переходити до безпосередньої репетиційної роботи над партитурою з хором.

## **Тема 12. Художньо-творче моделювання та уявні методи практичного втілення задуму**

Багаторівневість у навчально-творчому процесі передбачає насамперед осмислення кожним учасником цілісності музики, її ідейно-образного змісту та подальших шляхів художньої інтерпретації через визначення методів подолання вокально-технічних труднощів і роботу над засобами музичної виразності.

Розпочинати роботу над твором слід із загального ознайомлення з ним колективу: висвітлення його художньої цінності та доцільності включення до репертуру. Вельми бажаним є виконавський показ – ілюстрація за допомогою якісного звукозапису або ж виконання твору самим диригентом за фортепіано. Завдяки диригентській пластиці й міміці керівник має підсилити емоційну дію музики так, щоб захопити хор і викликати у співаків бажання якнайшвидше розпочати розучування.

Перше знайомство з твором – вирішальний момент, від якого залежить зацікавленість співаків і успіх подальших репетицій. Щоб належним чином спрямувати сприйняття твору, керівникові варто лаконічно розкрити його характер, основні образи, відомості про авторів, історичну епоху, обставини створення та відомі трактування. Проводячи таку бесіду, диригент повинен пам'ятати про головну мету – викликати щирий інтерес до музики, що вимагає від нього захопленості, емоційності й артистизму.

Після загального ознайомлення приступають до розбору музичного тексту. Грамотний, продуманий та музично осмислений розбір створює міцну основу для подальшої продуктивної роботи. Тривалість цього етапу залежить від виконавського рівня хору та загальної культури його учасників. Проте в усіх випадках на початковій стадії неприпустимі неохайність і недбале ставлення до технічних помилок.

Хоровий твір зазвичай є багатоголосним, і його загальне звучання залежить від якості кожної партії. Тому на початку розучування доцільно попрацювати окремо з кожною групою. Якщо виконавський рівень хору високий, можна одразу читати музичний текст усім складом, звертаючись до проспівування за партіями лише в складних місцях.

Після суцільного проспівування твору в повільному темпі (із доступною для першого прочитання точністю) розпочинається ретельна деталізація тексту. Розбирати твір потрібно невеликими, логічно завершеними фрагментами, приділяючи більше часу складним епізодам. На першому етапі особливої уваги вимагають інтонаційна та метроритмічна точність. Водночас із самого початку не можна випускати з поля зору напрямок розвитку музичної мови, фразування й опорні точки мелодичного руху – інакше спів перетвориться на механічне читання нот.

Працюючи над окремими деталями, диригент не повинен втрачати відчуття цілого, аби не порушити наскрізну дію твору. Попрацювавши над складним фрагментом, його слід одразу включити в загальний контекст.

Принципом розчленування твору має бути насамперед музична логіка (природний поділ на розділи, періоди, речення, окремі звороти чи ритмічні фігури), а також аналіз конкретних виконавських труднощів. На жаль, у хоровій практиці трапляється хибний метод, коли твір багаторазово механічно проспівується від початку

до кінця, поки не «вспівається». Результат такого підходу зворотний: складні епізоди залишаються нездоланими, а легкі – втрачають для співаків будь-яке художнє значення, через що твір швидко набридає.

Виявивши найскладніші місця, слід зосередитися на них окремо. Якщо ж навіть після кількох повторень партія не дається, краще тимчасово перейти до інших фрагментів і повернутися до проблеми пізніше. При тривалій монотонній роботі над одним уривком увага співаків притупляється, знижується творча активність і настає втома, що може викликати зневіру у власних силах. Тимчасове переключення уваги корисно освіжає сприйняття, хоча це не означає зниження вимог до якості виконання.

Вибір методів подолання технічних труднощів залежить від конкретного завдання, рівня хору та розвитку його учасників. Проте практичний досвід виробив низку ефективних прийомів:

- проспівування складних місць у сповільненому темпі;
- довільні зупинки (фермати) на окремих звуках чи акордах;
- умовне ритмічне дроблення тривалостей на дрібніші;
- тимчасове збільшення тривалостей удвічі або втричі;
- зміна вокального штриха;
- утрироване, скандоване вимовляння тексту;
- використання допоміжного вправного матеріалу.

Доцільність проспівування в сповільненому темпі полягає в тому, що він дає співакам час для слухового контролю й аналізу звучання. Оскільки процес звукоутворення регулюється слуховими навичками самого виконавця, повільний темп сприяє усвідомленню завдань. Це стосується насамперед рухливих творів (повільні частини вивчати в ще повільнішому темпі недоцільно). Якщо сповільнення не дає результату, застосовують повну зупинку руху на складній інтонації чи акорді (введення фермати), що дозволяє максимально сконцентрувати слухову увагу.

Необхідною умовою повноцінного виконання є ритмічність і ансамблева синхронність. Найпоширеніші ритмічні помилки:

- недоспівування довгих тривалостей при переході до коротких;
- затягування довгих нот після коротких;
- недотримання нот із крапкою;
- прискорення дрібних тривалостей і уповільнення великих.

Уникнути цих недоліків допомагає спосіб умовного дроблення великих тривалостей (на чверті, восьмі чи шістнадцяті) з підкресленням внутрішньої пульсації. Коли ритм стає точним, активну пульсацію нівелюють, зберігаючи її лише внутрішньо. Ефективним є також проговорювання тексту на одному звуці (поки диригент програє партитуру на фортепіано), що дозволяє зосередитися виключно на ритмічному боці.

У творах із пунктирним ритмом корисно дробити непарні тривалості за допомогою інструментального супроводу або відстукування. Особливу увагу слід приділяти співвідношенню різних ритмічних малюнків в одній фразі (наприклад, дуолей із тріолями) та їх одночасному виконанню в різних партіях.

Найгрубішою помилкою в репетиційній роботі є неуважне ставлення до пауз – як щодо їхньої паузальної точності, так і щодо художньо-виразного значення. Для виправлення технічних хиб доцільно використовувати спеціальні вправи. При

нечистому інтонуванні застосовують поспівки для ладогармонічного налаштування співаків (зокрема, звертаючи увагу на чистоту великих секунд угору та малих – униз). При ритмічних складнощах звертаються до замкнутих ритмічних фігур, а для активізації артикуляційного апарату – вправи на окремі склади («ді», «ну», «ба», «па») або скоромовки.

Опанувавши складні фрагменти в повільному темпі, їх обов'язково слід кілька разів проспівати у вимаганому темпі. Тривалий спів у «навчальному» варіанті виробляє шкідливу інерцію, статичність і метрономічність. Часова перевірка в реальному темпі активізує мислення, запобігає формуванню стереотипів і повертає гнучкість виконанню.

Працюючи над технікою, диригент ніколи не повинен випускати з уваги художній зміст. Технічний результат не може бути самоціллю: саме усвідомлення звукового образу підказує виконавцям необхідний вокально-технічний прийом.

Розподіл репетиційного процесу на суто «технічний» та «художній» етапи є помилковим. Не можна тижнями працювати над нотами без урахування виразності. Уже від перших репетицій, відпрацьовуючи техніку, хормейстер повинен спрямовувати роботу на розкриття ідейно-художньої суті твору. Технічні засоби завжди підпорядковані художній меті. Закоханість виконавця у твір сприяє встановленню напруженого темпу в роботі. Гарячий темп в осмисленій і цілеспрямованій роботі диригента вкрай підвищує інтерес колективу й захоплює виконавців.

Темп репетиції залежить від чіткості та лаконічності вказівок диригента. Багаторазове повторення без конкретної мети знижує довіру колективу. Чуйному хору зазвичай достатньо кількох влучних слів («холод», «у серпанку», «далеко»), щоб миттєво змінити тембр та характер звукоутворення. Асоціативні й образні порівняння є потужним інструментом як для художнього втілення, так і для вирішення технологічних завдань.

Справжній творчий процес починається тоді, коли твір технічно вивчений і диригент здобуває свободу самовираження. Точне відтворення нот – це лише азбука виконання. Можна бездоганно прочитати ноти, але залишитися далеко від смислу твору.

### **Висновок**

Здійснити переконливу інтерпретацію здатні лише ті керівники, які, крім репетиторських навичок, володіють художньою обдарованістю, фантазією, смаком та музичною інтуїцією. Виховання цих якостей у студентів-хормейстерів відбувається через глибоке усвідомлення виразної сутності кожної виконавської деталі та закономірностей її естетичного впливу.

**ПЛАН**  
**аналізу виконавського твору (за проф. Радиком Д. В.)**

**I. Короткі відомості про авторів музики та літературного першоджерела.**

**Художньо-ціннісний критерій музичного твору.**

- I. 1. Творчий портрет авторів музики та літературного твору.
- I. 2. Характерні ознаки творчості.
- I. 3. Роль та місце їх особистостей в культурно-історичному контексті та контексті національних і світових традицій.
- I. 4. Жанр музичного твору та його ідейно-образний зміст.

**II. Аналіз-інтерпретація літературного твору та його художнього образу.**

II. 1. Літературний рід та його різновиди:

- виражальний;
- тематичний;
- емоційно-тональний.

II. 2. Жанр */ода, пісня, романс, гімн, мадригал, дифірамб, молитва, пародія, гумореска, сатира, епіграма, ідилія, елегія, пастораль, памфлет, епітафія, етюд, спогад, монолог, портрет/*;

II. 3. Філологічний аналіз:

- метрика;
- строфіка;
- фоніка.

II. 4. Стилїстика:

- лексика;
- тропи;
- стилістичні фігури;
- іконіка ;
- ейдологія.

II. 5. Лінгвістичний аналіз:

- поетична фонетика (алїтерації, асонанс, анафора);
- фонетика голосних та приголосних звуків;
- орфоепія (вимова голосних та приголосних).

II. 6. Аналіз єдності форми та змісту:

- композиція, сюжет, художня мова;
- ідея, проблематика, тональність (пафос), фабула;
- прийоми створення системи образів;
- смислова роль строфіки і ритму;
- єдність, взаємозумовленість, взаємопроникнення змістових характеристик.
- твір як цілісність.

**III. Музично-теоретичний аналіз.**

III. 1. Форма як структур твору:

- *період* як одночастинна форма твору;

- *куплетна* як характерний різновид строфічної форми;
  - *проста двочастинна*, її різновиди;
  - *проста три частинна*;
  - *складна двочастинна*;
  - *складна тричастинна*;
  - *рондо*;
  - *сонатна* форма;
  - *рондо-соната*;
  - поліфонічні;
  - циклічні;
  - контрастно-співставлені;
  - мішані;
  - великі вокально-інструментальні (кантати, ораторії, опера);
- III. 2. Функціональна характеристика форми:
- логічні функції (вступ, виклад теми, серединно-розвиваюча, зв'язуюча, заключна);
- III. 3. Композиційні особливості форми як носія художнього змісту:
- фактура як сукупність засобів музичного викладу:
- *види* (гомофонна, гармонічна, гомофонно-гармонічна, поліфонічна (підголоскова, імітаційна, контрастна, мішана);
  - *параметри* (висотно-регістрові, часові, глибинні);
  - *елементи* (мелодія, бас, окремі голоси, супровід).
- III. 4. Тематизм: *мелодія* (вираження головної музичної думки); *мелодика* (сукупність мелодій); *музичний синтаксис* ( субмотив, мотив, лейтмотив, фраза, речення, період, каденція);
- III. 5. Ладотональний план та гармонія;
- III. 6. Компоненти музичної тканини: метр, поліметрія, ритм, поліритмія, темп, темпоритм, динаміка, тембр, артикуляція, фразування;
- III. 7. Композиційне відхилення як засіб розвитку музичної форми;
- III. 8. Єдність форми і змісту твору;
- III. 9. Традиції і новаторство.

#### **IV. Хорознавчий аналіз.**

- IV. 1. Тип хору (колектив із встановленим складом голосів – дитячі, жіночі, чоловічі, мішані); вид хору ( колектив з визначеною кількістю самостійних партій – одно-, дво-, три-, чотириголосний).
- IV. 2. Діапазон хорових партій та хору в цілому та теситурні умови.
- IV. 3. Міра вокальної завантаженості хору та окремих партій;
- IV. 4. Хоровий стрій та принципи інтонування.
- IV. 5. Хоровий ансамбль:
- теситурні та динамічні співвідношення;
  - художня єдність та узгодженість компонентів хорового звучання;
  - різновиди ансамблю.
- IV. 6. Функції хорових партій в контексті загально хорового звучання.

- ІУ. 7. Специфіка та особливості тембрової драматургії.
- ІУ. 8. Хорознавчий аспект вокальної риторики.
- ІУ. 9. Вокальність літературного тексту (фонетика).
- ІУ. 10. Специфіка, характер та техніка вимови (орфоепія).
- ІУ. 11. Особливості підтекстовки нот.
- ІУ. 12. Аналіз прийомів хорового письма: використання неповного складу хору;
- ІУ. 13. Вокально-хорові особливості компонентів хорової звучності;
- ІУ. 14. Кількісний склад та кваліфікаційний рівень виконавського колективу.

#### **У. Виконавський аналіз.**

Художній зміст та методи втілення творчого задуму:

- архітектоніка і мелос;
- специфіка та особливості драматургічного розвитку;
- хорознавчий аспект вокальної риторики;
- технічна та художньо-змістовна сторона виконавської майстерності;
- відчуття цілісності форми і змісту у просторі і часі;
- відповідність виконавського стилю художньому стилю епохи та композиторському задуму;
- побудова цілісної системи виконавської взаємодії з хоровим колективом;
- керування та регулювання виконавських дій при відповідному контролі за творчо-виконавським процесом;
- мова диригентського жесту та сугестивні фактори впливу диригента на виконавців;
- інтерпретаційна активність диригента та творчого колективу.

#### **УІ. Висновок.**

#### **УІІ. Фахова термінологія та ключові слова.**

#### **УІІІ. Бібліографія хорової музики.**

#### **ІХ. Список використаної літератури.**

#### **Х. Партитура твору /додаток/.**

Н!В! Список використаної літератури в алфавітному порядку першої літери прізвища і на мові оригіналу. Приклад:

Берденников М.А. Про деякі методичні проблеми у класі хорового диригування //Українське музикознавство. – Вип.7.

- К.: Музична Україна, 1972

Пигров К.К. Руководство хором. – М.: Музыка, 1964

## Тема 14. Методичні рекомендації щодо здійснення аналізу виконавського твору

### I. Короткі відомості про авторів музики та літературного першоджерела

1. Художньо-ціннісний критерій музичного твору.
2. Творчий портрет авторів музики та літературного твору. Характерні ознаки творчості.
3. Роль та місце їхніх особистостей у культурно-історичному контексті та контексті національних і світових традицій.
4. Жанр музичного твору та його ідейно-образний зміст.

*Висвітлення загальних питань про хоровий твір та його авторів, а саме:*

**Ознайомлення з творчістю авторів музики та літературного тексту**, характерними ознаками їхньої творчості, включаючи розуміння стилістичних особливостей музики й поезії як історичної категорії та особливостей композиторського письма.

**Визначення їхнього місця** в культурно-історичному контексті та контексті національних і світових традицій, їхньої значущості в ідейно-естетичному вихованні суспільства.

#### **Визначення жанру твору:**

- *обробка народної пісні* як інтерпретація композитором першоджерела: жанрово-типологічні ознаки (календарно-обрядові, родинно-побутові, родинно-обрядові, купальські, обжинкові, весільні, пісні-плачі, колядки та щедрівки тощо);
- *хорова мініатюра* (жанрова першооснова – пісенно-романсова, пісенно-танцювальна, кант, гімн, колискова, народно-жанрова; характерні риси – лірична змістовність, афористичність художнього образу, пейзажність; властиві музичні форми – період, куплет, куплетно-варіаційна, двочастинна та тричастинна (репризи, контрастні), рондо).
- *антична драма*;
- *містерія*
- *ораторія* (геройко-епічна чи лірико-філософська, її тематика та сюжетна лінія);
- *пасіони («страсті»)*, *меса*, *реквієм*, *стабат матер*, *магніфікат* як особливий тип ораторії, що розвинувся з піснеспівів церковних богослужінь;
- *кантата* (циклічна чи кантата-поема);
- *опера* як синтетичний вид мистецтва (фабула, сюжет, ідейно-образний зміст).

