

23 lystopada 2011 r. № 1341. – [Elektronnyy resurs]. Rezhym dostupu: zakon.rada.gov.ua/go/1341-2011-p. [National Qualifications Framework Annex to the Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated November 23, 2011 No. 1341. – [Electronic resource]. Access mode: zakon.rada.gov.ua/go/1341-2011]. Kyiv.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

КЛЕПАР Марія Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Наукові інтереси: професійна підготовка

студентів-міжнародників у закладах вищої освіти України.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

KLEPAR Maria Vasylivna – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

Circle of scientific interests: professional training of international students in institutions of higher education of Ukraine.

Стаття надійшла до редакції 23. 01. 2018 р.

Рецензент – д.п.н. професор Савченко Н. С.

УДК 378:[37.011.3–051:78]

КОКАРЕВА Елеонора Олексіївна –

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування

Криворізького державного педагогічного університету
e-mail: e.o.kokareva@gmail.com

ДИРИГЕНТСЬКІ ПРИЙОМИ РОЗКРИТТЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У ХОРОВИХ ТВОРАХ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Однією з головних задач виконання будь-якого музичного твору є емоційний вплив на слухача за допомогою розкриття його основної ідеї, задуму. Не винятком є робота над хоровим твором, в процесі якої виконавцям необхідно створити його основний художній образ та донести його слухачеві. Особливістю хорових творів є те, що виконавцем, з одного боку, є хоровий колектив, з іншого – диригент, який керує цим процесом та суттєво впливає на нього.

Важливим завданням в процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у вищому педагогічному навчальному закладі є озброїти їх диригентськими прийомами впливу на хоровий колектив з метою розкриття основних художніх образів творів, адже значна частина їх професійної діяльності у загальноосвітній школі на уроках музичного мистецтва передбачатиме керування хоровим колективом школярів в процесі виконання пісень за певною програмою чи поза нею.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему диригентського розвитку студентів, питання виразних можливостей диригентського апарату, основних диригентських прийомів висвітлено в навчально-методичних працях таких науковців, методистів, диригентів, як: Л. Амірова, Л. Андрєєва, В. Живов, С. Казачков, П. Чесноков та інші.

Зазначене питання залишається актуальним у рамках професійного становлення майбутнього учителя музичного

мистецтва, майбутнього диригента, адже не вистачає сучасної наукової та навчально-методичної літератури, яка б враховувала поклики та реалії сьогодення.

Мета статті – висвітлити диригентські прийоми розкриття художніх образів у хорових творах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Навчитися втілювати всі засоби музичної виразності в диригентському жесті – головне завдання майбутнього хормейстера. У цьому контексті, доцільним є висловлювання С. Казачкова [6, с. 139]: «Хочу, щоб жест точно висловлював музику й викликав її звучання!».

Для того, щоб вирішити окреслене питання, студенту необхідно оволодіти системою базових диригентських знань, умінь та навичок передачі в диригентському жесті темпу твору, динамічних відтінків, метроритму, характеру звуковедення, фразування та кульмінацій тощо.

Розглянемо більш детально сутність та особливості виконання диригентом кожного із засобів музичної виразності, які є основою розкриття художніх образів певних творів. Ми погоджуємося з відомими педагогами-музикантами, диригентами, які наголошують на тому, що правильно взятий темп є однією з головних умов відтворення певного змісту та характеру хорового твору. Для цього рекомендуємо акцентувати увагу на попередньому уявленні темпу диригентом та виконання в ньому ясного, чіткого попереднього афтакту. Суттєвим, також, є відповідність афтакту характеру, динаміці,

штриху твору.

Як відомо, із показом темпу твору нерозривно пов'язана амплітуда диригентських жестів – чим швидше темп, тим меншою вона повинна бути. Тому, у таких випадках, коли у хоровому творі темп швидкий, а основний динамічний відтінок *f* – насиченого звучання доцільно досягати завдяки характеру жесту: його внутрішній насиченості, енергійності; виразній міміці. Також, можлива зміна диригентської позиції на більш високу, розташування рук у більш широкій позиції, більш широке розташування пальців один від одного тощо. Усі ці прийоми в комплексі вплинуть на посилення звуку виконавцями.

При уповільненні темпу рекомендуємо переходити від невеликих кистьових рухів поступово до активної роботи всією рукою від плеча, а при пошквалленні темпу, навпаки, від енергійних рухів усією рукою до кистьових. Таким же чином виконуються прийоми поступового прискорення (*accelerando*); уповільнення (*ritenuto*); розширення, сповільнення (*rallentando*) темпу тощо.

