

Бондар Євгенія Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хорового диригування,
докторант Одеської національної музичної
академії імені А.В. Нежданової

СУЧАСНЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ТА ОСВІТА: СКЕРОВАНІСТЬ НА СИНТЕТИЧНІСТЬ

У статті виявляються особливості взаємодій різних видів мистецтв, котрі можна визначити як синтетичні в галузі сучасного хорового виконавства; обґрунтовується необхідність трансформації провідних засад музичної освіти. Підкреслюється, що специфічною особливістю сучасної хорової творчості є її сценічне побутування, де долається статичність хору, вимагається акторське перевтілення виконавців тощо. Наголошується на нагальній необхідності розробки синтез-методики у вихованні професійного хориста та диригента від дитячої музичної школи і до вузівської підготовки.

Ключові слова: хорове виконавство, хорова творчість, театралізація, синтез, хорова освіта.

Бондарь Евгения Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры хорового дирижирования, докторантка Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой

Современное хоровое исполнение и образование: направленность на синтетичность

В статье выявляются особенности взаимодействий различных видов искусств, которые можно определить как синтетические в области современного хорового исполнительства; обосновывается необходимость трансформации ведущих принципов музыкального образования.

В работе подчеркивается, что специфической особенностью современного хорового творчества является ее сценическое бытование, где преодолевается статичность хора, требуется актерское перевоплощение исполнителей и пр. Обосновывается настоятельная необходимость разработки синтез-методики в воспитании профессионального хориста и дирижера от детской музыкальной школы и до вузовской подготовки.

Ключевые слова: хоровое исполнительство, хоровое творчество, театралізація, синтез, хоровое образование.

Bondar Ievgeniia, PhD in Arts, associate professor, associate professor of choral conducting, Doctoral-candidate, Odessa National A. Nezhdanova Academy of Music

Contemporary choral performance and education: focus on synthetical

Modern choral performance and education: aimed for synthetic. The purpose of the article is to understanding the ways of forming the new settings in a special music education in relation to the requirements of modern choral performance. The main objectives of the work are to outline the boundaries of the new but established means of expression in choral singing; to reveal the peculiarity of the interaction of the various art forms, which can be defined as synthetic in the field of contemporary choral singing; to determine the need for the transformation of the leading principles of music education and the introduction of new Subjects. The article emphasizes the importance of the modern practice of performing choral musical works, in which is possible to introduce the means of staging, adopation, choreography and eurhythmics, the use of private instrumental performance during the singing, the use of technical devices, etc. It is proved that the use of various expressive effects is possible both according to the plan of the composer, and the initiative of the performers. The peculiarities of the work with neo-folklore, neo-sacral and "neo-secular" material are indicated; the new characteristic of the XX-XXI centuries in a variety of genre definitions of musical theater (saunddrama) and the new principles of synthesis of the arts in academic music (opera mystery, rock musical, etc.), as well as in the theatrical sphere (musical detective, musical-parable, etc.); new types of groups that are already in the designation of the name away from academically established (theatre choir, choral music theatre, synthesis choir, theater songs, etc.). Basing on the facts in the article, we write that the modern choral performance requires the participants of this creative direction to put forward new benchmarks. In particular, the head of the modern choir should manifest itself as a multifaceted poly-specialist: conductor, chorus master, interpreter, director, producer, manager and director; the chorister often should possess the skills of singing in several singing style, have not only vocal and choral technique, but also acting, demonstrate skills eurhythmics, stage movement, at least the basics fundamentals of the dance performance.

In the article, we emphasize that the contemporary performance practice require multiple skills from both the artist-chorister, and from the conductor on a high artistic level; problems of improving teaching methods are particularly appropriate in the children's choral education. From my own experience, we emphasize the importance of creative music-making, when children take part in drawing up the score ensemble: first of all they choose the songs to sing with the text, and then learn to play the drums then on the other folk instruments and dance. We also point out that this