Компоненти: лібрето, музика, сценічно-драматична дія як основа оперної вистави. Складові оперного акту: арії, речитативи, ансамблі, хори, інструментальні антракти.

Сценічні дії (статичні, динамічні). Різновиди оперних форм:

- *номерна* (характерні риси – динамізм ансамблевих сцен, використання нового музичного матеріалу в епізодах);

- *наскрізного розвитку* (відсутність поділу на речитативи; завершеність музичних номерів; вставні жанрові номери (хорові); відсутність типових оперних форм (арії, хору, ансамблю); поєднання в мелодії різних типів вокалізації тексту; текуча речитативна форма; широке використання контрастно-складених, ланцюжкових форм, системи лейтмотивів);
- *камерна* (невеликий масштаб, наявність психологічного плану, деталізація характеристик, принцип наскрізного розвитку);
- *драматургічні функції хору* (створення національного, регіонального колориту, жанрового образу);
- *хорові сцени* (статичні, динамічні).

**Визначення способу виконання хорової музики (*a cappella*, з супроводом).**

**Розкриття ідейно-образного змісту хорового твору.**

## **II. Аналіз-інтерпретація літературного твору та його художнього образу**

Насамперед треба розуміти, що твір і текст – це не одне й те ж. Твір – продукт художньої творчості та мовної діяльності людини, найчастіше закріплений у тексті. Текст – це лише графічно-знакова фіксація твору. Твір – «це тільки мовне вираження задуму його творця, а текст... графічне закріплення цього задуму на папері».

У процесі моделювання виконавської партитури вагоме місце посідає аналіз поетичного вірша, завдяки якому:

- розширюється поняття про зміст і форму;
- виробляється загальна здатність інтерпретувати прочитане й досягати синтез мистецтва слова і музики, засобами якого можна в подальшому впливати на слухача.

Художній твір – явище невичерпне, воно являє собою складну систему словесно-художніх образів і характеризується спрямованістю на образ, що досягається його спеціальною організацією, естетизацією слова. Важливою є та обставина, що вірш як витвір мистецтва поліфонічний, містить фактуальну, концептуальну та підтекстову інформацію, на яких ґрунтується інтелектуальний контакт між автором і читачем (слухачем).

З усієї множини аспектів дослідження вірша найбільш універсальним, цілісним, що наближає нас до адекватного прочитання твору словесного мистецтва, є поєднання двох опозицій – аналізу й синтезу, оскільки розчленовані та окремо досліджені під час аналізу елементи художнього тексту поєднуються в ціле.

Ефективність будь-яких прийомів аналізу, зануреність в один із ракурсів визначається тією мірою, якою вони сприяють глибшому проникненню в суть твору. Людина сприймає спочатку форму (ЯК), а потім зміст (ЩО). Якщо спрощено подивитися на елементи форми, то саме їхній аналіз виводить нас на шлях інтерпретації.

У творчому процесі автор намагається знайти найвідповідніші форми передачі словом думки, почуття, настрою характерними для поезії засобами. Слухач чи читач, розкриваючи змістовність форми, осмислює суть образів, деталей тощо, осмислює

авторське ставлення до зображеного. Такі закономірності допомагають розкрити суть літературних явищ. А технології літературного аналізу існують у формах теоретичних моделей, які передбачають найхарактерніші розумові дії, зумовлені формозмістом твору.

Коли складається уявлення про проблематику твору, систему образів, форму, особливості мистецтва творення, відкриваються широкі можливості інтерпретації образів.

Йдучи за Р. Бартом, «поетичний твір – тендітна і трепетна тканина, неподільна мистецька цілісність», тому ми пропонуємо звернути увагу на схему аналізу поетичного вірша, який має становити лише каркас і в жодному разі не застосовуватися як догма.

Тож, аналізуючи генерику, необхідно визначити літературний рід та його різновиди:

- **твиражальний:** автопсихологічний, рольовий, медитативний, сугестивний;
- **тематичний:** пейзажний, урбаністичний, інтимний, соціальний, міфопоетичний, культурний та ін.;
- **емоційно-тональний:** мінорний, мажорний, героїчний, комічний, драматичний, ідилічний, експресивний, розважливий та ін.

Наступним кроком стає визначення:

- **виду ліричного твору** (різновиди з погляду системи віршування та з погляду стилю);
- **жанру** (ода, пісня, романс, гімн, мадригал, дифірамб, молитва, пародія, гумореска, сатира, епіграма, ідилія, елегія, пастораль, памфлет, епітафія, етюд, спогад, монолог, портрет);
- **різновидів жанру** (за загальнолітературними, національними, стильовими, індивідуально-авторськими ознаками).

Предметом філологічного аналізу мають бути:

- **метрика** (метр, розмір, система віршування);
- **строфіка** (проста чи канонізована, вид строфи);
- **фоніка** (способи римування, види рим з погляду якості співзвуч).

Далі аналізується стилістика:

- лексика;
- тропи (епітет, метафора, гіпербола, порівняння, алегорія, іронія та ін.);
- стилістичні фігури;
- іконіка (ключові образи, загальна образна структура);
- ейдологія (основна тема і мотиви, мистецька ідея).

Завершується аналізом формозмістової єдності:

- композиція, сюжет, художня мова як змістова форма;
- ідея, проблематика, тональність (пафос), фабула, колізії як формований зміст;
- єдність, взаємозумовленість, взаємопроникнення змістових і формальних характеристик. Твір як цілісність.

Певна річ, такий зразок аналізу формозмісту, що включає інтерпретаційні елементи, не вичерпує всіх можливостей художнього твору. Найважливіший же синтез відбувається тоді, коли дослідник, «з мікроскопом» проаналізувавши твір, розклавши його на елементи та зібравши його до купи, просто перечитує його. І це вже буде читання іншого рівня.

Отже, розуміння поетичного вірша як художнього твору – надзвичайно важлива проблема. Глибина його залежить від системи цінностей студента, його матриці знань, розвитку мислення, життєвого досвіду тощо.

Осмислення специфіки й ролі теоретичних категорій у процесі аналізу поетичного вірша – неодмінна умова поглибленого розуміння мистецького явища, без чого не може йтися про повноцінне вивчення твору.

Диригент може припуститися помилки й непомітно для себе стати виконавцем першоджерела, а не музичного твору, якщо виявлятиме його зміст безпосередньо з літературного тексту. Тому, щоб цього не трапилося, він як інтерпретатор музики повинен глибоко проникнути в духовний світ композитора і розглядати літературний зміст під кутом зору автора музики. Тоді в результаті порівняльного аналізу будуть встановлені схожість або розбіжності задумів поета і композитора, будуть віднайдені шляхи подолання таких розбіжностей.

Разом із тим значення поетичного вірша для створення об'єктивної інтерпретації хорового твору стане більш зрозумілим, якщо вдуматися в специфіку виконавського мистецтва. Адже головною особливістю первинного художнього образу, що визначає можливість творчого підходу виконавця до авторського твору, є багатозначність, яка дозволяє знайти декілька варіантів виконавського втілення.

У хоровому жанрі завдяки взаємодії зі словом межі варіантної множинності змісту значно звужуються, а сам зміст стає більш визначеним. Усе це свідчить про те, що аналіз вірша в єдності з музикою сприяє глибшому вивченню архітекτονіки й мелосу хорового твору, розумінню задуму композитора, більш емоційному сприйняттю художнього образу.

### **III. Музично-теоретичний аналіз**

Музично-теоретичний аналіз передбачає:

#### **а) Визначення форми як структури твору:**

- **період** як одночастинна форма твору. Класифікація періодів: експозиційні та неекспозиційні, повторної і неповторної будови, транспозиційний, однотональний, модулюючий, замкнений, розімкнений, квадратний, неквадратний тощо. Особливі види періодів: неподільний на речення, з розширенням або зі скороченням другим реченням; періоди за типом розгортання (класичний, нормативний); періоди, які спираються на логіку розвитку (розробка-заклучення);
- **куплетна** як характерний різновид строфічної форми: види (з приспівом і без приспіву); будова (фраза, період); варійована строфа (куплетно-варіаційна, куплетно-варіантна); наскрізна форма куплету при безперервному оновленні музичного матеріалу; різновиди наскрізної форми куплету (строфічна і нестрофічна); поділ нестрофічної форми

- куплету на контрастну і неконтрастну; мішана форма куплету при взаємодії в ній композиційних принципів різних форм (куплетної і наскрізної, тричастинної і наскрізної та інших);
- **проста двочастинна**, її різновиди (з розвитком у другій частині, з контрастною другою частиною, репризна);
  - **проста тричастинна**, де перший розділ – виклад теми у формі періоду, середній – розвиток початкового матеріалу або виклад нової теми, третій – репризний. Різновиди простої тричастинної форми (з розвивальною серединою, з контрастною серединою, безрепризні та репризні статичні чи динамічні);
  - **складна двочастинна**, що містить два розділи, кожен з яких є більшим за період і будується на самостійному музичному матеріалі, при цьому I розділ – незамкненої будови, II – кода на новому матеріалі. Використання в I розділі складного періоду, варійованої строфи, наскрізної простої тричастинної форми тощо; контраст між частинами – темп, тематизм, тональність тощо;
  - **складна тричастинна**, що формується за принципами контрасту і репризності. Структура: перша частина – однотемна, тонально замкнена; середня (тріо або епізод) відрізняється типом викладення музичного матеріалу, характером тематичного розвитку, побудовою; третя частина – репризна (види репризи: статична і динамічна, кода). Особливі види складної тричастинної форми при використанні в першому і останньому розділах сонатної, варіаційної, складної двочастинної або тричастинної форм;
  - **рондо**, де має місце багаторазове чергування головної теми (рефрену) та різних епізодів, органічне поєднання принципів контрасту (чергування рефрену й епізодів) і єдності (повторення рефрену). Історичні типи рондо (старофранцузьке, класичне, романтичне, сучасне). Відмінності між типами рондо (масштаб, особливості тематизму, тонально-гармонічний розвиток, міра контрасту рефрену та епізодів). Особливі типи рондо (парне рондо, а також форми, в яких поєднуються принципи рондальності – як-от повтор рефрену – та тричастинності, сонатності тощо);
  - **сонатна форма** та її структура (експозиція – розробка – реприза). Принципи її побудови (контраст, розвиток, репризність). Кода у класичній сонатній формі як підсумковий розділ. Композиція сонатної форми (тематизм, розвиток, тональний план). Типи сонатних форм (старовинна двочастинна, класична, романтична). Особливі види сонатної форми (без розробки, з епізодом у розробці, із дзеркальною репризою, з подвійною експозицією в жанрі концерту);
  - **рондо-соната** як поєднання рис, характерних для сонати і рондо;
  - **поліфонічні** (імітація, канон, фуга);
  - **циклічні**;

- контрастно-зіставлені;
- мішані;
- великі вокально-інструментальні (кантати, ораторії, опера).

**б) Визначення функціональної характеристики форми твору:**

логічні функції (вступ, виклад теми, серединно-розвивальна, зв'язувальна, заключна).

**в) Визначення композиційних особливостей форми як носіїв художнього змісту:**

**Фактура** як сукупність засобів музичного викладу:

- *види*: гомофонна, гармонічна, гомофонно-гармонічна, поліфонічна (підголоскова, імітаційна, контрастна, мішана);
- *параметри*: висотно-регістрові, часові, глибинні;
- *елементи*: мелодія, бас, окремі голоси, супровід.

**Тематизм:**

- *горизонтальний вимір*: мелодія як вираження головної музичної думки, мелодика як сукупність мелодій;
- *вертикальний вимір*: гармонія;
- *музичний синтаксис*: субмотив, мотив, лейтмотив, фраза, речення, період, каденція.

**Ладотональний план**: ладові та поліладові системи, лади народної музики, модуляції та відхилення як засоби композиційного розвитку.

**Гармонія** як засіб музичної мови, як функціональна система закономірних співвідношень акордів та акордових сполук, що складають музичну тканину, зокрема каданси: автентичні, плагальні, повні, неповні, довершені, недовершені, перервані, половинні, заключні.

**Компоненти музичної тканини**: метр, поліметрія, ритм, поліритмія, темп, темпоритм, динаміка, тембр, артикуляція, фразування.

**Композиційне відхилення** як засіб розвитку музичної форми.

**Єдність форми і змісту твору.**

**Традиції і новаторство.**

#### IV. Хорознавчий аналіз

Хорознавчий аналіз передбачає:

**а) Визначення:**

- **типу хору** (колектив зі встановленим складом голосів – дитячі, жіночі, чоловічі, мішані);
- **виду хору** (колектив із визначеною кількістю самостійних партій –одно-, дво-, три-, чотириголосний тощо).

**б) Визначення:**

- діапазону хорових партій та хору в цілому;
- теситурних умов;
- міри вокальної завантаженості хору та окремих партій.

**в) Осмислення хорового строю** як системи звуковисотних співвідношень у горизонтально-мелодичному виді та принципів інтонування:

- хроматичних та діатонічних півтонів;
- інтервалів (чистих, великих та малих, збільшених та зменшених) у висхідному та низхідному положеннях.

**г) Осмислення хорового строю** як системи звуковисотних співвідношень у вертикально-гармонічному виді та принципів інтонування:

- інтервалів;
- окремо взятих акордів (мажорних, мінорних, збільшених та зменшених тризвуків, септакордів і нонакордів та їхніх обернень у всіх різновидах);
- акордових послідовностей (гармонічних);
- кадансових зворотів (плагальних, автентичних, повних, неповних, довершених, недовершених, перерваних, половинних, заключних) у ладових та поліладових системах.

**д) Визначення ролі кожного з голосів у партитурі:**

- проведення основного тематизму, підголосків, акомпанементу;
- специфіки тембрової драматургії;
- теситурних і динамічних співвідношень між партіями з метою досягнення хорового ансамблю як спільного злагодженого виконання хорового твору;
- художньої єдності та повної узгодженості всіх компонентів хорового звучання, враховуючи при цьому його різновиди:
  - *природний*, що утворюється за однакових теситурних умов, рівномірного використання регістрів кожної з хорових партій;
  - *штучний*, що виникає за наявності різних теситурних умов, що призводить до одночасного використання різних регістрів;
  - *вокальний, ритмічний, динамічний, унісонний, гармонічний, поліфонічний ансамблі* хору та солістів, хору та інструментального супроводу;
  - *частковий* – стосується кожної окремо взятої хорової партії і передбачає повну злагодженість унісонного звучання;
  - *загальний* – узгодженість між собою всіх хорових партій.

**е) Осмислення:**

- «вокальності» літературного тексту;
- специфіки і характеру його вимови (орфоепія);
- особливостей підтекстовки нот.

**ж) Аналіз прийомів хорового письма:**

- використання неповного складу хору;
- зіставлення;
- відокремлення;
- поступове введення;
- перехресчування;
- дублювання хорових груп або партій;
- колористичні засоби.

**з) Констатація вокально-хорових особливостей, зокрема:**

- специфіки темброво-інтонаційного співацького дихання (способів та прийомів);
- характеру звуку;
- прийомів звуковедення.

#### **и) Визначення:**

- кількісного складу хору, необхідного для виконання даного твору (великий, малий, середній);
- кваліфікації хору (професійний, аматорський, дитячий тощо).

### **V. Виконавський аналіз**

Варто зазначити: якщо наслідком музикознавчого аналізу є виявлення здебільшого логічних категорій, то під час здійснення виконавського аналізу диригент-хормейстер оперує чинниками, картинами, звуковими уявленнями. Такий аналіз повинен дати матеріал для висновків дещо іншого плану:

- про можливі виконавські трактування твору;
- про правомірність використання тих чи інших виконавсько-технічних прийомів;
- про відповідність їх виконавському стилю твору.

Якщо в музикознавчому аналізі головний акцент робиться на з'ясуванні засобів музичної виразності, за допомогою яких створений той чи інший образ, передається той чи інший зміст, то виконавський аналіз повинен, крім того, відповісти на запитання: як донести цей образ до слухача, як втілити виконавський задум? Адже кінцевою метою роботи над твором є його концертне виконання, і коло питань виконавського аналізу має бути орієнтоване на інтерпретацію твору.

