

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО**

Парфентьєва Ірина Петрівна

**«Вокально-хорове виконавство з методикою
викладання»
(теоретична частина “Анотація хорового твору”)**

навчально-методичний посібник
до дисципліни « Вокально-хорове виконавство
з методикою викладання»
для студентів закладів вищої освіти спеціальності 014.13 Середня освіта.
Музичне мистецтво.

**Миколаїв,
2023 рік**

УДК 378

ББК 74.58

П 18

АВТОРИ:

ПАРФЕНТЬЄВА І.П. - доктор філософії в галузі освіти, доцент

РЕЦЕНЗЕНТИ:

ШИП С.В. - доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва та хореографії Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»

СОФРОНІЙ ЗОЯ — к.п.н. доцент кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю.Федьковича

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського
(протокол № 25 від 29.05.2023 р.)*

П 18 «Вокально-хорове виконавство з методикою викладання» (для студентів ОКР Бакалавр) (Теоретична частина “Анотація хорового твору”): навчально-методичний посібник / Парфентьєва І.П. - Миколаїв, 2023

ISBN 978-617-7240-01-2

УДК 378

ББК 74.58

© І.П.Парфентьєва, 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.	4
РОЗДІЛ I. ІСТОРИКО-СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ	26
1.1. Творчий портрет композитора і його основні твори.	26
1.2. Коротка характеристика творчості поета, розбір поетичного тексту.	31
1.3. Історія створення твору, його основна ідея і зміст.	37
РОЗДІЛ II. МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ	43
2.1. Музична будова твору.	43
2.2. Каденції, які завершують побудови.	51
2.3. Ладо-тональний план.	55
РОЗДІЛ III. ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ	62
3.1. Особливості хору.	62
3.2. Хоровий стрій.	71
3.3. Дикція та агогіка.	79
РОЗДІЛ IV. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ	86
4.1. Кульмінація твору.	86
4.1. Особливості диригентського жесту.	100
ВИСНОВКИ	132
ДОДАТКИ	134
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	210

ВСТУП

Мета посібника полягає у ознайомленні майбутніх фахівців з науково-теоретичними основами аналізу хорового твору, його науковим апаратом; систематизації знань, удосконалення знань, набутих в курсі практичного диригування; забезпечення методичної підготовки до викладання диригування у вищих навчальних закладах музично-педагогічної освіти; прищепленні навичок до самостійної роботи з фаховою літературою, орієнтації в ній, а також формуванні навичок до вивчення навчально-художнього репертуару з диригування; формуванню широкого художнього музичного кругозору майбутнього викладача вузів; виховуванні вміння самостійно мислити, критично аналізувати прочитану літературу; визначати методи самостійної роботи студентів над навчально-методичними матеріалами спеціальних дисциплін; навчити студентів складанню та виконанню практичних завдань.

Вузівський курс методики аналізу хорових творів передбачає підготовку висококваліфікованого диригента, що володіє комплексом знань, необхідних для організації та успішного керівництва хоровими колективами різної кваліфікації. Виходячи із сучасного стану і розвитку диригентського мистецтва, а також, враховуючи навчальну програму, відпрацьовану в музичних навчальних закладах, що готують диригентів та вчителів музики, слід вважати доцільним вирішення в рамках даного курсу перерахованих завдань.

Міждисциплінарні зв'язки: «Методика аналізу хорових творів» є теоретико-практичним доповненням до фахової дисципліни «Хорове диригування», пов'язана із дисциплінами теоретичного та історичного музикознавства (теорія музики, гармонія, поліфонія, аналіз музичних форм, сольфеджіо, історія музики (української та зарубіжної), дисциплінами хорового (хоровий клас, хорове аранжування, хорознавство, читання хорових партитур, методика роботи з хором) та вокального мистецтва (постановка голосу, історія вокально-хорового виконавства), гри на фортепіано. а також іншими дисциплінами, що передбачені навчальним планом при підготовці майбутнього спеціаліста, оволодіння якими допомагає студентові на уроках з диригування якнайкраще опанувати свій фах.

Мета викладання курсу полягає у формуванні засобів професійного розвитку у процесі професійної підготовки бакалаврів з педагогічною спеціалізацією; оволодінні науково-теоретичними основами методики аналізу хорових творів, як складової навчальної дисципліни музично-педагогічної освіти у вищій школі, та всіх профільних дисциплін диригентської освіти; розширити і професійно загострити тематику теоретичної та методичної підготовки майбутнього хормейстера, зміст якої не охоплюється повністю рамками стандартних дисциплін (хорознавство, методика роботи з хором); підготовка фахівців-диригентів, хормейстерів до практичної роботи в якості викладачів спеціальних дисциплін в музичних училищах, училищах мистецтв, педагогічних училищах.

Курс «Аналіз хорових творів» є теоретико-практичним доповненням до фахової дисципліни «Хорове диригування» і поєднує науково-теоретичний матеріал в різних аспектах. «Методика аналізу хорових творів» базується на вивченні таких музичних дисциплін: хорове диригування, теорія музики, сольфеджіо, гармонія, фортепіано, аналіз музичної форми, читання хорових партитур, хоровий клас, вокальний клас, хорознавство, аранжування, педагогіка, психологія, музична психологія. Дисципліна «Методика аналізу хорових творів» є однією з профільюючих дисциплін, що визначають кваліфікацію випускника як викладача. Дисципліна дає основні знання про зміст предметів спеціального циклу («Диригування», «Читання хорових партитур», «Хоровий клас», «Хорознавство та методика роботи з хором», «Хорова література», «Історія хорової музики»), вивчає теоретичні основи аналізу хорових творів і шляхи їх практичного втілення.

Досягнення мети передбачає опанування майбутніми музикантами змісту курсу, що виявляться у:

- стійкій мотивації культурного зростання засобами професії і усталеному професійному інтересі до безперервного оновлення індивідуально-професійного ресурсу;

- знаннях основних теорій розвитку людини засобами музичного мистецтва і розуміння їх основ для забезпечення оригінального використання ідей, а також проведення наукових досліджень;

- здатності до системної апперцепції і інтеграції галузевого знання та подолання суперечностей його об'єктивації у педагогічній реальності;

- здатності і уміннях використовувати знання для вирішення проблем особистісного взаєморозвитку себе і іншого у новому середовищі і культуровідповідних контекстах художнього розвитку людини;

- уміннях зрозумілого донесення власної професійної позиції до фахівців і нефахівців у музично-педагогічній галузі;

- навичках самостійно продовжувати навчання.

1.2. Успішність досягнення поставленої мети залежить від результативності розв'язання таких **завдань** курсу:

- формування умінь самоорганізації творчого потенціалу відповідно до потреб професійної реальності і культурних вимог її вдосконалення;

- формування професійного мислення, умінь і навичок аналітичної діяльності, що відбувається в процесі нагромадження та вдосконалення педагогічного досвіду;

- формування професійного менталітету науково-педагогічного працівника музично-педагогічної і мистецької галузей;

- засвоєння комплексу спеціальних знань, вмінь та навичок, необхідних у практичній музично-педагогічній та виконавській діяльності;

- формування соціально-професійних і міжпредметних компетенцій;

- формування музично-педагогічного професіоналізму педагога-музиканта;

- розвиток здатності до інтелектуальної автономності;

- теоретичне узагальнення історичного досвіду хорової творчості, виконавства та педагогіки;

- ознайомлення із кращими зразками хорової літератури, що представляє різні стилі хорового мистецтва;

- освоєння складних проблем вокально-хорової педагогіки і методики роботи з хором.

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен

знати:

- основні теорії розвитку людини засобами музичного мистецтва і розуміння їх основ для забезпечення оригінального використання ідей, а також для проведення наукових досліджень;
- здатності до системної апперцепції галузевого знання та подолання суперечностей його об'єктивації у педагогічній реальності;
- здатності уміння використовувати знання для вирішення проблем особистісного розвитку і іншого у новому середовищі і культуровідповідних контекстах художнього розвитку людини;
- теоретичний матеріал з теорії та історії музики, гармонії, поліфонії, хорознавства, техніки диригування, методики роботи з хором, бібліографії;
- рівень сучасної науково-теоретичної бази з проблем аналізу хорових творів;
- структуру аналізу хорових творів;
- види музичної форми хорових творів;
- науково-теоретичну літературу з даної проблеми та особливості її бібліографічного опису;
- принципи та методи аналізу хорових творів;
- системно-методичне забезпечення аналізу хорових творів; музично-теоретичну літературу.

вміти:

- давати змістовну лаконічну характеристику історичної епохи і робити різнобічний узагальнений аналіз суспільно-політичних обставин, які сприяли появі даного музичного твору;
 - характеризувати особливості розвитку музики на різних етапах її історичного функціонування, характерних мистецьких напрямів в умовах різних суспільних формацій;
 - дати аналіз конкретних музичних творів з точки зору їх жанрово-стильових рис, музичної форми, мовно-виражальних засобів;
-

- розкрити співвідношення традиційного і новаторського в музиці композиторів різних шкіл та творчих угруповань, спираючись на нові дослідження в галузі музичного мистецтва;
- стисло викладати власні судження та відтворювати їх аргументовано і грамотно у письмовій формі;
- професійно підходити до проблеми виконавської інтерпретації хорового твору;
- грамотно добирати науково-теоретичну літературу для здійснення аналізу хорових творів та правильно здійснювати її бібліографічний опис;
- самостійно опрацьовувати науково-методичну та музикознавчу літературу та застосовувати їх у власній практичній діяльності;
- досягнути напрями методичної роботи з хором твором для забезпечення цілісної, аргументованої інтерпретації у процесі виконавської роботи;
- професійно підходити до проблеми виконавської інтерпретації хорового твору;
- самостійно здійснювати аналіз хорових творів;
- самостійно складати план репетиційної роботи при розучуванні хорових творів.

Компетенції:

Компетенції соціально-особистісні

- Здатність учитися;
- Креативність, здатність до системного мислення;
- Адаптивність і комунікабельність;
- Наполегливість у досягненні мети;
- Турбота про якість виконуваної роботи

Загальнонаукові компетенції

- Базові уявлення про основи філософії, психології, педагогіки, культурології, що сприяють розвитку загальної культури й соціалізації особистості, схильності до етичних цінностей, знання вітчизняної історії, розуміння причинно-наслідкових зв'язків розвитку суспільства й уміння їх використовувати в професійній і соціальній діяльності;

- Базові знання фундаментальних розділів української та світової культури і мистецтва, в обсязі, необхідному для володіння ними в обраній професії;

- Базові знання в галузі інформатики й сучасних інформаційних технологій; навички використання програмних засобів і навички роботи в комп'ютерних мережах, уміння створювати бази даних і використовувати інтернет-ресурси;

- Базові знання в галузі, необхідні для освоєння загально-професійних дисциплін.

Інструментальні компетенції

- Здатність до письмової й усної комунікації рідною мовою;
- Дослідницькі навички.

Професійні компетенції

Загально-професійні компетенції

- Базові уявлення про різноманітність об'єктів предмету діяльності;
- Базові уявлення про історію мистецтв;
- Розуміння цілісного рішення об'єкту на основі емоційно-чуттєвого сприйняття музичної форми;
- Володіння методами спостереження, опису, ідентифікації, класифікації предмету діяльності;
- Застосування основних методів аналізу й оцінки стану об'єктів предметів діяльності;
- Базові уявлення про основні закономірності й сучасні досягнення у теорії та методології музичного мистецтва;
- Практичне й оперативне застосування знань, вмінь до конкретних професійних ситуацій

Спеціалізовано-професійні компетенції

- Застосування професійно-профільованих знань у репетиційній, концертній, педагогічній, науково-дослідницькій, музикознавчій роботі;
- Використання нормативних документів в концертній, диригентській та

навчально-педагогічній, науково-дослідницькій, музикознавчій роботі;

- Знання основних шляхів пошуку виконавських засобів втілення художнього образу у виконавській, педагогічній діяльності;
- Використання професійно-профільованих знань у виконавській, педагогічній, науково-дослідницькій, музикознавчій діяльності;
- Використання професійно-профільованих знань та практичних навичок з сольфеджіо, гармонії, аналізу музичних творів для виробничої діяльності;
- Використання теоретичних знань та володіння музичним матеріалом різних епох для виконавської, педагогічної, науково-дослідницької, музикознавчої роботи.

Інформаційний обсяг навчальної дисципліни

Протягом семестру аналізується один твір з гомофонно-гармонічною фактурою або елементами підголоскової поліфонії (різноманітні за змістом, стилістичними та жанровими особливостями, з використанням різноманітних штрихів. За програмою студент за семестр повинен виконати повний комплексний аналіз хорового твору. Хорові твори повинні бути різними за музично-художніми образами, різноманітними за музичною мовою, стилем, жанром (оперні сцени, частини кантат, ораторій, літургій тощо), фактурою викладу, що включає як гомофонно-гармонічні, так і поліфонічні елементи (імітація, канон, фугато), твори для однорідних і мішаних хорів, дво-, - трьохстрочного викладу а cappella і з супроводом. Робота здійснюється самостійно під керівництвом викладача і подається на модуль № 1, 2 в I семестрі.

Посібник складається із вступу, п'яти розділів, висновку, додатка й списку літератури. Головне його призначення - це допомога студентові при написанні їм анотацій хорових творів, досліджуваних у класах хорового диригування й хорового класу. У посібнику детально розписаний увесь план роботи над анотацією, розібрані методи аналізу хорової партитури й особливості письмового оформлення отриманих результатів.

Програма навчальної дисципліни

Ключові теми курсу

Змістовий модуль 1. Історико-стилістичний, літературно-художній та музично-теоретичний аналіз хорового твору.

Тема 1. *Принципи комплексного аналізу хорового твору. Структура аналізу хорового твору*

Тема 2. *Предмет та проблематика методики аналізу хорових творів. Основні завдання курсу. Огляд наукової літератури. Підбір літератури для виконання аналізу та виконання її бібліографічного опису.*

Практичні завдання і питання:

1. Підібрати літературу для виконання аналізу хорового твору
2. Виконати її бібліографічний опис згідно державних стандартів.
3. Навести приклади цитування, переказу своїми словами та підрядкових прміток.

Методичні поради:

При підборі літератури враховувати прямі та опосередковані джерела, що стосуються даного твору:

- а) монографії про життя і творчість композитора, поета, посібники з історії музики та історії літератури;
- б) довідкову літературу, словники, підручники з гармонії, поліфонії, аналізу музичних форму, диригування, музикознавчу літературу.

Підбравши необхідну для виконання аналізу літературу, здійснюємо її бібліографічний опис згідно державних стандартів. Розміщуємо її в алфавітному порядку

Тема 3. *Історико-стилістичний та літературно-художній аналіз хорового твору:*

- а) характеристика творчості композитора та автора поетичного тексту;
- б) історія написання твору;
- в) визначення жанру твору;
- г) аналіз поетичного тексту (визначення поетичного метру, теми та ідеї твору).

Практичні і самостійні завдання і питання:

1. Коротко проаналізувати культурно-естетичні тенденції епохи, в яку творили автори твору (композитор і поет), познайомитись із їхньою творчістю.
-

2. Визначити жанрові, структурні і художні особливості літературної основи твору та їх вплив на емоційну та ідейну сутність образу. Якщо це частина циклічної форми, то для правильного розуміння змісту літературного тексту знайомимось з оригіналом в його повному вигляді.

3. Який загальний характер твору. його емоційний та образний зміст?

4. Спільне та відмінне у трактуванні змісту твору поетом і композитором.

5. Визначити, як трактує зміст і ідею твору поет (обґрунтувати і аргументувати свою точку зору).

6. Які засоби музичної виразності використовує композитор для передачі змісту твору?

7. Виконати історико-стилістичний та літературно-художній аналіз хорового твору

Методичні поради:

При виконанні першого розділу аналізу знайомимось з суспільно-історичними та культурними умовами життя і творчості авторів твору (композитора та поета), які мали вплив на формування їх естетичних поглядів. Подаємо короткі відомості про їх творчість, звертаючи увагу на загальну характеристику їх творчого стилю, типові риси хорового письма композитора. Якщо можливо, подаємо історію написання твору. Робимо порівняння співвідношення між літературним першоджерелом і використаним композитором текстом. Визначаємо проблематику (сюжет, тема, ідея) та здійснюємо літературно-стилістичний аналіз поетичного тексту. Визначаємо жанр твору та драматургічні особливості твору з врахуванням його стилістики. Якщо аналізуємо уривок з опери чи іншої циклічної форми, подаємо характеристику твору в цілому і значення фрагменту, що аналізується, в драматургічній лінії твору.

Основна література:

1. Серганюк Ю. М., Серганюк Л. І., Їжак В.О. Методика аналізу хорових творів. – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992. – С.10-16.

Тема 4. Музично-теоретичний аналіз хорового твору:

- а) визначення музичної форми твору;
- б) розмір;
- в) тонально-гармонічний аналіз;
- г) фактура твору;
- д) динаміка;
- е) роль супроводу у творі.

Практичні завдання і питання:

1. Виконати музично-теоретичний аналіз хорового твору: визначити музичну форму твору, здійснити її схематичного зображення.

Завдання для самостійної роботи:

1. При визначенні форми хорового твору виходимо не лише із музичної, але й віршованої своєрідності партитури. Співставити будову і форму поетичного тексту і музики; обґрунтувати їх подібність і відмінність.

2. Визначити риси подібності або відмінності частин твору, знайти засоби, що вказують на спорідненість або контраст.

Методичні поради:

При визначенні форми твору використовуємо відповідні посібники з аналізу музичних форм. За основу визначення форми та її схематичного зображення беремо періоди (класичні і некласичні) та речення, які відповідно позначаємо великими літерами (А В С – періоди) та малими (а, в, с – речення). Обов'язково вказуємо кількість тактів в реченні (напр. – 4 т.) та тональності (до-мажор).

Приклад схематичного оформлення класичного періоду:

А (період)
 а + в
 (речення) + (речення)
 4 т. 4 т.
 До – мажор

Визначення ладотонального плану твору, аналіз гармонії, темпо-ритм та мелодика твору.

1. Тональний план твору, способи ладо тонального розвитку.

2. Стил ь гармонічної мови, гармонія як формотворчий і колористичний фактор.

3. Гармонічні каденції, їх виражальне значення і співвідношення формі.

4. Метро-ритм твору:

а) музичний метр і його співвідношення з ритмом вірша;

б) розмір, його співвідношення із жанровою основою музичного твору;

в) домінуючий ритмічний малюнок, його формотворча і експресивна роль.

5. Мелодика твору:

а) будова, основний тип розгортання;

б) використана типова інтерваліка;

в) вплив лінійності на гармонічну структуру.

Практичні завдання і питання:

1. Визначити ладотональний план твору, аналіз гармонії, метро-ритм та мелодику твору.

Завдання для самостійної роботи:

1. Проаналізувати музичну тканину твору, розкрити засоби виразності (мелодику, гармонію, метро-ритм, ладотональний план, форму, структуру), що сприяють вияву образу твору, визначити їх емоційне навантаження та тип взаємодії.

Методичні поради:

Для визначення ладотонального плану та гармонії твору спершу визначаємо його тональність (тональності). Для цього звертаємо увагу на приключові та випадкові знаки. Вказуємо які способи розвитку застосував композитор у творі: тонально-гармонічні відхилення (короткочасний перехід в іншу тональність без закріплення в ній); співставлення (поява нової тональності на межах розділів форми без попередньої її підготовки); модуляція (перехід в іншу тональність і закріплення в ній).

Аналіз гармонії та загальну тональну будову наводимо в буквенно-цифровій схемі.

Наприклад: c – Es – c – g – f – Es – B – As – c

T – S – D – T

Для визначення ладотонального плану та гармонії твору спершу визначаємо його тональність (тональності). Для цього звертаємо увагу на приключові та випадкові знаки. Вказуємо які способи розвитку застосував композитор у творі: тонально-гармонічні відхилення (короткочасний перехід в іншу тональність без закріплення в ній); співставлення (поява нової тональності на межах розділів форми без попередньої її підготовки); модуляція (перехід в іншу тональність і закріплення в ній).

