

УДК 7.071.2

Наталія Кречко

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ РОБОТИ ДИРИГЕНТА З ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ

У статті досліджено основні актуальні питання, що виникають у процесі професійної діяльності хорового диригента. Виявлено необхідність перегляду методологічних підходів з метою їх оновлення. Виокремлено такі ключові аспекти комунікативного процесу між диригентом та хоровим колективом, як жести, міміка та мова тіла. Звернуто увагу на необхідності ретельного вивчення кожного виразного фактору твору з огляду на стильовий напрямок, до якого його можна віднести. Запропоновано використовувати такі інновації при підготовці артистів хору, як оволодіння різними вокальними манерами.

Ключові слова: диригент, хор, жести, міміка, вокальна манера.

Наталія Кречко

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАБОТЫ ДИРИЖЕРА С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ

В статье исследованы основные актуальные вопросы, возникающие в процессе профессиональной деятельности хорового дирижера. Выявлена необходимость пересмотра методологических подходов с целью их обновления. Выделены следующие ключевые аспекты коммуникативного процесса между дирижером и хоровым коллективом, как жесты, мимика и язык тела. Обращено внимание на необходимость тщательного изучения каждого выразительного фактора произведения, учитывая стилевое направление, к которому его можно отнести. Предложено использовать такие инновации при подготовке артистов хора, как овладение различными вокальными манерами.

Ключевые слова: дирижер, хор, жесты, мимика, вокальная манера.

Natalia Krechko

TOPICAL QUESTIONS OF CONDUCTOR'S WORK WITH CHORUS COLLECTIVE

The article deals with the main topical issues that arise in the process of professional activity of the choir conductor. The necessity of revision of existing methodological approaches with the purpose of updating them is revealed. The management of the choir team is an extremely important process, which consists of several components of the component. There are purely psychological factors that are related to the interaction of the conductor and the choir collective. We have a technical aspect, which consists in transferring the plan of the conductor to performers with the help of visual communication. It is a fairly long process of studying the material and its improvement, which leads to the conductor's interpretation of the work. The conductor in his professional activities must perform different roles. After all, during the rehearsal process, he acts as a teacher, in an effort to help study and skillfully perform musical material. However, he does not cease to be a leader. Leadership qualities can be both innate and acquired. An important aspect for a choir conductor is the knowledge of different approaches to leadership. In general, the leader must combine organizational functions, since often enough he must resolve conflicts, speak on behalf of the group he represents, take the initiative, organize his team.

The following key aspects of the communicative process between the conductor and the choir team as gestures, facial expressions and body language are singled out. Gestures performed by the conductor, while managing the choir during the rehearsals and the ones that he uses at the concert, have certain common elements, but they are not identical. It is also implied that much depends on the

context in which the work is performed and who takes conductive gestures. They are not absolute and of an intrinsic nature.

An extremely important factor influencing the high level of conducting art is the creation of a version of a musical work that will be tangent to that which is appropriate for the day. This means not only the observance of tempo-rhythmic relationships, which can vary greatly, depending on the musical direction, but also the degree of performance freedom. One of the principles advocated in contemporary Western musical practice with the choir team is the ability to act in different styles and genres, and not only those that are usually taught in the Western classical tradition. This approach is only beginning to be outlined in modern domestic performance and is not yet systemic. As part of the traditional approach to work with the choir, it is anticipated that teachers teach the real practice of performing, which includes changes in the vocal style of different periods, ranging from renaissance to modern choral music. The attention is drawn to the need for careful study of each expressive factor of the work, taking into account the style direction to which it can be attributed. It is suggested to use such innovations in the preparation of chorus artists as mastering different vocal manners.

Key words: *conductor, choir, gestures, facial expressions, vocal manner.*

Однією з найпоширеніших форм музикування є хоровий спів. Роль і значення колективного співу в процесі історичного розвитку людства постійно видозмінювалися. Насамперед, це були магічно-ритуальні синкретичні дійства, притаманні часам первісності, основна мета яких – містично забарвлена комунікація з природою, всесвітом та божествами, спрямована на досягнення вищої мети, що мала б практичне значення. Згодом хорове мистецтво стало невід'ємною частиною релігійних культів у найбільших цивілізаціях та культурах світу. Найвищим етапом розвитку хорового мистецтва можна вважати той, якого воно досягнуло в добу модерну, бо тоді його почали сприймати як самоціль, як остаточну мету та джерело естетичної насолоди, а не з погляду практично зумовленої утилітарної корисності. В останні десятиліття можна спостерігати зворотню спрямований процес, адже відбувається поступовий спад інтересу до хорового мистецтва з боку масового глядача. Це є свідченням необхідності перегляду традиційних підходів до трактування хорового колективу. Відповідно актуальним завданням постає формування новітніх принципів роботи з колективом, позиціонування хорового мистецтва у контексті сучасної культури та відкриття нових можливостей для самореалізації в умовах ситуації постмодерну.