Якщо в першому випадку аналіз форми як носія художнього змісту твору є, як правило, кінцевою метою дослідження, то у другому — це тільки встановлення необхідних попередніх даних, що вимагають подальшого практичного творчого осмислення.

Виконавський аналіз хорового твору охоплює всі технічні та художні особливості твору в тісному взаємозв'язку. Він повинен дати відповідь на такі головні запитання:

#### **1. Який ідейно-образний зміст закладений авторами?**

*(Шляхом аналізу поетичного тексту й музичних засобів, за допомогою яких композитор передає той чи інший зміст, малює ті чи інші художні образи).*

#### **2. Які вокальні, ритмічні, інтонаційні, ансамблеві та інші технічні труднощі можуть виникнути перед диригентом у процесі реалізації ідеального виконавського задуму?**

*(Осмислення компонентів хорової звучності).*

#### **3. Якими художніми засобами виконавської виразності можна найбільш переконливо і яскраво передати цей зміст, втілити його в реальному звучанні?**

*(Тембр, темп, динаміка, агогіка, прийоми артикуляції, музична риторика, фразування та ін.).*

**4. Якими диригентськими засобами і прийомами можна реалізувати виконавський художній образ?**

*(Через систему ауфтактів та умовно визначені рівні мистецтва диригування):*

**I. Тактування** – як фундамент, на основі якого тільки й можуть існувати та погоджено функціонувати всі інші умовні рівні диригування.

**II. Керування ритмозвуковим боком виконання**, що включає:

- засоби управління рухом звуків усередині звукової долі;
- засоби, що відображають ритмічну структуру тієї чи іншої долі;
- засоби, що виражають інтенсивність звучання.

*(Ці засоби відіграють у диригуванні винятково важливу роль. У функціональному плані вони нерозривно пов'язані з попереднім і подальшими двома рівнями, будучи ніби перехідним щаблем від першого до наступних. З першим рівнем вони пов'язані тим, що, управляючи темпом внутрішньодольового руху, виступають як засіб керівництва ансамблевим боком виконання. У цій своїй функції вони доповнюють, збагачують і роблять більш визначеними прийоми першого рівня).*

**III. Виявлення характеру інтонації, вимови**, куди входять:

- артикуляція і фразування;
- агогіка;
- виконавські штрихи;
- динаміка.

*(Можна сказати, що певною мірою виразні засоби цього рівня – це «дикція» і «декламація». Хоча функції третього рівня значно відрізняються від другого, між ними є безперечний зв'язок – будь-який рух, будь-який ритм долі вимагають певного вимовлення).*

**IV. Відображення динаміки й логіки розвитку музичної тканини**, куди входить передача зв'язків і відношень між звуками, долями, тактами:

- смислове легато, смислові зв'язки долей;
- сильні й слабкі, опорні й перехідні долі такту;
- перспектива музичного руху до кульмінаційної точки;
- передача структурних елементів (побудови мотивів, звуження та розширення, розчленовування і поєднання, секвенції тощо).

*(Можливість розвитку засобів четвертого рівня ще більшою мірою, ніж у попередніх, залежить від музичної культури й виконавських навичок студента).*

**V. Образне вираження музичного руху**, де мається на увазі:

- характер, форма руху (злети, падіння, кружляння, подолання опору);
- масивність звуку, маса звучання;
- звуковий колорит (світлий, темний, яскравий, похмурий).

**VI. Вираження характеристики музичного образу та його емоційно-смислового змісту**, а саме:

- характеру музики (весело, сумно, урочисто, драматично тощо);
- емоційного підтексту.

*(Саме цей рівень слід розглядати як останній штрих, що наноситься на сукупність засобів усіх попередніх рівнів. Виразні засоби диригента додають музиці тих психологічних й емоційних нюансів, які неможливо адекватно зафіксувати в нотному записі чи пояснити словами. Засоби даного рівня в змозі передати підтекст кожної ремарки, кожного відтінку, ліги, акценту).*

**VII. Вольовий і сугестивний вплив на виконавців, що здійснюється шляхом:**

- осмисленого, образно-емоційного, творчо активного втілення музичного змісту твору;
- різного рівня й міри вольового впливу на виконавців – від жестів, що образно ілюструють, до жестів, які активно впливають на виконавців, сприяючи створенню в них потрібного емоційного тону й творчого ставлення до виконавського процесу.

**Висновок**

Відповіді на поставлені запитання допомагають вирішити головне завдання диригента-хормейстера – донести до слухача все багатство та значущість змісту твору.

### РОЗДІЛ III

## ХОР ЯК ІНСТРУМЕНТ ДУХОВНОГО ТА ПРОФЕСІЙНОГО САМОВДОСКОНАЛЕННЯ

### Тема 15. Професійні ознаки хору: типи, види, форми виконавства та виконавські профілі

*«Хор – це високоорганізований колектив виконавців, що володіє творчим мисленням, компонентами хорової звучності та засобами музичної виразності, головна мета якого – створення художніх образів та їх інтерпретація».*

Д. Радик

Назва «хор» походить від грецького слова «*choros*» (грец. *chorós* – громада, спільний танець зі співом). У давньогрецькому театрі хором називали ансамбль чи групу акторів, які виконували танцювальні рухи, супроводжуючи їх співом. У процесі еволюції музичного мистецтва склалося правило: мелодію кожного окремого голосу (хорової партії) доручають групі співаків (як мінімум трьом виконавцям на одну партію). Саме це акустичне поєднання декількох однорідних голосів створює якісно новий забарвлений тембр (*хоровий ундін-ефект*) і відрізняє хор від вокального ансамблю (дуету, тріо, квартету, септету тощо), де кожна партія виконується одним співаком.

Однак не кожне, навіть чисельне, зібрання співаків можна вважати хором. Хор як художньо-виконавський колектив неодмінно повинен володіти елементами хорового звучання (ансамбль, стрій, нюансування, дикція, ритмічна єдність) та специфічними якостями хорової інтерпретації.

Поняття «хор» розглядалося та тлумачилося видатними хормейстерами й музикознавцями у різних ракурсах:

К. Пігров: *«Хором називається організований творчий колектив співаків, який у своїй виконавській діяльності спрямований на ідейно-художнє виховання та естетичний вплив на слухача».*

А. Мархлевський: *«Хор – це колектив співаків, організований для спільного виконання хорового твору, характерною ознакою якого є наявність усіх елементів хорової звучності, а основна мета – ідейно-естетичне виховання».*

Д. Радик: *«Хор – це високоорганізований колектив виконавців, що володіє творчим мисленням, компонентами хорової звучності та засобами музичної виразності, головна мета якого – створення художніх образів та їх інтерпретація».*

Наведені визначення розкривають еволюцію поглядів на хорову культуру: від суто кількісного зібрання співаків до високого розуміння хору як гнучкого інструменту художньої інтерпретації.

## 1. Типи та види хору

У хормейстерській теорії та практиці існує чітке розмежування понять тип і вид хору:

- *тип хору* визначається якісним тембровим складом голосів, які входять до його структури (однорідні голоси чи їх поєднання);
- *вид хору* визначається кількістю самостійних хорових партій, що виконують твір (одноголосні, двоголосні, триголосні, чотириголосні і т. д.), а також повнотою структури (повні та неповні).

### 1. Основні типи хорів

Дитячий хор (складається з дискантів та альтів).

Жіночий хор (складається з сопрано та альтів).

Чоловічий хор (складається з тенорів та басів).

Мішаний хор (поєднує жіночі/дитячі та чоловічі голоси).

### 2. Види хорів за складністю та структурою партій

За кількістю реальних голосів чи партій хори поділяються на одноголосні (спів в унісон), двоголосні, триголосні, чотириголосні та багатоголосні (до 8, 12, 16 і більше партій за умов використання *divisi*).

Також за критерієм повноти складу виділяють:

Повний хор – містить усі базові партії, передбачені даним типом (наприклад, у мішаному: Сопрано, Альти, Тенори, Баси – САТБ).

Неповний хор – виникає через відсутність однієї з основних хорових партій (наприклад, хор без тенорової партії: Сопрано, Альти, Баси). Неповні склади часто використовуються епізодично у драматургії великих творів або вимушено в умовах обмеженого складу виконавців.

Хорам усіх типів та видів доступне виконання музики як без інструментального супроводу (*a cappella*), так і з супроводом (фортепіано, орган, оркестр, ансамбль).

## 1. Характеристика типів хору та їх темброво-діапазонних властивостей

### Дитячий хор

Відрізняється надзвичайною гнучкістю, світлим, прозорим та «сріблястим» тембром. Голоси дітей до період мутації поділяються на Дисканти (високі) та Альти (низькі).

*Звукові особливості:* Нижньо-середній регістр володіє м'якою виразністю, а верхній – кришталевою чистотою.

*Діапазон:* Залежить від віку. У молодшому шкільному віці – від (до першої октави) до (мі-фа другої). У старших/середніх дитячих хорах діапазон розширюється від (ля малої октави) до (ля-сі-бемоль другої октави).

### Жіночий хор

Характеризується м'якістю, тембровою рівністю, світлим забарвленням та значною динамічною гнучкістю. Поділяється на партії Сопрано (I, II) та Альтів (I, II).

*Звукові особливості:* Нижній регістр альтів володіє густим, оксамитовим, матовим тембром; верхній регістр сопрано – яскравий, польотний. Середній регістр тембрально збалансований і є основою для кантилени.

*Структура:*

- *триголосний жіночий хор*: Сопрано I, Сопрано II, Альти **або** Сопрано, Альти I, Альти II;
- *чотириголосний жіночий хор*: Сопрано I, Сопрано II, Альти I, Альти II.

*Загальний діапазон*: від (соль малої октави) до (до третьої октави).

#### Чоловічий хор

Вирізняється потужною тембровою контрастністю, насиченістю звуку при *forte* та глибоким, строгим забарвленням при *piano*. Класичний склад охоплює партії Тенорів (I, II) та Басів (I, II / Баритони та Баси).

*Звукові особливості*: Басова партія (особливо баси-профундо) створює міцний акустичний фундамент. Партії тенорів у верхньому регістрі притаманна соковитість, світлий тембр, а при використанні фальцету або міксту – особлива ніжність.

*Структура:*

- *триголосний чоловічий хор*: Тенори I, Тенори II, Баси або Тенори, Баси I, Баси II;
- *чотириголосний чоловічий хор (ТТББ)*: Тенори I (Тенори-алтіно), Тенори II, Баритони (Баси I), Баси II (низькі баси, октавісти).

*Загальний діапазон*: від (до великої октави, а у хорах з октавістами – від першої октави) до (до другої октави у тенорів).

#### Мішаний хор

Найдосконаліший, універсальний та акустично багатий тип хору. Охоплює повний спектр людських голосів: жіночі (або дитячі) та чоловічі.

*Звукові особливості*: Володів найбільшим динамічним діапазоном (від найтихішого *pianissimo* до грандіозного *fortissimo*). Його нижній регістр забезпечує монументальність, а верхній – колористичну яскравість і силу.

*Класична чотириголосна структура (САТБ)*: Сопрано, Альти, Тенори, Баси.

*Загальний діапазон*: Перевищує 4 октави – від (до великої октави) до (до третьої октави).

## **2. Форми хорового виконавства та виконавські профілі**

| Виконавський профіль     | Основні риси та манера співу                                                                               | Жанрово-репертуарна специфіка                                                                    | Провідні колективи України                                                                                               |
|--------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Академічний хор (капела) | Покрите («округлене») академічне звукоутворення, високий професіоналізм, стрій, точна ансамблева культура. | Великі форми (кантати, ораторії, меси, реквієми), хорові концерти, мініатюри <i>a cappella</i> . | Національна капела України «Думка», Капела «Трембіта», Академічна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, камерні хори |

|                                         |                                                                                                                                 |                                                                                                    |                                                                                                                      |
|-----------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Виконавський профіль                    | Основні риси та манера співу                                                                                                    | Жанрово-репертуарна специфіка                                                                      | Провідні колективи України                                                                                           |
| Народний хор                            | Відкрита (грудна) манера співу, регіональна специфіка звукоутворення, підголосочна поліфонія, варіантність, спів без диригента. | Обробки народних пісень, обрядові дійства, авторські твори у народному стилі.                      | Український народний хор ім. Г. Верьовки, Черкаський народний хор, Волинський народний хор, Закарпатський хор.       |
| Ансамбль пісні і танцю                  | Синтез вокального, хореографічного та оркестрового мистецтва. Звук яскравий, синтетичний, динамічний.                           | Синтетичні номери, фольклорно-етнографічні картини, вокально-хореографічні композиції.             | Гуцульський ансамбль пісні і танцю, Буковинський ансамбль, Ансамбль пісні і танцю ЗСУ.                               |
| Оперний хор                             | Академічний потужний звук, спроможний прорізати щільну оркестрову тканину, сценічний артистизм, пластика.                       | Оперні сцени, ораторіально-сценічні твори, масовки у виставах.                                     | Хоровий колектив Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, хори обласних академічних театрів опери та балету.   |
| Навчальний хор                          | Формування професійних навичок у майбутніх диригентів та співаків. Гнучкість у засвоєнні стилів.                                | Навчально-методичний та концертний репертуар усіх епох і стилів.                                   | Хорові колективи НМАУ, ХНУМ ім. І. Котляревського, ЛНМА ім. М. Лисенка, ОНМА ім. А. Нежданової, мистецьких коледжів. |
| Дитячі хори та хори хлопчиків           | Чистий, прозорий тембр, специфічна методика роботи у період мутації голосу, висока інтонаційна гнучкість.                       | Духовна музика, класичні мініатюри, спеціально створена дитяча репертуарна література.             | Хор хлопчиків ліцею ім. М. Лисенка, дитячий хор «Щедрик», капела хлопчиків та юнаків «Дзвіночок».                    |
| Церковний (духовний) / Парафіяльний хор | Ансамблева злитість, молитовність, підпорядкування текстовому ритму та богослужбовій каноніці.                                  | Літургійні піснеспіви, духовні концерти (М. Березовський, Д. Бортиянський, А. Ведель, М. Лисенко). | Церковні хори України                                                                                                |

## Висновок

Сучасне хорове мистецтво класифікується за професійною орієнтацією, манерою співу, функціональним призначенням та організаційною формою.

## ТЕМА 16. Специфіка хорового виконавства

Хорове мистецтво є одним із провідних різновидів музичного мистецтва, а хорове виконавство – ваговою складовою музично-виконавської культури. В його основі лежать фундаментальні закономірності, притаманні будь-якому музичному відтворенню як творчому процесу втілення композиторського задуму засобами виконавського інструментарію.

Як і інші види музичного виконавства, хоровий спів є *вторинною, відносно самостійною художньо-творчою діяльністю*, специфіка якої виявляється у формі індивідуально-колективної інтерпретації та матеріалізації зафіксованого в партитурі тексту у живому часово-просторовому звучанні. В хоровому жанрі виконавці впливають на слухача за допомогою акустичних імпульсів, моделюючи та трансформуючи такі художньо-виразні параметри тканини:

- темпоритмічні та агогічні зміщення (гнучке дихання музичного часу);
- інтонаційно-звуквисотну точність (зокрема зональне інтонування та закономірності ладової акустики);
- темброву палітру (спектральне багатство людського голосу);
- динамічну амплітуду (від тоншого *pianissimo* до потужного *fortissimo*);
- артикуляційно-штрихові градації (способи звукоутворення, вимову голосних та приголосних);
- акустично-просторові ефекти (стереофонія, розташування партій, поліхорність).

Водночас хорове виконавство володіє комплексом унікальних специфічних якостей, що вирізняють його з-поміж інструментальних видів ансамблевого та оркестрового виконавства:

1. Людський чинник (фактор): Хор – це складний соціокультурний і психофізіологічний організм, що складається з окремих особистостей, які мають бути об'єднані єдиним художнім мисленням та емоційним станом.
2. Синтетичний характер: Нерозривний, органічний зв'язок музичної мови зі словом (поетичним або прозаїчним текстом).
3. Специфіка інструменту: Застосування як акустичного джерела живого людського голосу – найчутливішого і найскладнішого з усіх відомих інструментів.
4. Колективна природа: Досягнення художнього результату через підпорядкування індивідуальних виконавських якостей вимогам загальнохорового ансамблю та ладового строю.
5. Постать диригента (хормейстера): Наявність керівника як психолого-педагогічного центру, координатора та інтерпретатора, який є творчим посередником між автором і колективом та безпосередньо спрямовує естетичний вплив на слухача.