При раптових змінах темпу (від повільного темпу до швидкого чи навпаки) суттєвим є зрозуміле, чітке виконання ауфтакту. Від темпу твору безпосередньо залежить вибір диригентської схеми, наприклад, у швидких темпах твори, як правило, виконуються «на раз». В таких випадках, для зручності та виразності їх виконання декілька тактів об'єднують в один в залежності від їх угруповання. В повільних темпах використовують дроблення, коли дублюються диригентські долі.

Зазвичай, найскладнішим зі всіх агогічних змін темпу виокремлюють виконання *фермат* (зупинки на звуці або на паузі). Доцільне використання та правильний показ фермат збагачують виконання, роблять його більш виразним та цікавим, що суттєво впливає на розкриття художнього образу твору. Як відомо, знак фермати, який поставлено над звуком або паузою, подовжує його тривалість приблизно в півтора-два рази. Це залежить від темпу та характеру твору (зазвичай, чим швидше темп, тим значніше фермата, і навпаки), логіки музичного розвитку, інтерпретації твору та внутрішнього відчуття диригента. Виокремлюють два основні види фермат – ті, що знімаються (їх витримують та знімають) і ті, що не знімаються (їх витримують й активним рухом дають ауфтакт до наступної долі). Технічно фермати, що знімаються, виконуються таким чином: на звуці, над яким стоїть знак фермати, диригент зупиняє рух руки (чи рук), витримує її, потім здійснює ауфтакт до зняття та прийом зняття звуку в «точці» на площині. На ферматі, що не

знімається, диригент зупиняє рух рук, витримують її та, не припиняючи звучання, без паузи чи цезури, вольовим та чітким ауфтактом до наступної долі (без дихання) продовжує виконання. Метою таких фермат є підкреслення значущості якого-небудь звуку, акорду всередині фрази [7].

Одним із найвиразніших засобів музичної виразності, що суттєво допомагає в розкритті основного художнього образу твору, є динаміка. Яскраво охарактеризувала значення динаміки Л. Андрєєва: «Динаміка робить музику вражаючою, барвистою, живою. Діапазон її дуже великий: вона може передати потужне звучання або ніжну, ледве вловиму мелодію, напружене наростання звукових хвиль і їх розчинення, загасання. Фраза, осмислена динамічно, «розквітчена», стає опуклою, «відчутною», а весь твір, збагачений фарбами, набуває закінченості, цілісності, ясності. Кожен диригент повинен прагнути того, щоб оволодіти багатством динаміки, дістати в свої руки потужний засіб виразності» [2, с. 41].

Виокремлюють постійну та перемінну (чи як її ще називають, рухливу) динаміку. Спочатку студент оволодіває навичками показу постійної динаміки – *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*. Правильне й зрозуміле виконання зазначених динамічних відтінків залежить від таких факторів: амплітуди рухів (їх висоти та ширини) – при яскравій динаміці амплітуда рухів збільшується, при тихій – зменшується (у творах, що написані в швидких темпах при гучній динаміці, цей прийом не використовують, адже його виконання є фізично неможливим); внутрішньої насиченості, сили, енергійності жестів при гучній динаміці чи навпаки, більш м'якою рукою при тихій; виразної міміки; диригентських позицій (висоти розташування рук на площині) – гучним динамічним відтінкам (*f*, *ff*) відповідає висока позиція, середнім (*mp*, *mf*) – середня, тихим (*pp*, *p*) – низька (за П. Чесноковим); ширини розташування рук (чим гучніше динаміка – тим ширше і навпаки); «подовження» руки (робота всією рукою «від плеча») при яскравих динамічних відтінках та навпаки. Наприклад, С. Казачков [5] виокремлює три плани: на першому – рухи здійснюються на висунутих уперед від корпусу руках, на другому – рухи відбуваються на напівзгнутих руках, на третьому – рухи виконуються близько до корпусу; оформлення кисті – чим гучніше динамічний відтінок, тим ширше розташування пальців один від одного; чим тихіше – тим кисть більш зібрана, пальці ближче один до одного тощо.