Сучасні вокальні техніки, які можна використовувати на репетиціях хору, представлені в експериментальній розробці Брайана Вінні (Brian J. Winnie) [7]. Питання невербальної комунікації, яка здійснюється між диригентом та хоровим колективом проаналізовано в праці А. Кларакко (Ana Val Claraco) [2]. У своїй роботі К. Гамбетта [4] обґрунтовує використання нового підходу до використання жестів диригентом. Аспекти взаємодії між жестом і звуком, що впроваджуються у процесі диригентської діяльності, представлені в роботі П. Літмана (Peter Litman) [6]. К. Даррант (C. Durrant) у праці “Хорове диригування, філософія та практика” [3] аналізує питання, пов’язані з теоретичними і практичними аспектами виконавської діяльності хорового диригента. В колективному дослідженні музикознавці Хосеп Гастемс Карнізер, Дієго Кальдерон Гаррідо Сальвадор Оріола [1] розглядають психологічні аспекти диригентської практики, виокремлюючи можливість аналізувати лідерські якості диригента – як вроджені, так і набуті. Гордон Лемб [5] прагне розкрити особливості методів, що їх використовують у роботі з хором. Вонг Кван Йі [8] у своїй статті представляє результати проведення хорових занять у вищих навчальних закладах Малайзії.

Мета статті – охарактеризувати актуальні аспекти роботи диригента з хоровим колективом у контексті сучасної закордонної теоретико-практичної думки, проаналізувати основні сучасні розробки в англійській мистецтвознавчій літературі та виокремити можливості їх втілення у діяльність вітчизняних хорових диригентів.

Керівництво хоровим колективом є надзвичайно важливим процесом, який складається з кількох складових компонентів. Насамперед – це суто психологічні фактори, пов’язані з взаємодією диригента та хорового колективу. По-друге, це технічні аспекти, які полягають у передачі задуму диригента виконавцям за допомогою візуальної комунікації. По-третє, це

порівняно тривалий процес розучування матеріалу та його вдосконалення, що веде до диригентської інтерпретації твору. Сучасні теоретики, чие коло наукових інтересів стосується практики управління хором колективом, представляють ряд підходів до здійснення даного типу діяльності, пропонуючи нові методики роботи з колективом та висвітлюючи основні проблемні аспекти.

Зауважимо, що одним з важливих аспектів запоруки успішності діяльності диригента є його персональні якості, адже він має володіти усіма навичками лідера. Перелік лідерських якостей пов'язаний із соціальною активністю, харизматичністю, вмінням переконувати і надихати, здатністю швидко адаптуватися до певних змін, цілеспрямованістю. Загалом лідер має поєднувати організаторські функції, бо часто він повинен “вирішувати конфлікти, виступати від імені групи, яку він представляє, взяти на себе ініціативу, організувати свою команду” [1, р. 84]. Хоча нерідко зазначається, що кожний диригент є лідером, можна вирізнити соціально-емоційні навички, за якими класифікувати його якості: 1) ті, що стосуються музики, включаючи художню інтуїцію, музичність, виразність, техніку; 2) позамузичні, ті, що включають впевненість, ентузіазм, ініціативу, спілкування та самооцінку. “Диригент несе відповідальність за музичні та немусичні фактори, що знаходяться під його контролем, оскільки він є лідером хору. Для того, щоб забезпечити ефективне та комунікативне музичне керівництво, особливо стосовно хорового диригування, треба мати три критичні навички, а саме: (1) філософське підкріплення ролі; (2) музичні й технічні навички; і (3) міжособистісні навички. Диригенти повинні бути компетентними, вселяти довіру та бути харизматичними. Ці якості можуть впливати на ставлення до нього з боку музикантів” [8, р. 1140].