Аналіз гармонії та загальну тональну будову наводимо в буквенно-цифровій схемі.

Наприклад: c – Es – c – g – f – Es – B – As – c

T – S – D – T

Основна література:

1. Серганюк Ю.М., Серганюк Л.І., Їжак В.О. Методика аналізу хорових творів. – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992. – С.16 –45.

Фактура твору. Функції супроводу.

1. Фактура хорового твору:

а) типи викладу : гомофонний, поліфонічний та мішаний. Щільність звукової тканини.

б) можливе застосування контрастного співставлення фактурних стилів у різних частинах твору або й одночасного сполучення різних фактурних пластів.

2. Функції супроводу, якщо він є у твору.

Співвідношення вокально-хорової та інструментальної партій.

Практичні завдання і питання:

1. Визначити тип викладу (фактуру) хорової партитури.

Завдання для самостійної роботи:

1. Проаналізувати щільність звукової палітри твору.

2. Чи застосовується контрастне співставлення фактурних стилів у різних частинах творів, чи є одночасне сполучення різних фактурних пластів?

3. Розкрити функції супроводу у творі, охарактеризувати співвідношення вокально-хорової та інструментальної партій.

Основна література:

1. Серганюк Ю.М., Серганюк Л.І., Їжак В.О. Методика аналізу хорових творів. – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992. – С.45 –51.

Змістовий модуль 2. Вокально-хоровий та виконавський аналіз хорового твору

Тема 5. Вокально-хоровий аналіз хорового твору:

1. Типи та види хору: однорідні, мішані, неповні.
2. Діапазон хорових партій, характеристика регістрів.
3. Теситурні умови.
4. Визначення музичних тем, їх характеристика.
5. Засоби тематичного розвитку.
6. Розміщення тематичного матеріалу в хорових партіях, інструментальному супроводі та партії соліста (солістів).
7. Співвідношення тематичного рельєфу і фону.

Практичні завдання і питання:

1. Визначити тип, вид хору, діапазони хорових партій, їх теситурні умови.
2. Визначити музичні теми твору, їх характер, засоби тематичного розвитку, використані композитором

Завдання для самостійної роботи:

1. Дати характеристику розміщення тематичного матеріалу в хорових партіях, інструментальному супроводі та партії соліста (солістів).
2. Охарактеризувати використані композитором реєстри хорових партій, їх роль у створенні художнього образу.

Методичні поради:

Визначаємо тип хору (однорідний, мішаний, неповний) , кількісний склад партій (одно-, дво-, три-, чотириголосий і т.д.).

Діапазони хорових партій виписуємо на нотному стані, позначаючи найнижчу і найвищу ноту партії в даному творі. Партію тенора виписуємо у скрипковому ключі.

Після цього аналізуємо теситурні умови та регістри, використані композитором в даному творі, опираючись на визначення П. Чеснокова.

Визначаємо розміщення тематичного матеріалу в хорових партіях і їх роль у проведенні основного тематичного матеріалу. Виокремлюємо дикційні та ритмічні особливості твору.

Визначення інтонаційних труднощів твору, строю та здійснення аналізу твору з погляду ансамблю.

Методичні поради:

Стрій – це основний елемент хорової звучності. В його природі лежить: правильне тонування інтервалів (горизонтальний стрій) і правильне звучання акорду (вертикальний стрій). Інтервал і акорд – горизонталь і вертикаль – ось ті елементи, що складають природу строю і його утворюють.

Графічно ми зображаємо виконання інтервалів за допомогою стрілок, які мають різний напрямок. Горизонтальна стрілка (→) означає **стійкість**, вертикальна витсхідна (↑) – **напругу до підвищення**, вертикальна низсхідна (↓) – **напругу до пониження**.

За ступенем труднощі виконання інтервалів П. Чесноков поділяє їх на три групи:

легкі – чисті, так як не потребують ні розширення, на звуження, а тільки – стійкості;

важкі – великі і малі, так як потребують одностороннього розширення або звуження;

дуже важкі – збільшені і зменшені, так як потребують двостороннього розширення або звуження.

Отже, розглядаючи хоровий твір з погляду мелодично-горизонтального строю, ми будемо детально розбирати мелодичну будову кожної хорової партії окремо, ізольовано від інших.

Предметом вертикального (гармонічного) строю буде гармонічна форма, тобто звучання акорду. Поєднання цих двох елементів і створює досконалий загальнохоровий стрій.

При дослідженні мелодично-горизонтального строю ми ґрунтувалися на *елементарній теорії музики*, тепер же будемо мати справу з *гармонією*.

Оснoву класичної гармонії складає інтервал терції, на якому будуються тризвуки, септакорди та нонакорди. Назви інтервалів тризвуку: основний тон, або основа (1), другий звук – терція(3) і третій – квінта(5).

Графічне зображення способів виконання, що належать до вертикального (гармонічного) строю, наступне:

Стійкість – ○→

Напруга до підвищення –○

Напруга до пониження– ○

Міжорна стрілка – : (див. – П. Чесноков – с. 69).

Графічне зображення виконання мажорного тризвуку виглядатиме наступним чином : (див. – П. Чесноков – с.69).

Графічне зображення виконання міжорного тризвуку виглядатиме наступним чином : (див. – П. Чесноков – с.74).

Акорд, що складається із чотирьох звуків, побудованих терціями, називається септакордом. Із мажорних септакордів найбільш вживаним і благозвучним є септакорд V ступеня. Побудований на домінанті, називається домінантсептакордом (7).

Графічне зображення виконання мажорного домінантсептакорду виглядатиме наступним чином : (див. – П. Чесноков – с.71).

Щодо інтонування інших акордів : (див. – П. Чесноков, К. Пігров).

Детонування – це відхилення від основної тональності. Коли хор відхиляється вниз, то говорять: «хор понизив», коли відбувається відхилення вгору – «хор підвищив».

Причини пониження: 1) погане тонування, тобто поганий горизонтально-мелодичний стрій; 2) поганий вертикально-гармонічний стрій. Це причини зовнішнього порядку. Є ще причини внутрішнього порядку: відсутність настрою, підйому у виконанні, в'ялість, внутрішня пасивність хористів або диригента, надмірна гарячковість або нервозність диригента або хористів, іноді на стрій впливають погодні умови, стан здоров'я.

До інтонаційних труднощів належать: звучання у високій теситурі, наявність складних для інтонування інтервалів (зменшені, збільшені, енгармонічно рівні або альтеровані звуки та ступені), великі стрибки, хроматизми, відхилення, модуляції.

Особливої уваги вимагають твори *a cappella*. Щоб відтворити їх звучання інтонаційно чисто, необхідно точно настроїти хор і перевірити, чи всі партії почули настройку; стежити за тим, щоб вчасно і достатньо було підготовлене дихання, видих проходив рівно; була привільно використана вокальна позиція; одночасно здійснена звукова та слухова координація.

Аналіз твору з погляду ансамблю. Особливістю хорового співу є спільне звучання окремих співаків хору в одному, загальному цілому, що й зветься ансамблем. Ансамбль (від французького *ensemble* – разом, вкупі, ціле, узгодженість) є поняттям про спільну, колективну працю, яка може бути високоорганізованою, чіткою, точною і високопродуктивною, або навпаки. (нагадати байку Крилова «Квартет» – «А вы друзья, как не садитесь, вы в музыканты не годитесь»).

Першим елементом хорового ансамблю є ансамблевий звук (інтонаційно чистий, однакової манери).

Гармонічний ансамбль – врівноваженість і злиття всіх тонів акорду в одне правильне, м'яке і органоподібне звукосполучення.

Ансамбль частковий – ансамбль окремої партії чи групи хору. Ансамбль загальний – ансамбль всього хору. Для досягнення такого ансамблю необхідна кількісна і якісна рівновага груп хору, однотембровість голосів у кожній партії.

Штучний ансамбль – це зміна динамічного напруження в окремих хорових партій.

Ансамбль ритмічний – дотримання всіма партіями основного метроритму, незважаючи на можливі ритмічні різнобії.

Ансамбль динамічний – врівноваженість і злиття всіх партій на одному нюансі в творах із гомофонно-гармонічною фактурою, з деяким домінуванням верхньої партії; у творах з поліфонічною фактурою – почергове домінування партії, яка проводить основний тематичний матеріал.

Основна література:

1. Серганюк Ю.М., Серганюк Л.І., Їжак В.О. Методика аналізу хорових творів. – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992. – С.51–60.

Дикційні та ритмічні особливості твору. Звуковедення. Хорове дихання. Культура вокалу.

1. Дикційні особливості твору та пов'язані з ними виконавські труднощі у зв'язку із стилістикою поетичного тексту.

2. Ритміка твору: синкопи, пунктирний ритм, ритмічне різночитання в хорових партіях, почергові вступи партій, рух дрібними тривалостями у швидких темпах та пов'язані з нею особливості виконавського плану.

3. Питання культури вокалу в хоровому співі: ансамблевий звук.

4. Спосіб ведення звуку: легато, нон легато. Стаккато.

5. Засоби хорового дихання: загальне, по партіях, ланцюгове. Розміщення цезур.

Практичні завдання і питання:

1. Визначити дикційні особливості твору.

2. Охарактеризувати ритміку твору та пов'язані з нею особливості виконавського плану.

2. Виявити звуковедення у творі.

3. Охарактеризувати хорове дихання та культуру вокалу.

Основна література:

1. Серганюк Ю.М., Серганюк Л.І., Їжак В.О. Методика аналізу хорових творів. – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992. – С.60–62.

Тема 6. Виконавський аналіз твору:

а) визначення диригентської схеми та диригентських засобів для створення художнього образу твору;

б) інтерпретація твору;

в) план репетиційної роботи;

г) значення твору для розвитку диригента, хору та слухачів.

Практичні завдання і питання:

1. Визначити за допомогою яких диригентських прийомів буде втілюватися виконавський задум.

2. Який взаємозв'язок між темпом, швидкістю виконання і амплітудою жесту?

3. Який вплив динаміки на амплітуду жесту?

4. Які диригентські засоби втілення фразування, вияву основного і «затушування» другорядного?

Завдання для самостійної роботи:

1. Обґрунтувати вибір виконавських штрихів та їх вплив на характер музики.

2. Здійснити виконавський аналіз твору: визначити диригентські виконавські засоби виразу.

Методичні поради:

Аналізуємо диригентські виконавські засоби: вибір диригентської схеми; обґрунтування використання тієї чи іншої диригентської схеми; характер та особливості диригентського жесту; обґрунтування функцій рук.

Інтерпретуємо трактування темпу і агогіки у зв'язку з образно-емоційною палітрою хорового твору, накреслюємо динамічний план твору. Передбачаємо методи роботи над твором, розробляємо план репетиційної роботи. Виокремлюємо значення твору для вдосконалення професійної майстерності хорового колективу, диригента, виховання слухачів.

Основна література:

1. Серганюк Ю.М., Серганюк Л.І., Їжак В.О. Методика аналізу хорових творів. – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992. – С. 65 –87.

2. Колесса М. Основи техніки диригування. –К.: Муз. Україна, 1973.

Виконавський план твору. Методи роботи над твором.

1. Визначення виконавського плану твору на основі розриття ідейно-художнього змісту твору, аналізу літературного тексту, музично-теоретичного та вокально-хорового аналізу.

2. Методи роботи над твором:

а)аналіз технічних труднощів і основні прийоми їх подолання у процесі розучування хорового твору. Обґрунтування та оцінка інтонаційних, ансамблевих, дикційних, ритмічних та інших технічних труднощів, пов'язаних із специфікою хорового «інструменту» і знаходження шляхів їх подолання.

б)розробка плану репетиційної роботи: визначення основних завдань у роботі з хором над розучуванням твору, врахування важких та легких моментів; використання доцільних прийомів, що прискорюють процес розучування; розрахунок репетиційного часу.

3.Значення твору для вдосконалення професійної майстерності хорового колективу, диригента, виховання слухачів.

Практичні завдання і питання:

1.Визначити основні передумови виразності темпу, динаміки.

2. Визначити своєрідність трактування композитором літературного тексту за допомогою темпів, агогіки, динаміки.

3.Якщо даний літературний текст втілений у творчості інших композиторів, визначити різницю трактування його за допомогою темпів та динаміки.

4. Які технічні труднощі, пов'язані із специфікою хору, можливостями голосів, особливостями інтонування, ансамблю і т.і., слід подолати для втілення Вашої «ідеальної» інтерпретації і якими способами Ви пропонуєте подолати ці труднощі?

5. Вказати значення твору для вдосконалення професійної майстерності хорового колективу та диригента, виховання слухачів.

Завдання для самостійної роботи:

1.Визначити засоби, якими має володіти виконавець, щоб з найбільшою переконливістю донести до слухача своє розуміння змісту твору.

2.Здійснити виконавський план твору.

3. Визначити методи роботи над твором

Методичні поради:

Інтерпретуємо трактування темпу і агогіки у зв'язку з образно-емоційною палітрою хорового твору, накреслюємо динамічний план твору. Передбачаємо

методи роботи над твором, розробляємо план репетиційної роботи. Виокремлюємо значення твору для вдосконалення професійної майстерності хорового колективу, диригента, виховання слухачів.

Основна література:

1. Колесса М. Основи техніки диригування. –К.: Муз. Україна, 1973. – С.181–189.

Анотація хорового твору - це письмовий виклад аналізу хорового або вокального твору. Починаючи роботу над новим твором, студент повинен на основі всього комплексу засобів художньої виразності в підсумку побудувати чітко обґрунтований виконавський план, інтерпретаційну лінію, показати ясно виражене власне відношення й розуміння образного змісту твору. Аналіз хорового або вокального твору здійснюється шляхом послідовного вивчення наступних розділів:

Історико-стилістичний аналіз

1. Творчий портрет композитора, його життєвий шлях та основні твори, основні особливості творчості, жанри, історичне значення творчості. Відомі твори автора

2. Коротка характеристика творчості поета, розбір поетичного тексту.

3. Історія створення твору, його основна ідея й зміст.

Музично-теоретичний аналіз

1. Форма твору і його структурні особливості.

2. Каденції, які завершують великі побудови (речення, періоди)

3. Жанрова основа.

4. Фактура твору.

5. Ладотональний план.

6. Метроритмічні особливості.

7. Темп та агогічні відхилення.

8. Динамічні відтінки.

9. Кульмінація (загальна та часткова)

10. Співвідношення хорової партитури й супроводу (якщо твір з інструментальним супроводом)

Вокально-хоровий аналіз

1. Тип і вид хору.
2. Діапазони хорових партій.
3. Особливості голосоведення кожної партії та всього твору.
4. Теситура кожної партії та всього твору.
5. Вокальне навантаження
6. Хоровий стрій (мелодичний та гармонічний).
7. Хоровий ансамбль, його види.
8. Хорове дихання. Атака звуку.
9. Дикція та її особливості у творі.

Виконавський аналіз

1. Прийоми хорового письма.
2. Розкриття художнього образу.
3. Особливості диригентського жесту. Характеристика диригентських жестів.
4. Види застосовуваних афтактов.
5. Диригування фермат і пауз.
6. Міміка та пантоміма.

Робота над анотацією повинна починатися задовго до початку її письмового викладу. Відомості, отримані в ході розбору твору, відразу треба систематизувати, вписуючи їх строго по розділах, що відповідають плану анотації. У середині розділів необхідно чітко групувати однорідний матеріал. У анотації важливо і те, як, якою мовою викладається зміст. Кожна фраза повинна містити в собі сенс, будь-яка думка виражатися ясно і по можливості коротше.

Погано, якщо речення вміщують в себе багато відомостей, багатократних повторень одних і тих же слів. Тому написане корисно прочитати вголос - це допоможе виявити і виправити вказані недоліки.

Необхідно звертати увагу на правильність написання спеціальних музичних термінів, іноземних слів. У своїй роботі студентів важливо дотримуватися правила: усі терміни і спеціальні позначення треба писати або в перекладі на рідну мову, або ж на мові оригіналу.

В процесі чорнової роботи, а також при остаточному редагуванні необхідно стежити за правильністю розподілу тексту на абзаци. Початок кожного абзацу повинен відповідати зміні смислового змісту розділів або окремих фраз.

РОЗДІЛ I. ІСТОРИКО-СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ

У цьому розділі анотації концентруються відомості про поета, на вірші якого написаний твір, про композитора, про історію створення літературного першоджерела і його втілення в музичних образах. Знайомлячись з творчістю композитора і поета, дуже важливо передусім зібрати дані про епоху, в яку вони жили, естетичні і художні погляди авторів.

Цікаво відмітити спільність або відмінність поглядів співавторів на ті або інші явища мистецтва. Необхідно також познайомитися з рядом інших творів композитора і поета, що дає можливість зробити висновки про характерні риси творчого почерку кожного з них.

Остаточним результатом історико-естетичного аналізу має бути ясність в загальній концепції, в ідеї, масштабах твору, емоційному тонусі твору в цілому. Більше того, попередні висновки відносно стилістики, музичної мови і форми уточнюватимуться в процесі музично-теоретичного аналізу.

1.1. Творчий портрет композитора і його основні твори

Характеристика творчості повинна включати біографічні дані автора музики і його короткий життєпис - роки життя, вчителі, місця проживання.

Характеристика творчості композитора - це ідеї, теми, образи його творів, їх жанрова основа. Необхідно виявляти також найбільш важливі і загальні риси хорового стилю композитора. Цьому повинні сприяти аналіз найбільш часто використовуваних їм хорових складів, своєрідність у використанні партій хору, типових фактурних і гармонічних рішень. Дуже важливо з'ясувати, що притягнуло композитора в творчості поета, на вірші якого написаний твір, що вивчається.

Цікаво і те, вірші яких поетів лежать в основі інших його творів, як і яким чином працює автор з поетичними першоджерелами, чи піддаються вони переробці або ж залишаються в незмінності.

Якщо музичний твір є обробкою народної пісні або перекладенням вокального твору, то окрім даних про композитора необхідно привести дані про автора обробки, жанр твору, виявити особливості бутування твору в традиційному виді.

1.2. *Коротка характеристика творчості поета, розбір поетичного тексту*

Так само, як і попередня глава, характеристика творчості автора тексту повинна починатися із вказівок біографічних даних поета. Сюди ж відноситься розбір літературного першоджерела і порівняльний аналіз його із текстом, використаним в хоровому творі. Розбираючи першоджерело, важливо не лише дати його коротку образну характеристику, але і привести детальний аналіз структури тексту, розмір, фразування.

Віршування характеризується наявністю в нім метричного початку, тобто чергування сильних і слабких складів. Залежно від кількості складів стопи підрозділяються на дво-, три-, чотирискладові і так далі. Залежно від положення ударного складу в стопі розрізняються:

Двоскладові розміри - *ямб і хорей*.

Хорей - двоскладовий розмір з наголосом в стопі на першому складі.

/ Но-ва / ра-дість / ста-ла /

Ямб - двоскладовий розмір з наголосом в стопі на другому складі.

/ Ре-ве/та стог-/не Дніпр/ши-ро-/кий/

Трискладові розміри - *дактиль, амфібрахій, анапест*.

Дактиль - трискладовий розмір. Перший склад ударний і два наступних - ненаголошених.

/ Ой чий то/кінь сто-їть /

Амфібрахій - трискладовий розмір. Перший склад ненаголошений, другий - ударний, третій - ненаголошений.

/ За-хо-дить / до ха-ти/зо-ря за-/ря-ни-ця/

Анапест - трискладовий розмір з наголосом в стопі на третьому складі.

/ На Ве-лик- /день на со- / ло-мі про-/ти сон-ця/

Особливе місце займають непарні розміри, що зустрічаються в народному віршуванні. Найпоширенішим серед них є п'ятискладовий розмір, що найчастіше фігурує як *хорей-дактиль*. Зворотний порядок зустрічається набагато рідше.