Тривалі перемінні (рухливі) динамічні відтінки *crescendo* (чи *poco a poco crescendo*),

dimiduyendo (чи *poco a poco dimiduyendo*) виконуються за допомогою таких же прийомів, зокрема, поступового збільшення чи зменшення (в залежності від динамічного відтінку) не тільки амплітуди рухів, а й їх внутрішньої насиченості, диригентських позицій, ширини розташування рук тощо. Також, дієвим способом показу *crescendo* виокремлюють поступове посилення енергійності «точок» на площині в поєднанні з більшою наполегливістю всіх рухів. Наприклад, показ *dimiduyendo* при характері звуковедення *legato* здійснюється таким чином: із найяскравішої точки, що дається насиченим, вольовим рухом «від плеча» всією рукою, поступово зменшується напруження, амплітуда, енергійність жесту; роль плеча й передпліччя стають не такими вагомими; диригентська позиція стає нижчою та вужчою; рука стає більш м'якою, кисть зібраною, пальці перебувають близько один від одного; виразна міміка диригента «говорить» про динамічне затихання. Прийом показу *crescendo* виконується таким же чином у протилежній послідовності. Відпрацювання прийомів *crescendo* та *dimiduyendo* є важливим етапом диригентського розвитку студента, що потребують кропіткої та цілеспрямованої роботи, адже рухливі динамічні відтінки сприяють більш виразному, яскравому виконанню хорових творів [7].

Виконання контрастної динаміки *subito f* та *subito p* передбачає раптову зміну одного динамічного відтінку на протилежний. Суттєву роль у їх показі відіграє попередній чіткий ауфтакт, що є засобом попередження виконавців про новий динамічний нюанс. Показ контрастних динамічних відтінків передбачає наявність швидкої реакції диригента до певних змін. Наприклад, для здійснення прийому *subito f* необхідно уміти перелаштувати диригентський апарат – змінити диригентську позицію, розширити позицію рук та кистей, здійснити перехід легких рухів м'якою, більш розслабленою рукою до вольового енергійного попереднього, зазвичай, затриманого ауфтакту та подальших дольових рухів, що виконуються всією рукою «від плеча».

На виразність музичних творів впливає також виконання акцентів (силового виділення звуку чи акорду). Акценти можуть бути різними – більш загостреними чи легкими залежно від змісту твору, його характеру, темпу тощо. Їх виконання полягає в активному русі руки до «точки-удару», її миттєвої фіксації та відскоку від неї. Виконання прийому *sforzando* (*sf*) – раптового посилення (акцентування) окремого звуку або акорду, має свої особливості. Його показ передбачає виконання активного, вольового ауфтакту та

дольового руху, що приводить до яскраво вираженої «точки-удару». При цьому може застосовуватися прийом «подовження» рук та після удару диригент приводить їх в істотне положення ближче до корпусу.

Ще одним яскравим засобом музичної виразності є *синкопи* (переміщення сильної долі на слабку). Їх показ потребує неабиякої майстерності від диригента – підкресленим пружним жестом диригент виконує відскок руки від попередньої синкопи долі.

Суттєво відобразиться на якості виконання творів виразне виконання пауз (перерва в звучанні у творі загальнохорова чи окремої хорової партії), *цезур* (точка грані між фразами), тому їх виконанню необхідно приділити достатню увагу. Вони є важливими знаками пунктуації музики, що підкреслюють виразність творів. «Часто пауза, що означає знак мовчання, «говорить» красномовніше за слова; тиша, що наступила, продовжує «звучати» з неменшою переконалістю ... Для того щоб паузи не втратили своєї виразності, їх потрібно прослуховувати, не виключатися з виконання», – слушно зазначає Л. Андрєєва [2, с. 71–72]. У момент виконання пауз диригент, щоб не втратити пульсації, тактує їх невеликими рухами без напруження та внутрішньої енергії.

Відтворенню диригентом художнього задуму композитора в певному хоровому творі сприяє правильне визначення та виконання його характеру звуковедення (чи *штриха*). Основними штрихами, що притаманні хоровій музиці, є *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*. Характер звуковедення (чи штрих) визначається змістом і характером твору та безпосередньо від нього залежить. Розпочинають вивчення штрихів з освоєння прийому *legato* (зв'язно). Характер жесту при *legato*, залежно від змісту та характеру твору, його засобів музичної виразності може бути більш «легким», «невагомим» чи «насиченим», «соковитим» тощо. Основними особливостями виконання штриху *legato* є рівномірне, відповідне за часом, без поштовхів та затримань виконання ауфтактів та дольових рухів; досягнення максимальної зв'язності рухів завдяки рухам рук без поштовхів; плавні рухи (всі долі пов'язуються між собою ніби «заокругленими» рухами) та м'які «точки» на площині (від характеру виконання «точок» суттєво залежить характер звуковедення); поєднання повної свободи, м'якості та гнучкості всіх частин руки з відчуттям її цілісності та активності [7].