## 1. Людський фактор у хоровому виконавстві

У більшості класичних хорознавчих праць специфіку хору тривалий час зводили переважно до вокально-технічних технологій: постановки голосу, формування навичок дихання, ансамблю та строю. Проте поза належною увагою нерідко залишався той вирішальний факт, що хор складають не абстрактні «голосові одиниці», а володарі цих голосів – живі, мислячі, емоційно вразливі люди. У процесі репетиційної та концертної діяльності вони вступають у складну систему внутрішньокolleктивних та міжособистісних взаємин – як між собою, так і з диригентом.

Саме цей чинник визначає фундаментальну специфіку хорового «інструменту». Його якість залежить не лише від фізичного чи вокального потенціалу окремих співаків, а й від:

- рівня їхніх цінностей, естетичних потреб, мотивації та спрямованості;
- морально-психологічного клімату в колективі;
- ступеня об'єднаності навколо спільної художньої мети;
- взаємної поваги та довіри між співаками і керівником.

Якщо хоровий колектив досягає стану психологічної та емоційної монолітності, коли кожен співак прагне максимально точно й натхненно втілити художнє завдання диригента, виникає ефект виконавського синергізму («творчого дива»).

Тому першорядним завданням керівника хору є встановлення з виконавцями глибокого творчого, людського та ділового контакту, здатності спрямувати багатобарвність індивідуальних прагнень у єдине виконавське русло.

### Педагогічна складова диригентського впливу

Об'єктом безпосереднього впливу хормейстера є людська особистість (розум, душевний стан, інтелект, сфера почуттів). Це безпосередньо зближує диригентсько-виконавську діяльність із педагогічною та виховною. До чинників, що сприяють швидкому й міцному встановленню контакту між диригентом і хором, належать:

- творча індивідуальність керівника, його професійний, людський і художній авторитет;
- природна обдарованість, артистизм та виконавська сугестія (уміння емоційно заражати);
- багатий практичний досвід репетиційної та концертної діяльності;
- розвинені психолого-педагогічні здібності.

Згідно із сучасними дослідженнями в галузі педагогічної психології, успішний диригент-педагог повинен володіти комплексом таких ключових здібностей:

1. Дидактичні: Здатність розробляти, адаптувати й ефективно застосовувати методики передачі вокально-хорових знань, умінь і навичок з урахуванням закономірностей засвоєння матеріалу.
2. Конструктивні: Вміння проектувати розвиток колективу й окремого співака, моделювати перебіг репетиції, передбачати поведінку й реакції людей у складних виконавських або сценічних ситуаціях.
3. Перцептивні: Здатність проникливо тонко відчувати внутрішній психологічний стан співаків, «зчитувати» втому, напругу чи емоційний підйом колективу безпосередньо під час роботи.

4. Експресивні: Здатність яскраво, переконливо й зовнішньо виразно втілювати свої задуми, знання, емоції та естетичні вимоги через професійне мовлення, міміку, пластику та мануальний жест.
5. Комунікативні: Вміння будувати доцільні, етично вивірені взаємини із виконавцями, володіти диригентсько-педагогічним тактом, урахувати вікові й індивідуальні особливості учасників.
6. Організаторські: Вміння структурувати процес роботи, раціонально розподіляти час репетиції, підтримувати самодисципліну й високу робочу продуктивність.

#### Вербальні та невербальні засоби диригентського спілкування

Засобами комунікативного впливу диригента на хор є:

- виконавський показ (вокально-ілюстративний або інструментальний на фортепіано);
- вербальне мовлення (пояснення, коментарі, метафоричні вказівки);
- невербальні засоби (диригентський жест, міміка, погляд, осанка, пластика тіла).

Словесне мовлення хормейстера виконує три основні функції: *інформаційну* (передача фахових знань), *виразну* (трансляція особистого емоційного ставлення до музики) та *волевиявну* (підпорядкування дій виконавців авторській і диригентській волі).

#### Психологічні вимоги до мовлення диригента:

- стислість і точність: Надмірна багатослівність («балакучість») викликає розсіювання уваги хору та знижує моторно-вокальну активність. Слово диригента має бути влучним підсумком або імпульсом до дії, підкріпленням ясним жестом чи вокальним показом;
- лаконічна образність: Використання художніх аналогій, метафор, метафоричних порівнянь мовленнєво активізує уяву співаків, роблячи процес формування художнього образу більш глибоким;
- доречний гумор: Здатність хормейстера до дотепного, доброзичливого зауваження знімає фізичну й психологічну втому, розряджає стресові ситуації під час виснажливих репетицій;
- інтонаційна гнучкість мовлення: Зміна тембру, висоти, ритмічного малюнку та гучності голосу диригента під час зауважень є потужним інструментом регулювання уваги колективу.

Невербальна комунікація (погляд, міміка, жест) має першорядне значення, адже саме вона під час концерту стає єдиним каналом зв'язку між диригентом і хором. Видатний театральний режисер та педагог К. Станіславський наголошував на важливості підтекстного, «невидимого спілкування» через випромінювання та сприйняття внутрішніх станів партнера.

Для диригента вивчення психології жесту, погляду та мімічної виразності є професійною необхідністю, оскільки вони виступають безпосередніми трансляторами його виконавського задуму.

## **2. Синтетичний характер хорової музики (зв'язок зі словом)**

Хорове мистецтво належить до синтетичних видів творчості, оскільки в ньому акумулюється виразовий потенціал двох великих автономних галузей людської культури – музики та літератури (поезії чи прози).

Якщо інструментальна музика передає переважно узагальнену динаміку почуттів, емоційні стани та процесуальність мислення, то вербальне слово вносить конкретику, семантичну визначеність, концептуальний сюжет та смислову викристалізованість. У їхньому синтезі виникає якісно новий художній продукт – вокально-хоровий образ.

### Взаємодія поетичної та музичної структури

Взаємозв'язок тексту й музичного матеріалу визначає специфіку формотворення у хоровому творі. Композитор, спираючись на літературну першооснову, керується її ритмоінтонаційними, строфічними та змістовими особливостями. Для хормейстера аналіз партитури повинен бути двостороннім:

- образно-змістовий аналіз: Осягнення головної ідеї, підтексту, символіки та емоційного наповнення вербального тексту;
- структурно-конструктивний аналіз: Вивчення віршованого розміру, строфіки, римування, системи наголосів та синтаксичного розчленування.

Особливу роль у читанні та виконанні тексту відіграє цезурація (ритмічні зупинки, паузи, люфтпаузи), яка відображає розділові знаки, фразові та логічні наголоси. Відносно віршованої побудови музичні цезури поділяють на три основні види:

1. Ритмічні (віршовані): Відповідають рими та завершенню кожного віршованого рядка.
2. Синтаксичні: Збігаються із синтаксичними відрізками речення, відокремленими знаками пунктуації (коми, крапки, тире).
3. Асинтаксичні: Не пов'язані безпосередньо з синтаксисом чи структурою вірша; їх застосовує композитор задля досягнення особливого художньо-виразового чи драматичного ефекту (наприклад, для передачі переривчастого дихання, хвилювання, розриву слова).

### Історико-культурологічний вимір хорового синтезу

Синтез слова й співу має прадавні корені. Витоки хорового мистецтва сягають Античності, де хоровий спів був не просто видом розваги, а основою суспільного, релігійного та державного життя (культові гімни Зевсу, пеани Аполлону, дифірамби Діонісу, оди Піндара, трагедії Есхіла, Софокла, Евріпіда). Антична філософія (Піфагор, Платон) розглядала хор як модель гармонійного устрою Космосу і Держави.

У християнську добу хоровий спів надухотворюється, перетворюючись на антифонне та поліфонічне сходження до Божественного Першопочатку. В новітній час хорове мистецтво стає потужним репрезентантом національної самосвідомості. Завдяки хоровим творам на поезію видатних митців (Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, Л. Костенко, О. Пушкін, Г. Гейне, В. Гете тощо) музиканти отримують змогу транслювати найвищі естетичні та етичні ідеали.

Вибір репертуару, де поетичне слово володіє високою естетичною та духовною цінністю, – це прояв професійної зрілості та громадянської відповідальності хормейстера.

### **3. Специфіка хорового «інструменту» (співацький голос)**

На відміну від інструменталіста, чий інструмент створено з матеріальних речовин (дерево, метал, жири, пластик) і функціонує поза організмом виконавця, інструментом хорового співака є його власний співацький голос, органічно вплетений у психофізіологічне життя людини.

Унікальні властивості співацького голосу:

А/ Безпосередній зв'язок із емоціями: Голос є найчутливішим барометром душевного стану людини, миттєво реагуючи на найменші відтінки настрою, хвилювання чи втому.

Б/ Гнучкість темброутворення: Голос здатен змінювати свій спектральний склад (від світлого прозорого звучання до насиченого темного) залежно від стилю твору (бароко, класицизм, романтизм, фольклор).

В Специфічна акустична природа: Звук утворюється внаслідок коливання голосових складок під тиском видихуваного повітря з подальшим резонуванням у грудній та головній порожнинах (резонаторах).

Складності вокальної роботи в хорі:

1. Невидимість і суб'єктивність сприйняття: Співак не може бачити роботу свого голосового апарату (гортані, складків, м'якого піднебіння). Управління співучим процесом здійснюється на основі м'язово-вібраційних відчуттів, пропріорецепції та якісного слухового контролю.
2. Багатокомпонентність навичок: Співак у хорі повинен одночасно контролювати оперте дихання, м'яку або тверду атаку звуку, високу позицію звучання (формування головного резонатора), округлення голосних (прикриття), чітку дикційну роботу артикуляційного апарату та підпорядкування власних акустичних параметрів загальнохоровому ансамблю.
3. Необхідність вокальної грамотності хормейстера: Щоб вимагати від хору якісного звучання без шкоди для здоров'я співаків, диригент повинен глибоко розуміти закони співацької акустики та вокальної методики, володіти власним голосом, уміти особисто точно й професійно показати бажаний вокальний нюанс, штрих або спосіб звукоутворення.

### **4. Колективний характер хорового виконавства**

Колективна основа хорового співу пронизує всі ланки навчально-репетиційного та концертно-виконавського процесів. У хорі успіх загальної справи повністю залежить від відповідальності й вокально-ансамблевої дисципліни кожного окремого співака.

Головна суперечність і водночас вища художня мета хорового навчання полягає в тому, щоб розвинути вокально-індивідуальні та музичні можливості кожного співака і водночас навчити його повністю підпорядковувати свій голос законам колективного ансамблю.

Порівнюючи соліста з ансамблістом, можна застосувати аналогію: соліст подібний до талановитого оповідача (для якого головне – уміння говорити), а хоровий співак – до довершеного співрозмовника, для якого однаково важливими є як мистецтво висловлюватись, так і мистецтво слухати партнера.

Психолого-виконавські якості хорового ансамбліста:

- вміння чути й аналізувати загальне звучання своєї партії та всього хору в реальному часі;
- здатність моментально корегувати власну гучність, тембр і висоту звуку заради досягнення монолітного строю та тембрової злитості;
- відчуття «виконавського ліктя», сформоване почуття спільної відповідальності за якість втілення композиторського задуму;
- трансформація індивідуального «я-переживання» у конгруентне колективне творче переживання.

Справжній хоровий колектив – це не просто адміністративно зібрана група людей з однаковими або різними вокальними даними. Це органічний художній мікросоціум, який формується роками завдяки спільній виснажливій праці, єдності естетичних ідеалів та виховному впливу хормейстера.

### **5. Постать диригента як координатора та інтерпретатора**

Диригентське мистецтво – це унікальний вид виконавської творчості, який виникає лише в умовах колективного ансамблевого вираження. Диригент не видобуває звук безпосередньо, але його постать є центральною ланкою, що поєднує авторський текст партитури з індивідуальностями співаків і спрямовує підсумковий акустичний потік до слухача.

Комплекс професійних і особистісних якостей диригента:

1. Музично-теоретична та інтерпретаторська підготовка: Глибоке знання музичних стилів, законів гармонії, поліфонії, аналізу форм, історії мистецтв та поезії.
2. Досконалий мануально-технічний апарат: Володіння чіткою, виразною, лаконічною диригентською технікою, пластичністю жесту, предиктивним (випереджальним) ауфтактичним мисленням.
3. Слуховий контроль: Здатність точного «внутрішнього слухового передчуття» партитури та миттєва реакція на будь-які інтонаційні, темброві чи ансамблеві похибки хору.
4. Репетиційна методологія: Вміння раціонально й фахово планувати репетиційний процес, досягати максимального результату за оптимальний проміжок часу.
5. Лідерський потенціал та артистизм: Здатність вести за собою людей, підтримувати високу творчу дисципліну, володіти природною привабливістю, сценічною витримкою та волею.
6. Психолого-педагогічна обдарованість: Усвідомлення своєї ролі не лише як музиканта-постановника, а й як педагога, вихователя, духовного наставника хорового колективу.

### **Висновок**

1. Хорове виконавство є складною, багаторівневою синтетичною системою, де тісно переплітаються вокально-акустичні, літературно-поетичні, соціокультурні та психолого-педагогічні чинники.

2. Врахування людського чинника перетворює роботу диригента з вокальної технології на глибокий психолого-педагогічний процес формування колективної свідомості співаків.
3. Органічний синтез музики і слова розширює межі виразності хорової партитури, роблячи хорове мистецтво потужним засобом духовно-естетичного впливу на суспільство.
4. Досягнення високого рівня хорового виконавства можливе лише за умови гармонійного поєднання індивідуального розвитку кожного співака, досягнення монолітного колективного ансамблю та яскравої, фахово бездоганної й натхненної діяльності диригента-хормейстера.

## Тема 17. Сучасна естетична модель хору

### 1. Мелос та архітектоніка

Першооснову виконавського стилю, його фундаментальні засади визначають два ключові фактори – мелос та архітектоніка. Сучасна естетична модель хору передбачає не просто формальне володіння вокальною технікою, а глибоке опанування мистецтвом мелосу.

Мелос – це стихія співу, споконвічна природа й форма існування музичного мистецтва, поза якою воно втрачає свою естетичну сутність.

Законам мелосу підпорядкована не лише вокальна, а й інструментальна музика (*«Добре грати на інструменті – це значить примусити його співати»*, – Р. Вагнер).

Хорове мистецтво немислиме без:

- широкого, одухотвореного дихання;
- плинного, природного ритму;
- пластичної динаміки й агогіки;
- осмисленої, розспіваної артикуляції;
- теплового, насиченого та барвистого тембру.

Усі ці елементи складають основу мелосу як «мистецтва інтонуючого смислу». За визначенням Р. Вагнера, саме мелос підказує правильне відчуття темпу та його внутрішніх модифікацій, зв'язуючи всі виконавські елементи в єдиний часовий потік.

Принцип мелосу поширюється не лише на головну тему чи виконання *legato*, а й на супровідні голоси гомофонно-гармонічної фактури, гострі ритмічні фігури та штрихи. Навіть найкоротший звук має бути «проспіваним», а паузи – залишатися внутрішньо наповненими («звучати»).

#### Взаємодія мелосу та архітектоніки

Матеріалом для вибудовування музичного твору є інтонація (сміслові зерно).

| Категорія     | Внутрішня сутність                                                                                          | Взаємодія структури та інтонації                                             |
|---------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| Архітектоніка | Використовує інтонації як «будівельні блоки», зводячи з них чіткі звукові конструкції («собори», «палаці»). | Структура ззовні, інтонація – всередині. Межі між розділами чітко окреслені. |

| Категорія | Внутрішня сутність                                                                          | Взаємодія структури та інтонації                                                                        |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Мелос     | «Пророщує» з інтонаційного зерна живі звукові образи, подібні до органічного життя природи. | Структура прикрита всередині, а розспіваний образ – ззовні. Межі розділів пластичні та майже непомітні. |

Двоєдине відчуття цих категорій формує відомий афоризм: *«Архітектура – це застигла в просторі музика, а музика – це архітектура, що рухається у часі»*.