Аналізуючи вірш, студентів необхідно над виписаним на папір текстом розставити умовні позначення ударних та ненаголошених складів і розділити рисами стопи. Не слід забувати про те, що стопа може починатися і закінчуватися посередині слова.

У деяких хоровах творів може не бути конкретного автора тексту. Це відноситься до обробок народних пісень або творів на канонічні духовні тексти. У цих випадках необхідно дати історичну довідку про виникнення і традиції використання такого роду текстів. Якщо твір написаний іноземною або (що відноситься до православних співів) старослов'янською мовою - необхідно зробити дослівний переклад цього тексту і з'ясувати значення незрозумілих сакральних слів. *[Сакральні (від латинського *sacrum* - священні) слова мають спеціальне культове призначення. Наприклад: *атен* - вживане у кінці молитов і псалмів в перекладі із старослов'янського означає 'істино']*.

3. Історія створення твору, його основна ідея і зміст

Переходячи безпосередньо до аналізу твору, цікаво дізнатися, що стало приводом для його виникнення, історію створення, які твори вигадувалися одночасно з цим хором, його місце і роль в творчості композитора.

Важливо з'ясувати місце цього твору у ряді інших творів композитора, проаналізувати його зміст в цілому, якщо вивчається тільки частина (наприклад, частина кантати, меси, ораторії). Якщо цей циклічний твір, то необхідно дати оцінку усього циклу, основних художніх образів, визначити місце і роль хору в творі великої форми.

Найважливішим моментом є з'ясування основної ідеї твору. Дуже часто зміст поетичного тексту не співпадає з тим чином, який виникає при перекладенні цього тексту на музику. Будь-який повноцінний вірш багатогранний, і тому композитор у своєму творі не завжди може відбити його повністю. Частіше це лише деякі сторони одного або одного з декількох його художніх образів. Не можна забувати, що і саме літературне першоджерело може мати не лише реалістичне, але також і символічне тлумачення.

З'ясуванню цього і має бути приділене значне місце в цій главі.

Зрозуміти зміст музичних образів і, як наслідок, ідею, закладену в творі, допоможе аналіз виразних засобів, за допомогою яких акцентовані або, навпаки, приглушені віршовані образи. З цього виходить, що над цією главою є сенс працювати після того, як буде зроблений музично-теоретичний і вокально-хоровий аналіз.

Побачити в процесі цих досліджень становлення основної ідеї твору - означає усвідомити багато найважливіших моментів: від міри відповідності музичного і поетичного образів до правильності вибору композитором того або іншого виду хору або іншого виконавчого складу.

Вокально-хорова музика – найдавніша галузь української культури. Чимало її зразків увійшло до золотого фонду вітчизняних духовних надбань, а ряд композицій, зокрема хорових і солоспівів, здобули міжнародне визнання.

На рубежі двох століть -XVIII і XIX - накреслився досить ясний шлях для нових творчих звершень у галузі української музики. Мається на увазі передусім хорова творчість визначних композиторів - Березовського, Веделя і Бортнянського. З'явився ряд опер (Березовський, Бортнянський), кілька симфоній (Бортнянський, невідомий автор початку XIX ст.), камерно-інструментальна музика. Але через царські утиски й свідоме занедбання властями учбових закладів у першій половині XIX ст. на Україні не було можливостей для розвитку демократичної культури. Дальше покріпачення селянства загострило класові суперечності, спричинилося до ряду стихійних народних повстань (наприклад, боротьба селян під проводом Устима Кармалюка у 30-ті роки на Поділлі).

Важливу роль у боротьбі за нове, прогресивне суспільство, за скасування кріпацтва відіграло повстання декабристів на Сенатській площі у 1825 році. Відомо, що «Південне товариство» декабристів гуртувалося в Чернігові й Василькові (біля Києва) і мало важливе значення для революційного руху на Україні.

Проте селянські виступи проти поміщиків, повстання декабристів та діяльність Кирило-Мефодіївського братства тільки розхитували кріпосницький лад, але не ліквідували його. Звільнення селян у 1861 році

відбулося без надання їм землі, і їхнє становище фактично не поліпшилося. Проте реформа 1861 року відкрила шлях для утвердження й розвитку більш прогресивної форми суспільного устрою.

У першій половині XIX ст. музична культура України розвивалась у досить складних умовах. Основними концертними осередками були поміщицькі маєтки. Деякі великі землевласники, як М. Овсянико-Куликовський, В. Тарновський, Г. Галаган, Д. Ширай та інші, мали свої симфонічні оркестри, оперні та балетні трупи. Артистами були переважно кріпаки. Нерідко для керівництва музичною справою поміщики запрошували відомих музикантів, композиторів з-за кордону.

Музичні центри в панських маєтках відіграли певну історичну роль. Деякі оркестри продовжували своє існування і після скасування кріпацтва. Вони вплили у музичну культуру великих міст і збагатили її.

Найбільші міста України - Київ, Львів, Харків, Полтава, Одеса - мали свої музичні традиції. У першій половині XIX ст. їх культура розвивалась не так інтенсивно, як у наступні 60-70-ті роки. Проте саме тут зароджувались і дали свої перші паростки демократичне мистецтво, література, наука. З відкриттям театрів, появою оперних труп, організацією концертного життя (хоч і не періодичного) починається новий етап культурного розвитку. В цьому процесі значну роль відіграло відкриття університетів у Харкові, Києві, Львові. При Харківському університеті були музичні класи, де велась регулярна підготовка професіональних кадрів. У Львові було відкрито консерваторію, і це також істотно позначилося на розвитку музичного життя міста.

У другій половині XIX ст. українська музика досягла значних успіхів. Відбувається процес формування глибоко народного й реалістичного мистецтва. Великий інтерес у зв'язку з цим викликала народна пісня. Науковці починають записувати музичний фольклор, композитори активно використовують його у своїх творах. Величезну кількість українських народних пісень (мелодій і текстів) записав Микола Лисенко. Фольклором займався і Петро Сокальський, який створив наукову працю «Руська

народна музика...». Докорінно змінилося концертне і театральне життя. Відкриваються оперні театри в Києві, Харкові, Львові. У великих і малих містах України організуються симфонічні концерти, музичні товариства, відкриваються філіали Російського музичного товариства (РМТ), а також товариства «Боян» (спочатку у Львові й інших містах Західної України, а потім у Києві).

Різноманіття музичних творів описується поняттями жанру, стилю та напрямку. Музичний жанр характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, з огляду на їх походження, умови виконання, сприймання та інші ознаки. При цьому дослідники розрізняють первинні жанри, що походять від синкретичної форми музикування в давнину, та вторинні, що зародилися в епоху естетичної форми музикування. Термін Музичний стиль характеризує сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку. В залежності від генези музичного стилю, розрізняють історичний, національний та авторський стилі.

Хоча об'єктивною передумовою для розрізнення як музичних жанрів, так і музичних стилів є комплекс суто музичних характеристик, при визначенні стилю звертають увагу на індивідуальні риси, притаманні тим чи іншим композиторам (або групі композиторів, особистість яких формувалася в подібних соціо-культурних умовах), а при визначенні жанру — на умови їх побутування, виконання, а також змістовну або конструктивну спрямованість певного музичного твору.

Хорова композиція-складне художнє явище. Специфічна вокальна природа хорового матеріалу, інтонування поетичного слова, дійові традиції розспіву і жанрових зв'язків зумовлюють диференційований добір засобів з широкого арсеналу професійної композиторської техніки. З іншого боку, тенденція активізувати вплив творів на аудиторію зумовлює пошук оновлення образності, динамізації музичних форм. З усіх галузей музичної творчості хорова музика була однією з найрозвиненіших та давніх.

Засадами для неї служили, з одного боку, багаті народні співацькі й творчі традиції у сферах селянського фольклору(зокрема багатоголосся) та міського музикування, і з другого - високорозвинена культура акапельного співу, професіоналізм якої підтримувався постійною і загальною виконавською практикою в сфері церковної музики. Спираючись на ці різні стильові системи, синтезуючи техніку і форми академічної композиції з інтонаційним матеріалом, характером, образністю народної пісенності, виникають якісно нові художні явища – демократична національна творчість і виконавство.

СИСТЕМАТИКА ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ:

Рід (хорова творчість) ділиться на галузі - духовна і світська музика.

Галузь (світських творів) ділиться на жанри: хорова п'єса, пісня, цикл, велика форма.

Жанр хорової п'єси ділиться на види , а види діляться на типи, відповідно.

Види хорової п'єси	Типи хорової п'єси
1. Героїчні	хори-марші, хори єднання
героїко-епічні	гімни, славлення
2. Епічні	оповіді, балади, монологи
ліро-епічні	роздуми, нариси
3. Ліричні	сповіді, елегії, пейзажі
лірико-психологічні	алегорії, медитації, рефлексії
4. Драматичні	поєми, сцени
5. Характерні	побутові сценки, начерки, гуморески.

До середини ХІХ ст. головним центром розвитку хорового мистецтва все ж таки залишалася церква. Кращі церковні хори України продовжували розвивати виконавську традицію хорового співу.

У кінці ХVІІІ – початку ХІХст. григоріанський хорал майже не використовувався в церковних композиціях; у церкві панував концертний,

оперний стиль. Як реакція на це в Європі виник рух за відновлення строгого поліфонічного стилю а *cappella* епохи Палестрини і римського хоралу ("Об'єднання св. Цецилії" в Германії, "Schola cantorum" у Франції). У художній практиці прояв цих тенденцій можна відзначити в деяких пізніх творах Ф. Ліста, в т.ч. в його реквіємі. У кінці XIX ст. григоріанський хорал був заново осмислений як яскраве явище і зусиллями багатьох учених і музикантів очищений від пізніших нашарувань.

Високого рівня досягла майстерність партесного (багатоголосого) співу. У XIX столітті хоровий спів поступово виходить за рамки чисто культового. Загальнофілософський зміст канонічних образів залучав до храму немало світських слухачів. З великими концертними програмами виступали хори Київської академії, Переяславської семінарії. Розвиток своїх національних традицій гальмувався, оскільки перевага адміністративно надавалася іноземним авторам.

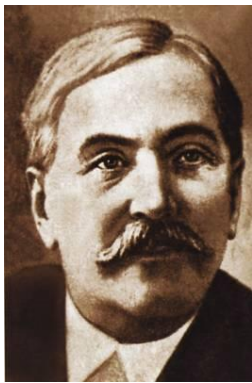
Також провідними жанрами української хорової музики I половини XIX століття були обробки народних пісень, оригінальні твори, хори до театральних вистав.

Україна з давніх часів славилася своїми піснями, що відрізняються винятковою виразністю та красою наспівів. Як відомо, пісня породжується самим життям і в художній формі правдиво відбиває всі його сторони. Те, що пісні створювалися і побутували в усній формі, спричинилося до існування великої кількості їх варіантів, котрі в кожній окремій місцевості мають свою специфічну виконавську інтерпретацію. Перші публікації мелодій українських народних пісень з'явилися у другій половині XVIII ст. в збірках В. Трутовського та І. Прача. Українські пісні були використані в «Російській симфонії на українські теми» Е. Ванжури (1790) та в опері М.Соколовського «Мірошник-чаклун, обманщик та сват»(1779).

У XIX ст. спостерігається підвищення інтересу до української народної пісні в широких професіональних музичних колах. Так, до неї зверталися в своїй творчості М. Глінка, О. Даргомижський, М.Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, О.Серов та ін. У 60х роках XIX ст.

видатні композитори, вчені-фольклористи, виконавці беруть активну участь у процесах запису народних пісень, їх художньої обробки, прагнуть виявити специфічні особливості пісенного фольклору. В цей період на Україні та в Росії публікується ряд збірок, спеціально присвячений українській народній пісні. Серед них найбільш відомі праці О. Рубця, О.Соколова, М.Єрошенка, Т.Безшляха та ін.

Велика роль у справі збирання, гармонізації та вивчення українського музичного фольклору належить основоположнику української композиторської школи Миколі Віталійовичу Лисенку. Його творчість складає цілу епоху в музичному житті України. М. В. Лисенко-великий



український композитор, блискучий піаніст-віртуоз, талановитий хоровий диригент, педагог, музикознавець й активний громадський діяч демократичного напрямку. Починаючи з 70-х років М. Лисенко обробив та опублікував понад 600 зразків українського музичного фольклору, уклав п'ять збірок календарних та обрядових пісень: «Веснянки»(перший та другий вінок), «Купальська

справа», «Колядки та щедрівки», «Весілля», а також зробив цілий ряд обробок для хору а капела.

В обробках фольклорних зразків М.Лисенка можна виділити такі три типи:

1. Проста гармонізація з мелодією у верхньому голосі та дублюванням партією фортепіано хору. Як правило, ці обробки вирішені в куплетній формі, наприклад «Ковалю мій, ковалю» та ін..
2. Мішаний тип, який містить у собі елементи гармонізації та поліфонічної обробки, наприклад, «Ой, летіла горлиця». Для фактури таких обробок характерне плавне голосоведіння, поєднання гармонічного та поліфонічного викладу, застосування прийомів народної підголоскової поліфонії. Форма творів стає більш складною і може бути використана як куплетно-варіаційна. До обробок цієї групи відносяться «Козаченько, куди йдеш», «Та забілили сніги» та ін.
3. Вільна обробка. Хори цього типу являють собою по суті, самостійні

твори композитора, написані на основі народних пісень. Серед них назвемо композиції «Верховино, світку ти наш», «Гей, не дивуйте, добрії люди». Типові для історичних пісень наспівно-декламаційні теми М.Лисенко доручає солістові-басу, особливу увагу приділяє прийомам діалогу хорового tutti, нагнітання динаміки.

Одночасно з народною і церковною традиціями в ХІХ столітті складається світська професійна музична культура.

У другій половині ХІХ ст. композиторами стало приділятися більше уваги таким складним жанрам як опера, кантата. В українській вокально-хоровій музиці, як і в інших галузях культури, визначився великий вплив національно-визвольного руху. Ідеї російських революціонерів-демократів знайшли на Україні сприятливий ґрунт. Незважаючи на жорстоку цензуру і політичне гноблення, народна пісня і вокально-хорова музика активно розвивались, передові діячі української культур самовіддано боролися за розвиток народного мистецтва. Полум'яна, патріотична поезія Шевченка, який уособлював живий зв'язок передової української культури з російською і разом з М. Чернишевським та М. Добролюбовим вів непримиренну боротьбу проти самодержавства, сприяла проникненню у хорові твори українських композиторів ідей боротьби проти національного і соціального гноблення.

Семен Степанович Гулак-Артемівський (1813-1873) на початку 60-х років



створює першу українську оперу «Запорожець за Дунаєм». Його творча спадщина хоча й невелика, але різноманітна за жанрами. Це музично-драматична «Картина з життя циган», музика до драми «Кораблекрушители» (хорова пісня і танок рибалок), пісні на

народні слова «Спать мені не хочеться», «Стоїть явір над водою», дивертисмент «Українське весілля», водевіль «Ніч на Івана Купалу». Опера «Запорожець за Дунаєм» стала першою українською класичною оперою.

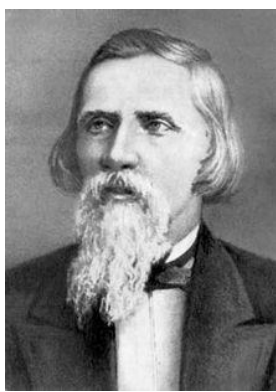
Реалізм та народність образів, непідробний гумор, краса та наспівна мелодійність музики – якості, що забезпечили їй гарячі симпатії сучасників. Визначили живий інтерес до неї і в наші дні. Сюжет взятий з минулого українського народу. В ньому розповідається про життя козаків, які під час розпаду Запорізької Січі утекли за Дунай і опинились на турецькій землі. Їхня туга за рідною землею, палке прагнення повернутися на батьківщину складають основний зміст твору. При написанні опери композитор орієнтувався на кращі зразки українського пісенного і танцювального фольклору. В ній органічно поєднуються розмовні діалоги з піснями, аріями, ансамблями, танцювальними номерами. Все це зумовило виняткову ясність і дохідливість твору, спричинилося до його широкої популярності.

Велике значення в драматургії опери мають хори. Так, хор «Ой, збирайтесь працювати» виконує функції введення в дію, початку експозиції головних образів (I дія). Він є інтонаційно близьким до мелодій українських колядок. За фактурними особливостями хор має ознаки канта: це хорова пісня з мелодією, викладеною терціями у верхніх голосах (сопрано-альти), та гармонічним супроводом у нижніх (баси-тенори). Теситура голосів тут вельми зручна. Оркестр дублює хорові партії, подекуди розцвічуючи музичну тканину розспівними мелодійними підголосками.

Великий розгорнутий хоровий фінал «Там за тихим за Дунаєм» розкриває провідну ідею опери: «Там за тихим за Дунаєм на землі єсть божий рай. Ми туди, туди бажаєм, там наш милий рідний край». Фінал побудований на чергуванні двох ліричних тем за принципом рондо.

Основна тема спочатку звучить у невеликому оркестровому вступі, потім повторюється у заспіві солістки Оксани, і нарешті, підхоплюється всім хором. Вона відзначається світлою ліричністю, піднесеним характером.

Друга тема фіналу, завдяки своїй мінорній тональності, вносить у музику відтінок суму. Закінчується опера урочистим кульмінаційним звучанням першої теми фіналу.



Визначне місце в розвитку української музичної культури займає творчість Петра Івановича

Ніщинського(1832-1896). П. Ніщинський – композитор, поет, перекладач. Деякий час був церковним півчим при російському посольстві в Афінах, там одержав вищу університетську освіту та захистив дисертацію на ступінь магістра. Після повернення на батьківщину викладав в гімназіях, працював керівником хорів. П. Ніщинський написав декілька обробок історичних пісень («Про козака

Софрона», «Про Байду») та картини з народного життя «Вечорниці» (вставна

сцена для II акту п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля» на власний текст). «Вечорниці» мають широку музичну картину народного життя, це музично-театральний дивертисмент, що побудований на пісенному, танцювальному та ігровому матеріалі. Твір складається з оркестрової інтродукції, хорів, двох сольних пісень і великої сцени ворожби. Центральний його епізод - знаменитий чоловічий хор «Закувала та сива зозуля», тема якого — страждання козаків у турецькій неволі, їх прагнення до свободи, мрії про повернення на рідну землю. Згідно з сюжетним замислом поетичного тексту хор містить чотири контрастні розділи-картини, що служать своєрідними етапами музично-драматургічного втілення загальної патріотичної ідеї. Написаний в період посилення царської реакції, за рік до видання Емського акту(1876), що забороняв видання книжок, постановки театральних вистав українською мовою, хор «Закувала та сива зозуля» має не лише художнє, а й велике суспільно-політичне значення, сприймався всією професійною громадськістю того часу як протест проти соціального та національного пригнічення.

Мелодичним багатством, співучістю, драматичною напруженістю слухачів опера М. М. Аркаса «Катерина» за однойменною поемою Т. Г. Шевченка. Композитори широко використовували багаті традиції українських народних пісень, обробляли їх.

Петру Петровичу Сокальському належить глибока теоретична праця «Русская народная песня, великорусская і малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом...». Його композиторська стилістика зростає

на ґрунті глибокого вивчення музичного фольклору. Хорова спадщина композитора включає в себе кантату «Бенкет Петра Великого» на текст О. Пушкіна, хорві сцени з опер «Мазепа» за О. Пушкіним, «Травнева ніч» за М. Гоголем, «Облога Дубна» на сюжет «Тараса Бульби». Опера «Облога Дубна» є одним з найвищих досягнень митця. Музична мова багатьох фрагментів твору насичена народнопісними інтонаціями. Звучать в опері й хорві обробки українських фольклорних зразків, наприклад, «Ой, варила горлиця лободу», «Ішов Гриць з вечорниць». Заслуговує на увагу також хор «Є захист для вітчизни», написаний на основі відомої народної пісні «Гей, не дивуйте, добрії люди», котра пізніше буде використана у опері на той же сюжет класика української музики М.Лисенка.