Виконання характеру звуковедення *non legato* (не зв'язно) має суттєві відмінності від *legato*, зокрема активні, пружні ауфтаки, що тяжіють догори (дещо затримані) та прискорені дольові рухи до «точок» на

площині; ясне розмежування долей однієї від одної; тверді, різкі «точки-удари» на площині з активною віддачею; збільшення значущості «точки» та моментів «віддачі» завдяки скороченню дольових рухів [7].

В. Живов [3] наголошує, що ступінь різкості або пом'якшення штриха визначається стилем виконуваної музики, її жанром, фактурою, динамікою, кількісним складом хору тощо.

Головними характеристиками виконання характеру звуковедення *staccato* є такі [7]: основну функцію при показі *staccato* зі всіх частин руки виконує вільна та активна кисть (чи кисть з передпліччям) при відносній нерухомості інших частин руки; чіткі та гострі «точки-відскоки» чи «точки-уколи» на площині та відскок кисті після їх виконання, миттєва затримка та рух вниз до наступної «точки»; скорочені дольові рухи від «точки» до «точки»; виконується невеликими за амплітудою, пружними, ритмічними рухами; форма кисті зібрана, пальці знаходяться близько один до одного.

Інтенсивність «точок-ударів» на площині також залежить від характеру твору, його темпового показника та динамічних відтінків.

Особливостями показу штриха *marcato* є такі: активні, енергійні, вольові афтакти; підкреслене, акцентоване виконання «точок» на площині з активною фіксацією «відскоку»; усі рухи виконуються всією рукою від плеча різко окресленими лініями «з устремлінням» до «точок» на площині.

Найбільш якісному та глибокому засвоєнню зазначених вище штрихів, на нашу думку, сприятиме їх вивчення у порівнянні. Показ характеру звуковедення, темпу, динаміки творів залежить від характеру виконання «точок» на площині. Доцільною для нас із цього приводу є думка Л. Андрєєвої: «Інтенсивність «точки» залежить від характеру музики: вона може бути то різкою, гострою, то пом'якшеною, пружною. Але завжди, у будь-якому темпі і динаміці, «точка» повинна бути ясною й чіткою. Технічно «точка» виконується в жесті головним чином кистю, але з обов'язковим відчуттям усієї руки (включення руки також обумовлюється характером музики). Виконуючи «точку», кисть ніби здійснює швидкий удар по уявній площині і, зробивши його, негайно відходить у протилежному напрямку» [2, с. 23].

Одним із головним виразних засобів виконання хорових творів є показ *фразування*. В. Живов [3] із цього приводу зазначав, що «велику роль у створенні відчуття безперервності відіграє правильне співвідношення долей за силою. У невеликій побудові не повинно бути декількох опорних, однаково сильних долей, оскільки це

розчленує речення на частини, знищить внутрішню динаміку розвитку мелодії, зробить її рух статичним, невиразним ... Майстерність виконавця великою мірою залежить не тільки від уміння підкреслити головне, а й від уміння завуалювати другорядне. І зробити це в диригуванні можна передусім за допомогою згладжування граней між долями, нівелювання афтактів, стирання акцентів і «точок».

Таким чином, оволодіння прийомами виконання засобів музичної виразності є одним з головних завдань диригентського розвитку майбутнього хормейстера. Вміння яскраво відтворювати за допомогою системи невербальних засобів основні художні образи різноманітних творів виконавцям (дорослому хоровому колективу, колективу учнів у загальноосвітній школі) є запорукою як їх виразного виконання, глибокого розуміння, емоційного відгуку слухачів на виконання, так і професійного становлення майбутніх учителів музичного мистецтва.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Амирова Л. Т. Дирижирование и чтение хоровых партитур: практическое пособие / Л. Т. Амирова. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2010. – 60 с.
2. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования: методическое пособие / Л. Андреева. – Москва: Музыка, 1969. – 120 с.
3. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Л. Живов. – Москва: Музыка, 1987. – 95 с.
4. Живов В. Л. Методика управлением хором / В. Л. Живов. – Москва, 2003. – 321 с.
5. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка: учебное пособие / С. А. Казачков. – Москва: Музыка, 1967. – 127 с.
6. Казачков С. А. От урока к концерту / С. А. Казачков. – Казань: Издательство Казанского университета, 1990. – 342 с.
7. Кокарева Е. О. Основы диригентської підготовки: навчально-методичний посібник / Е. О. Кокарева. – Кривий Ріг: КПІ ДВНЗ «КНУ», 2015. – 232 с.