В умовах сучасної «комп'ютеризації» існує загроза перетворення музики на бездушну звукову конструкцію. Для сучасного хору збереження принципу мелосу є запорукою живого відчуття співу та захистом від естетичного розпаду.

## 2. Жанрово-стилістична спрямованість і репетиційний процес

Історично академічний хор формувався як носій об'єктивного початку, де індивідуальності співаків і диригента підпорядковувалися строгому принципу хорового ансамблю: *«Усі як один, і один як усі»*.

### Історичні зміни в моделі керівника

1. Традиційна модель (регентсько-хормейстерська): Керівник розглядався переважно як «настройщик хору» в межах церковного ужитку, а техніка диригування обмежувалася метричним тактуванням і показниками вступу/зняття.
2. Сучасна модель: Потребує від диригента поєднання функцій інтерпретатора, педагога, вокаліста та психолога.

### Диференціація стилів виконання

Важливо розмежовувати культовий (церковний) та концертний класичний спів. Пряме перенесення засобів виразності з одного жанру в інший руйнує специфіку кожного з них:

- культовий стиль вимагає особливої молитовної заглибленості, стриманості та відповідності акустиці храму;
- концертний стиль орієнтований на відкриту художню інтерпретацію, сценічну виразність та активну естетичну взаємодію із залом.

## 3. Методичні засади репетиційної роботи диригента

П. Г. Чесноков у своїх працях виокремлював типові професійні помилки диригента, які дезорганізують репетиційний процес:

- недостатнє та поверхове попереднє вивчення партитури керівником;
- брак терпіння та витримки під час подолання технічних труднощів;
- пасивне, формальне ставлення до справи, відсутність творчого піднесення;
- безсистемність, відсутність чіткої мети та плану репетиції.

## 4. Принципи взаємодії диригента з хором

1. Свідомість повторів: Жоден епізод не повинен повторюватися без чіткого пояснення причини та поставленого конкретного завдання.

Співак має відчувати себе не «механізмом відтворення звуку», а свідомим співтворцем.

2. Терплячість і гнучкість: Моменти, коли хор не одразу засвоює вимоги, потребують зміненого педагогічного підходу, а не роздратування.
3. Запобігання втомі: Перевтома руйнує психологічний контакт між диригентом і колективом, перетворюючи роботу на механічне виконання.
4. Розкриття творчого потенціалу: Головне завдання диригента – розбудити в кожному співакові митця, об'єднавши колектив навколо єдиної художньої ідеї.

### **Висновок**

Сучасне хорове виконавство базується на поєднанні високої вокально-технічної культури, глибокого розуміння законів мелосу й архітекτονіки, а також високих етичних і професійних цінностей керівника хору.

## **Тема 18. Компоненти хорової звучності та засоби музичної виразності**

### **I. Компоненти хорової звучності**

#### **1. Вокально-хорова техніка як міра володіння співацьким голосом**

Вокально-хорова техніка – це міра володіння співацьким голосом, в основі якої:

- способи та прийоми вокально-хорового дихання;
- атака звука: м'яка (момент початку звука збігається з переходом зв'язок до голосового положення, причому останні зникаються не щільно), тверда (перед атакою голосові зв'язки щільно зімкнуті, і натиск повітря, що проходить між ними, призводить до коливання), придихова (проходження видихуваного повітря випереджає коливання голосових зв'язок);
- звукоутворення – виконавський засіб вокально-хорового мистецтва та його фактори:
  1. сукупність дихального (трифазність вокального дихання) та голосового (коливання голосових зв'язок) апаратів, що керуються центральною нервовою системою;
  2. вібратори (пружні м'язи-зв'язки, які вібрують із звуковою частотністю та наповнюють звук обертонами);
  3. резонатори (лобова та гайморова пазухи, ротова порожнина (верхнє піднебіння, зуби), кістки обличчя, щелепи, гортань, грудна клітка, ключиці), що визначають необхідність використання у процесі співу потрібних регістрів (грудний, головний, мішаний (мікст)) як частин діапазону голосу, позначених єдністю тембру на основі звуковидобування.

Звукоформування – це естетика хорового вокалу, що визначається факторами:

- міра володіння вокально-хоровим диханням;
- виразність тембру (забарвлення звука) хорових партій та хору в цілому; манера хорового співу (округлення та прикриття звука);

- виразність дикції та артикуляції, засоби звуковедення; наявність тембрового вокального слуху у виконавців;
- стилістична ерудованість, культура та художня естетика хористів.

Звуковедення – інтонаційне сполучення співацьких звуків, злиття їх у мотиви, фрази, речення, періоди, що розрізняється за формами:

- *legato* – плавний, рівний перехід від звука до звука, виразне, пластичне відтворення музичних структур, позначене єдністю нюансу та тембру для даного фрагмента мелодії незалежно від темпу й характеру твору;
- *staccato* (італ. – уривчасто, відокремлено) – чітке, гранично гостре відокремлення звуків при активній артикуляції, де приголосні вимовляються коротко та відносяться до наступного складу слова;
- *non legato* (італ. – не зв'язно, не зливо) – характеризується розмежуванням звуків мелодії при збереженні їхньої безперервності.

## 2. Хоровий стрій.

Хоровий стрій – це система звуковисотних співвідношень у мелодичному (горизонтальному) та гармонічному (вертикальному) видах.

1. Принципи інтонування хроматичних та діатонічних півтонів, великих, малих, збільшених та зменшених інтервалів у висхідному та низхідному положеннях у горизонтально-мелодичному строї.
2. Принципи інтонування в одночасному звучанні інтервалів, окремо взятих акордів (мажорних та мінорних, збільшених та зменшених тризвуків, септакордів та нонакордів у всіх різновидах), акордових сполук (у ладових та поліладових системах) у вертикально-гармонічному строї.
3. Особливості інтонування мелодичних та гармонічних інтервалів у натуральному (зонному) та темперованому строях. Унісонний стрій та його особливості.

## 3. Хоровий ансамбль.

Хоровий ансамбль – це спільне злагоджене виконання музично-хорових творів, художня єдність, повна узгодженість усіх компонентів хорового звучання.

Різновиди хорового ансамблю:

- природний, що утворюється за однакових теситурних умов і рівномірного використання регістрів кожної з хорових партій;
- штучний – за наявності різних теситурних умов, що призводить до одночасного використання різних регістрів;
- вокальний, ритмічний, динамічний, унісонний, гармонічний, поліфонічний ансамблі хору та солістів, хору та інструментального супроводу;
- частковий, що стосується кожної окремо взятої хорової партії і передбачає повну злагодженість унісонного звучання;
- загальний – як узгодженість між собою всіх хорових партій. Вплив теситури, поліритмії та різноманітності фактури на ансамблеву злагодженість.

## **II. Засоби музичної виразності**

Музична виразність у хоровому мистецтві формується завдяки взаємодії цілого комплексу виконавських засобів. Якість звуку, тембр, інтонація, темпоритм, динаміка та артикуляція не існують ізольовано: кожен із них впливає на інші компоненти виконання та бере участь у створенні цілісного художнього образу. Тому завдання хормейстера полягає не лише у технічному забезпеченні правильного звучання, а передусім у пошуку таких виконавських рішень, які найповніше відповідають змісту, стилю та образній природі конкретного твору.

### **1. Якісна сторона хорового звучання як засіб музичної виразності**

Якість хорового звучання є одним із найважливіших чинників художньої переконливості виконання. Вона визначається не тільки вокально-технічним рівнем співаків, а й характером музичного матеріалу, стилістикою твору, його образним змістом та інтерпретаційною концепцією диригента. Отже, робота над звуком повинна розглядатися не як суто технічна процедура, а як складова творчого процесу.

У хоровому виконавстві особливого значення набуває поєднання двох завдань: забезпечення багатства звукових барв і досягнення пластичності, співучості та природності звучання. Художньо сформований звук має бути гнучким і здатним змінюватися відповідно до характеру музичної фрази. При цьому він повинен зберігати опору, насиченість та внутрішню енергію незалежно від регістру, динамічного рівня, темпу чи характеру штриха.

Співучість хорового звучання передбачає відчуття безперервного мелодичного руху. Мелодія повинна сприйматися як єдина лінія, а не як механічна послідовність окремих звуків. Важливу роль у цьому відіграє кантилена, однак поняття співучості не варто ототожнювати виключно з легато. Навіть у творах із чіткою ритмічною організацією, акцентованою вимовою або короткими штрихами звук може залишатися пластичним, вільним і вокально виразним.

Основою безперервності мелодичної лінії є правильно організоване дихання. Рівномірний розподіл повітря дає можливість підтримувати стабільність звуку та уникати його ослаблення наприкінці фрази. Для хорового колективу це особливо важливо, оскільки дихання окремих виконавців має бути узгоджене із загальною музичною фразою. Таким чином формується відчуття єдиного вокального потоку.

Виразність вокального звуку значною мірою пов'язана і з характером вібрато. Невеликі періодичні зміни висоти, інтенсивності та спектрального складу звуку надають голосу рухливості, теплоти й емоційної насиченості. Водночас надмірне або нерівномірне вібрато може порушувати ансамблеву єдність. Тому його використання має відповідати стилю твору, характеру музичного образу та загальній концепції хорового звучання.

Отже, якість хорового звуку слід оцінювати не лише з позиції вокальної досконалості. Важливо, наскільки він відповідає художньому завданню, чи здатний передавати емоційний зміст музики та забезпечувати єдність звучання всього колективу.

## 2. Тембр як засіб музичної виразності

Тембр належить до тих засобів музичної виразності, які забезпечують своєрідність і неповторність звучання. Він сприймається не просто як акустична характеристика голосу, а як його художнє забарвлення. Саме завдяки тембровим відмінностям одна й та сама музична фраза може набувати різного емоційного змісту.

У кожного співака існує природний тембровий комплекс, однак у професійному виконанні він не є абсолютно незмінним. Залежно від змісту музики виконавець може певною мірою змінювати характер звучання: робити його світлішим або темнішим, відкритішим або прикритішим, м'якшим чи більш напруженим. Такі зміни дають можливість точніше відтворювати емоційний стан і художню атмосферу твору.

У хоровій практиці тембр стосується як окремого голосу, так і цілої партії або колективу загалом. Хор сприймається слухачем як певний тембровий організм, у якому окремі голоси повинні не втрачати своєї індивідуальності, але водночас утворювати єдине звукове ціле. Саме тому однією з основних вимог до хормейстера є формування узгодженої вокальної манери.

Особливе значення має вирівнювання голосних. Різний спосіб їх формування може спричинити неоднорідність звучання хорової партії. Тому диригент працює над єдиною позицією голосу, однаковою ступенем округлення та узгодженим переходом від одного голосного до іншого. Важливо також досягти тембрової рівності в різних регістрах, оскільки зміна висоти звуку природно впливає на характер вокального звучання.

Не менш важливою є робота над приголосними. Вони забезпечують зрозумілість поетичного тексту, впливають на ритмічну організацію та можуть істотно змінювати загальний колорит хорового звучання. У творах героїчного або драматичного характеру приголосні можуть вимовлятися енергійніше, тоді як у ліричній музиці перевага надається м'якшій і пластичнішій вимові. У комічних або жанрово характерних творах, навпаки, окремі приголосні можуть навмисно акцентуватися для створення виразного образного ефекту.

Темброва організація хору безпосередньо пов'язана з вібрато. Помірна пульсація звуку сприяє його живості та емоційності, тоді як надмірна нерегулярність вібрато може призвести до розмитості ансамблю. Саме тому в хорі необхідно досягати не абсолютної однаковості голосів, а їхньої сумісності та здатності функціонувати як єдиний тембровий комплекс.

Тембр може виконувати також формотворчу функцію. Збереження певного звукового колориту протягом музичного розділу допомагає слухачеві сприймати його як завершену структурну одиницю. Навпаки, помітна зміна тембрової палітри може підкреслити перехід до нового образу, епізоду або розділу форми.

Тісний зв'язок існує між тембром та інтонацією. Інтонаційно переконлива фраза неминуче має певне звукове забарвлення, а зміна тембру може змінити характер інтонування. Аналогічно взаємодіють тембр і динаміка: посилення або послаблення звучання супроводжується зміною його спектральних характеристик.

Значний вплив на тембровий образ хору має диригент. Під час репетицій він може демонструвати необхідний характер звуку голосом, мімікою та жестом. Особливо

ефективним є поєднання словесного пояснення з вокальним показом, коли диригент не лише називає бажаний тембровий результат, а й демонструє спосіб його досягнення.

Важливим інструментом є також диригентський жест. Характер руху рук, його амплітуда, пластичність, напруженість або м'якість можуть стимулювати відповідну якість звучання. Не менш значущими є вираз обличчя та погляд диригента, адже емоційний стан керівника хору часто передається виконавцям і позначається на характері звуку.

Особливі темброві ефекти можуть створюватися завдяки зміні співвідношення між хоровими партіями. Посилення басового фундаменту робить звучання масивнішим і насиченішим, тоді як виокремлення сопранової лінії на тлі приглушених середніх та нижніх голосів створює відчуття легкості, прозорості й світлості.

Таким чином, тембр у хоровому виконанні є не лише постійною характеристикою голосу, а активним засобом художньої інтерпретації.

### **3. Звуковисотне інтонування як засіб музичної виразності**

Інтонування в хоровому співі має принципове значення, оскільки саме воно забезпечує ладову організованість та інтонаційну переконливість виконання. Водночас поняття «чистої інтонації» не можна зводити до механічного відтворення однакових, математично фіксованих висот. У живому музичному виконанні висота звуків може мати певні зонні відхилення, пов'язані з ладовими, мелодичними, гармонічними та емоційними чинниками.

Проблема інтонування особливо складна у хоровому мистецтві через колективний характер виконавського процесу. Для досягнення якісного ансамблю кожен співак має не тільки правильно чути власну партію, а й співвідносити її звучання з іншими голосами. Унісон у цьому випадку стає важливою основою ансамблю, однак його досягнення не є кінцевою метою. Воно лише створює передумови для подальшого ансамблевого розвитку.

На характер інтонації впливають мелодичний напрям, лад, гармонія, метроритм, динаміка, регістр, темп і структура музичної фрази. Важливе значення має також емоційний стан виконавців. Один і той самий інтервал може інтонаційно сприйматися по-різному залежно від його функції в мелодичному розвитку.

У мелодії звуки не існують незалежно один від одного. Вони перебувають у постійній взаємодії, тому зміна величини одного інтервалу може компенсуватися відповідною зміною сусіднього. Це дає підстави говорити про взаємозалежність інтонаційних співвідношень у межах мелодичної лінії.

Важливе значення має і синтаксична організація музичного матеріалу. Повторення певної фрази не завжди повинно виконуватися абсолютно однаково. Якщо повтор спрямований на посилення напруги, виконавець може використовувати більш загострену інтонацію; якщо ж повтор пов'язаний із розрядженням, інтонаційні відхилення можуть бути менш помітними.

Отже, інтонування в хорі необхідно розглядати одночасно як засіб забезпечення строю та як інструмент художньої інтерпретації. Його якість визначається не тільки акустичною точністю, а й відповідністю музичному контексту.

#### 4. Темпоритм як засіб музичної виразності

Темпоритмічна організація є одним із фундаментальних чинників, що визначають характер хорового виконання. Вибір темпу повинен ґрунтуватися на цілісному розумінні твору, його жанрі, стилі, мелодичній будові, змісті та емоційній спрямованості.

Темп не варто сприймати лише як кількісний показник швидкості. Він визначає характер руху музики та значною мірою впливає на сприйняття образу. Повільні темпи можуть створювати відчуття зосередженості, урочистості або внутрішнього спокою; середні часто пов'язані зі стабільністю та врівноваженістю; швидкі — із рухливістю, енергією, схвилюваністю.

Вибір темпу залежить від багатьох параметрів музичної тканини. Мелодія з широкими інтервальними стрибками, хроматизмами та затриманнями потребує достатнього часу для інтонаційного й емоційного розкриття. Навпаки, безперервний рух, що передає активність, радість або драматичну напругу, може вимагати більшої швидкості.