Розвиток музики на західноукраїнських землях також значною мірою стимулювався драматичним театром. У багатьох п'єсах музичні номери були органічною часткою спектаклів, які називалися "комедіо-опера", "мелодрама", "оперета". Значного поширення набув хорвий рух, завдяки якому виникло чимало музичних шкіл і музично-видавничих організацій. Діяли хорві товариства "Торбан", "Львівський Боян". Масовими стали збирання і вивчення музичного фольклору.



Із народнопісними джерелами пов'язана творчість одного з перших українських композиторів-професіоналів Галичини Михайла Михайловича Вербицького (1815—1870 рр.). Йому належать хорві твори "Заповіт" на вірші Т.Г. Шевченка, "Жовнір" на вірші і. Глушалеви́ча, музика до театральних вистав, близько десяти симфоній-увертюр. М.Вербицький був також відомим музично-громадським діячем, хорвим диригентом. В своїй творчості композитор звертався не тільки до українського, але і до польського, угорського фольклору. За образно-жанровою спрямованістю хори Вербицького являють собою або

патріотичні пісні, або виразні ліричні, лірико-драматичні замальовки. Нині одним з найбільш відомих творів композитора є твір «Поклін»(сл. Ю. Федьковича). Вірш Ю.Федьковича присвячено темі трагічного кохання козака і дівчини,що приречені на вічну розлуку. Зміст поетичної першооснови визначив і характер музичної образності хору. Особливого драматизму звучання композитор досягає завдяки прийому різкої зміни ладу та вступу тріо солістів замість хорового tutti в момент кульмінації. Хоча М. Вербицький і не вживає у хорі якихось конкретних народнопісенних зворотів або ладових барв, наспівність музики, душевна теплота й щирість висловлення наближають її до кращих фольклорних зразків.

Зразки професійної національної музики створив І.А. Лавровський (1822—1873 рр.) — автор багатьох хорів ("Козак до торбана", "Осінь", "Руська річка", "Заспівай, мій соловію" та ін.), пісень, музики до драматичних спектаклів.

Широкою популярністю на західноукраїнських землях, зокрема на Північній Буковині, користувалася музика Сидора Івановича Воробкевича



(1863— 1903 рр.). Це відомий український композитор і письменник (друкувався під псевдонімом Данило Млака). Закінчив Віденську консерваторію, працював учителем музики в чернівецьких духовній семінарії та гімназії, був викладачем Чернівецького університету. В композиторському доробку митця основне місце

займають хори та музично-драматичні композиції. Серед його хорових творів — композиції на слова Т. Шевченка, І. Франка, Ю. Федьковича. Знаними були його пісні "Над Прутом у лузі", "Заграй ми, цигане старий", "Сонце ся сховало", "Сині очі", вальси, мазурки, польки, музика до спектаклів. Хор «Огні горять» побудовано на паралелізмі двох контрастних музичних образів: світлого, радісного, відкритого назустріч майбутньому та скорботно-зосередженого, що змальовує образ поета, який вболіває за

минулою молодістю. Мелодика хору базується на речитативних інтонаціях, котрі сприяють посиленню схвильованого характеру музики.. Так, пульсуючий ритм на початку твору змінюється синкопованим рухом у партії басів. Заслужують на увагу й колористичні гармонічні засоби й зіставлення однойменних мажору і мінору, хорового tutti і квартету солістів. Все це сприяє максимальному розкриттю образно-психологічного змісту натхнених Шевченківських віршів у музиці.

Важливою сферою діяльності західноукраїнських композиторів слід вважати їх активну участь в громадсько-культурному житті, видавництві підручників з музики тощо.

Таким чином, в другій половині XIX ст. українські композитори створили чимало безцінних музичних скарбів, вивели національну музику на новий щабель поступу.

У XIX ст. розвиваються різні жанри світської музики: пісня-романс, музично-драматичні твори. Змінюється стильова ситуація, відбувається перехід від класицизму до романтизму, який в Україні став формою національно-культурного відродження. На відміну від класицизму, романтизму характерні: загострена увага до емоційного світу людини, індивідуалізація та драматизація лірики, протиставлення особистості дійсності, ідеалу та реальності, інтерес до національної своєрідності, звернення до історичних, легендарних та народно-побутових сюжетів, більш вільна трактовка музичних жанрів та стремління до синтезу мистецтв, з чим пов'язаний розвиток програмної музики. Відображення цього явища є у хоровій творчості М. Вербицького, Лаврівського, П. Ніщинського, П. Сокальського, А. Вахнянина, В. Матюка, С. Воробкевича, в опері С. Гулака-Артемівського „Запорожець за Дунаєм”, у більшості жанрів творчості М.Лисенка.

Різноманітні за темами і настроями, дуети і хори написані на тексти І.Я. Франка ("Безмежне поле"), Є.П. Гребінки ("Човен", "Ні, мамо, не можна..."), С.В. Руданського ("Ти не моя"), Г. Гейне ("Коли розлучаються

двоє") та ін. Зразком національної героїко-патріотичної опери стала монументальна народна музична драма Лисенка "Тарас Бульба". На сюжети повістей М.В. Гоголя написані також опери "Різдвяна ніч", "Утоплена". Композитор створив музику до п'єси І.П. Котляревського "Наталка Полтавка", оперету "Чорноморці", дитячі опери "Коза-дереза", "Пан Коцький", «Зима і Весна».

Отже, музичну культуру України першої половини ХІХ ст. характеризує збирання творчих сил, перехід мистецтва на нові, демократичні засади.

М. Лисенко підсумував досягнення попередників і розпочав нову епоху в розвитку національної музичної культури. Композитор створив національні різновиди майже всіх тогочасних музичних жанрів. Його новаторство у галузі вокально - хорової музики - це: хорова пісня, мініатюра, поема, баркарола, кантата, духовні твори. Творчі й естетичні засади М. Лисенка, національний стиль його музики справили значний вплив на його послідовників – К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця, С. Людкевича, О. Ніжанківського, Д. Січинського, Ф. Колесса та ін.

Середина ХІХ ст. в історії української музики чітко окреслюється як важливий етап, позначений появою нових форм музичного спілкування, зокрема вокально-хорового виконавства, та становленням концертної хорової композиції. У другій половині ХІХ ст. мистецький процес охоплює всі українські землі. В руслі традицій попереднього етапу працюють М. Лисенко А., Вахнянин, П. Бажанський, І. Біликовський, В. Матюк, С. Воробкевич, П. Сокальський, П. Ніщинський. Одним з вагомих здобутків генерації композиторів цього періоду було поширення ідейно – образного діапазону та інтонаційно – жанрових потенцій народної протяжної пісні, думних розспівів, козацької героїчної пісенності поряд з подальшим опануванням інтонацій міської пісні – романсу , що збагатило музичний тематизм хорових творів.

Бурхлива хвиля хорового ренесансу в 90-х роках сколихнула усіх – музикознавців, дослідників минулих епох, композиторів, виконавців і,

нарешті, величезну слухацьку аудиторію, яка все більше виявляє зацікавленість як до старовинної музики, так і до сучасних опусів. Присвятили свою творчість вокально-хоровій музиці композитори сучасності - В. Зубицький, В. Камінський,

М. Шух, О. Яківчук, Г. Гаврилець, В. Рунчак, В. Степурко, Ю. Алжнєв, О. Скрипник та ін.

Сучасна епоха повернула одному з найспівучіших народів світу його справжню історію та древню культуру. І ми знову повертаємося до своїх безцінних скарбів, дарованих нашими предками, - народної пісні та духовного піснеспіву, в яких втілено всю драматичну історію нашого народу. Потреба збереження чистоти прадавніх шарів українського вокально-хорового співу та пошуки нових форм і стилів вокально-хорового виконавства вписуються нині в загальнолюдські завдання, пов'язані з екологією культури, зокрема екологією людської душі.

РОЗДІЛ II. МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Музично-теоретичний аналіз припускає освітлення широкого круга питань, пов'язаних з визначенням форми твору, її співвідношення з формою тексту, жанрової основи, ладо-тонального плану, особливостей гармонічної мови, мелодичних, темпо-ритмічних особливостей, фактури, динаміки, співвідношення хорової партитури з супроводом і зв'язку музики з поетичним текстом.

Здійснюючи музично-теоретичний аналіз, доцільніше йти від загального до окремого. Велике значення має розбір усіх позначень і вказівок композитора, розуміння їх і розуміння засобів їх вираження. Необхідно пам'ятати і про те, що структура хорового твору багато в чому визначається особливостями побудови вірша, в ній органічно поєднуються музика і слово.

Тому доцільно спочатку звернути увагу на побудову літературного тексту, знайти смислову кульмінацію, порівняти твори на один і той же текст, написані різними композиторами.

Аналіз засобів музичної виразності має бути особливо ретельним і детальним в частині гармонічного аналізу. Рішення низки запитань супідрядності частин цілого, визначення приватних і загальною кульмінацій багато в чому залежить від правильних оцінок даних гармонійного аналізу : наростання і убування напруженості, модуляцій і відхилень, діатонічною і альтерированной диссонантності, ролі неакордових звуків.

Музично-теоретичний аналіз повинен допомогти виявити головне і другорядне в музичному матеріалі, логічно, з урахуванням усього збудувати драматургію твору. Виникле уявлення про твір як закінчену художню цілісність вже на цьому етапі вивчення впритул наблизить до досягнення авторського задуму.

2.1. Форма твору і його структурні особливості. Жанрова основа твору.

Основними елементами музичної форми є мотив, фраза, речення, період. При цьому мотиви об'єднуються у фрази, фрази — у речення, а речення у період. Різні способи зіставлення і розвитку елементів музичної форми зумовлюють появу різноманітних форм — двочастинної, тричастинної, сонатної, варіаційної, куплетної, циклічної та інших музичних форм. У хоровій музиці знаходять застосування різні музичні форми: період, прості і складні двох-і тричастинні, куплетні, строфічні, сонатні і багато інших. Невеликі хори, хорові мініатюри зазвичай пишуться в простих формах. Але поряд з ними існують і так звані "симфонічні" хори, де звичайною є сонатна, строфічна або форма рондо.

На процес формоутворення в хоровому творі впливають не тільки закони музичного розвитку, але й закони віршування. Літературно-музична основа хорової музики проявляється в різноманітності форм періоду, в куплетно-варіаційної формі і, нарешті, у вільному взаємопроникненні форм, у появі строфічної форми, яка не зустрічається в інструментальній музиці.

Іноді художній задум дозволяє композитору зберегти структуру тексту, і в такому випадку форма музичного твору буде слідувати за віршем. Але дуже часто віршоване джерело піддається значній переробці, деякі слова і фрази повторюються, деякі рядки тексту випускаються зовсім. У такому разі текст безроздільно підпорядковується логіці музичного розвитку.

Поряд зі звичайними формами в хоровій музиці застосовуються і поліфонічні - фуги, мотети і т.д. Фуга з усіх поліфонічних форм є найбільш складною. За кількістю тим вона може бути простою, подвійною або потрійною.

Період (грец. *Περίοδος* — кружний шлях, обертання, чергування) — невелика закінчена музична побудова, що входить до складу крупніших форм, або має самостійне значення. Основна функція періоду — викладення відносно закінченої музичної думки (теми). Термін «музичний період» застосовується переважно стосовно творів гомофонно-гармонічного складу, в той час як стосовно поліфонічних форм (напр. у фугах) та значної частини музики другої половини 20 століття, написаної з використанням новітніх композиторських

технік, цей термін не вживається. Зустрічаються періоди різної структури. Одна з них може бути визначена як основна, нормативна. Це період, в якому виникає симетрія двох складаючих його речень. Вони починаються однаково (або подібно), а завершуються різними кадансами, менш завершеним в першому і більш завершеним в другому. Як правило, перше речення закінчується на домінанті, а друге — на тоніці, хоча, як виняток, співвідношення кадансів може бути протилежним. Зустрічаються також періоди з однаковими кадансами.

В залежності від музичного матеріалу речень, що входять до складу періоду, розрізняють періоди **повторної структури** (з однаковою мелодичною основою обох речень) та періоди **неповторної структури** (з різною мелодичною основою обох речень).

В окремих випадках період може й не поділятися на речення, проте побудова залишається періодом, якщо вона викладає певний тематичний матеріал і займає у структурі цілого таке саме місце, як і нормативний період. Існують також періоди, що складаються з трьох речень з різним співвідношенням тематичного матеріалу.

Важливу роль грає метрична основа періоду. Типовою для багатьох стилів і жанрів європейської музики є квадратна структура, при якій кількість тактів в кожному реченні та в кожному періоді дорівнює ступеню числа 2 (4,8,16 і т. д.). Квадратна структура виникає завдяки постійній зміні сильного і слабого тактів.

Проте симетрія двох квадратних речень може бути порушена розширенням останнього. Так виникають **розширені періоди** (4 + 5, 4 + 6, 4 + 7 і т. д.). Рідше зустрічається скорочення другого речення. Існують періоди, в яких неквадратна структура виникає не через подолання квадрата а сама по собі, як властивість, притаманна даній музиці. Співвідношення тактів при цьому може бути різним (5 + 5, 5 + 7 і т. д.)

До простих форм належать такі музичні композиції, розділи яких не поділяються на самостійні частини. Для них характерно смислова єдність

музичного розвитку, що не порушується навіть цезурами. Прості форми можуть бути одночастинними, двочастинними, та тричастинними.

До складних належить дво і трьох частинні твори, де хоч 1 розділ має просту дво або трьохчастинну форму. Для складних форм, визначальними є тематичний та ладотональний контакт між частинами, що дає поштовх до наскрізного розвитку.

Проста двочастинна форма — музична форма, складається з двох частин, перша з яких є періодом, а друга не містить форм складніших, ніж період. Розрізняють репризну та безрепризну двочастинну форму.

Безрепризна двочастинна форма характеризується схемою АВ — вона складається з двох різнотемних частин. Прототипом простої двочастинної форми вважають фольклорні жанри, що засновані на використанні структури парaperіодичності (ААВВ).

Репризна двочастинна форма має структуру а а | b а, з проведенням у репризі одного речення, іноді розширеного. 2-а частина в в цьому типі форми не утворює періоду.

Проста двочастинна форма найчастіше є розділом складнішої (наприклад, перша або друга частина в складній тричастинній формі, епізод в рондо, тема варіацій та ін.), проте може існувати як окремий твір — в інструментальній або вокальній мініатюрі. У вокальній музиці проста двочастинна форма часто використовується як форма куплету.

Проста тричастинна форма — тричастинна музична форма, в якій 1-а частина являє собою однотональний або модулюючий період, середня частина, як правило, не має стійкої структури, а 3-а частина є репризою першої, іноді з розширенням або видозмінами. Структура такої форми виглядає як АВА.

Розділи тричастинної форми називаються експозиція, середина, і реприза. Експозиція зазвичай являє собою один із різновидів періоду. Середня частина може будуватися на тематично новому матеріалі (**двотемна тричастинна форма**) або розвивати попередній (**однотемна тричастинна форма**). В

найпростішому випадку середня частина утворюється транспозицією основної теми в іншу тональність, такий тип форми властивий для танців. В складніших випадках застосовуються прийоми дроблення теми, виокремлення мотиву, секвенції. Реприза — структурно самостійний розділ, який стверджує тему експозиції і головну тональність твору, створює дзеркально-симетричну рівновагу музичної форми. Тричастинна форма може містити також коду або (рідше) вступ.

Інколи в тричастинній формі та чи інша частина може бути повторена. Такі форми можуть позначатися структурно $||: A:||: B A:||$ або $A ||: B A :||$, і утворювати структура з 5- або 6-ти частин (напр. A-B-A-B-A або A-A-B-A-B-A). Такі форми називаються **тричастинними з повторенням частин**.

Якщо при повторенні частин, вони зазнають суттєвих змін, до яких відносяться тональна транспозиція, перегармонізація, фактурно-динамічна трансформація, зміна структури — утворюються **подвійна і потрійна тричастинні форми**, які можна характеризувати такими схемами: подвійна три частинна — $A [A] B A_1 B_1 A_2$; потрійна три частинна — $A [A] B A_1 B_1 A_2 B_2 A_3$.

Як правило, музично-теоретичний аналіз починається з визначення форми твору. При цьому важливо з'ясувати усі структурні складові форми, починаючи з інтонацій, мотивів, фраз і закінчуючи пропозиціями, періодами і частинами. Характеристика взаємин частин включає зіставлення їх музично-тематичного матеріалу і визначення глибини контрасту або, навпаки, тематичної єдності, закладеної між ними.

У хоровій музиці знаходять застосування різні музичні форми: одночастинна (період), прості та складні дво- і тричастинні, куплетні (куплетно-варіаційні), строфічні, сонатні, рондо та багато інших. Невеликі хори, хорові мініатюри зазвичай пишуться в простих формах. Але разом з ними існують і так звані "симфонічні" хори, де звичайною є сонатна, строфічна або форма рондо.

На процес формоутворення в хоровому творі впливають не лише закони музичного розвитку, але і закони віршування. Літературно-музична основа хорової музики проявляється в різноманітності форм періоду, в куплетно-

варіаційній формі і, нарешті, у вільному взаємопроникненні форм, в появі строфічної форми, що не зустрічається в інструментальній музиці.

Іноді художній задум дозволяє композиторові зберегти структуру тексту, і у такому разі форма музичного твору йтиме за віршем. Але дуже часто віршоване джерело піддається значній переробці, деякі слова і фрази повторюються, деякі рядки тексту випускаються зовсім. У такому разі текст неподільно підкоряється логіці музичного розвитку.

Разом із звичайними формами в хоровій музиці застосовуються і поліфонічні - фуґи, мотети і так далі. Фуґа з усіх поліфонічних форм є найбільш складною. По кількості тим вона може бути простою, подвійною або потрійною.

Ключем до розуміння твору є правильне визначення його жанрових витоків. Як правило, з певним жанром пов'язаний цілий комплекс виразних засобів : характер мелодики, склад викладу, метроритміка і так далі. Деякі хори цілком витримані у рамках одного жанру. Якщо ж композитор хоче підкреслити або відтіняти різні сторони одного образу, він може використовувати з'єднання декількох жанрів.

Ознаки нового жанру можна виявити не лише на стиках великих частин і епізодів, як це часто буває, але і в одночасному викладі музичного матеріалу.

Музичні жанри можуть бути народними і професійними, інструментальними, камерними, симфонічними і так далі, але нас в першу чергу цікавлять народно-пісенні і танцювальні витоки, що лежать в основі хорових партитур. Як правило, це вокальні жанри: пісня, романс, балада, застільна, серенада, баркарола, пастораль, пісня-марш. Танцювальна жанрова основа може бути представлена вальсом, полонезом або іншим класичним танцем. У хорових творах сучасних композиторів нерідко є присутньою опора на новіші танцювальні ритми - фокстрот, танго, рок-н-рол і інші.

Окрім танцювально-пісенної основи визначається також і жанр, пов'язаний з особливостями виконання твору. Це може бути хорова мініатюра а *carrella*, хор з супроводом або вокальний ансамбль.

Види музичних творів, зміст, що історично склався у зв'язку з різними типами, у зв'язку з певними його життєвими призначеннями також розділяються на жанри: оперний, кантатно-ораторіальний, месу, реквієм, літургію, Всенічне бдіння, панахиду і так далі. Дуже часто подібного роду жанри змішуються і утворюють гібриди типу опери-балету або симфонії-реквієму.

2.3. Ладотональний план твору.

Вибір ладу і тональності обумовлений певним настроєм, характером і образом, який задумав втілити композитор. Тому при визначенні основної тональності твору необхідно детально розібрати увесь тональний план твору і тональності його окремих частин, визначити послідовність тональності, способи модуляції і відхилень.