approach to music education is not an isolated case. In the article, we present a brief analysis techniques N. Grodzenskoi, Y. Aliyev, D.R. Schafer, J. Plowden, K. Orff and others. In particular, we emphasize that with regard to the requirements of modern times, a technique in which basis is the use of folklore and traditions play syncretic folk festivals, are particularly relevant. Followers of this trend, we can find in the Czech Republic (A.V. Mishurtseva), Austria (K.Orff), The United States of America (B.Landek), France (M. Aristova) and others. Ukrainian, Russian, foreign scientists, educators, researchers from the beginning XX century began looking carefully at the development of imagination, individual creativity, improvisation, using of national forms of instrumental music in the synthesis of various art forms (B. Jaworski, Suzuki, Su Shibata, K. Orff, etc.). But, in our opinion, the most effective in perspective are considered the methodological principles of K.Orff. Karl Orff as the basis of his system offered musical and rhythmic education: the movement to music, playing simple instruments, melodic intonation pronunciation of the word. K. Orff's technique found the development which included both the Ukrainian and world system of musical education. In the article, we emphasize that today you cannot select a technique that would fully does the tasks of education of a future chorister singer, a choirmaster as a highly versatile artist. But more and more children and youth choirs are moving in the direction of the synthesized creative activity, crystallizing and selecting the most effective techniques and methods by their trial and errors.

So, we can make the conclusions that the choral creativity is one of the varieties of collective creativity, and the most specific peculiarity of its current existence is the staging. It requires the actor's transformation of the artists that are inherently closer to the theatrical game, choreographic, theatrical -light choral performances. The virtual absence of appropriate techniques of mastering this "poly art" for special music schools and offer a brief overview of selected techniques for children's music education, which offer a specific integrated approach are emphasized. The article foregrounds the urgent need for the comprehensive synthesis techniques in education of the professional chorister and conductor of children's music school to university education.

Key words: choral performance, choral work, theatricality, synthesis, choral education.

Беззаперечним є той факт, що в сучасній музичній культурі все більшого значення набуває комплексний підхід: єднання аудіального та візуального факторів. Не виключенням стає й виконавська хорова практика, де велике значення приділяється творам, у яких можливим є введення засобів театралізації, інсценізації, хореографії та пластики, власної інструментальної гри, використання технічних пристроїв та реквізиту тощо. Доведено, що застосування різноманітних виразних візуальних ефектів, у тому числі засобів театралізації, можливо як за задумом композитора, так і за ініціативою виконавців (власне диригента, режисера-постановника).

Метою статті є осмислення шляхів формування нових параметрів у спеціальній музичній освіті відповідно до вимог сучасного хорового виконавства.

Основні завдання – окреслити межі нових, але вже практично усталених виразних засобів в хоровому виконавстві; виявити особливості взаємодії різних видів мистецтв, котрі можна визначити як синтетичні в галузі сучасного хорового виконавства; обґрунтувати необхідність трансформації провідних засад музичної освіти та впровадження нових навчальних предметів.

З боку композиторської творчості тяжінню до певної візуальної виразності творів передують попередній процес відбору тематики, літературного джерела, в котрому виписані колоритні персонажі або умови (наприклад, виконання композиції "Африка" хоровим колективом із Словенії "Perpetuum Jazzile"), втілені яскраві образи та сюжети (наприклад, виконання композиції І. Алексейчук "Потойбічні ігри" жіночим хором "Оріана" або "Aglepta" А.Мельнеса дитячим хором "Solo musica" (Одеса, Україна)). Потрібно вказати на те, що сам поетичний текст має бути достатньо "театральним", але й музична мова має бути такою, аби її можна було "підсвітити" хореографією або театралізацією, пояснити-"домовити" ілюструванням-інсценізацією, або розгорнути "пластичною поліфонією" до змісту слова. Найбільш досліджений напрям у цьому сенсі – робота з фольклорним матеріалом, адже обрядова сфера генетично передбачає синкретичну єдність співу, танцю, ритуалу; залучення певних предметів-символів (вінків, гілок, квітів, листя тощо); побутування в певний період річного кола, відтворення в певний час доби, а отже є певні "мізансценічні" рішення, освітлення та, звісно, сценарій. Як приклад роботи в неофольклорному напрямі назовемо "Цвіт папороті" Є. Станковича – синтетичний фольк-твір, у якому демонструються невичерпні ресурси фольклорно-обрядового дійства у взаємодії із досвідом світової композиторської практики та сучасним авангардним музичним мовленням. У цьому творі відбувається поєднання двох жанрово відмінних виконавських колективів – народного хору і симфонічного оркестру. В звучанні твору фольклорна "відкрита" манера співу переплітається із сонорним симфонічним звучанням, утворюючи ефект поліпластовості. Таким чином, у межах оперної композиції поєднуються музично-фольклорні, професійно-авангардні, композиційно-академічні та народно-символістські технології, породжуючи новий тип вистави – фольк-опера-балет [7].