Темп також пов'язаний із фактурою. Щільне багатоголосся потребує особливої уваги до чіткості вертикалі, тому його надмірне прискорення може призвести до втрати прозорості. Легка фактура, навпаки, часто допускає рухливіший темп.

Однією з поширених виконавських проблем є неправильне співвідношення тривалостей. Короткі ноти можуть виконуватися поспішно, а довгі — надмірно розтягуватися. У результаті порушується внутрішня метрична рівновага. Тому хормейстер повинен формувати у співаків не механічне відчуття рахунку, а внутрішнє відчуття пульсу.

Темп має і формотворчу функцію. Зміна швидкості може підкреслити межі між частинами твору, посилити кульмінацію або сприяти переходу до нового образного стану. У цьому контексті важливими є агогічні відхилення — невеликі зміни темпу, які роблять музичну фразу пластичною та живою.

Одним із відомих агогічних прийомів є *rubato*, за якого виконавець отримує певну ритмічну свободу, не руйнуючи загальної метричної організації. Художньо виправдане *rubato* дає можливість підкреслити кульмінаційні моменти, значущі слова або інтонаційні вершини.

Особливу роль відіграє фермата. Вона може бути не лише знаком продовження звуку, а й засобом створення моменту внутрішньої зупинки, очікування або кульмінаційного напруження. Тривалість ферматної паузи чи звуку визначається контекстом і не повинна встановлюватися механічно.

Темпоритм у хоровому виконанні безпосередньо пов'язаний із дикцією. Чітка, але природна вимова сприяє збереженню ритмічної організації тексту. Водночас надмірне підкреслення приголосних або окремих складів може зробити звучання важким і порушити плавність музичного руху.

Важливим результатом правильно організованого темпоритму є синхронність хору. Вона передбачає спільне відчуття пульсу, акцентів, тривалостей і фразування. Особливого значення набуває внутрішня темпова пам'ять співаків, завдяки якій колектив зберігає єдність руху навіть у складних епізодах. Пауза також є складовою

темпоритмічного розвитку. Вона не припиняє музичний рух, а формує простір між фразами, підкреслює структуру твору та може посилювати емоційне очікування.

Таким чином, ритмічна організація хорового виконання охоплює не тільки звучання нот, а й мовчання між ними.

### **5. Динаміка як засіб музичної виразності**

Динаміка визначає співвідношення сили звучання та є одним із найдієвіших засобів передачі емоційного розвитку музики. Її виразність значною мірою пов'язана з аналогіями до людського мовлення та психологічних станів: раптове посилення може створювати враження несподіваності, напруги або емоційного спалаху, тоді як поступове згасання здатне передавати заспокоєння, віддалення чи завершення думки.

Динамічні позначення у партитурі не слід розуміти як абсолютні величини. Forte одного хорового колективу може відрізнятися за реальною силою від forte іншого. На характер сприйняття впливають акустика приміщення, чисельність хору, склад партій, темброві особливості та вокальна техніка. Тому основним орієнтиром для диригента є не формальне дотримання певного рівня гучності, а збереження логічних співвідношень між різними динамічними планами. Особливо важливо контролювати співвідношення між тематичним матеріалом і супроводжувальними голосами. Якщо другий план звучить надто інтенсивно, головна мелодична лінія втрачає свою виразність.

Динаміка тісно взаємодіє з тембром. Зміна сили звучання часто спричиняє зміну його кольору. Тому *piano* та *forte* не повинні відрізнятися лише кількістю звукової енергії. Кожен динамічний рівень має характеризуватися відповідною якістю вокального звуку.

Важливу роль відіграють поступові динамічні процеси – *crescendo* та *diminuendo*. Вони допомагають передавати спрямованість музичної думки, формувати кульмінацію та забезпечувати логічний перехід між розділами. Динамічна лінія повинна бути пов'язана з мелодичним рухом, гармонією, ритмом і структурою музичної фрази.

Зміна динаміки може виконувати й формотворчу функцію. Відносно стабільний рівень гучності сприяє об'єднанню музичного матеріалу, тоді як контрастні зіставлення можуть підкреслювати межі між фразами, мотивами або більшими структурними частинами.

Особливого контролю потребують голосні звуки. У недосвідчених співаків різні голосні можуть мати неоднакову інтенсивність, що спричиняє небажані динамічні коливання всередині однієї вокальної лінії. Завдання хормейстера полягає у вирівнюванні їхньої звучності та збереженні цілісності музичної фрази.

Динамічні можливості хору безпосередньо залежать від вокальної техніки. Розвинене дихання, правильна атака звуку, контроль резонаторної системи та здатність змінювати інтенсивність без втрати якості звуку створюють необхідні передумови для широкого динамічного діапазону.

Таким чином, динаміка є не механічною зміною гучності, а своєрідною «емоційною траєкторією» музичного твору, яка допомагає слухачеві відчути розвиток художньої думки.

## **6. Артикуляція як засіб музичної виразності**

Артикуляція визначає спосіб організації та вимови музичної тканини. У вокально-хоровому мистецтві вона стосується характеру з'єднання, відокремлення, акцентування та ведення окремих звуків і фраз. Саме через артикуляцію музичний матеріал набуває певної пластики та характеру.

Артикуляційні прийоми реалізуються за допомогою різноманітних штрихів. Legato забезпечує зв'язність і плавність мелодичної лінії, тоді як staccato створює відчуття відокремленості, легкості та рухливості. Інші способи атаки й ведення звуку дають можливість отримувати проміжні та індивідуалізовані варіанти звучання.

Зміна артикуляції здатна суттєво трансформувати характер музики навіть за незмінності мелодії, гармонії та ритму. Наприклад, гострий, енергійний музичний матеріал, виконаний надто зв'язно, може втратити свою динамічність. І навпаки, надмірне розчленування ліричної мелодії порушує її співучість.

Артикуляція тісно взаємодіє з іншими засобами виразності. Вона впливає на динамічне відчуття, темброве забарвлення, ритмічну чіткість і характер фразування. У хоровому виконанні це особливо важливо, оскільки навіть невелика різниця у способі атаки звуку між співаками може призвести до порушення ансамблю.

Важливим завданням диригента є вироблення єдиного артикуляційного принципу для всього колективу. При цьому однаковість не повинна перетворюватися на механічність. Артикуляція має враховувати жанр, стиль, епоху, зміст поетичного тексту та характер конкретного музичного образу.

Особливого значення артикуляція набуває у взаємодії музичного й словесного текстів. Чіткість вимови приголосних, правильне розташування словесних акцентів та узгодженість вокальної атаки допомагають зробити музичну фразу зрозумілою й переконливою. Отже, артикуляція в хорі одночасно виконує музично-виразну, ритмічну та мовно-комунікативну функції.

Підсумовуючи, можна зазначити, що артикуляція є важливим засобом індивідуалізації музичного образу. Вона допомагає визначити характер руху, внутрішню енергію фрази та ступінь її зв'язності, а в поєднанні з тембром, динамікою й темпоритмом забезпечує цілісність виконавської інтерпретації.

### **Висновок**

Отже, засоби музичної виразності у хоровому мистецтві утворюють взаємопов'язану систему.

Якість вокального звуку створює основу звучання, тембр визначає його емоційне та колористичне забарвлення, інтонація забезпечує ладову й смислову переконливість, темпоритм організовує процес музичного руху, динаміка формує його емоційну перспективу, а артикуляція конкретизує характер вимови та ведення музичної тканини.

Для хорового колективу принципово важливо, щоб зазначені компоненти не застосовувалися ізольовано. Їхня художня цінність виявляється саме у взаємодії. Зміна темпу може вимагати відповідної корекції динаміки й артикуляції;

## ТЕМА 19. Принципи добору репертуару та формування концертних програм

### 1. Роль та значення репертуару в житті хорового колективу

Проблема вибору репертуару належить до ключових і найгостріших питань виконавського мистецтва. З репертуаром пов'язана не лише ідейно-художня спрямованість хорового колективу, а й формування його виконавського стилю, вокально-хорової культури та сценічного обличчя. Саме тому майбутній хоровий диригент має приділити цій темі особливу увагу під час професійного навчання.

У педагогічній та виконавській практиці існує чимало влучних метафор щодо значення репертуару:

*«Репертуар – це хліб хору, без якого колектив не може існувати й розвиватися».*

*«Репертуар – дзеркало, у якому віддзеркалюється художнє обличчя хору: його технічний потенціал, естетичний смак і творчий профіль».*

*«Репертуар – звукова карта, що позначає пройдені та майбутні мистецькі маршрути колективу».*

*«Репертуар – барометр, який вимірює потужність, гнучкість і виконавські можливості хору».*

Усі ці вислови підкреслюють єдину думку: правильно дібраний репертуар забезпечує життєздатність і перспективний розвиток хору. Він є основою всієї навчально-виховної та концертно-виконавської діяльності, сприяє формуванню творчої свідомості учасників та розширенню їхнього художньо-інтонаційного досвіду.

#### Основні завдання репертуару:

1. Виховне та світоглядне: формування естетичного смаку, загальної культури та морально-етичних орієнтирів співаків.
2. Навчально-технічне: послідовне виховання й удосконалення вокально-хорових навичок (дихання, звукоутворення, ансамбль, ладо-гармонічна й інтонаційна чистота, дикція).
3. Художньо-розвивальне: стимулювання творчої активності, розширення музично-образного мислення та художнього кругозору виконавців.
4. Просвітницьке: пропагування кращих зразків національної та світової класики, фольклору й сучасної хорової музики серед слухачів.

### 2. Добір репертуару для дитячих хорових колективів

Спів у дитячому хорі – це потужний інструмент гармонійного розвитку особистості. Репертуар дитячого хору насамперед має виконувати *виховну, навчальну та розвивальну функції*.

#### Критерії вибору творів:

1. *Висока художественність і змістовність*: відсутність малозмістовних, сірих робіт, які швидко набридають і нівелюють інтерес дітей до музикування.
2. *Доступність змісту та образного ладу*: відповідність художнього тексту й музичної мови віковим особливостям сприйняття дитини.

3. *Вокально-технічна відповідність*: суворе врахування анатомо-фізіологічних особливостей дитячого голосу (робочий діапазон, теситурне навантаження, стан мутації).

*Застереження*: Спроби виконувати надто складний репертуар призводять до форсування звуку, м'язового затискання, появи «вузликів» на голосових складках і хронічних захворювань дитячого голосового апарату.

Етапи виконавського розвитку дитячого хору:

|                     |      |                        |      |                     |
|---------------------|------|------------------------|------|---------------------|
| Початковий етап     | ---> | Проміжний етап         | ---> | Просунутий етап     |
| Одноголосся /       |      | Розвинене двоголосся / |      | Вільне триголосся / |
| Елементи двоголосся |      | Елементи триголосся    |      | Складні фактури     |

1. Перший етап (початковий):

- закладання основ хорового унісону;
- використання одноголосних пісень, включення запіву солістів (для чергування уваги й естетичного контрасту);
- поступове введення елементів двоголосся (канони, підголоски, спів на педальному тоні).

2. Другий етап:

- закріплення навичок стійкого двоголосся;
- введення елементів триголосся через поліфонію та канони;
- *приклади репертуару*: «Грицю, Грицю, до роботи» (обр. М. Леонтовича), «У сосновім лісі» (Б. Фільц), канон «Dona nobis pacem» (атрибується В. А. Моцарту), «Колискова» (Й. Брамс).

3. Третій етап:

- вільне володіння розгорнутим триголоссям, елементами поліфонії та складними гомофонно-гармонічними фактурами;
- *приклади репертуару*: хорові твори для дітей Богдани Фільц, «Вечірня пісня» (К. М. фон Вебер).

Жанровий та стильовий спектр:

1. Дитяча класика: твори В. А. Моцарта («Ave verum corpus»), Й. Гайдна, Е. Гріга, М. Лисенка.
2. Народна пісня: обробки українського фольклору (М. Леонтович, М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий) та пісень народів світу.
3. Поліфонія та канони: канон є найкращим містком для розвитку «хорового слуху», відчуття ансамблю й самостійності партій.
4. Сучасна дитяча музика: твори сучасних композиторів, що збагачують інтонаційну мову новими ритмами й гармонічними барвами.

**3. Добір репертуару для аматорських (самодіяльних) хорів**

Аматорський хор об'єднує людей різних професій та вікових категорій, які співають за покликанням душі. Добір репертуару для такого колективу вимагає від диригента гнучкості, педагогічного такту та врахування специфіки складу.

Ключові принципи:

1. Актуальність і доступність сприйняття: зрозумілість поетичного тексту та емоційно-образної сфери. Твір має викликати щирий відгук у серцях співаків, тоді процес його вивчення проходить природно й ефективно.
2. Різноманітність та контрастність: поєднання творів різних епох, жанрів і стилів для підтримки постійного інтересу учасників до репетиційної роботи.
3. Урахування реального складу та нерівномірності партій: нерідко в аматорських хорах спостерігається дефіцит чоловічих голосів (тенорів та басів). У таких випадках доцільно обирати триголосні партитури (SAB — сопрано, альт, баритон/бас) або робити власні полегшені аранжування з урахуванням зручних теситур.

#### Джерела репертуару:

Народнопісенний матеріал: обробки українських народних пісень є ідеальною основою завдяки вокальній зручності, яскравості мелосу та рідній інтонаційній сфері.

Класична спадщина: доступні зразки вітчизняної та зарубіжної класики. Класичний репертуар дисциплінує слух, формує відчуття стилю та підвищує загальний культурний рівень співаків.

#### Твори із супроводом та a cappella:

- *супровід (фортепіано, баян, інструментальний ансамбль)* слугує гармонійною та ритмічною опорою, підтримує стрій, полегшує засвоєння складних партитур на початковому етапі;
- *спів a cappella* – вищий ступінь хорової культури. Він активно розвиває зонний і гармонічний слух, ладову відчутність та вокальне відчуття ансамблю. Навіть початківцям необхідна регулярна робота над нескладними творами без супроводу.

### **4. Добір репертуару для навчальних хорів (музичні коледжі, академії)**

Навчальний хор – це професійна лабораторія, де готують майбутніх диригентів, хормейстерів та артистів хору. Основна функція репертуару тут – *навчально-методична та професійно-виконавська*.

#### Двоступенева система підготовки

Хори музичних коледжів / училищ  
Освоєння професійної вокальної манери та строю  
Обережність через мутаційний період співаків (15-18 р.)  
Базовий класичний та народно-пісенний репертуар



Хори вищих навчальних закладів  
Виконавська майстерність високого рівня  
Відсутність технічних і стильових обмежень  
Складні сучасні фактури, великі форми, стильова точність

#### Стильовий орієнтир навчального репертуару:

1. Віденський класицизм (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен): кришталева чистота інтонування, суворість ансамблю, штрихова точність, прозорість фактури.
2. Музика епохи Відродження (П. Палестріна, О. Лассо, К. Монтеверді): виховання манери співу без надмірного вібрата, розвиток лінійного (поліфонічного) мислення, вираженість агогіки.
3. Романтизм (Ф. Мендельсон, Й. Брамс, Ф. Шуберт): гнучкість динаміки, тембральна насиченість, виразність фразування та емоційна відкритість.
4. Духовна музика (національна та зарубіжна): канонічні тексти, глибина богословського змісту, особлива вокальна позиція (культура кантилени, монументальність або молитовна стриманість).
5. Сучасна хорова музика XX–XXI ст.: вивчення новітніх засобів музичної виразності (алеаторика, сонорика, сонористична кластерна техніка, складноритмічні структури).

#### **5. Добір репертуару для професійних колективів**

Репертуарна політика професійного хору визначається його *профілем, статусом та цільовою аудиторією*.

| Тип колективу     | Специфіка та джерела репертуару                                                                                                                                  |
|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Оперні хори       | Оперна класика (сцени, фінали, монументальні хори). Поза оперними виставами – твори великої форми з оркестром (кантати, ораторії, реквієми).                     |
| Академічні капели | Твори великої та розгорнутої форми, насичені багатоголосні партитури, кантатно-ораторіальний жанр, обробки народних пісень великого масштабу.                    |
| Камерні хори      | Партитури з тонкою фактурою, солістичний ансамбль, старовинна музика (Відродження, Бароко), складні сучасні твори, хорова мініатюра.                             |
| Народні хори      | Автентичний та оброблений фольклор (особливо місцевий/регіональний), авторські твори у народнопісенному стилі, використання народних інструментів і хореографії. |

#### **6. Принципи формування концертних програм**

Складання концертної програми – це самостійний вид виконавської творчості диригента. Навіть досконало вивчені твори можуть втратити свою виразність, якщо їх вишикувати в невдалій послідовності.