Варто зауважити, що диригент у своїй професійній діяльності має виконувати різні ролі. Адже під час репетиційного процесу він виступає як викладач, прагнучи допомогти розучити, вивчити і вправно виконувати музичний матеріал. Разом з тим не перестає бути лідером. Лідерські якості можуть бути як вродженими, так і набутими. Важливим аспектом для хорового диригента є знання різних підходів до керівництва. “Знання різних стилів керівництва повинні допомогти тим, хто визнає наявність певних недоліків для того, щоб їх виправити. За бажання, людина може навчитися бути лідером, диригентом або менеджером, якщо це те, чого вона прагне” [1, р. 88].

Ряд дослідників пропонують використовувати якнайбільше жестів і засобів невербальної комунікації, наголошуючи на тому, що це сприятиме економії часу, а також тому, що використання жестикуляції полегшить досягненню взаєморозуміння й на концерті, де усна комунікація неможлива. Жести диригентів можуть також не лише допомагати виконавцям, а й бути спрямованими на публіку. “Під час концерту диригент стає посередником між ансамблем, твором та публікою. Театральність деяких диригентів є привабливою для публіки, оскільки вона краще та ефективніше передає його почуття, а також сприяє кращому розумінню зміни настрою і т. п.” [1, р. 86].

Варто зазначити, що сама поява диригентської діяльності пов'язана з ускладненням твору та потребою виникнення інтерпретатора, який не просто виступатиме та інколи показуватиме вступ іншим музикантам. Це нагальна потреба, адже поступово виникає необхідність не стільки у виконавці, скільки у керівникові та менеджері. Ч. Гамбетта зазначає: “Зростаюча популярність концертної музики та зміни у практиці виконання протягом першої половини XIX століття змусили керівників ансамблю стати основними інтерпретаторами музики, а також хронометристами. Щоб ще більше ускладнити цей новий доданий виклик, композитори кінця вісімнадцятого сторіччя вже почали кампанію, спрямовану на розтягнення меж музичного вираження, яке безперервно продовжувалось у XX столітті” [4, р. 4]. Це відбувалося не лише за рахунок того, що збільшувався обсяг оркестрів та хорових колективів, а й тому, що виконавська діяльність почала потребувати тонкого нюансування.

Якщо говорити про найважливіші аспекти диригентської діяльності, то перше, що спадає на думку, – це, звісно, жести, за допомогою яких і здійснюють комунікацію з хором та керівництвом ним. К. Даррант у праці “Хорове диригування, філософія та практика” виокремив кілька типів жестів хорового диригента:

- 1) конотативні жести, ті, що свідчать про експресивний характер і емоційно-образний бік музики;
- 2) буквальні жести, котрі вказують на розуміння того, в якому моменті музичного твору перебувають виконавці;
- 3) корисні жести, які демонструють певні музичні, технічні або вокальні елементи;
- 4) неправильні жести, що суперечать музичним, технічним або вокальним очікуванням;
- 5) жести, які дають співакам змогу краще зрозуміти музичні, технічні або вокальні аспекти виконання [3].

Цю класифікацію, яку запропонував К. Даррант, проаналізував інший дослідник – Пітер Літман. Він, зокрема, зазначив, що розглянувши зв'язок між жестами, які здійснює диригент, керуючи хором під час репетицій, і тими, які він використовує на концерті, можна зробити висновок, що вони мають певні спільні елементи, проте не є тотожними. Йдеться про те, що багато залежить від контексту, де виконують твір і того, хто сприймає диригентські жести. Вони не мають абсолютного характеру, а є інтерпретативними. “Проведення поточних досліджень показує, що наявна невелика спільність між ними. Крім того, результати показують, що деякі жести залежать від контексту і часом їх використовують по-різному. Загалом, інтерпретація та класифікація зразків і типів жестів були підтримані оцінками різних суддів” [6, р. 23]. Хоча існував певний консенсус у оцінці значення жестів, було зазначено, що є певна неоднозначність, яка притаманна інтерпретації невербальної поведінки інших людей.

А. Кларако пропонує звертати увагу не лише на жести диригента – тобто рух ліктів, рук, характер координації, а й на його міміку та мову тіла. Саме за рахунок останньої, котру можна сприймати як додатковий жест, можливе краще розуміння змісту виконавцями. “Через мову тіла ми можемо виразити багато невербально, що диригент може використовувати для досягнення намічених цілей. Дихання важливе в мові тіла; диригент повинен дихати хором, і це теж є способом спілкування” [2, р. 63]. У даному випадку диригент повинен звертати увагу на інтенсивність рухів, контролювати власне тіло, що допомагатиме створенню кращої інтерпретації.