REFERENCES

1. Amirova, L. T. (2010). *Dirizhrovaniye i chteniye khorovykh partitur: prakticheskoye posobiye*. [Conducting and reading choral scores: a practical guide]. Ufa.
2. Andreyeva, L. (1969). *Metodika prepodavaniya khorovogo dirizhrovaniya*. [Methodology of teaching choral conducting]. Moscow.
3. Zhivov, V. L. (1987). *Ispolnitel'skiy analiz khorovogo proizvedeniya*. [Performing analysis of choral work]. Moscow.
4. Zhivov, V. L. (2003). *Metodika upravleniyem khorom*. [Methodology of Choir Management]. Moscow.
5. Kazachkov, S. A. (1967). *Dirizherskiy apparat*

i yego postanovka. [Conducting apparatus and its statement]. Moscow.

6. Kokareva, E. O. (2015). *Osnovy dyryhent-skoyi pidhotovky: navchalno-metodychnyy posibnyk*. [Fundamentals of conducting training: a teaching manual]. Kryvyi Rig.

7. Kuznetsov, YU. M. (2009). *Prakticheskoye khorovedeniye*. [Practical choral studies]. Moscow.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

КОКАРЕВА Елеонора Олексіївна – доцент кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету, кандидат педагогічних наук, доцент.

Наукові інтереси: формування диригентських та вокальних компетенцій майбутніх учителів

музичного мистецтва, їх творчий розвиток та саморозвиток.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

KOKAREVA Eleonora Oleksiivna – associate professor of the Department of Music Education Methodology, Singing and Choral Conducting of Kryvyi Rih State Pedagogical University, candidate of pedagogical sciences, associate professor.

Circle of scientific interests: formation of conducting and vocal competences of future teachers of music art, their creative development and self-development.

Стаття надійшла до редакції 23. 02. 2019 р.

Рецензент – д.п.н. професор Растригіна А. М.

УДК 376(063)

КУРЯТА Ірина Георгіївна –

кандидат медичних наук,

доцент кафедри корекційної освіти та здоров'я людини

Центральноукраїнського державного педагогічного університету

імені Володимира Винниченка

e-mail: irina_kuryata@ukr.net

НЕТРАДИЦІЙНІ МЕТОДИ В ІНКЛЮЗИВНОМУ ПРОСТОРИ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Сучасність введення інклюзивної освіти в соціальному просторі обумовлена професійними потребами педагогів, працюючих з дітьми з особливими потребами. Кількість таких дітей збільшується з кожним роком, а зміни, що постійно виникають у сучасному світі (прискорення науково-технічного прогресу, кризові економічні, екологічні, демографічні та інші), збільшення мовної патології серед дітей вимагає інноваційних технологій, нестандартних методів і прийомів, нових підходів у корекційній освіті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Україні питанням інклюзивного навчання присвячені наукові праці П. Таланчука, К. Кольченко, Г. Нікуліної, Ю. Богинської та інших. Ряд українських учених здійснили різнобічний аналіз вивчення проблеми інклюзивної освіти за рубежом і порівняли його зі станом впровадження інклюзивної освіти в Україні. Це роботи А. Колупаєвої (автора першого в нашій державі монографічного дослідження з інклюзивної освіти), В. Бондаря, А. Заплатинської, М. Кавуна, Ю. Найди, Т. Сака, М. Сварника, В. Тищенко та інших. Проте, проблеми роботи з дітьми з особливими освітніми потребами є недостатньо розробленими у педагогічній теорії, застосування нетрадиційних методів

розглянуті частково, що й зумовлює актуальність нашого дослідження.

Метою статті є висвітлення нетрадиційних методів у роботі з дітьми з особливими потребами.

Виклад основного матеріалу дослідження. На даний час у корекційній педагогіці все більше застосовують нетрадиційні методи впливу:

Фітотерапія – лікування за допомогою рослин. Особливо рекомендується при різних формах дизартрії та заїкуванні. Ароматерапія – лікування за допомогою фітокомпозицій ароматів квітів та рослин. Музикотерапія – вплив музики на людину з терапевтичною метою. Хромотерапія – терапевтичний вплив кольору на організм людини. Літототерапія – терапевтичний вплив каменів (мінералів) на організм людини. Імаготерапія – театралізація. Включає в себе: лялькотерапію, казкотерапію. Пісочна терапія – гра з піском як спосіб розвитку дитини. Су-Джок-терапія – взаємовплив окремих частин тіла за принципом подібності.

Ці методи не можна розглядати як самостійні і самодостатні. Їх використання перш за все створює сприятливий емоційний фон, підвищує ефективність корекційної роботи [3].

Комплексне застосування традиційних і нетрадиційних методів дозволяє удосконалити роботу в інклюзивній освіті.