### Основні принципи побудови концептуальної програми:

#### 1. Хронологічний (історико-стильовий):

Твори розміщуються за епохами: *Західноєвропейське Відродження / Бароко / Класицизм / Романтизм / Музика XX–XXI ст.* що дає змогу слухачеві й виконавцям відчувати еволюцію музичної мови.

#### 2. Тематичний (або жанровий):

Програма об'єднується спільною концепцією (наприклад: «*Духовні піснеспіви України*», «*Хоровий фольклор народів світу*», «*Музика українського бароко*»).

#### 3. Контрастно-динамічний (принцип драматургічного сходження):

Чергування темпів (*швидко – повільно*), динаміки (*forte – piano*), складності фактури (*поліфонія – гомофонія*) та емоційного забарвлення.

### Техніко-виконавські та акустичні вимоги:

#### *Розмежування за способом виконання:*

Не рекомендується хаотично чергувати номери *a cappella* та із супроводом. Зміна строю (зонного натурального та рівномірно-темперованого) втомлює слух і дезорієнтує інтонацію співаків. Оптимальне рішення: 1-ше відділення – твори *a cappella*; 2-ге відділення – твори із супроводом (або навпаки).

#### *Тональний план програми:*

Диригент повинен проаналізувати тональне співвідношення сусідніх творів. Втрата інтонаційної свіжості часто виникає через незручні тональні переходи (наприклад, секундні зіставлення без паузи або збіг однойменних тональностей).

#### *Вокальне навантаження:*

Після складних, кульмінаційних творів з високою теситурою необхідно передбачити простіші, прозорі номери для вокального відпочинку голосів.

#### *Слухачьке сприйняття:*

Концертна програма повинна мати чітку драматургію: *зав'язка (яскравий номер) – розвиток – кульмінація – фінал (потужний, узагальнювальний твір)*.

### **Висновок**

Добір репертуару та формування концертних програм – це безперервний творчий процес, який вимагає від хорового диригента глибоких музично-теоретичних знань, вокальної ерудиції, знання психології колективу та високої виконавської культури.

Головне правило диригента у роботі з репертуаром – *послідовне дотримання принципу «від простого до складного»*, постійне оновлення багажу знань та уважне, дбайливе ставлення до вокального здоров'я співаків.

## **Тема 20. Особливості концертного виконання та художньої інтерпретації**

Концерт є завершальним етапом багатогранної роботи диригента та хорового колективу. Це підсумковий результат, за яким оцінюється естетична цінність, художня переконливість і художньо-методична доцільність усіх попередніх репетиційних зусиль. У момент публічного виступу диригент реалізує свою головну естетичну функцію – виступає духовно-мистецьким медіатором (посередником) між композитором і слухачем. При цьому він бере на себе повну відповідальність за естетичну якість трактування як перед автором і аудиторією, так і перед довіреним йому виконавським колективом.

Сучасна концертна аудиторія очікує від диригента не пасивного відтворення нотного тексту, а його глибинного творчого переосмислення. Вона прагне почути відомий твір у новому концептуальному прочитанні або відкрити для себе невідомі раніше смислові та емоційні грані музичної сутності.

### **1. Феноменологія та специфіка концертного виступу**

Концерт як специфічна форма художньо-виконавської діяльності має низку фундаментальних рис, що відрізняють його від репетиційного процесу:

*Неповторність творчого акту.* Концертне виконання – це феномен, який виникає безпосередньо «тут і зараз», у реальному часі та просторі залу. Це живий процесуальний акт створення естетичної цінності.

*Безповоротність виконавського процесу.* На відміну від композитора, письменника чи художника, які можуть багаторазово коригувати створене, диригент і хор позбавлені можливості виправити помилку, допущену під час виступу. Публічне виконання вимагає втілення задуму «начисто», що потребує граничної концентрації духовних і фізичних сил, вольової зібраності та максимальної точності художньо-технічного вираження.

*Психоемоційний та інформаційний контакт із залом.* Під час концерту між хором і слухачами виникає невидимий, але чітко відчутний фідбек (зворотний зв'язок). Через загальний настроєвий тонус залу виконавці отримують сигнал про ступінь сприйняття музичної думки. Емоційна атмосфера залу здатна або провокувати творчий підйом (артистичний «кураж»), або чинити пригнічувальний вплив.

*Діалектика артистичного натхнення та самоконтролю.* Високий виконавський рівень неможливий без творчого натхнення. Як зазначав французький диригент Шарль Мюньш, під час концерту необхідно доводити відчуття до граничної напруги, інакше диригент перетвориться на «звичайного регулювальника вуличного руху» або офіцера, який лише контролює скрупульозність виконання наказів. Проте концертне натхнення – це не хаотична стихія емоцій, а свідомо керований, вольовий і гранично сконцентрований стан розуму та почуттів.

## **2. Психологія диригента: подолання сценічного хвилювання та невербальний авторитет**

Головною умовою успішного виступу є створення атмосфери взаєморозуміння, довіри та емоційного співпереживання між диригентом і співаками хору.

Види сценічного хвилювання:

1. *Творчо-артистичне хвилювання* – природний стан емоційного піднесення, який мобілізує ресурси особистості та надає виконанню свіжості й польоту.
2. *Деструктивне (побутове/організаційне) хвилювання* – виникає через технічні неузгодженості, відсутність дисципліни або брак репетиційного часу. Воно породжує роздратування, авторитарні зриви та відчуження між диригентом і колективом.

Методологія подолання сценічного хвилювання полягає в максимальному переключенні уваги з власної особистості («хвилювання за своє "Я"») на художній зміст твору («занурення у смисл музики»). Якщо диригент надмірно хвилюється за свій зовнішній вигляд чи оцінку публіки, це свідчить про недостатню захопленість самим музичним матеріалом.

Особливості диригентського впливу на концерті:

1. На відміну від репетиції, де переважають дидактичні засоби (словесні пояснення, аналіз, переривання процесу, графічний показ на фортепіано чи голосом), на концерті єдиним інструментом комунікації є мануальна техніка, міміка, пантоміміка та погляд.
2. Невербальна мова жесту стає головним носієм музичної драматургії. Довершене володіння мануальною технікою дозволяє диригентові гнучко коригувати виконання в реальному часі, передавати найтонші агогічні та динамічні нюанси, не обмежуючись механічним відтворенням схем, вивчених на репетиціях.
3. Виконання обов'язково повинно містити елементи виконавської імпровізаційності. Вона створює ефект «першородження» музичної тканини, за якої і співаки, і слухачі стають співучасниками творення художньої дійсності.

## **3. Художня інтерпретація хорового твору**

Інтерпретація (від лат. *interpretatio* – пояснення, тлумачення) є центральною категорією виконавського мистецтва, що сформувалася у своєму сучасному значенні в середині XIX століття. Видатний естетик Є. Гуренко визначає виконавське мистецтво як *вторинну, відносно самостійну художню діяльність, творча сторона якої виявляється у формі художньої інтерпретації*. Тобто, інтерпретація є процесом переведення первинного авторського задуму, зафіксованого у нотному тексті, у реальний часовий естетичний об'єкт – музичне звучання.

У виконавській практиці інтерпретаційна діяльність функціонує у двох взаємопов'язаних формах:

1. *Внутрішньо-інтелектуальній (суб'єктивно-смысловій)* – як момент аналітичного осмислення, декодування та формування слухового та концептуального образу твору в свідомості диригента.

2. *Зовнішньо-звуковій (практичній)* – як безпосереднє матеріальне втілення концепції у звучанні хорового колективу під час концертного акту.

### Семіотичний потенціал хорової партитури

Хорова партитура є текстово-графічною системою кодування, яка за своєю природою не є вичерпною. Вона містить значну кількість так званих «неточних вказівок» (темпові позначення, авторські ремарки характеру, артикуляційні та динамічні вказівки), що залишає диригентові широку зону виконавської свободи. Згідно з концепцією Ю. Лотмана, сфера непозначеного у тексті розглядається як «значаща відсутність» або зона вищого асоціативного розуміння, де перетинаються *текст, підтекст та контекст*.

Музично-художній текст аналізується інтерпретатором за чотирма основними параметрами:

| Параметр аналізу                    | Зміст та виконавське значення                                                                                                            |
|-------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Фіксація тематизму та образів    | Аналіз емоційно-змістового наповнення тем та співвідношення детальними авторськими вказівками та зонами виконавської атрибуції.          |
| 2. Структурно-композиційна фіксація | З'ясування внутрішньоформальної логіки твору залежно від ступеня означеності авторського нотного тексту.                                 |
| 3. Формування цілісності            | Виявлення взаємозв'язків між елементами тексту, тем-образів та визначення драматургічної функції засобів виразності.                     |
| 4. Концептуально-стильовий рівень   | Відтворення стильових ознак епохи, національної школи та індивідуального почерку композитора у контексті сучасної виконавської культури. |

### Етапи осягнення та втілення художнього змісту твору

Осмислення й художнє перетворення партитури диригентом проходить чотири послідовні етапи:

1. Перший етап (Перцептивно-аналітичний): Сприйняття, прочитання та буквальне усвідомлення графічних позначень, авторського тексту, темпу, риторичних фігур та структури.
2. Другий етап (Контекстуально-драматургічний): Визначення ширшого художньо-історичного контексту, з'ясування драматургічного (образний зміст) та композиційного (функціональний зміст) каркаса твору.
3. Третій етап (Функціонально-деталізаційний): Дослідження функціональної ролі кожного елемента музичної тканини (гармонії, фактури, метроритму, поетичного тексту) у формотворенні та розкритті провідної ідеї.
4. Четвертий етап (Синтезуючий / Концептуальний): Формування цілісного слухового і художнього образу твору — створення віртуальної моделі звучання, яка на концерті перетворюється на актуальний художній факт.

## Висновок

Завдяки цьому синтезу актуального, потенційного та віртуального смислів хорова партитура оживає у концертному виконанні, стаючи не просто сумою нот, а унікальним явищем музичного мистецтва.

## Додаток

### Етика та естетика професійної діяльності диригента хору та виконавського колективу

Аналізуючи етичний та естетичний аспекти діяльності диригента, перш за все слід окреслити специфіку колективного виконавства в цілому й хорового мистецтва зокрема. На відміну від музиканта-інструменталіста, чий інструмент існує автономно, у хоровому співі основним засобом вираження є людський голос – найчутливіший, психофізіологічно зумовлений «живий інструмент».

#### 1. Специфіка хорового співу як вокально-ансамблевої системи

Виховання хорового співака вимагає від керівника одночасного вирішення як мінімум трьох фундаментальних, тісно пов'язаних між собою завдань:

- *сформувати необхідний виконавський апарат: виробити професійний співацький голос* – особистий «інструмент» виконавця;
- *навчити співака володіти ним*: опанувати техніку звукоутворення, дихання, артикуляції та позиційного звучання;
- *навчити адаптувати свій голос до загального звучання*: сформувати навички співу в ансамблі (почуття стройової, тембрової, динамічної та ритмічної єдності).

#### Складнощі вокально-хорової педагогіки:

- *прихованість механізмів звукоутворення*: Процес формування звуку (вокальне дихання, робота голосових зв'язок у гортані, імпеданс, резонування) не піддається безпосередньому візуальному спостереженню і регулюється переважно рефлексивно, через м'язово-вібраційні відчуття та внутрішній слуховий контроль;
- *специфіка оцінки якості*: Керування голосом здійснюється виключно на основі суб'єктивно-естетичної оцінки якісного звучання та вокально-сенсорного самоконтролю;
- *синтез слова та музики*: На відміну від більшості інструменталістів, співак мусить поєднувати вокальне звуковидобування з чіткою вимовою поетичного тексту, що створює додаткові психофізіологічні складнощі.

Основним чинником вірної організації процесу співу є розвиток *вокального зонного слуху*, що тонко реагує на найменші відхилення від інтонаційної чистоти та багату палітру тембрових барв людського голосу.

Хоровий диригент працює не просто з окремим співаком, а з колективною звучністю хорових партій та всього ансамблю. Саме систематичне формування

вокально-хорових навичок є тим стержнем, навколо якого розгортаються решта елементів навчально-хорової та репетиційної роботи.

## **2. Психологічна складова та етика диригентського впливу**

Психолого-педагогічні завдання керівника хору мають виражену специфіку, що визначається колективним характером хорового виконавства. У роботі з інструментальним ансамблем диригент спілкується з виконавцем через предмет (інструмент).

У хоровому ж колективі співак ототожнює свій голос із власним «Я», своєю особистістю та фізичною природою. Якщо оркестрант може пояснити невдачу незручним мундштуком чи неякісною тростиною, то некоректне зауваження диригента щодо голосу сприймається співаком як особистісна або професійна неповноцінність.

*Етичний імператив критики:* Професійна критика диригента має бути спрямована на спосіб використання голосу (техніку, позицію, штрих, увагу), а не на самооцінку виконавця. Деструктивна критика руйнує впевненість артиста, погіршує загальнопсихологічний клімат у колективі та віддаляє керівника від хору.

### Взаємодія з поетичним текстом

Зв'язок із словом створює проблему співвідношення поетичного та музичного текстів. Композитор, створюючи твір на вірші поета, занурюється в його образний світ, розставляючи власні музично-сміслові акценти. Диригент, у свою чергу, мусить розкрити цей синтез, не порушуючи логіки ані поетичного синтаксису, ані музичної драматургії.

## **3. Принцип колективності та індивідуальність у хорі**

Колективний принцип пронизує всі етапи репетиційного та концертного процесів. Успіх залежить від внеску кожного співака та від цілісності колективу.

Суть ансамблевого виконання полягає в гармонійному співвідношенні індивідуального та загального. Хоровий колектив складається з яскравих, неповторних індивідуальностей із різним рівнем культури, виховання, темпераменту, вокальних даних та музичних здібностей.

Головне етико-естетичне завдання диригента – нівелювати особистісні суперечності в єдиному творчому просторі, об'єднавши виконавців довкола спільної художньої мети. Сугестивний талант і мистецький авторитет диригента не здатні одномоментно підняти кожного співака до світоглядного рівня керівника, проте музика має властивість об'єднувати. На концерті чи під час натхненної репетиції відбувається естетична трансформація: хористи абстрагуються від побутових проблем і віддають себе служінню художньому образу.

### Синхронність та ансамблева дисципліна

Естетичне завдання диригента – переконати колектив проникнутися єдиною творчою концепцією. Колективний принцип виражається у *синхронності звучання* – гранично точній часовій збіжності вступів, знят, ритмічних тривалостей та пауз у всіх партіях. Вона досягається через єдине відчуття темпоритму, що транслюється через точний, пластичний і виразний диригентський жест.

#### 4. Професійно-особистісний потенціал диригента

Для реалізації етико-естетичних завдань диригент-хормейстер повинен володіти комплексом професійних якостей:

- *харизма та сугестивні здібності*: Необхідні для формування високої репертуарної політики, виховання естетичного смаку артистів та ведення колективу за собою;
- *вольовий потенціал і темперамент*: Забезпечують наполегливість у подоланні технічних складних епізодів, підтримують дисципліну та мотивують колектив до кропіткої праці;
- *акторська майстерність та емпатія*: Допмагають диригентові пластично й емоційно розкривати психологічний зміст твору. За системою К. С. Станіславського та працями В. А. Кан-Каліка, сценічне самопочуття й переконливість диригента базуються на логіці фізичних і мануальних дій, що організовують психічний стан колективу;
- *психологічна гнучкість*: Враховує тип темпераменту співаків.

Наприклад: *флегматику* потрібен час для засвоєння темпових змін – вимоги слід формулювати послідовно та виважено; *холерику* притаманна емоційна нестабільність – його дисципліну слід коригувати витримкою, а не приниженням гідності.