Деякі іншими виявляються завдання з синтезу мистецтв у творах духовних (неосакральних) та світських. Зі сторони композиторського тексту ми стикаємось із сонористичним звукописом, арти-

куляційно-штриховим мовленням, складною багатшаровою фактурою, темброво-колеристичною персоніфікацією, взаємодією співацьких манер-символів, багаторівневою цитатністю, полістильовим інтонаційним контекстом, міжконфесійним діалогом, жанровим, стильовим, інтонаційно-художнім синтезом та ін. Такі особливості сучасної хорової композиції передбачають максимальну зосередженість у процесі слухання, і водночас вимагають певної наочності у сприйнятті, потребують уміння полімістецького мовлення у виконавському процесі.

Саме пошук нових експресивних засобів авторського висловлення та емоційного впливу на слухача призводить до виникнення нових синтетичних творів, і насамперед, на основі взаємовпливу хорової музики із музичним та драматичним театрами, кіно та медіа. Тож можемо визначити нові, характерні для ХХ–ХХІ ст., жанрові різновиди суто музичного театру (мюзікл, рок-опера) та на нові принципи синтезу мистецтв як у музично-академічній (опера-містерія "Чорна вуздечка білої кобиліці" Ю. Шерлінга, рок-мюзікл "Моцарт і Маргарита" А. Філіппа, хорові опери Л. Дичко, І. Шамо та ін., опера-балет "Вий" В. Губаренка), так і в театральній сферах (мюзікл-детектив О. Журбіна "Мишоловка", мюзікл-притча "Плаха" О. Кулігіна та ін.).

Зважимо також на те, що сучасна концертна практика демонструє нам не лише поєднання різних видів мистецтв, а й можливість зміщення акцентів: хоровий концерт стає повноцінною хоровою виставою (наприклад, творчість українських хорів під керівництвом Л. Бухонської, О. Вацека, Г. Шпак, М. Гобдича). Хоровий твір, написаний до вистави, виходить за рамки цієї музичної або драматичної вистави чи кіно, і отримує самостійне життя на концертній естраді. Так виникають "Реквієм" А. Шнітке, "Музика до трагедії Евріпіда "Медея"" Е. Денисова, "Мелодія" М. Скорика (в аранжуванні для хору М. Гобдича).

Як вказує Т. Овчиннікова, починаючи з 70-х років ХХ ст., виникає низка театральних постановок, невід'ємною частиною яких стає хорова музика. "Засновником" цього напряму справедливо вважається Г. Свірідов, який створив хори до драми Олексія Толстого "Цар Федір Іоаннович" [5]. Слідом за ним музику до драматичних вистав писали А. Шнітке ("Дон Карлос" за Ф. Шиллером в Театрі ім. Моссовета), Е. Денисов ("Злочин і кара" за Ф. Достоєвським в театрі на Таганці), Юрій Рибчинський ("Жанна Д'арк" на сцені Нового драматичного театру на Печерську), Іван Карабиць ("Енеїда" за п'єсою І.П. Котляревського на сцені Київського театру ляльок), Євген Лапейко ("Вий" за М. Гоголем на сцені Одеського руського драматичного театру) та ін. Введення хору у виставу стало одним із етапів у розвитку драматичного театру. "Хор, наділений важливою семантичною функцією в художній тканині вистави, виявився знахідкою не тільки в сфері чисто музичної (темброколеристичної), але і – ширше – театральньо-драматургічної, нововведенням, що принесло в театральну практику новий тип художнього синтезу" [6, 120]. Більш того, в драматичному театрі з'являються такі жанрові найменування, як саунддрама ("Морфій" у репертуарі московського театру "ЕТ CETERA"), вистава-концерт (вистави режисера Павла Цепенюка) тощо.