Лад - дуже важливий виразний засіб. Колорит мажорного ладу застосовується в музиці, що виражає веселощі, життєрадісність. В той же час засобами гармонічного мажору твору надаються відтінки скорботи, підвищеної емоційної напруженості. Мінорний лад, як правило, використовується в драматичній музиці.

За різною тональністю, як і за ладами, закріпилися певні колористичні асоціації, що грають важливу роль при виборі тональності твору. Так, наприклад, композитори широко використовують світлий колорит до-мажора для просвітлених, "сонячних" фрагментів хорових творів.

З похмурими, трагедійними образами твердо асоціюється тональність мі-бемоль мінор і сі-бемоль мінор.

У сучасних партитурах композиторами дуже часто не виставляються ключові знаки. Пов'язано це в першу чергу з дуже інтенсивною модуляцією або ж функціонально невизначеністю гармонічної мови. І в тому і в іншому випадках важливо визначити тонально стійкі фрагменти і, відштовхуючись від них, скласти тональний план.

Потрібно, проте, пам'ятати, що не всякий сучасний твір написаний в тональній системі, Часто композитори використовують атональні засоби організації матеріалу, їх основа ладу вимагає іншого виду аналізу, ніж

традиційний. Наприклад, композитори Нововенської школи А.Шенберг, А.Веберн і А.Берг замість ладу і тональності застосовували у своїх творах дванадцятитонову серію (Дванадцятитонова серія - ряд з 12 звуків різної висоти, жоден з яких не може бути повторений, перш ніж не прозвучать інші звуки серії) що є початковим матеріалом і для гармонійної вертикалі і для мелодійних ліній. [Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці ХХ століття. М., 1976.],

Приклад А. Веберн. "Кантата № 1"

The image shows a musical score for Arnold Schoenberg's 'Cantata No. 1'. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in German: 'Mol - ne - a - Zün - den - der Pha - sen Licht - blitz des Le - hen... heil... Des - schlug'. The score includes performance instructions such as 'sostenuto' and 'con moto'.

4. Особливості гармонічної мови

Методика гармонічного аналізу хорової партитури представляється нам в наступній послідовності.

Приступати до теоретичного вивчення твору слід лише після того, як воно пропрацьовано в історико-стилістичному плані. Отже, партитура сидить, що називається, "у вухах і серці", а це самий надійний спосіб уберегтися від небезпеки відірватися від змісту в процесі гармонічного аналізу. Доцільно проглянути і прослухати акорд за акордом увесь твір.

Не можна гарантувати у кожному окремому випадку цікаві результати аналізу гармонії - не кожен твір досить оригінально відносно гармонічної мови, але "крупичі" напевно будуть виявлені. Іноді це який-небудь складний гармонічне обернення або модуляція. Неточно зафіксовані слухом, при найближчому розгляді вони можуть виявитися дуже важливими елементами форми, а, отже, уточнюють і художній зміст твору.

Іноді це особливо виразний, формоутворюючий каданс, гармонічний акцент або поліфункціональне співзвуччя.

Такий цілеспрямований аналіз допоможе виявити найбільш "гармонічні" епізоди партитури, де перше слово належить гармонії і, навпаки, - більше нейтральні в гармонічному відношенні розділи, де вона лише супроводжує мелодію або підтримує контрапунктичний розвиток.

Як вже говорилося, велике значення гармонії у формоутворенні, тому структурний аналіз твору завжди тісно пов'язаний з вивченням гармонічного плану. Аналіз гармонії допомагає виявити функціональне значення тих або інших її елементів. Наприклад, тривале нагнітання домінантової гармонії дуже динамізує виклад, посилює інтенсивність розвитку в завершальних розділах, а тонічний органний пункт, навпаки, дає відчуття заспокоєності і стійкості.

Необхідно також приділити увагу колористичним можливостям гармонії. Особливо це стосується гармонії в хорових творах сучасних композиторів. У багатьох випадках тут не підходять ті методи аналізу, які застосовані до творів більш ранніх епох. У сучасній гармонії велику роль грають співзвуччя нетерцової будови, біфункціональні і поліфункціональні акорди, кластери (*кластер - співзвуччя, утворене зчепленням декількох великих і малих секунд*).

Дуже часто гармонічна вертикаль в таких творах виникає внаслідок з'єднання декількох самостійних мелодичних ліній. Така, або як її ще називають, лінійна, гармонія характерна для партитур П.Хіндемита, І.Стравинського, композиторів вже згадуваної нововіденської школи.

У усіх вищезгаданих випадках важливо з'ясувати особливості творчого методу композитора для знаходження правильного методу аналізу гармонічної мови твору.

5. Мелодична та інтонаційна основа.

При аналізі мелодії враховуються не лише зовнішні ознаки - співвідношення стрибків і плавного руху, поступальної ходи і тривалого перебування на одній висоті, розспів або уривчастість мелодичної лінії, але і внутрішні ознаки вираження музичного образу. Головне - це усвідомлення її образно-емоційного сенсу, зважаючи на велику кількість затримань, наявність півтонових інтонацій, збільшених або зменшених інтервалів, оспівування звуків і ритмічне оформлення мелодії.

Дуже часто під мелодією помилково розуміють тільки верхній голос хорової партитури. Це не завжди вірно, оскільки це не закріплене раз і назавжди за будь-яким голосом, воно може передаватися від одного до іншого. Якщо ж твір написаний в поліфонічному стилі, то поняття мелодично головного голосу і зовсім стає зайвим.

Мелодія нерозривно пов'язана з інтонацією. Під музичною інтонацією розуміються невеликі фрагменти мелодії, мелодичні обороти, що мають певну виразність. Як правило, говорити про той або інший характер інтонації можна лише в певних контекстах: темповому, метроритмічному, динамічному і так далі. Наприклад, кажучи про активний характер квартової інтонації, як правило, мають на увазі, що інтервал висхідної кварта ясно виділений, спрямований від домінанти до тоніки і від затакту до сильної долі.

Як і окрема інтонація, мелодія є єдністю різних сторін. Залежно від їх поєднання можна говорити про ліричну, драматичну, мужню, елегійну і інших типах мелодії.

При аналізі мелодії розгляд її сторони ладу істотний у багатьох відношеннях. Із стороною ладу дуже часто пов'язані риси національної своєрідності мелодії. Не менш важливий аналіз сторони ладу мелодії для з'ясування безпосереднього виразного характеру мелодії, її емоційного ладу.

Окрім основи ладу мелодії необхідно проаналізувати мелодичну лінію або мелодичний малюнок, тобто сукупність рухів мелодії вгору, вниз, на одній висоті. Найважливіші види мелодичного малюнка наступні: повторність звуку, оспівування звуку, висхідний або низхідний рух, поступовий або стрибкоподібний рух, широкий або вузький діапазон, повторення відрізка мелодії, що варіює.

6. Метроритмічні особливості

Значення метроритма як виразного музичного засобу виключно велике. У нім проявляються тимчасові властивості музики.

Подібно до того, як музично-висотні співвідношення мають основу ладу, музично-ритмічні співвідношення розвиваються на основі метра. Метр - послідовне чергування сильних і слабких долей в ритмічному русі. Сильна доля

утворює метричний акцент, за допомогою якого музичний твір ділиться на такти. Метри бувають прості; двох- і тридольні, з однією сильною долею в такті, і складні, такі, що складаються з декількох неоднорідних простих.

Не можна плутати метр з розміром, оскільки розмір - цей вираз метра числом конкретних ритмічних одиниць - рахункових долей. Дуже часто виникає ситуація коли, наприклад, дводольний метр виражений розміром $5/8$, $6/8$ в помірному темпі або $5/4$, $6/4$ в швидкому темпі. Аналогічно і тридольний метр може проявлятися в розмірах $7/8$, $8/8$, $9/8$ і так далі. У всіх вищезгаданих випадках важливо з'ясувати особливості творчого методу композитора для знаходження правильного методу аналізу гармонічної мови твору.

Для того, щоб визначити, який в творі метр, і, отже, правильно вибрати відповідну диригентську схему, необхідно шляхом метричного аналізу поетичного тексту і ритмічної організації твору визначити наявність сильних і слабких долей в такті. Якщо ж в партитурі відсутні ділення на такти, як, наприклад, в повсякденних співах православної церкви, необхідно самостійно визначити їх метричну структуру на основі текстової організації музичного матеріала.

Ритм, як виразний засіб, пов'язаний з метричною організацією музики, є організація звуків по їх тривалості. Проста і найпоширеніша закономірність спільної дії метра і ритму полягає в їх паралелізмі. Це означає, що наголошені звуки бувають по перевазі довгими, а ненаголошені - короткими.

7. Темп і агогічні відхилення

Виразні властивості метроритму тісно пов'язані з темпом. Значення темпу дуже велике, оскільки характеру кожного музичного образу відповідає більш менш певна швидкість руху. Дуже часто для визначення темпу твору композитор виставляє позначення метронома, наприклад: $1/8 = 120$. Як правило, вказана автором рахункова доля відповідає метричній і допомагає вірному знаходженню необхідної в цьому творі диригентської схеми.

А як поступати у тому випадку, коли замість метронома вказаний лише характер темпу : Allegro, Adagio і так далі?

По-перше, необхідно перевести темпові вказівки. По-друге, пам'ятати, що в кожен музичну епоху відчуття темпу було різним. Третє: існують певні традиції виконання того або іншого твору, вони торкаються у тому числі і його темпу. Отже, приступаючи до розучування партитури, диригентів (а в нашому випадку, студентів) необхідно ретельно досліджувати усі можливі джерела необхідної інформації.

Окрім основного темпу і його змін в кожному творі існують так звані агогічні зміни темпу. Це короточасні, як правило, в масштабах такту або фрази, прискорення або уповільнення у рамках основного темпу.

Іноді агогічні зміни темпу регулюються спеціальними вказівками: *allegro* - швидко, *ritardando* - уповільнюючи і так далі. Велике значення для виразного виконання має також *фермата*. В більшості випадків фермата знаходиться у кінці твору або завершує частину його, але можливе її вживання і в середині музичного твору, тим самим підкреслюється особливе значення цих місць.

Існуюча думка, що фермата збільшує тривалість ноти або паузи удвічі, вірно лише по відношенню до докласичної музики. У пізніших творах фермата - це знак продовження звуку або паузи на невизначений час, що підказує музичне чуття виконавця.

8. Динамічні відтінки

Динамічні відтінки - поняття, що стосується сили звучання. Позначення динамічних відтінків, що проставляються автором в партитурі, є тим основним матеріалом, на основі якого необхідно аналізувати динамічну структуру твору.

У основі динамічних позначень лежать два головні термін-поняття: *piano* і *forte*. На основі цих двох понять виникають різновиди, що означають ту або іншу силу звучання, наприклад, *pianissimo*. У досягненні найтихішого і, навпаки, найгучнішого звучання часто проставляються позначення трьома, чотирма і навіть більше, буквами.

Для позначення поступового посилення або зменшення сили звучання існують два основні терміни: *crescendo* і *diminuendo*. На коротших відрізках музики, окремих фразах або тактах, зазвичай застосовуються графічні

позначення посилення або скорочення звучності - , що розширюються і звужуються. Подібні позначення показують не лише характер зміни динаміки, але і його межі.

Окрім вказаних видів динамічних відтінків, що > поширюються на більш менш тривалий відрізок музики, в хорових партитурах вживаються і інші, дія яких відноситься лише до тієї ноти, над якою вони проставлені. Це різного роду акценти і позначення раптової зміни сили звуку, наприклад, sf, fr.

Зазвичай композитор вказує тільки загальний нюанс. З'ясування усього, що написано "між рядків", розробка динамічної лінії в усіх її подробицях - усе це є матеріалом для творчості диригента. Грунтуючись на вдумливому аналізі хорової партитури, що враховує стильові особливості твору, він повинен знайти вірне нюансування, яке виходить із змісту музики.

9. Фактурні особливості твору і його музичний склад

Аналіз музично-теоретичних особливостей хорової партитури включає і аналіз фактури твору. Як і ритм, фактура часто несе в собі ознаки жанру в музиці. А це багато в чому сприяє образному розумінню твору.

Не слід змішувати поняття фактури і музичного складу. Фактура є організацією твору по вертикалі і включає і гармонію, і поліфонію, що розглядаються з боку шарів музичної тканини, які реально звучать. Характеристика фактури може даватися в самих різних планах: говорять про фактуру складну та просту, щільну, густу, прозору і так далі. Буває фактура, типова для того або іншого жанру: вальсова, хоральна, маршева. Такі, наприклад, форми акомпанементу в деяких танцях або вокальних жанрах.

Зміна фактури в музичних творах, у тому числі і хорових, відбувається, як правило, на межах частин, що багато в чому визначає формотворне значення фактури.

Музичний склад являється, у свою чергу, одним із складових поняття фактура. Музичний склад визначає специфіку розгортання голосів в горизонтальній і вертикальній організації твору. Ось деякі з видів музичного складу.

У гомофонно-гармонічному складі рух голосів підпорядкований зміні гармонії і мелодичні лінії кожної хорової партії взаємозв'язані логікою функціональних зв'язків. Якщо при поліфонічному складі усі голоси в принципі рівноправні, то в гомофонно-гармонічному вони розрізняються за своїм значенням. Так головний (чи мелодичний) голос протиставляється басовому і гармонічним голосам. При цьому головним голосом може виступати будь-який з чотирьох хорових голосів.

Так само і акомпануючі функції можуть виконуватися будь-якими з'єднаннями інших партій.

У ХХ столітті виникли нові різновиди музичних складів. Наприклад, сонорний (*сонористика* - один з методів твору в музиці ХХ століття, заснований на операції тембро-красочними звучностями. У ній має провідне значення загальне враження звукової фарби, а не окремих тонів і інтервалів як в тональній музиці) - формально багатоголосний, але, по суті, складається з єдиної лінії нероздільних, таких, що мають тільки барвисто-темброве значення звучностей, та пуантилістичний (*пуантилізм* (від французького *point* - точка) - метод сучасної композиції, музична тканина якого створюється не з'єднанням мелодійних ліній або акордів, а із звуків, розділених паузами або стрибками).

Різні види музичних складів на практиці, як правило, змішуються. Якості поліфонічного і гомофонно-гармонічного складу можуть існувати в послідовності і одночасно. Виявлення цих якостей потрібне диригентові для розуміння логіки розвитку музичного матеріалу.

10. Співвідношення хорової партитури і супроводу

Існує два способи хорового виконання - спів без супроводу і спів із супроводом. Акомпанемент значно полегшує хору інтонацію, підтримує

правильний темп, ритм. Але головне призначення супроводу не в цьому. Інструментальна партія в творі є одним з найважливіших засобів музичної виразності. Комбінування прийомів хорового листа з використанням інструментальних тембрових фарб значно розширює звукову палітру композитора.

Співвідношення хору і супроводу може бути різним. Дуже часто хорова партія нота в ноту дублюється інструментальною партією або ж супровід є простим акомпанементом, як в більшості масових пісень.

В деяких випадках хор і супровід рівні, їх фактурне і мелодичне рішення не дозволяє виділити що-небудь одне за рахунок іншого. Прикладом такого роду хорової музики можуть служити кантатно-ораторіальні твори.

Іноді інструментальний супровід виконує головну функцію, а хор відходить на другий план. Дуже часто така ситуація виникає в кодових розділах творів, коли хорова партія зупиняється на довго звучній ноті, а в інструментальній партії в цей же час відбувається стрімкий рух до завершального акорду.

Залежно від обраної композитором ситуації повинне передбачатися і співвідношення звучності того чи іншого виконавського колективу. Варто також звернути увагу на розподіл тематичного матеріалу між хором і супроводом. Нерідко, особливо в музиці фугатного складу, проведення головного тематичного матеріалу можуть проходити по черзі і в хорі, і в оркестрі.

Рельєфність його подачі диригентом багато в чому залежить від правильного розподілу при виконанні уваги між головними і другорядними фрагментами партитури.

11. Зв'язок музики і поетичного тексту

Літературна мова об'єднує окремі слова в речення, усередині яких можливі ділення на дрібніші складові, що мають самостійне мовне оформлення. По аналогії з цим і в музиці існують подібні структурні ділення.

Літературні і музичні структури в хорових і вокальних творах взаємодіють по-різному. Взаємодія може бути повною і неповною. У першому

випадку віршовані і музичні фрази повністю співпадають, а в другому можливі різні структурні неспівпадання.

Розглянемо обидва варіанти. Відомо, що на один склад тексту може доводитися різна кількість звуків мелодії. Просте співвідношення, коли на кожен склад доводиться один звук. Співвідношення це застосовується в різних випадках. Передусім, воно щонайближче стоїть до звичайної мови і тому знаходить собі місце в хорових речитативах, в масових піснях і взагалі хорах з яскраво вираженим моторним і танцювальним елементом. Залежно від обраної композитором ситуації повинне передбачатися і співвідношення звучності того і іншого виконавського колективу. Варто також звернути увагу на розподіл тематичного матеріалу між хором і супроводом. Не рідко, особливо в музиці фугатного складу, проведення головного тематичного матеріалу можуть проходити по черзі і в хорі, і в оркестрі.

Рельєфність його подачі диригентом багато в чому залежить від правильного розподілу при виконанні уваги між головними і другорядними фрагментами партитури.

Навпаки, в мелодіях ліричного характеру, в творах з повільним, поступовим розкриттям тексту і розвитком дії часто зустрічаються склади, на які доводиться по декілька звуків. Це особливо характерно для хорових обробок українських ліричних пісень. З іншого боку, в творах культового характеру західноєвропейських композиторів також дуже часто існують цілі фрагменти і навіть частини, де в якості тексту служить одне слово або словосполучення : Amen, Alleluia, Kyrie eleison і так далі

Пример 18. Г.Ф. Гендель. "Мессия"



Подібно до музичних, і в поетичних структурах існують паузи. У разі збігу чисто музичного розчленовування мелодії з її словесним розчленовуванням (що характерно, зокрема, для народних пісень) створюється виразна цезурність. Але дуже часто ці два види розчленовування не співпадають. Причому музичне може не співпадати ні із словесним, ні з метричним розчленовуванням тексту. Як правило, подібного роду неспівпадання збільшують зливу мелодії, оскільки обидва названі типи розчленовування стають дещо умовними із-за своїх протиріч.

Необхідно пам'ятати, що в більшості випадків неспівпадання різних моментів музичного і поетичного синтаксису, обумовлено прагненням автора як можна повніше виразити той або інший художній образ. При цьому можливо, наприклад, неспівпадання ударних і ненаголошених доль в творах на фольклорні тексти або ж повну їх відсутність в творах на деяких мовах, приміром, на японському.

З'ясувати стилістичні особливості таких творів і уникнути спроб "поліпшення" авторського тексту - ось завдання, яке повинен ставити перед собою кожен диригент-хормейстер.

РОЗДІЛ III. ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ

Вокально-хоровий аналіз є найбільш спеціальним розділом анотації. Його дані дозволяють співвіднести технічні вимоги цієї хорової партитури з реальними можливостями передбачуваного виконавчого складу. При цьому з'являється привід глибше проникнути в художні наміри автора. Вигадуючи, композитор враховує якість хорового звучання в тих або інших умовах і використовує його можливості в цілях досягнення художнього ефекту.

Якщо, наприклад, яка-небудь партія хору поміщається в особливі тесситурні умови або використовується неансамблевий (з точки зору природного звучання) акорд, то це не завжди буває продиктовано тільки логікою музичного розвитку. Лише до кінця зрозумівши значення будь-якого прийому, можна оцінити і міру труднощі його виконання.

Вокально-хоровий аналіз починається з характеристики типу і виду хору, з'ясування загального діапазону твору і діапазонів кожної хорової партії зокрема. Саме ці відомості дозволяють судити про відповідність цієї партитури можливостям того або іншого хорового колективу.