Педагогічний блок якостей (за класифікацією професійної компетентності):

- *пізнавальні*: Глибоке розуміння стильових закономірностей, аналітичне відчуття форми, здатність ставити й розв'язувати художні завдання;
- *творчі*: Розкутість думок, художня уява, імпровізаційність, чутливість до стильових контрастів;
- *методологічні*: Здатність чітко формулювати мету репетиції, планувати етапи роботи, здійснювати рефлексію та самооцінку;
- *світоглядні*: Толерантність, загальнолюдська культура, емоційно-ціннісна спрямованість.

З огляду на сучасні соціально-економічні умови, до цього списку додаються *організаторські та менеджерські якості*, оскільки сучасний керівник колективу відповідає не лише за художній процес, а й за життєздатність та соціальну реалізацію проєкту.

#### 5. Типологія етико-естетичного ставлення диригентів до діяльності

У музично-виконавській практиці виокремлюють чотири основні типи ставлення диригента до своєї професії:

##### ТИПОЛОГІЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО СТАВЛЕННЯ

- |                         |                                       |
|-------------------------|---------------------------------------|
| 1. Диригент-ремісник    | --> Формально-технічний рівень        |
| 2. Диригент-ілюстратор  | --> Зовнішньо-образотворчий рівень    |
| 3. Диригент-реставратор | --> Аналітично-відтворювальний рівень |
| 4. Диригент-творець     | --> Концептуально-інтерпретаційний    |

1. Диригенти-ремісники: Обмежуються вирішенням зовнішніх технологічних завдань (тактування, синхронність, виконання формальних динамічних

позначень). За такого підходу глибинний художній зміст твору залишається нерозкритим.

2. Диригенти-ілюстратори: Схильні до ідеалізації зовнішньо-рухової сторони диригування, «ілюструють» пластикою виразні засоби музики. Їхні жести нерідко виникають синхронно зі звучанням або з запізненням, позбавляючи жест афтактової (попереджувальної) функції.
3. Диригенти-реставратори: Музиканти аналітичного складу. Основний акцент роблять на репетиційному процесі, прагнучи максимально точно відтворити нотний текст та авторські вказівки. На концерті їхня функція зводиться до нагадування досягнутих на репетиціях схем.
4. Диригенти-творці: Вищий тип співпраці з хором. Ґрунтується на органічному злитті з колективом, глибинній інтерпретації та емоційному зараженні артистів під час концерту. Психологічним регулятором дій такого диригента є концептуальний образ-мета, що транслюється хору та слухачам у реальному часі.

## 6. Етика комунікації та стиль керівництва

Найбільш виправданим для художньо зрілого хорового колективу є демократичний стиль керування.

*Авторитарний стиль* (диктат, пригнічення особистості) викликає психологічний опір та блокує творчу ініціативу артистів.

*Ліберально-пасивний стиль* призводить до розмивання художніх критеріїв, дисциплінарної анархії та формального виконання.

### Мануальна та вербальна комунікація

*Мануальний жест* має бути точним, лаконічним і виразним. Естетично довершений жест звільняє репетицію від зайвих слів, апелюючи до слухових і тактильно-м'язових уявлень співаків.

*Вербальна мова* диригента на репетиції має вирізнятися точністю, образністю, високою мовленнєвою культурою та лаконічністю.

## 7. Філософія мелосу та архітектоніки у хоровому мистецтві

Естетична модель якісного хорового співу спирається не лише на вокальну техніку, а й на опанування *мистецтва мелосу*. «Добре грати на інструменті – це означає змушувати його добре співати». (Ріхард Вагнер)

Мелос – це жива стихія співу, інтонаційний рух музичної думки в часі. Хорове мистецтво спирається на гнучке дихання, агогіку, пластичну динаміку, осмислену артикуляцію та темброву насиченість тону.

Архітектоніка та мелос як два типи музичного мислення:

| Параметр         | Архітектоніка                                    | Мелос                                        |
|------------------|--------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| Основний принцип | Конструктивна структура, «музика як архітектура» | Живий процес проростання інтонаційного зерна |

|                      |                                              |                                                               |
|----------------------|----------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| Параметр             | Архітектоніка                                | Мелос                                                         |
| Співвідношення       | Структура – «зовні», інтонація – «всередині» | Цілісний розспіваний образ – «зовні», структура – «всередині» |
| Межі форм            | Виразні, чіткі, графічні                     | Плинні, органоподібні, гнучкі                                 |
| Небезпека крайностей | Бездушна звукова конструкція («конструктор») | Аморфність, втрата формотворчого каркаса                      |

Виконавець, позбавлений відчуття мелосу, перетворює ствір на деструктуровану конструкцію. Диригент, який володіє мистецтвом мелосу, надає навіть найсуворішій архітектонічній формі (наприклад, фугам Й. С. Баха чи конструкціям І. Стравінського) живого інтонаційного дихання.

### 8. Специфіка жанрово-стильової орієнтації хору

Історично академічний хор формувався як носій колективного начала, де індивідуальність окремого співака підпорядковувалася загальнохоровому ансамблю.

Співвідношення богослужбового та концертного співу:

В історії хорової культури чітко розмежовуються дві сфери:

1. *Сакральнo-літургійний (богослужбовий) спів:* Орієнтований на молитовну зосередженість, безпристрасність, підпорядкування тексту канону. Не потребує концертної афектації чи зовнішньої демонстративності.
2. *Концертне (світське) хорове виконання:* Спрямоване на відкриту емоційність, художню інтерпретацію, яскраву динамічну та темброву драматургію.

Змішування цих стилів (виконання богослужбових піснеспівів із концертною екзальтацією або світських творів із молитовною статикою) порушує естетичну природу обох жанрів.

### 9. Методичні помилки диригента в репетиційній роботі

Павло Чесноков у своїх працях з хорознавства виокремлював типові помилки керівника під час роботи над партитурою:

- недостатнє попереднє вивчення та аналіз партитури диригентом;
- брак терпіння й витримки при подоланні вокально-технічних та інтонаційних труднощів;
- пасивність, відсутність творчого піднесення під час репетиції;
- безплановість та відсутність чітко сформульованих завдань для кожної репетиційної зупинки.

Етика повторень на репетиції:

Диригент не повинен зупиняти або повторювати епізод без чіткого пояснення причини. Хор має розуміти контур завдання (наприклад: «звернути увагу на світлу позицію високого тону» або «вирівняти ритмічний пульс у дивізі»). Це перетворює співаків із механічних виконавців на свідомих співавторів творчого процесу.

## 10. Поетичне слово та витоки хорового синтезу

Витоки хорового співу сягають античності, де музика, слово й пластика існували в синкретичній єдності. Хор супроводжував усі сфери суспільного й культового життя давньогрецького полісу – від культових дифірамбів та театральних трагедій Есхіла й Софокла до державних святкувань. У релігійно-філософській думці Античності (Піфагор, Платон) хор осмислювався як *модель гармонійного космосу та впорядкованого суспільства*.

У новітній історії хорове мистецтво залишається найповнішим союзом двох систем вираження – Музики та Слова. Робота диригента над твором завжди повинна розпочинатися з глибокого аналізу поетичного тексту (творів Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, Л. Костенко та інших майстрів слова), оскільки саме в слові найвиразніше кодується етична концепція композиторського задуму.

### Висновок

Професія диригента хору є синтезом високого художнього обдарування, професійної майстерності, педагогічного такту та глибинної людської культури.

Етична чистота, самовідданість у праці, повага до особистості співака та безперервний професійно-особистісний розвиток є запорукою того, що хоровий спів залишатиметься дієвим засобом естетичного та духовного виховання суспільства.

### Список літератури

1. Бенч О. Г. Феномен життя і творчості Павла Муравського // Наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.
2. Музикознавство: з XX у XXI століття. – Вип. 7 / Упоряд. І. А. Котляревський. – К.: Український світ, 2000.
3. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. – К.: Український світ, 2002.
4. Берденников М. А. Про деякі методичні проблеми у класі хорового диригування // Українське музикознавство. – Вип. 7. – К.: Музична Україна, 1972.
5. Боровик М. Становлення багатоголосого хорового співу // Історія української музики. В 6-ти т. / Редкол. М. М. Гордійчук (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 1989.
6. Бочкарев Л. Психологические основы музыкального обучения. – К.: Музыка, 1979.
7. Бураго С. Б. Музыка поэтической речи. – К.: Дніпро, 1986.
8. Венедиктов Л. М. Академік оперного мистецтва (Про діяльність В. С. Тольби) // Виконавські школи вищих навчальних закладів України: Зб. ст. – К.: Київська держ. консерваторія імені П. І. Чайковського, 1990.
9. Виконавські школи вищих навчальних закладів України: Зб. наук. праць. – К.: Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1990.
10. Вірановський Г. Музично-теоретичні системи. – К.: Музична Україна, 1978.

11. Вуд Г. О. О дирижировании. – М.: Музгиз, 1957.
12. Герасимова-Персидська Н. Микола Дилецький. Хорові твори.  
– К.: Музична Україна, 1981.
13. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры.  
– М.: Музыка, 1983.
14. Герасимова-Персидська Н. Українські партесні мотети початку XVIII ст.  
– К.: Музична Україна, 1991.
15. Гордійчук Н. Николай Леонтович. – К.: Музична Україна, 1977.
16. Гордійчук М. Хор і майстри хорового співу // Музика і час.  
– К.: Музична Україна, 1984.
17. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль: Навчальний посібник.  
– Х., 1994.
18. Гулеско І. І. «Реквієм» Моцарта (До проблеми відродження старовинних жанрів):  
Навчальний посібник. – Х., 1998.
19. Гусарчук Т. В. Хорова спадщина А. Л. Веделя (стильові та текстологічні  
проблеми): Автореферат. – К.: КДІК, 1993.
20. Деменко Б. В. Категорія часу в музичній науці. – К.: КДІК, 1996.
21. Дувірак Д. Сонорні засоби музичної виразності у творчості українських  
композиторів // Українське музикознавство. – Вип. 23.  
– К.: Музична Україна, 1988.
22. Євтушенко Д. Роздуми про голос. – К.: Музична Україна, 1979.
23. Завадинський Д. Вибір тактових схем // Питання диригентської майстерності.  
– К.: Музична Україна, 1980.
24. Захаров А. Вокально-хорове виховання. Методичні поради.  
– К.: Мистецтво, 1963.
25. Іванов В. Ф. Співацька освіта в Україні X–XVIII століть.  
– К.: Вища школа, 1992.
26. Іваницький А. Українська народно-музична творчість: Посібник для вищих та  
середніх учбових закладів. – К.: Музична Україна, 1990.
27. Избицкая Н. К проблемам интонации современной хоровой музыки на примере  
анализа хоров Б. Лятошинского. Автореферат. – К.: КГК, 1992.
28. Івченко Л. Український кант XVII–XVIII століть.  
– К.: Музична Україна, 1990.
29. Іконник В. М. Культура інтонації. – К.: Рукопис, 1969.
30. Історія української музики: в 6 т.  
– К.: Наукова думка, 1989 – т. 1–2; 1990 – т. 3; 1992 – т. 4.
31. Історія хорового мистецтва: Навчально-методичні матеріали з курсу / Уклад. Ю.  
М. Іванова. – Харків: ХДАК, 1998.
32. Кан Э. Элементы дирижирования. – Л.: Музыка, 1980.
33. Канерштейн М. М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1965.
34. Канерштейн М. Про методику навчання диригентів // Питання диригентської  
майстерності. – К.: Музична Україна, 1980.

35. Ковалик П. До проблеми виконавської майстерності хормейстера // Культура і мистецтво у сучасному світі: Наук. нотатки НМАУ імені П. І. Чайковського. – Вип. 3. – К., 2002.
36. Колеса М. Основи техніки диригування. – К.: Держвид., 1960.
37. Колеса М. Навчання студента-диригента в класі по спеціальності // Українська музика. – К.: Музична Україна, 1972.
38. Кофман Р. Виховання диригента: Психологічні особливості. – К.: Музична Україна, 1986.
39. Лашенко А. Хоровая культура: Аспекты изучения и развития. – К.: Музична Україна, 1989.
40. Леонтович М. Практичний курс навчання співу у середніх школах України // Упоряд. Л. О. Іванова. – К.: Музична Україна, 1989.
41. Лісецький С. Хоровий диригент Семен Дорогий. – В.: Альфа студія, 2004.
42. Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому класі. – К.: Музична Україна, 1986.
43. Москаленко В. До визначення поняття «Музичне мислення» // Українське музикознавство. – Вип. 28. – К.: НМАУ, 1998.
44. Мурзіна О. І. Про принципи мелодичної декламації. – К.: Музична Україна, 1972.
45. Мюнш Ш. Я – дирижер. – М.: Музыка, 1965.
46. Пархоменко Л. О. Українська п'єса (типологія, тематизм, композиція). – К.: Наукова думка, 1979.
47. Пигров К. Руководство хором. – М.: Музыка, 1964.
48. Піхманець Р. Психологія художньої творчості. – К.: Наукова думка, 1991.
49. Радик Д. В. Диригент – партитура – хор. – К.: рукопис, 2005.
50. Рожок В. Стефан Турчак (до проблеми творчого методу диригента) // Наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 2. – К., 1999.
51. Сенченко Л. Формування хорового мислення диригента. – Рівне: РДІК «Ліста», 1998.
52. Тимошенко О. С. Хорові диригенти. Нове покоління // Музыка. – 2002. – № 1–2.
53. Ткаченко Г. Й. З історії становлення кафедри хорового диригування Київської консерваторії // Українське музикознавство. – Вип. 25. – К.: Музична Україна, 1990.
54. Тольба В. С. Проблеми виконавства // Питання диригентської майстерності. – К.: Музична Україна, 1980.
55. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів: Музичні форми. – Ч. І. – Тернопіль: Знання, 1999.

## Зміст

### Розділ I

#### ДИРИГЕНТ ЯК ОСОБИСТІСТЬ І ХОРОВИХ СПРАВ МАЙСТЕР 3

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Тема 1. Творчо-психологічні контури диригентської професії                         | 3  |
| Тема 2. Функції та роль диригента в сучасній музичній практиці                     | 7  |
| Тема 3. Керування творчим колективом та регулювання його дій                       | 11 |
| Тема 4. Комунікативна взаємодія диригента з хором                                  | 13 |
| Тема 5. Психологічні механізми взаємодії диригента з колективом                    | 16 |
| Тема 6. Сугестивні фактори впливу в структурі диригування та управління колективом | 19 |
| Тема 7. Технічні та художньо-виразні функції диригентських жестів                  | 21 |
| Тема 8. Професійний інструмент диригента та методологія мануальних навичок         | 28 |
| Тема 9. Етичні та естетичні засади диригентської діяльності                        | 36 |
| Тема 10. Творча криза в диригентській діяльності диригента хору                    | 41 |

### Розділ II

#### ПАРТИТУРА ЯК НОСІЙ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ ТВОРУ 44

|                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Тема 11. Моделювання виконавського твору та осмислення авторського задуму        | 44 |
| Тема 12. Художньо-творче моделювання та уявні методи практичного втілення задуму | 50 |
| Тема 13. ПЛАН аналізу виконавського твору (за проф. Радиком Д. В.)               | 53 |
| Тема 14. Методичні рекомендації щодо здійснення аналізу виконавського твору      | 56 |

### Розділ III

#### ХОР ЯК ІНСТРУМЕНТ ДУХОВНОГО ТА ПРОФЕСІЙНОГО САМОДВОСКОНАЛЕННЯ 66

|                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Тема 15. Професійні ознаки хору: типи, види, форми виконавства та виконавські профілі | 66 |
| Тема 16. Специфіка хорового виконавства                                               | 70 |
| Тема 17. Сучасна естетична модель хору                                                | 76 |
| Тема 18. Компоненти хорової звучності та засоби музичної виразності                   | 78 |
| Тема 19. Принципи добору репертуару та формування концертних програм                  | 86 |
| Тема 20. Особливості концертного виконання та художньої інтерпретації                 | 91 |

|                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Додаток. Етика та естетика професійної діяльності диригента хору та виконавського колективу | 94 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                   |    |
|-------------------|----|
| Список літератури | 99 |
|-------------------|----|

Д. В. РАДИК

**ДИРИГЕНТ – ПАРТИТУРА – ХОР**  
**НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК**

Редактор: О. І. ФИЛИПЧУК

КИЇВ-2026