Надзвичайно важливим чинником, який впливатиме на високий рівень диригентського мистецтва, є створення версії музичного твору, котра буде дотичною до тієї, що відповідає добі. Маємо на увазі не лише дотримання темпо-ритмічних співвідношень, які можуть значною мірою відрізнитися, залежно від музичного напрямку, а й міру виконавської свободи. Так, у роботах композиторів доби Відродження необхідним є дотримання помірної динаміки, імпровізаційне начало у відтворенні партій, що проявляється у використанні мелізматики для оздоблення музичної тканини. “Виконання ранньої музики потребує, щоб кожен диригент визначив, наскільки автентично має звучати твір. Звичайно, цілком автентичний виступ зробити неможливо. Диригенти повинні досліджувати практичні результати якомога ретельніше і художньо реагувати на можливість змін” [5, р. 141]. У творах ХХ століття могли бути використані рухливіші темпи, складні та дисонантні співвідношення голосів у хоровій вертикалі. Можлива наявність розділів, у яких виконавська свобода може проявлятися у творах, написаних з урахуванням алеаторичного методу письма.

Усі ці виконавські аспекти в остаточному варіанті залежатимуть від вибору диригента, його знання виконавських практик конкретної доби. У деяких посібниках, присвячених висвітленню питання майстерності хорового диригента, запропоновано ряд практичних настанов, які б враховували усі аспекти стильового прочитання твору. Д. Лемб у своїй роботі коротко охарактеризував певний період розвитку хорового мистецтва, висвітлюючи основні аспекти, на які треба звернути увагу. Здійснюючи короткий опис рекомендацій до виконання, він виокремив характеристику культурно-мистецької доби (Відродження, бароко, класицизм, романтизм, музику ХХ–початку ХХІ століття), аспекти темпоритмічного прочитання твору, динаміки, фактури, якості звуку, описав доробок композиторів, які є авторами творів окресленого періоду. Крім згаданих аспектів, Лемб звернув увагу на особливості вимови. Цю новацію слід обов'язково застосовувати у вітчизняній практиці, адже вимова, навіть за умови однієї національної традиції, могла кардинально змінюватися.

Одним із принципів, які відстоюють у сучасній західній музичній практиці роботу з хоровим колективом, є настанова вміння виступати в різних стилях і жанрах, а не лише у тих, які зазвичай викладають у західній класичній традиції. Подібний підхід лише починає намічатися в сучасній вітчизняній виконавській діяльності та поки не є системним. У рамках традиційного підходу в роботі з хором передбачено, що викладачі навчають дійсній практиці виконання, яка охоплює зміни у стилі вокалу різних періодів, починаючи від ренесансу до сучасної хорової музики. “Протягом останнього десятиліття спостерігається тенденція, коли режисери пропонують виконувати хорам здебільшого мультикультурну музику, яка потребує розуміння культурних ідеалів та вокальних манер. Цей різноманітний репертуар вимагає іншого вокального підходу, ніж стандартна західна класична традиція” [7, р. V]. Б. Вінні зазначає, що студенти часто бажають співати не лише академічну професійну музику, а й сучасну комерційну музику, проте більшість викладачів не спроможні викладати голосову техніку, придатну для цього. Він вказує, що позаяк артисти хору мають у своїй професійній діяльності вміння співати у різних вокальних манерах та достатньо легко переходити з однієї в іншу, то викладачі повинні використовувати багатогранний підхід до розвитку вокальної техніки. Проте сучасна практика демонструє нестачу фахівців, які були б здатні сповна володіти усіма манерами співу – починаючи до барокової і завершуючи сучасною естрадною.