З'ясування тесситурних особливостей твору дає основу для розмови про наявність в нім ансамблевих та неансамблевих акордів.

Пристаючи до аналізу використання тембрових фарб і особливостей хорової "оркестровки" слід пам'ятати, що усім видам голосів у зв'язку з конкретними умовами їх використання властиві певні темброві якості, щільність і об'єм звучання.

Аналіз прийомів хорового письма тісно пов'язаний з попередньою частиною анотації. Насправді, якщо, розбираючи хорову "оркестровку", слід говорити про використання тембрових фарб, то тут передусім про те, яким чином вони взаємодіють. Цей розділ пов'язаний також з аналізом фактурних особливостей хорового твору, оскільки саме з різних прийомів викладу музичного матеріалу і складається те, що називається фактурою.

Завершує вокально-хоровий аналіз опис способів хорового дихання, застосованих в цьому творі. В усіх випадках необхідно обґрунтувати використання того або іншого виду дихання, необхідність його. Головним при

цьому повинна являтися логіка розвитку музичної і поетичної думки як у усього хору, так і в кожній з партій.

1. Тип і вид хору

Тип хору визначається залежно від того, які партії його складають. Хор, що складається з жіночих голосів, називається однорідним жіночим хором. Аналогічно - чоловічий хор називається однорідним чоловічим, а хор, що складається з хлопчиків і дівчаток, називається дитячим хором. Існує традиція виконання творів, написаних для дитячого хору, жіночим складом і навпаки. Визначити, який же в даному випадку тип хору припускає автор, у випадку якщо їм не вказані конкретні види голосів, можна виходячи з образного змісту твору.

Хор, що складається з чоловічих і жіночих голосів, називається мішаним хором. Різновидом його є хор, в якому партії жіночих голосів виконують хлопчики, нерідко його називають хором хлопчиків. Як правило, усі православні духовні співи, написані до початку ХХ століття, призначалися для виконання таким складом мішаного хору.

До типу мішаних хорів відносяться також неповні мішані хори. Неповні мішані хори - це такі хори, де відсутня яка-небудь одна з партій. Найчастіше це басы або тенора, рідше - які-небудь з жіночих голосів.

Кожному типу хору відповідають певні види хорів. Вид хору свідчить про кількість хорових партій, що входять до його складу, хори бувають одноголосні, двохголосні, триголосні, чотирьохголосні і так далі.

Однорідні хори мають у своєму складі, як правило, дві основні партії (сопрано, альти або тенора, басы), отже, основний вид однорідного хору - двохголосний. Мішаний хор складається з чотирьох основних партій, і його найбільш характерний вид - чотириголосний.

Зменшення і збільшення числа реально звучних партій шляхом дублювання або, навпаки, розподілу може дати нові види хору. Наприклад: однорідний одноголосний хор, однорідний чотириголосний хор, мішаний восьмиголосний хор, мішаний одноголосний хор і так далі.

Дублювання і розподіли можуть бути як постійні, так і тимчасові. Хорова партитура з нестабільною зміною кількості голосів матиме вигляд, званий епізодичним одно-, дво-, трьох-, голоссям, з обов'язковою вказівкою стабільного числа голосів (наприклад, однорідний двохголосний жіночий хор з епізодичним триголоссям). При тимчасових розподілах, що позначаються іноді італійським словом *divisi*, виникаючі нові голоси мають, як правило, підпорядковане значення.

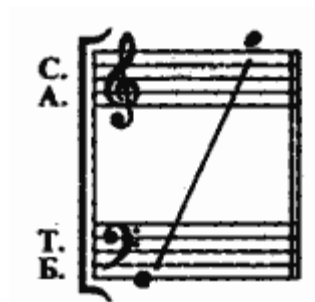
Окрім простих хорів існують також склади зведених хорів, коли у виконанні творів одночасно беруть участь декілька хорів, що мають самостійні хорові партії. Такі партитури зведених хорів особливо часто зустрічаються в оперній музиці.

У православній музичній практиці також існує традиція твору так званих антифонних (*антифонний спів (буквально - звук проти звуку) - тип виконання, при якому поперемінно звучать два хори, наприклад, лівий і правий кліроси в православній церкві*) творів, при якій два хори співають, як би відповідаючи один одному. Такі склади називаються відповідно: подвійні, потрійні і так далі.

2. Діапазон та теситурні особливості твору

Після визначення типу і виду хору необхідно з'ясувати діапазон і теситурні особливості хорових партій. Передусім визначається загальний діапазон хорової партитури. Для цього необхідно "виміряти" відстань між крайніми нижнім і верхнім звуками, що зустрічаються в цій партитурі. Для наочності можна відмітити їх на нотному стані таким чином:

Приклад



Далі так само визначаються діапазони кожної хорової партії, що входить до складу партитури.

Поняття діапазону тісно пов'язане з поняттям теситури, найбільш використовуваній частині діапазону в цьому творі. Для оцінки теситури потрібне ретельне вивчення використання регістрових можливостей голосів в усіх партіях, упродовж усього твору. Теситура залежно від діапазону і регістрових особливостей конкретної партії може бути середня, висока або низька. Наприклад, регістри партії сопрано виглядатимуть так.

Приклад



Аналогічно, з урахуванням особливостей вокальних діапазонів будуть розподілені регістри і в інших хорових партіях.

Теситуру можна назвати зручною, якщо висотне положення хорової партії відповідає вільному звучанню голосу. Якщо ж в процесі виконання голос тривалий час звучить в незручному регістрі, напружено, - теситура вважається незручною. Важко співати тривалий час у верхньому регістрі. У низькому регістрі технічні і динамічні можливості голосу істотно обмежені. В більшості випадків значні частини хорових партій поміщаються в середню, найбільш зручну для співу, теситуру.

Проте вищесказане не означає, що використання крайніх регістрів небажане і неправильно. Дуже часто саме таким засобом композитор домагається необхідного йому тембрового виділення тієї або іншої партії, створення певного колориту.

Стрій. В процесі хорового аналізу твору нас цікавить, передусім стрій мелодичний та стрій гармонічний. Розглянемо їх особливості докладніше.

Мелодичний стрій. Кожна хорова партія інтонує свій мелодичний матеріал в інтервальному відношенні. Мелодичний стрій стирається на ладову основу. Тому для правильного інтонування за якого усі інтервали звучать чисто, виразно, функціонально слід виконувати основні правила їх інтонування:

великі інтервали інтонуються широко, малі інтервали – вузько. Мелодичний стрій хорової партії – це частковий стрій.

Гармонічний (вертикальний) стрій. Вертикальний (гармонічний) стрій є гармонічною формою інтервалу. Основа класичної гармонії - терція, яка є зародком акордів мажорного і мінорного ладу й інших сполучень.

Основне правило інтонування гармонічних інтервалів таке саме, як і для інтервалів мелодичних: великі інтервали інтонуються широко, малі — вузько. Тобто, велику терцію слід "підтягувати", малу - співати "тупіше".

Інтонування акордів.

Тризвук. Складається з: 1- основа акорду; 2 - терція; 3 — квінта. В мажорі основа акорду і квінта не становить особливих небезпек для інтонування, легко вистроюється по "пустому" звучанню квінти. Терція потребує гострішої подачі (показник мажорного ладу). В мінорі небезпека для інтонування існує у кожному звуці! Основний тон - є небезпека "сповзання" вниз (як VI ступінь мажорного ладу); мала терція інтонується непевно (або гостріше, або тупіше); квінта також має нахил до пониження (можливо тому, що відстоїть від попереднього тону на велику терцію, що вимагає "гострої" подачі тону) і потребує підвищення. Мажорний тризвук інтонується легше мінорного. Зменшений тризвук складається з малих терцій. Будується на VII та на II ст. мінору і гармонічного мажору. В основному вигляді зустрічається досить рідко. Проте, у вигляді першого обернення (зменшений секстакорд) зустрічається часто. Характер його звучання суворо-благородний. У секстакорді при чотириголосному викладі часто подвоюється терція (бас) або квінта. Інтонується секстакорд досить легко. Інтонування зменшеного секстакорду: основний тон - "гостро" вгору; терцію - "тупо" вниз; квінту - також вниз. Збільшений тризвук складається з великих терцій. Будується на VI ступені гармонічного мажору і III ступені гармонічного мінору. У класичній музиці як самостійний акорд зустрічається дуже рідко. Частіше — як випадковий при хроматичних послідовностях (D7+5, V+5). У чотириголосному викладі допускається подвоєння кожного тону. Характер звучання збільшеного тризвуку різний: у високому регістрі на *forte* або "зловісно-погрозливий", або як

зойк розпачу; в низькому регістрі на *piano* - "болюче-вишукано-томний". Інтонування цього акорду становить чи не саму велику трудність. Дуже важливо досягти чистого інтонування збільшеної квінти (часто її інтонують або вище, або нижче). Коректувати це звучання краще голосом, або допомагати нетемперованим інструментом, але ні в якому разі не фортепіано! Для інтонування пропонується вправа: співати великі терції з диханням. Наприклад, акорд: "с" - "е" - "gis" інтонується так. Співається перша терція ("с" - "е"), пауза, дихання і інтонується друга терція ("е" - "gis") яку переосмислюємо як нову, що не пов'язана з попередньою. Потім, коли слух призвичаїться до звучання цих терцій окремо, можна сполучити їх у одну послідовність двох великих терцій.

Септакорди. Характерним інтервалом для усіх септакордів є септими. Вони будуються на усіх тонах звукоряду. Найчастіше вживаються в мажорі і мінорі на II ступені, II, V, VII гармонічного. Септакорд V ступеню - домінантсептакорд. Складається з мажорного тризвуку + малої терції (або малої септими). Мажорний тризвук інтонується відповідно до правила інтонування мажорних тризвуків. Септиму слід інтонувати "тупо" вниз (особливу небезпеку становить прохідна септима, яку слід інтонувати із "заниженням", прямуючи в терцію нової тональності). В усіх мелодичних положеннях правила інтонування є однаковими. Малий ввідний септакорд. Складається зі зменшеного тризвуку + велика терція. Будується на VII ступені мелодичного мінору (при русі вгору) і на II ступені гармонічного мажору. В інтонуванні слід дотримуватися правила звуження зменшених інтервалів: основний тон подається "гостро" вгору, терція і квінта - "тупо" вниз. Найбільшу небезпеку становить інтонування основного тону. В усіх розміщеннях і оберненнях способи подачі інтервалів незмінні. Малий септакорд (або малий мінорний) складається з мінорного тризвуку і малої терції (чи малої септими). Будується на I, IV, V ступенях натурального мінору і II, III, VI ступенях мажору. Найчастіше використовується на II ступені мажору, від чого часто називається "акорд II ступеню". Проте в основному вигляді цей акорд використовується не часто. Найчастіше - в каденціях як квінт-секст акорд. Правила інтонування за схемою мінорного тризвуку та малої терції: основний тон і квінта вгору, терція і септима вниз. У вигляді квінт-секст

акорду способи подачі складових елементів акорду міняються: колишня терція набуває властивостей основного тону мажорного тризвуку і інтонується стійко; колишня квінта співається високо як нова мажорна терція; септима стає мажорною квінтою і інтонується стійко; бувший основний тон стає додатковою великою секстою (або великою секундою), яка потребує загостреної подачі. Цей акорд звучить яскраво, напружено повнокровно, як мажорний тризвук з великою секстою. Друге обернення, терцкварт акорд, у звучанні зберігає властивості першого обернення (квінт-секст акорду). Басовий звук інтонується гостро вгору, як терція мажорного тризвуку, терція - стійко (як основний тон), септима - стійко (як квінта мажорного тризвуку, основа - гостро вгору (як секунда від квінти мажорного тризвуку)). Третє обернення, секундакорд, справляє враження нестійкого співзвуччя на "педалі", за яку править септима. Септиму слід подавати стійко, твердо, основу і квінту - гостро вгору, терцію - "тупо" вниз. Зменшений септакорд. Це дуже нестійке співзвуччя, бо її основу становить ввідний тон. До складу септакорду входять дві зменшених квінти, що становить значну трудність у інтонуванні. Основний тон слід подавати гостро вгору, терцію, зменшену квінту і зменшену септиму - "тупіше" вниз. Тобто, весь акорд нібито стискається сам у себе. Найбільшу небезпеку становить подача основного тону. Не зважаючи на це, у відповідному гармонічному оточенні цей акорд засвоюється досить легко. Великі септакорди будуються на I і IV ступеню мажору та I і III - мінору (гармонічного і натурального). Ці акорди складаються з мажорного або мінорного тризвуку, які інтонуються відповідно до правила інтонування тризвуків. Найбільшу небезпеку становить інтонування великої септими, яка є характерним інтервалом цього акорду. Її слід подавати гостро вгору. Нонакорди. Це складні септакорди, які складаються з септакорду (з пропущеним одним з середніх тонів) та терції. Характерний інтервал - нона, яка буває великою і малою. Велика нона інтонується подібно до великої секунди або як велика терція над септимою, тобто гостро вгору. Мала нона інтонується "тупо" вниз, так само як мала секунда, що співається вгору, чи мала терція над септимою. У більшості випадків цей акорд зустрічається в основному вигляді в мелодичному положенні нони. Великі

нонакорди зустрічаються частіше за малі. Домінантовий нонакорд, який звучить дуже наповнено, барвисто, зустрічається найчастіше. Як впливає подвоєння на чистоту звучання? Подвоєння акордів збільшує оберто́ніку звучання, внаслідок чого, акорд сприймається тембрально багатшим. Проте, водночас, в акорді з подвоєнням збільшується кількість оберто́нів, що забруднює інтонацію.

3. Співвідношення природного і штучного ансамблів

У вокально-хоровому аналізі виділяються два види ансамблів. Це так звані *штучний* і *природний* ансамблі. Річ у тому, що нерідко в хоровій партитурі зустрічається таке положення акорду, при якому теситурні умови в різних партіях неоднакові, і тому досягти рівноваги звучання голосів буває дуже важко. Таке положення дістало назву штучного ансамблю.

При природному ансамблі характерні для нього однакові теситурні умови в усіх голосах сприяють урівноваженості звучання, і в результаті від хормейстера не потрібні додаткові зусилля щодо динамічного вирівнювання акорду.

Природний і штучний ансамблі тісно взаємозв'язані з іншим видом ансамблю - динамічним. Річ у тому, що теситурні умови кожного голосу адекватні тому або іншому нюансу. Так, низька теситура відповідає нюансу *piano*, середня - *mezzo-forte*, і висока, відповідно, - *forte*. Щоб навчитися визначати всякий акорд з точки зору природного або штучного ансамблю, необхідно ретельно проаналізувати його теситурніскладові.

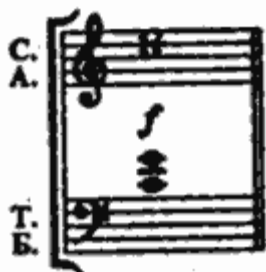
Приклад



Цей акорд представляє собою вид штучного ансамблю, оскільки теситурні умови чоловічого і жіночого хорів різні. Тенора і баса звучать у високій теситурі, тоді як сопрано і альти - в середній.

У іншому прикладі теситурні умови у усіх партій однакові, усі знаходяться у своїх верхніх регістрах при загальному нюансі forte. У наявності приклад природного ансамблю.

Приклад



Необхідно пам'ятати про те, що практично не зустрічається творів, цілком написаних в тому або іншому виді ансамблю. Як правило, можна говорити лише про переважання якого-небудь одного з них або ж вказувати зони застосування кожного. Дуже часто види ансамблю можуть мінятися на межах фраз, речень або частин хорового твору.

Що стосується поліфонічних творів, то в них, як правило, питання природного або штучного ансамблю не розглядаються, оскільки теситурні невідповідності в них служать для більше рельєфної подачі тематичного матеріалу і виділення основних тем. Виняток становлять фрагменти, написані в акордовому складі.

4. Особливості використання тембрових фарб і хорове "оркестрування"

Композитори у своїх творчих пошуках прагнуть добитися таких тембрових фарб, які б якнайповніше, глибоко і цікаво виявили суть художніх образів. Завдання хорового диригента - зрозуміти, чому автором вибрані ті, а не інші темброві рішення. Від цього багато в чому залежить те, який звуковий вигляд матиме партитура, що вивчається з хором.

Наприклад: основний тематичний матеріал викладений автором в альтовій партії, а не у сопрано. Диригент не може не задатися питанням: "А чому"? Справа ж в тому, що одні і ті ж звуки звучать з різною тембровою забарвленістю в партії сопрано і у альтів. Сопрано виконають тему світлішим звуком, альти ж, навпаки, нададуть звучанню темне забарвлення. Мабуть, в

даному випадку цей тембр, на думку автора, найбільш образно відбиває зміст твору.

Потрібно, проте, пам'ятати, що темброві особливості кожного голосу залежать від його конкретного використання в тій або іншій частині свого діапазону, а також від використовуваної при цьому сили звуку. Для з'ясування вказаних проблем є необхідність повернутися до попереднього розділу посібника, де йде розмова про тембрні особливості кожної хорової партії.

Використання композитором тих або інших тембрів залежно від художніх причин називається хоровим "оркеструванням". Насправді, якщо провести аналогію із звичайним оркеструванням, то ми побачимо, як і там і тут композитори увесь час піклуються про оновлення тембрального забарвлення. В оркестрі вони використовують струнні, духові, ударні і інші інструменти, в хорі ж до їх послуг тільки чотири хорові голоси в різних варіантах.

Тому той або інший фрагмент партитури може бути "оркестрований" однорідним або мішаним хором, їх перекличками, використанням виконуючих соло голосів, включеннями і виключеннями різних хорових партій і багатьма іншими тембровими поєднаннями голосів.

У хорових творах сучасних композиторів велике значення приділяється сонористичній стороні партитури. Під сонористикою (*сонористика - один з методів твору в музиці ХХ століття, заснований на операції тембро-барвними звучностями. У ній має провідне значення загальне враження звукової фарби, а не окремих тонів і інтервалів як в тональній музиці*) зазвичай розуміють використання яких-небудь нетрадиційних видів тембральної складової.

Приміром, дуже часто хоровими засобами імітується який-небудь інструмент або ж немuzичний звук: шум вітру, регіт, дзвін розбитого скла, удар дзвону та ін. Як правило, при цьому основна увага приділяється не звуко-висотним, а тембральним характеристикам хорового звучання.

Іноді сонорні елементи партитури взаємодіють з традиційними засобами художньої виразності, виростають з них або ж в них розчиняються.

Випускники музичних училищ та ВУЗів повинні бути освіченими музикантами, володіти музично-виконавськими навиками, які необхідні в

майбутній практичній діяльності, людьми активної життєвої позиції, які глибоко усвідомлюють важливість своєї роботи. Викладач по «фортепіано» готує студентів до їх майбутньої професійної діяльності. Під впливом викладача по фортепіано формуються погляди і смаки учнів, розвивається їх інтелект, творча активність прививаються навички самостійної роботи, здійснюється музичний розвиток, виховується любов до професії в зв'язку з сучасними вимогами до вчителя музики; великої ролі живого виконання необхідно виховання виконавських навичок і виконавської волі, які дозволяються яскраво, образно доносити до слухача зміст музики.