Інший бік процесу інтонаційно-хорового синтезування – масові проекти-дійства, міжнародні хорові олімпіади та фестивалі, котрі відбуваються open-air, залучаючи велику кількість виконавців та слухачів, синтезуючи можливості моножанрового концерту, оперної, балетної, драматичної вистави, циркового мистецтва, часто світлового та піротехнічного шоу. Приклади цього напряму – міжнародні хорові олімпіади, котрі проводяться організацією Interkultur, міжнародний поліжанровий фестиваль фольклорного напрямку "Поліське літо з фольклором" (м. Луцьк), постановка сценічної кантати Карла Орфа "Carmina Burana" (за участю хору, оркестру, балету, використанням відеоряду та світлового шоу) на Театральній площі Одеси в рамках відкриття II Міжнародного фестивалю мистецтв та ін. Крім того, такі жанрово-стильові трансформації мистецької діяльності породжують і нові типи колективів, котрі вже в позначенні своєї назви відходять від академічно усталених. Так, у "Київ Мюзік Фест 2014" бере участь театр-хор "Gallart" (Київ, Україна), з 1991 р. працює Губернський театр хорової музики м. Саратова (Росія), в 1996 р. почалася творча діяльність "Teatr Pieśń Kozła" (Вроцлав, Польща) та ін.

Усі зміни, як то поява нових жанрових найменувань, експерименти в композиторській та виконавській творчості, тяжіння до розгорнутого – з апелюванням до різних видів мистецтва – висловлення є "зовнішнім" проявом глибинних внутрішніх процесів, котрі, з одного боку, є новими (з огляду на академічні традиції), але все ж таки вже мають значення усталених в практичному хоровому виконавстві. Отже, сама практика вимагає того, аби до учасників хорового творчого напряму висувалися якісно нові вимоги. Так, диригент, окрім власне хормейстерської роботи – інтонаційної, ансамблевої, агогічної, стильової, звуко- та формоутворюючої тощо, має виконувати функції режисера-постановника. З власного досвіду наголосимо, така робота можлива при створенні невеликих композицій, із "скромними" задумами по театралізації або інсценуванню. Що ж стосується великих творів, то необхідним стає залучення режисера і хореографа.

Що стосується хористів, то в процесі пошуків у галузі синтетичної взаємодії мистецтв зростають вимоги й до співаків. Так, Н. Кошкарева в своєму дослідженні пропонувала всі засоби виразності, що формують власне хоровий театр об'єднувати в співацько-акторський комплекс під широким асаф'євським поняттям "інтонація" [3, 31]. Зокрема, у роботі сучасного хориста (співака-актора) авторка пропонувала наступну ієрархію: співацька інтонація, котра вміщує особливу співацьку виразність, а також точність інтонування, строю, ансамблю тощо; інтонація звуко-слова, іншою мовою – інтонація мовлення; акторська інтонація, що трактується як синонім інтонації жесту.

Таким чином, керівник сучасного хорового колективу має виявляти себе багатогранний поліфахівець: диригент, хормейстер, інтерпретатор, режисер, постановник, часто менеджер та директор. Крім того, враховуючи різноманітні концертні площадки та їх акустичні особливості, бажано було б аби керівник мав базові поняття та навички роботи з технічними засобами роботи зі звуком. Учасник сучасного хорового колективу має володіти навичками хорового, ансамблевого та сольного співу в кількох співацьких манерах, володіти не лише вокально-хоровою технікою, а й певною акторською майстерністю, демонструвати навички володіння пластикою тіла.

Отже, якщо сучасна виконавська практика вимагає полівмінь на високому художньому рівні як від виконавця-хориста, так і від диригента, то, на нашу думку, доцільними постають питання про вдосконалення педагогічних методик. Хорова творчість – один із різновидів колективної творчості, а найбільш специфічною особливістю її синтетичного побутування є сценічне втілення, де власне долається статичність хору, але натомість вимагається майстерне акторське перевтілення виконавців, що за своєю суттю наближається до театральної гри, хореографічної постанови, театральнo-світлового хорового перформансу. Таким чином, можна дійти висновку, що перегляд навчальних програм та педагогічних методик уже є нагальною вимогою сучасного хорового виконавства, починаючи з методичних засад роботи дитячих хорових колективів.