Отже, діяльність сучасного хорового диригента пов'язана з новаторськими підходами. Одним з ключових питань є використання різноманітних практик, спрямованих на формування психологічної налаштованості, лідерських якостей, здатності контролювати комунікаційний процес із виконавцями. Чималу роль необхідно відводити відпрацюванню найменших деталей під час роботи з хоровим колективом, адже від жестів, міміки та мови тіла залежатиме успішність результату виконавської діяльності. Однією з новацій, пов'язаних з вихованням артистів хору, є залучення різних вокальних манер, які сприятимуть розширенню виконавських можливостей та подальшій практичній реалізації таланту співаків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Carnicer J. Requena Music and Leadership: the Role of the Conductor / Josep Gustems Carnicer, Diego Calderón Garrido & Salvador Oriola // *International Journal of Music and Performing Arts*. – June 2015, Vol. 3. – no. 1. – pp. 84–88.
2. Claraco A. V. The process of nonverbal communication between choir and conductor / Ana Val Claraco // *Revista Electrónica de LEEME*, 36 (December, 2015). – pp. 49–70.
3. Durrant C. Choral conducting, philosophy and practice / C. Durrant. – London : Routledge, 2003. – 214 p.
4. Gambetta C. L. Conducting Outside the Box: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture Through the Principles of Laban Movement Analysis / C. L. Gambetta. – Greensboro, 2005. – 354 p.
5. Lamb G. Choral Techniques / Gordon Lamb. – Houston : Rice University, 2012. – 414 p.
6. Litman P. The relationship between gesture and sound: A pilot study of choral conducting behaviour in two related settings. Unpublished MA dissertation / Peter Litman. – London : Institute of Education, University of London. – 27 p.
7. Winnie B. J. Contemporary vocal technique in the choral rehearsal: exploratory strategies for learning / Brian J. Winnie. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. – University of Washington, 2014. – 135 p.
8. Yie W. K. A study of students' attitudes towards the choral conductor's rehearsal behaviours in four universities in Malaysia / Wong Kwan Yie // *International Journal of Asian Social Science*. – 2014, 4 (12). – pp. 1139–1154.

REFERENCES

1. Carnicer, J. Garrido, D.C., Oriola S. (2015), Requena Music and Leadership: the Role of the Conductor, *International Journal of Music and Performing Arts*, Vol. 3, no. 1, pp. 84–88. (in English).
2. Claraco, A. V. (2015), The process of nonverbal communication between choir and conductor, *Revista Electrónica de LEEME*, 36, pp. 49–70. (in English).

3. Durrant, C. (2003), *Choral conducting, philosophy and practice*, London, Routledge. (in English).
4. Gambetta, C. L. (2005), *Conducting Outside the Box: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture Through the Principles of Laban Movement Analysis*, Greensboro, 354 p. (in English).
5. Lamb, G. (2012), *Choral Techniques*, Houston, Rice University. (in English).
6. Litman, P. The relationship between gesture and sound: A pilot study of choral conducting behaviour in two related settings, London, Institute of Education, University of London 27 p. (in English).
7. Winnie, B. J. (2014), *Contemporary vocal technique in the choral rehearsal: exploratory strategies for learning. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts*, University of Washington, 135 p. (in English).
8. Yie, W. K. (2014). A study of students' attitudes towards the choral conductor's rehearsal behaviours in four universities in Malaysia, *International Journal of Asian Social Science*, 4 (12), pp. 1139–1154. (in English).

УДК 784:785

Оксана Сіненко
Вероніка Дорофєєва

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

У статті визначено музично-естетичний потенціал ансамблевого вокально-інструментального виконавства. Зазначено, що задля досягнення збалансованого і гармонічного звучання ансамблю необхідно здійснювати планомірну роботу з усіма учасниками гурту. Виокремлено наявність технічних вимог, дотримання яких може бути пов'язаним тільки з колективним музикуванням. Підкреслено велике значення метроритмічного та динамічного балансу в звучанні колективу. Підсумовано важливість знання різних виконавських стилів та вміння працювати зі звукопідсилювальною апаратурою і комп'ютерним устаткуванням.

Ключові слова: ансамбль, вокально-інструментальне виконавство, баланс, метроритм, динаміка, техніка.

Оксана Сіненко
Вероніка Дорофєєва

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В статье определен музыкально-эстетический потенциал ансамблевого вокально-инструментального исполнительства. Отмечено, что для достижения сбалансированного и гармоничного звучания ансамбля необходимо осуществлять планомерную работу со всеми участниками группы. Выделено наличие технических требований, соблюдение которых может быть связано исключительно с коллективным музицированием. Подчеркнуто большое значение метроритмического и динамического баланса в звучании коллектива. Подытожена важность знания различных исполнительских стилей и умения работать со звукоусиливающей аппаратурой и компьютерным оборудованием.

Ключевые слова: ансамбль, вокально-инструментальное исполнительство, баланс, метроритм, динамика, техника.