Успіх виховання учня залежить від здібностей, захопленості, знань викладача. За час навчання студентам треба – оволодіти грою на фортепіано в обсязі, необхідному для виконання музичних творів, що входять до програм загальноосвітньої школи та дитячого садка: формувати навички читання тексту; розвинути виконавські якості, тобто вміння яскраво і образно передати зміст музичного твору дітям; виховати навички гри і логічного (мислення) інтонування мелодії, розвинути слухової уяви і постійного слухового контролю; виховати навички педалізації в залежності від характеру і стилю твору; удосконалити технічні можливості, розвинути всі елементи віртуозної техніки, необхідної для виконання творів, які входять в програму загальноосвітньої школи; розвинути поліфонічний слух і постійно працювати над творами поліфонічного складу, що дозволяє набувати навички багатоголосного чуття, розвиває аналітичні можливості слуху, сприяє збагаченню звукової палітри; працювати над творами великої форми, що допомагає виховувати масштабність мислення, вміння співставляти контрастні образи і переходити від однієї фактури до іншої; виховати навички самостійної роботи, необхідних в практичній діяльності: читання з аркуша, транспонування, підбір по слуху і акомпонементу, власному співу, елементарні навички імпровізації. Перед викладачем фортепіано стоять завдання – виховати в учнів уважне ставлення до тексту, аплікатури, артикуляції (*артикуляція — спосіб виконання на музичному інструменті чи голосом послідовного ряду звуків*), з'ясувати виражальний смисл деталей.

Студентам доводиться, виконувати, крім фортепіанних творів і багато творів мистецтва минулих століть. Усе це не можливе без врахування артикуляційних особливостей інструментів, які передували фортепіано. Крім того, дуже цінне є на заняттях з фортепіано, коли учень орієнтується і володіє успішно багатоманітністю артикуляційних градацій, передбачає знання стильової специфіки еволюції артикуляційної символіки. Не менш важливим завданням навчити учня на уроках з фортепіано, щоб він вмів і знав, як з'ясувати питання артикуляції з іншими музично-виражальними засобами в процесі виконання творів. Тому з перших занять учня потрібно вчити артикуляційним прийомам і починати з **легато** і ознайомити з **епохою Відродження**, щоб учень знав, що провідна роль серед клавішних інструментів по праву належала **органу**. Необмежена протяглість звука, багатоманітність тембрів та регістрів, грандіозна міць динаміки й вокальна природа звуковидобування сприяли його поширенню.

Ранні твори для органа – це здебільшого інструментальні перекладання популярних пісень, обробки хоральних наспівів. Зв'язність, притаманна органній манері гри, якнайкраще відповідає його характерові. Тому, якщо учень буде знати стильові особливості Легато, то виконуючи на фортепіано органну музику того часу слід максимально використовувати прийоми легато. Переважання легатності з часом привело до появи невеликих ліг в органних творах **XVII** ст. Це графічне позначення, запозичене зі скрипкової практики, можна вважати одним з перших артикуляційних символів, застосованих для клавішних інструментів.

З виникненням стилю **Барокко** помітної популярності набуває **клавесин**, який відіграв значну роль в інтенсивності розвитку світської музики. Однак при всіх його властивостях не можна не відзначити й суттєвого недоліка – короткого звучання. Природна **стаккатна** акцентованість кожного звука, який видобувається на інструменті, більше відповідає рухливості і танцювальності, негативно відбиваючись на виконанні повільних пісенного типу мелодій. Щоб уникнути переривчастості звучання мелодичної лінії, проміжки між її окремими звуками заповнювались різного роду прикрасами, або, як їх тоді

називали «Манерами». Дивуючись сьогодні вишуканій різноманітності мелізматички тих часів, ми часто не замислюємося над тим, що початкове її застосування було викликано причинами суто артикуляційного порядку.

Однією зі спроб подолати розчленованість вимови на клавесині можна вважати й аплікатурну реформу, яка завершилась на початку XVIII ст. І тому не випадково, що біля джерел легатної гри в період розквіту клавесинного мистецтва стояли два видатних органіста – Й.С. Бах та Ф.Куперен, оскільки мистецтво клавесиністів XVIII століття зобов'язане своїм прагненням до зв'язності гри артикуляційній спадщині органного виконавства. Однак через ряд причин, зумовлених артикуляційною природою клавесина, провідним артикуляційним принципом його незмінно залишається *non legato*. Про це свідчить таке висловлення К.-Ф.-Е. Баха: «Ноти не написані відривчастими (тобто стаккато), зв'язними (тобто легато) або витриманими (тобто тенуто), слід тримати половину їх вартості» (А.Алексеев, Із історії фортеп'яної педагогіки К.1974, стр. 49). У Франції, де особливо цінувалась зв'язність виконання, можна спостерігати помітний вплив розчленованості вимови. Ця подвійність відчутно проявляється у трактаті Ф.Куперена «Мистецтво гри на клавесині», автор з одного боку ратує на те, щоб «у творах виконуваних на клавесині, все було пов'язано», з другого ж, нагадує, що «не слід ухилятися від властивого клавесинові характеру гри. Отже, прагнення до зв'язності гри на клавесині завжди носило відносний характер, будучи не в змозі подолати артикуляційних особливостей цього інструменту.

Сприйняття розчленованої вимови як певної артикуляційної норми, яка найбільше відповідала звуковій природі клавесина, не втратило свого значення й на межі XVIII та XIX ст., коли на зміну клавесині прийшло **фортепіано**. Це можна пояснити тим, що на початковому етапі становлення фортепіанного штрихового мистецтва ще були сильними артикуляційні традиції принципів клавесинної гри. Так, наприклад, у школі М.Клементі описуються такі різновиди розчленованої вимови: *кліноподібне стаккато*, *крапко-стаккато*, *крапки* під лігою.

У зв'язку з цим можна зробити такий висновок: хоч в епоху класицизму

повністю завершується перехід від клавесина до фортепіано, однак у галузі артикуляції відповідні зміни з'являються з деяким запізненням. Причину цього слід шукати, з одного боку, в артикуляційних ідеалах попереднього стилю, а з другого – в особливостях еволюції фортепіано. У галузі фортепіанного будівництва від самого початку виник географічний розподіл на віденську й лондонську школи. Віденські інструменти відрізнялись легкістю клавіатури, вишуканою органіваністю кожного тону. Чіткість їх звучання особливо імпонувало Моцартові, бо найбільше відповідала класичній ясності його стилю. Він із задоволенням відзначав, що «звук зникає майже в той самий момент, коли його видобуваєш» (А.Ейштейн, Моцарт М., 1977, с. 23). Педаль, як невід'ємний атрибут фортепіано з'являється, по суті, тільки у Бетховена. Твори ж Гайдна і Моцарта написано переважно для безпедальних інструментів. Отже різниця в артикуляції у Моцарта і Бетховена обумовлена не лише стильовими особливостями їх творів, а й самим процесом розвитку інструментальної механіки. Використання виразових можливостей підсумовуючої правої педалі складає суть артикуляційної відмінності бетховенського піанізму, який висуває легато як основну артикуляційну барву. На зміну витонченій відшліфованості кожного звука приходять органічна спаяність звукової лінії, яка вимагає більшої глибини та співучості тону. Цьому більше відповідала англійська фортепіанна механіка з її інтенсивною звучністю, що й забезпечило її «перемогу» в XIX ст. В результаті освоєння можливості зв'язної гри на фортепіано згідно з естетикою **романтизму**, суттю якого була пісенність панівної ролі у фортепіанній артикуляції набирає штрих **легато**. Тільки тепер його графічне дугоподібне позначення істотно доповнюється словесними уточненнями: *legano*, *poco legato*, *molto legato*, *ben legato* і як вираження граничної злитості гри – *legatissimo*. Нерідко їх супроводять вказівки на характер вимови, зокрема *leggiero e legato*, що свідчить про усвідомлення змісту штрихового мистецтва. Зрозуміло, що описану історичну зміну артикуляційних принципів не слід приймати прямолінійно, що кожна епоха використовувала всю багатоманітність виразових можливостей артикуляції. Йдеться передусім про

принцип, який складає основу артикуляційної гри – естетики того чи іншого стилю.

Отож, коли на уроках спеціального фортепіано відзначаємо, що у клавірному виконавстві епохи барокко домінуючою сферою було *non legato*, а раннього віденського класицизму – стаккатність і що артикуляція романтизму характеризується переважно принципом зв'язної гри, то це зовсім не означає необхідності збіднення артикуляційної палітри виконавця і зведення її до якогось одного прийому. Навпаки, таке розуміння повинно сприяти багатоманітному використанню одного і того ж штриха при інтерпретації музики різних історичних періодів та художніх напрямів. Так, у барочному *legato* завжди відчуватиметься елемент огранованості кожного звука; у пасажах Моцарта, зіграних *legatissimo*, зберігатиметься артикуляційна чіткість ритмічного пульсу *staccato* - співучість тону.

Підводячи підсумок оглядові еволюції артикуляційної символіки, яке проявилось у двох напрямках: 1) як наслідування інструментальних штрихів; 2) наслідування вокальної вимови, не можна не вказати й на жанрові джерела артикуляційних перетворень. Якщо для клавірного мистецтва барокко характерне тяжіння до танцювального жанру з властивою йому акцентованою метричністю та членороздільністю мелодичного рисунка, то для романтизму, навпаки, типовим є прагнення до пісенного жанру, відмінною рисою є плавність і злитість звукових переходів. Описана закономірність може бути розглянута також як інструментальний та вокальний принципи артикулювання.

Отже розвиток артикулювання на різних історичних етапах істотно залежав від таких факторів:

- 1) артикуляційної природи інструментів панівних жанрів;
- 2) наслідування артикуляційних особливостей інших інструментів, у тому числі й найдосконалішою з них – людського голосу. Це потрібно, щоб кожен учень по класу спеціального фортепіано знав і умів використовувати на своїй практиці в дитячому садку, вмів кожен твір на слухання музики проілюструвати на належному професійному рівні.

Крім розглянутих вище видів зв'язного й розчленованого артикулювання, на

особливу увагу заслуговує один з найскладніших штрихів – portamento. В ньому відбилася основна суперечливість, яка є рушієм усіх артикуляційних процесів, а саме суперечливість між двома крайніми полюсами вимови – зв'язністю й розчленованістю. Графічне позначення цього штриха вказує на спробу всупереч логіці поєднати несумісне (неможливо «вимовити» мелодію одночасно і зв'язно і розчленовано). Гра на межі зв'язності і розчленованості, по суті, є процесом чергування невеликих відхилень в той чи інший бік. Робота над portamento – це один з найкращих шляхів розвитку артикуляційної жвавості й рухливості піаністичного апарату. Еволюція зміни в галузі артикуляції істотно вплинули на формування прийомів звуковидобування. Тому на уроках по спеціальному фортепіано треба звернути увагу до збагачення диференційованої пальцевої гри за рахунок використання як окремих рухів кисті, так і об'єднувальних рухів усєї руки. Потрібно учневі навести приклади – порівняння; порівняти властиву романтичному піанізмові широку амплітуду рухів з переважно пальцевою барочною манерою гри Й.С.Баха.

За свідченням сучасників «Бах грав такими легкими й непомітними рухами пальців, що їх ледве можна було вловити. Рухалися тільки перші суглоби пальців, кисть же руки навіть у найскладніших місцях зберігала заокруглену форму, пальці лише злегка піднімались над клавішами, не більше, аніж при виконанні трелей, і якщо рухався якийсь палець, то інші залишались спокійними. Ще меншу участь у процесі гри брали інші частини його тіла. (І. Фурдель. Про життя, мистецтво в творах Й.С. Баха. М., 1974, с. 27). З другої половини XVIII століття артикуляцію починають розглядати у взаємозв'язку з іншими виражальними засобами. К.-Ф.-Е. Бах, наприклад, відзначає залежність артикуляції від тривалості звучання, темпу й динаміки. Д.Г. Тюрк звертає увагу на артикуляційне розрізнення секундових та стрибкоподібних рухів мелодії (своєрідний натяк на інтонаційну природу злитості й розчленованості. К.Черні обмежує дію штриха темповою зоною. Органісти й клавесиністи XVII-XVIII століть уміли доповнювати недостатню динамічну гнучкість інструмента засобами артикуляції й Агогіки. Прагнучи підкреслити поступове наростання звучності до інтонаційної вершини, вони

широко використовували в своїй практиці прийом артикуляційного *crescendo* (тобто поступове подовження звучачої частини кожної наступної ноти в межах її тривалості) у поєднанні з агогічними відхиленнями. Наприклад, *rubato* могло виникнути як результат виходу за межі метричних меж артикуляційного *crescendo*.

Історія зберегла для нас цікавий приклад, у якому відбився момент переходу одного виразового засобу в інший. І.Ф. Куперена, який багато зробив для збагачення виразових можливостей клавесина, можна зустріти випадки виписаного *rubato*, здійснюваного шляхом артикуляції. Це так зване *suspension* – одне з рідких артикуляційних позначень. Яке скорочує тривалість звучання не справа, а зліва від ноти: запис, виконання. В результаті зіпзніювання початку звучання й відтягування сильного часу такту відбувається ніби розхитування метричної основи, яке викликає у слухача відчуття ритмічної основи. Про зв'язок артикуляції та динаміки свідчить і наявність спільних графічних вказівок у другій половині XVIII століття. На думку одного з авторитетних вітчизняних дослідників фортепіанної артикуляції Л.Беренбойма, рисочка, а потім клиночок, який замінив її, деякий час вживалися для позначення акценту, тобто виконували динамічну функцію, причому акцент та вкорочення ноти нерідко зберігались. Крім того, різка відривчастість звука, позначувана клиночком, сама по собі не позбавлена певної акцентованості. Такий взаємозв'язок артикуляції з іншими виражальними засобами існує завдяки багатоманітності її функції, що є результатом глибокої взаємодії.

Артикуляції з усіма комплексом виразових засобів музичної вимови. Отже, на уроках спеціального фортепіано, вивчення артикуляції повинно здійснюватися з урахуванням цих взаємозв'язків.

Крім уже згаданих динамічної, ритмічної та інших функцій артикуляції, зупинімося й на її інтонаційній функції. «Інтонація. Пише Асаф'єв, - передусім якість осмисленої вимови» (Б.Асаф'єв. Музична форма як процес.

Л., 1871, с. 259). Спостерігаючи співвідношення якісного і кількісного аспектів музичної вимови, або, інакше кажучи, аналізуючи взаємозв'язок інтонування і артикуляції, не можна не помітити, що найчастіше певним інтонаціям

відповідає характерна артикуляція. Наприклад у клавірній музиці Баха, спостерігаємо тяжіння секундових інтонацій до зв'язності, а великих інтервалів – до розчленованості.

Однак функції артикуляції далеко не вичерпуються функцій другого плану можна назвати функцію наслідування. Сама ця ідея наслідування артикуляційної своєрідності інших інструментів цікава вже тим, що поклала початок оркестровому трактування фортепіано. Значна роль належить тут виражальним можливостям тембру й регістру. Важливою функцією, здійснення якої вимагає великого виконавського досвіду й художньої зрілості, є функція «виражальної декламації», яка досягається за допомогою артикуляції, притаманної вигуку, тому чи іншому характерові мови, дихання, руху, тій чи іншій життєвій ситуації» (І.Браудо. Артикуляція. Л., 1973, с. 19).

Проблема вивчення функції артикуляції ставить перед педагогом такі завдання. 1) Організувати учбовий процес так, щоб на будь-якому його етапі послідовно знайомити учня з усією багатоманітністю функцій артикуляції; 2) навчити його самостійно аналізувати й використовувати ці функції в процесі виконання: по-третє, виховати в учня здатність завдяки уважному вслуховуванню в ритм, динаміку, темп, інтонацію твору правильно вибрати артикуляцію.

Принципово важливим є вивчення ще однієї процесуальної особливості артикуляційного мистецтва. Щоб її з'ясувати, візьмімо штрих *non legato* розчленованість, поступово одержимо нову якість – короткість, властиву *staccato*. Здійснивши подібний експеримент у протилежному напрямку, ми досягнемо зв'язності, характерної для *legato*. Отже, прийняття тієї чи іншої артикуляції обмежене діапазоном, у якому зберігається притаманна їй якість. Тобто артикуляційний штрих має зонну природу. У зв'язку з цим завданням, яке виникає перед педагогом, можна сформулювати в такий спосіб: навчити мистецтву артикулювання – це значить передусім навчити сприймати зонну природу штриха, виховати в учня по спеціальному фортепіано вміння розрізняти найтонші градації кожної зони, допомогти

виробити професіональні навички в учня, що дають можливість знайти те «ледь-ледь» між іще не legato і вже не legato, від якого великою мірою залежить художня сила інтерпретації.

З цього виходить, що на уроці по спеціальному фортепіано. Що викладач має ставити перед собою таку мету: 1) послідовно ознайомити учня з усією багатоманітністю функцій артикуляції; 2) навчити самостійно аналізувати й використовувати ці функції в процесі виконання творів ; 3) виховати в учня здатність завдяки вслуховуванню в ритм, динаміку, темп, інтонацію твору вміти правильно вибрати артикуляцію; 4) навчити розвитку творчої уяви та багатству виразових інтонацій.

5. Прийоми хорового письма

Як вже відзначалося вище, прийоми хорового письма пов'язані з використанням хорових фарб. Зокрема, такі прийоми, як загальнохоровий виклад теми, дублювання, унісон, передача мелодії з однієї партії в іншу, зіставлення або відособлення хорових груп, по суті є прийомами хорової оркестровки і повинні розглядатися в попередньому розділі анотації. Тут же слід зупинитися на таких специфічних речах, як перехрещення голосів, накладення, оточення основної теми і хорова педаль.

Із з'єднанням голосів в гармонічній функції пов'язано теситурне розташування хорових партій. У хорі можуть бути використані три варіанти такого розташування.

1. При нашаруванні порядок розташування голосів по вертикалі залежить від їх природного висотного співвідношення: сопрано, альти, тенора, басы. Це найбільш поширений варіант розташування.

2. При перехрещенні партія нижча розташовується над вищою. Таке розташування пов'язане з особливостями голосоведення використовується, як правило, в музиці поліфонічного складу.

3. При оточенні голос одного тембру розташований між голосами іншого тембру (наприклад, тенора оточені жіночими голосами). Подібного роду поєднання можуть виникнути в нетрадиційних тембрових комбінаціях.

Одним з прийомів хорового письма є хорова педаль. Зустрічаються одноголосні, двохголосні і більше багатоголосі хорові педалі. Одноголосна педаль у вигляді витриманого звуку може зустрічатися в будь-якому голосі хорової партитури. Особливості голосу і регістра, в якому звучить педальна нота, повідомляють різні відтінки звуковому колориту твору.

У вигляді двохголосної педалі може бути використаний будь-який інтервал, але частіше за інших зустрічається октава або квінта.

Поняттю багатоголосної педалі більше відповідає витриманий акордовий комплекс, але можливий також якій-небудь трьох- або більше багатоголосий дубльований звук.

У хоровому викладі зустрічається і ритмизована педаль у вигляді багатократних повторів одного або декількох педальних звуків. Одним з різновидів ритмизованої педалі є остинатна повторювана мелодійна формула.

6. Види хорового дихання.

Кожен твір пред'являє певні вимоги до видів хорового дихання.

Перший етап в цій роботі - розставлення дихання в окремих партіях і в хорі в цілому. У місці передбачуваного дихання зазвичай ставиться "галочка". Залежно від складу твору або його частини момент дихання може в усіх партіях співпадати повністю, частково або не співпадати зовсім.

Розглядаючи хорову партитуру з вокального боку і проспівуючи її партії з текстом, необхідно визначити місця цезур, які в творах із словом бувають пов'язані не лише із зміною дихання, але також і з вимогами музичного фразування. Фразування ж зазвичай безпосередньо пов'язане з побудовами літературних фраз. Найчастіше в закінченнях музичних фраз настають своєобразні, ледве помітні короткі паузи-цезури, де виявляється можливою зміна дихання.

Тому при визначенні моментів дихання дуже важливо враховувати їх збіг з цезурами музичного і літературного текстів.

Якщо текст вимовляється одночасно у усього хору, то легко вирішується і питання дихання. У творах же поліфонічного або змішаного складу визначення моментів дихання є складнішим завданням, оскільки кожна партія має в них

самостійну лінію розвитку. У подібних творах нерідкі зіставлення декількох тематичних елементів і, внаслідок цього, хорові партії можуть набувати різного функціонального значення у міру розвитку музичної думки твору.