У підручнику В. Шульгіної "Українська музична педагогіка" розкриваються особливості мистецтвознавчого проекту "Музична Україніка" та акцентується на поліхудожньому розвитку дітей. Зокрема, із посиланням на результати творчого експерименту в дитячих музичних школах Києва та області підкреслюється важливість творчого музикування, коли діти самі беруть участь у складанні ансамблевої партитури: спочатку відібрані пісні вони співають з текстом, потім навчаються грати спершу на ударних, а потім і на інших народних інструментах, танцюють. Викликає інтерес у юних музикантів і така форма як зміна інструментів, тобто кожний учасник грає не тільки свою партію, а й другий голос або ритмічний акомпанемент [8, 195].

Потрібно вказати на те, що вказаний підхід до музичного виховання (підкреслимо – дітей) не є поодиноким. Так, у методиці Н. Гродзенської вказується різновид музично-ритмічних рухів, котрі спрямовані на відпрацювання ритмічності та пластичності рухів дітей [2, 185-187]. Зокрема, авторка виокремлює сюжетні ігри, котрі дозволяють засвоювати пластичні образні рухи, та несюжетні, котрі пропонують застосування емоційно-пластичних образних рухів за певними правилами залежно від характеру музичного твору. При цьому музичні ігри діляться на такі, що виконуються під інструментальну музику та під спів – хоровод. Гра із співом – це і є та сама початкова форма музичної гри, де текст визначає характер, сенс та образ руху та його необхідність. Такої самої думки дотримується й Ю. Алієв, коли в якості програмної діяльності на уроках музикування пропонує наступні вправи: ігри, танці та інсценування [1, 18-32].

Дійсно, в музичній педагогіці існує теорія про те, що розвитку дитячої творчості в цілому активно сприяють музично-ритмічні рухи. Як зазначається в працях Л. Виготського, теоретичну основу цієї гіпотези складає рухлива природа дитячої уяви. Погоджуючись із цією думкою, ми можемо спиратися на власний педагогічний та виконавський досвід: дійсно, діти краще засвоюють як музичну, так і власне словесну частину твору у поєднанні із музично-ритмічною діяльністю, коли є можливість використовувати виразні рухи, котрі або ілюструють текст, або є характерними для пластики певного персонажу (персоніфікованої хорової партії), відповідають певному образу.

Звертаючись до світового досвіду, знаходимо апробовані і продуктивні розробки в галузі методики музичного виховання дітей у Болгарії, де діти з першого класу співають, граються, танцюють, водять хороводи як під час уроків музики, так і під час уроків з інших дисциплін і практично пов'язані з нею кожен день. Але все ж таки більша частина часу відводиться співам та грі на музичних інструментах. Спів та гра на музичних інструментах є також провідними видами музичної діяльності в канадських та англійських школах. У японській музичній педагогіці великого значення набуває раннє навчання грі на музичних інструментах. Гру на музичних інструментах як базовий елемент, який забезпечує розвиток інших компонентів музичного виховання дітей, розглядають канадські педагоги Д. Р. Шафер та І. Плоуде. Методика останнього знайшла широку підтримку в США, Франції,

Англії, оскільки передбачала також залучення дітей до роботи над мистецтвознавчими проектами, в ході яких музичне виконання комбінувалося з живописом, драмою, танцем. Перевагу співам на основі народної музики традиційно – на всіх етапах освіти – віддають в Угорщині [4, 61]. Широка загальна музично-просвітницька діяльність проводиться в школах Америки і ми маємо можливість бачити на інтернет-ресурсах конкурси зведених хорів та оркестрів різних штатів. Більш того, саме Америка вважається батьківщиною такого напрямку, як хор-шоу, котре передбачає поєднання хорового співу й синхронних танцювальних рухів. Проте засновником системи ритмічного виховання прийнято вважати швейцарського композитора та педагога Еміля Жак-Далькроза. Він доводив, що "...ритм здійснює воз'єднання мистецтв"; вважав, що музику потрібно сприймати не лише на слух, але й усім тілом [8, 118].

З огляду на вимоги сучасності актуальними постають методики в основі яких є використання фольклору та традицій відтворення синкретичності народних свят. Послідовників цього напрямку знаходимо в Чехії (В. Мішурцева), Австрії (К. Орф), Америці (Б. Ландек), Франції (М. Арістово-Журну) та ін. Як вітчизняні, так і зарубіжні вчені, педагоги, дослідники на початку ХХ ст. почали значну увагу приділяти розвитку фантазії, індивідуальної творчості, імпровізації, використанню національних форм інструментального музикування в синтезі різних видів мистецтв (Б. Яворський, Судзукі, Су Сібатю, К. Орф та ін.) Утім, на нашу думку, найбільш до синтетичних форм у методиці музикування наблизився К. Орф. Його методика, продовжуючи напрямом Е. Жак-Далькроза, провідним засобом синтезу різних мистецтв акцентує ритм. Найкращим засобом музичного розвитку дитини Орф вважав залучення її до світу "елементарної музики" – музики, що народжена з простих звуків (плескання, тупотіння тощо), музики, що пов'язана з рухом, з танцем, котру потрібно створювати, а не лише слухати; мовленнєвою основою такої музики вважав найпростіші лічилки та пісеньки. Його "Шульверк" включає: поєднання співу і руху, ритмізованого читання віршів і гри на музичних інструментах; музичний, поетичний та ігровий матеріал, відібраний К. Орфом, включав народні пісні, дражнилки та лічилки, ігри та вправи, театралізовані сцени, інсценівки тощо. Отже, К. Орф за основу своєї системи запропонував музично-ритмічне виховання, а й взаємодію: рух під музику, гра на простих інструментах, мелодико-інтонаційна вимова слова. Методика К. Орфа знайшла розвиток, продовження та застосування як в українській системі музичного виховання, так і в світовій. Утім, сьогодні не можна виокремити методику, яка б повністю відповідала завданню виховання майбутнього співака-хориста та хормейстера як високопрофесійного митця. Але все більше дитячих і молодіжних хорових колективів рухаються в напрямку синтезованої творчої діяльності, можливо кристалізуючи та відбираючи шляхом спроб та помилок найбільш дієві прийоми та методи.

Сучасне хорове виконавство та хорова творчість концентрують в собі широкий спектр виражальних засобів різних видів мистецтв, уміщують їх якості в особливому художньому сплаві – в інтонаційно-художньому синтезі. При цьому, розглядаючи синтез, ми підкреслюємо, що це не просте складання компонентів із різних видів мистецтв, або "компенсація" невдалого звучання візуальними ефектами, а це таке поєднання мистецтв, у результаті якого ми можемо говорити про виникнення нового мистецького явища – хорової вистави, концерту-вистави тощо. На нашу думку, сьогодні є потреба у розробці комплексної методики, можливо синтез-методики у вихованні професійного хориста і диригента – від дитячої музичної школи і до вузівської підготовки. Але професійна підготовка майбутніх співаків і диригентів до рівнозначної полімистецької творчої діяльності в хоровій творчості сьогодні є такою, що знаходиться на етапі становлення. На наш погляд, бажано було б, аби вже до вступу до спеціальних навчальних закладів – училища, інституту, музичної академії – юні хористи вже володіли певним арсеналом танцювальної лексики та пантомімічних рухів (жестами привітання, прохання, радості, суму, заперечення тощо); мали уявлення про естетику сценічного руху. Що ж стосується вищої школи, то наразі є необхідність до впровадження нових предметів, котрі дали б у руки випускників кафедр хорового диригування "інструменти", що дозволили б виконувати різноманітні складні постановочні завдання в складі театральних хорів, окремих професійних хорових колективів та у викладацькій діяльності.

Література

1. Алиев Ю.Б. Эмоционально-ценностная деятельность школьников как дидактическая основа их общения к искусству / Ю. Алиев // Современные проблемы образования. – Тула, 1997. – С. 18-32.
2. Гродзенская Н.Л. Беседы о музыке на уроке / Н. Гродзенская // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 10. – М., 1975. – С. 183-195.
3. Кошкарева Н. Хоровая композиция в современной отечественной музыке: автореф. дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. Кошкарева. – М.: Московская гос. Консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. – 34 с.
4. Кушка Я. Методика музичного виховання дітей / Я. Кушка. – Вінниця: Нова книга, 2007. – Ч. I. – 216 с.