Оскільки літературний текст при цьому вимовляється в кожній партії по-різному (повністю, частково, з повторенням окремих слів), то моменти дихання можуть бути з'ясовані тільки в результаті аналізу структур як окремих партій, так і форми твору в цілому.

При цьому важливо враховувати те, щоб дихання в творах поліфонічного складу так само, як і в звичайних, співпадало з цезурами в мелодійних лініях окремих партій і не порушувало тематичного розвитку в цілому. Логічним тому видається розставлення знаків дихання перед вступами основних тим, противосложений або ж після їх проведення. Таким чином основні теми твору виділяться яскравіше і рельєфно.

У усіх випадках диригент (а в нашому випадку - студент) зобов'язаний обґрунтувати для себе необхідність дихання. Окрім вищезгаданих випадків при визначенні меж дихання мають значення і реальні можливості запасу дихання. У випадках, коли тривалість звучання перевищує фізичні можливості співаків, застосовується так зване ланцюгове дихання. Суть його полягає в тому, що зміна дихання робиться хористами не одночасно, а як би "по ланцюжку", підтримуючи безперервність звучання.

Застосування ланцюгового дихання не завжди доречне. Як правило, його використовують в творах ліричного характеру і неквапливого темпу, в обробках російських протяжних пісень.

В той же час єдина по сенсу фраза може розділятися диханням, дробитися на короткі відрізки і окремі слова. У кожному конкретному випадку необхідність такого роду дроблення тексту має бути обумовлена образним змістом твору.

Формально будь-яка пауза може бути використана для дихання, але не на кожній паузі, проте, слід його брати. В деяких випадках доцільніше скористатися затримкою дихання для надання тому або іншому фрагменту партитури більшої зв'язності.

Визначаючи моменти дихання, диригент повинен визначити і глибину дихання в кожному випадку, яке залежить: від міри виразності мелодії темпових особливостей, регістра, динаміки, від протяжності музичних фраз. При цьому слід керуватися передумовами об'єктивного характеру. Наприклад, повільний темп, нижній регістр і напружена динаміка вимагають великого запасу повітря, глибокого дихання, і навпаки, швидкий темп, короткі фрази, рухлива мелодія потребують легшого і коротшого дихання.

Вокальне дихання та атака звуку. Розглядаючи питання дихання в утворенні співацького звуку, перш за все слід відмітити, що робота дихального апарата під час мовної і співацької фанатії тісно пов'язана з роботою гортані та артикуляційного апарату, що ізольований розгляд роботи дихального апарата в співі в значній мірі умовний. Голосовий апарат працює як єдине взаємопов'язане ціле. Всі його основні частини: дихання, гортань і артикуляційний апарат - в процесі здійснення вокальної функції взаємовпливають один на одного.

Співацький звук може сформуватися тільки тоді, коли всі частини голосового апарата функціонують повноцінно і скоординовано.

Якщо уважно приглянутися, як користуються диханням відомі професійні співаки, то можна відмітити надзвичайну різноманітність видимих дихальних рухів. На основі цього можна замітити надзвичайну різноманітність по відношенню включення в роботу дихання грудної клітки під час співу відомих співаків. Крім того є розходження і щодо кількості набраного повітря, а також відносно проблеми дихання взагалі.

Часто мовний і співочий тембри у однієї і тієї ж людини не співпадають і по розмовному голосу не можна оприділити, є в нього співочий голос чи нема. Наприклад, меццо-сопрано в мові створюють враження сопрано, і навпаки.

Як вібрато, так і високе співоча форманта, що являється найбільш суттєвою характеристикою звуку співацького голосу, формується в самій гортані.

В житті люди дихають змішаним типом дихання, де бере участь і грудна клітка, і діафрагма. В співі користуються наступними типами дихання:

- ключічне (клавікулярне, верхнегрудне), де піднімається грудна клітка, а діафрагма під час вдоху майже не бере участі, і живіт втягується, інколи замітно піднімаються плечі.

- нижньо-грудне, коли вдих відбувається в основному за рахунок розширення і підняття нижньої частини грудної клітки. Цей вид дихання не являється самостійним типом, так як при цьому обов'язково включається в роботу і діафрагма. Воно являється варіантом нижньореберно-діафрагмального дихання.

- нижньореберно-діафрагмальне (костоабдомінальне, грудодіафрагмальне) - найбільш поширений тип дихання, яким дихають більшість співаків. При цьому типові грудна клітка і діафрагма активно включені в роботу і тому при вдиху разом з розширенням грудної клітки живіт також трохи вип'ячується вперед. Це дихання може здійснюватися з перевагою включення грудей (нижньогрудне дихання) або з більшою участю живота.

- брюшне (абдомінальне) при вдиху грудна клітка нерухома, а живіт трохи вип'ячується вперед, здійснюється рухом двох антоганістичних груп м'язів: м'язів брюшного преса (видих) і діафрагма (вдох). Грудна клітка участі в диханні не бере.

Варіації дихання зв'язані характером звучання, яким користуються в даному творі співаки, ліричний стиль веде до більш високого типу дихання. Драматичні твори, де співак користується звуком більш оперним, емоційно-насиченим, широким, дихання стане більш низьким.

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

Якщо попередні розділи анотації були присвячені музично-теоретичним і вокально-хоровим проблемам, тобто речам об'єктивним, закладеним в авторській партитурі, то завдання цього розділу - виявлення суб'єктивних виконавських засобів передачі художнього образу. У нього також входять глави з обґрунтуванням власного трактування твору і втілення її в репетиційному процесі з хоровим колективом.

Головними питаннями виконавського аналізу (на відміну від попередніх розділів, де треба було відповісти на питання "що"? і "як"?) є питання "навіщо"? і "чому"? Студент повинен здійснити творчу переробку нотних знаків, знайти найбільш виразне поєднання виконавських засобів і встановити міру використання диригентських прийомів.

Велику увагу тут слід приділити таким питанням, як: особливості стилю цього твору, його зв'язок з епохою, властиві цій епосі риси виконання.

Основне місце в цьому розділі займає дослідження ансамблевих особливостей твору. І це не випадково - адже зрештою робота над хоровим твором повинна завершитися досягненням художньої єдності усіх компонентів хорової звучності, тобто їх ансамблем. Необхідно пам'ятати, що ансамбль - поняття багатозначне. У вокально-хоровому аналізі вже згадувалися такі види ансамблю, як природний і штучний.

Тут же необхідно розглянути такі його різновиди, як інтонаційний, ритмічний, агогічний, динамічний, штриховий, дикційний і орфоепічний (*орфоепія (від грецьких orthos і epos - правильна мова) - правила вимови тексту при співі*) ансамблі.

1. Ансамбль.

Кількісні види хорового ансамблю:

- половинний - ансамбль однорідних хорових груп.
- неповний - ансамбль, що виникає шляхом з'єднання різнорідних хорових груп (С + А + Т), (А +Т + Б).
- загальний.

Виходячи з фактурного викладу хорової партитури, існує 6 головних видів ансамблю:

1. унісонний чи октавно-унісонний;
2. хоровий ансамбль як результат повної динамічної рівноваги усіх звукових елементів цілого (наприклад, твір у гомофонно-гармонічному викладі).
3. хоровий ансамбль як результат співставлення різних звукових елементів (твори поліфонічного і мішаного складу).
4. хоровий ансамбль у співвідношенні звучності при виконанні соло і хору.
5. хоровий ансамбль у співвідношенні хору і оркестрового супроводу.
6. хоровий ансамбль тембрального виду.

Динамічний ансамбль пов'язаний з теситурою. Динаміка природно зростає з підняттям теситури і навпаки. Динамічні можливості хору в різних теситурах є різними. Так, у відносно високій теситурі можливо виконання в межах піано - фортисимо; у середній - від піанісимо до форте; у низькій від піанісимо до мецо форте. Якість динамічного ансамблю обумовлена фактурою (наявність поліфонічних моментів, вид і розташування акордів, тощо). Самий складний динамічний нюанс для ансамблю - форте (часто співаки, співаючи голосно, нечують інші голоси).

Ритмічний ансамбль. Це складний комплекс, що пов'язаний з загальною проблематикою ансамблю, а також зі строем, ритмом, темпом, диханням, звукоутворенням, вимовою, артикуляцією тощо. Найчастіше ритмічний ансамбль порушують неодночасні вступи голосів. Також, часті порушення ансамблю відбуваються у творах поліфонічного викладу (особливо у повільних темпах), у творах з різкими темповими змінами.

Темпоритмічний ансамбль. Правильне визначення темпу є першочерговою задачею диригента, бо від цього залежить відтворення стилю, жанру твору. Часто неправильно взятий темп є причиною порушення якості усього виконання. Наприклад, не можна пов'язувати *crescendo* з *accelerando*, *diminuendo* з *rallentando*.

Ансамбль ладу та інтонаційний ансамбль

Починається робота над виконавським аналізом з розгляду проблем ладу і інтонаційного ансамблю в цьому творі.

У хоровому співі розрізняють поняття мелодичного і гармонічного ладу. Мелодичний лад - це чистота інтонації мелодії хоровою партією, гармонічний же лад проявляється в правильній інтонації акордів.

Хорова практика виробила певні правила інтонації східців мажорного і мінорного ладу. Схематично це можна виразити таким чином:

Пример 29

До мажор. При движении мелодии вверх и вниз
I II III IV V VI (низкая) VI VII I

Ля минор. Движение вверх
I II III IV V VI (нат.) VI (выс.) VII (нат.) VII (выс.) I

Движение вниз
VII (выс.) VII (нат.) VI (выс.) VI (нат.) V IV III II I

Із закономірностей інтонації східців ладу витікають правила інтонації інтервалів: чисті інтонуються стійко, малі і великі - з одностороннім звуженням і відповідно розширенням, збільшені і зменшені - з двостороннім розширенням і звуженням.

Найбільш простими для інтонації вважаються чисті кварта, квінти і октави. Важче інтонуються дисонуючі інтервали. Проте і відносна "простота" чистих інтервалів не завжди забезпечує їх вірну інтонацію в хорі (наприклад, те, що послідувало ряду кварто-квінтових стрибків часто викликає певні труднощі при інтонації).

До основних інтонаційних труднощів відносяться: інтонація мелодії у високому регістрі і рухливому темпі, поступенний ряд великих секунд, півтонові інтонації і хроматичні послідовності, спів альтерированих східців ладу, збільшені або зменшені інтервали і акорди, раптова зміна тональності, виконання енгармонизмов і октавних унісонів.

Залежно від фактури хорового твору при роботі над ладом доводиться приділяти більшу увагу то мелодійному, то гармонійному ладу. Розвинений тональний план в творах сучасних композиторів, що спричиняє за собою необмежені тональні зрушення, а також ритмічні і темпові контрасти, може стати серйозною причиною, що ускладнює хоровий лад. На якість ладу можуть впливати і такі обставини, як незручна теситура або форсоване звучання.

Певний вплив на хоровий лад чинить тональність твору. Так, вважається, що тональність мі-бемоль мажор, соль мінор, фа-дієз мажор, мі-бемоль мінор, до-дієз мажор звучать нестійкий. Пояснюється цей факт переважанням у вказаній тональності незручних перехідних нот, в більшості використовуваних композиторами голосових регістрів. Проте для хору, що складається з високопрофесійних співаків, цей факт не має вирішального значення.

2. Ритмічний ансамбль

Розгляд особливостей ритмічного ансамблю проходить в щонайтіснішому зв'язку з аналізом усіх інших засобів музичної виразності. Особливо сильно позначається на якості ритмічного ансамблю занадто швидкий або занадто повільний темп. Невід'ємний ритмічний ансамбль також і від дикціонних особливостей твору, точної артикуляції гласних і приголосних звуків. Утруднення можуть викликати синкопи, складні ритмічні фігури і з'єднання декількох типів ритмічної пульсації одночасно (поліритмія).

Ритмічний ансамбль пов'язаний воєдино і з інтонаційними елементами музики. Робота над ним - це одночасно і робота над музичною фразою і над вірною інтонацією мелодійної лінії. Виходячи з цього розгляд особливостей ритму повинен проходити в тісному зв'язку з аналізом мелодійної лінії. Плавному руху мелодії, як правило, відповідає більш менш вирівняний ритм, тобто рух однаковою тривалістю.

Мелодичне наростання дуже часто пов'язане з ритмічним пожвавленням, переходом від довших до коротшої тривалості.

Пунктирний і назад-пунктирний ритм робить мелодичний рух підкреслено нерівномірним. Після гострих і індивідуалізованих ритмічних фігур нерідко слідує рівніший ритмічний рух, сприяючий закругленню ритмічного малюнка і завершенню музичної побудови.

Часто причиною порушення ритмічного ансамблю є складні взаємини, в які вступають ритм і метр. Іноді можна спостерігати, як у рамках одного метра на якийсь час із-за виникнення міжтактових синкоп проявляється інший. Класичним прикладом цього може служити вальс з ознаками дводольного метра.

Приклад Й. Брамс. "Пісні любові"

The image shows a musical score for Johannes Brahms' "Liedchen" (Op. 101, No. 1). It consists of three systems of staves. The top system is the vocal line with German lyrics: "Штеч - ки док - се - тей к се - чам, хо - тят к се - чам, die Luft, du - eh - rauscht die Luft, die Luft, die Luft." The middle system is the piano accompaniment, and the bottom system is the bass line. The score is in 3/4 time and includes a "poco f" marking in the piano part.

При роботі над ритмічним аналізом необхідно пам'ятати про те, що трактування ритму прямим чином пов'язане з тим, до якого жанру або якої епохи належить розучуваний твір. Так, наприклад, ритмічну фігуру "восьма з точкою - шістнадцята" в джазовій музиці прийнято виконувати як "тріоль - чверть - восьма". У класичній музиці виконавське трактування ритму, навпаки, має точність, конкретність. У хорових обробках російських народних пісень велика роль належить *rubato*.

Певні ритмічні формули безпосередньо пов'язані з жанровим початком. Такі, приміром, усі танцювальні ритми, ритм маршу, характерний ритмічний рух в деяких пісенних жанрах. У будь-якому випадку ритм - цей один з найголовніших засобів музичної виразності, і його аналіз невід'ємний від з'ясування образної сторони твору. Усвідомлення виразних властивостей ритмічної основи хорової партитури повинне витікати як з відчуття цілого, так і вірного співвідношення усіх елементів, її складових.

3. Темповий ансамбль

Як вже говорилося в розділі "Музично-теоретичний аналіз", композитори не завжди ретельно фіксують свої вимоги відносно темпу. У більшості творів є тільки словесні темпові вказівки і лише в небагатьох виставлені вказівки метронома.

В межах норм, що не спотворюють зміст і форму твору, виконавське рішення темпу може мати різні варіанти. Їх умовність і відносність можна проілюструвати наступним списком, який розшифровує деякі загальноживані позначення темпу.

Allegro - швидко, але не так швидко як *vivace* або *presto*.

Allegretto - не так швидко як *allegro*, з відтінком легкості.

Andante - повільним кроком. Тут можливі відмінності залежно від того, чи робиться упор на слово "повільним" або на слово "кроком".

Роль правильного темпу величезна. Невірно узятий темп негативно відбивається на усіх елементах виконання. Багато творів ґрунтуються на єдиному темпі, який повинен строго витримуватися від початку до кінця. Важливим і відповідальним моментом є зміна темпів. Вступу хору в новому темпі повинен передувати ясний афтакт. До виконавських труднощів треба віднести також і приклади багатократного повернення до первинного темпу.

Майже жоден твір не обходиться без змін темпу. Найбільшу трудність представляють поступові і тривалі зміни темпу, цілі частини творів, що охоплюють іноді.

Особливе значення має застосування *rubato*. Воно може виражатися у відхиленнях тривалості окремих звуків, але може робитися також і в масштабах музичних фраз, пропозицій, періодів.

Необхідно пам'ятати, що будь-яка зміна темпу завжди повинна мати емоційне і художнє значення. При цьому всяка зміна темпу вимагає після себе певної компенсації. Так, якщо було зроблено прискорення, то його необхідно урівноважити уповільненням і навпаки.

Зрозуміло, свобода в тлумаченні темпу не повинна привести до втрати природного руху, живого ритму, внутрішньої динаміки музичної тканини. Чим глибше відчутий основний темп, тим більше природні всякі більш менш значні відступи від нього. Так звані агогические відтінки, що означають зміни в якій-небудь фразі, періоді або іншому відрізку партитури встановленого темпу у бік прискорення або уповільнення, дозволяють виконавцеві яскравіше проявляти свою індивідуальність.

Але при цьому не слід забувати про стиль твору, епосі написання і традиціях його виконання. Наприклад, музику докласической епохи прийнято виконувати без відхилень від темпу, з іншого боку, музика композиторів-романтиків, виконана строго у рамках єдиного темпу, втратить велику частку своєї чарівливості.

Особливої уваги диригента вимагають довгі паузи. Не можна допускати недотримання або передержки пауз, інакше страждатиме ритмічна структура твору і, як наслідок, постраждає авторський задум цього твору.

4. Динамічний ансамбль

Хорова партитура у відношенні до динамічних відтінків має свою специфіку. Гнучкість її динаміки пов'язана, передусім, з побудовою вокально-мовної інтонації і фрази в цілому.

Поняття динамічних відтінків в хорі зв'язується з динамічним ансамблем, який визначається як урівноваженість по силі голосів усередині партії і узгодженість звучання в загальному ансамблі хору. Гучність хорового звучання залежить як від вокальних можливостей співаків, так і від регістрового положення голосових партій. Так, у верхньому регістрі будь-якого голосу

спостерігається найбільша сила звучання, і навпаки, нижній регістр характеризується тьмянішим звучанням.

Вживана в музичній практиці градації гучність носить відносний характер. Диригентові нерідко доводиться переоцінювати значення тієї або іншої динамічної вказівки, а іноді і відступати від вказаних в нотному тексті нюансів. Причиною може бути: нехарактерний використований композитором регістр або теситура, темброва яскравість або блякла тієї або іншої хорової партії.

Як вже відзначалося, динамічний ансамбль тісно пов'язаний з поняттям природного і штучного тесситурних ансамблів. У хоровій звучності формуються ансамблюючі і неансамблюючі акорди, і завдання диригента полягає в тому, щоб добитися рівного звучання хору упродовж усього твору. Для досягнення цього рекомендується: при штучному ансамблі застосовувати в кожній партії різне нюансування, щоб голоси, звучні в різних регістрах і, отже, з різною напругою, були, таким чином, динамічно вирівняні.

Працюючи над динамічним ансамблем в хорі, диригентові необхідно враховувати те, що в різні історичні епохи композиторам було властиво те або інше відношення до нюансування своїх творів. У партитурах композиторів докласического періоду дуже рідкісні динамічні позначення. Пов'язано це з тим, що вони писали музику для виконання, як правило, під власним керівництвом. У цей період мало використовувалося поступове *crescendo* і *diminuendo*. Динаміка була, в основному, ступінчастою.

У пізніші часи стала вживатися також і контрастне нюансування.

Композитори кінця XVIII - початку XIX століття вже ретельніше деталізують свої партитури з точки зору динаміки. Для них характерні як поступові зміни сили звуку, так і тривале перебування в одній динамічній площині.

Динамічні контрасти все частіше і ефективніше стали застосовуватися в XIX столітті композиторами-романтиками. Проте характернішими для музики цієї епохи є численні короткі динамічні зміни у рамках якого-небудь стабільного нюансу.

У ХХ столітті роль динаміки ще більше зросла. Посилилося її значення у всіляких звукоізобразительних ефектах. Багато сучасних композиторів дуже детально виписують нюансування у своїх творах.

Динаміка твору тісно пов'язана з його формоутворенням. По суті справи виконання музики представляє собою ланцюг наростань і загасань звучності, викликаних структурними особливостями хорової партитури. Відомо також і те, що стійкий рівень гучності сприяє об'єднанню форми твору, а різкі зміни сили звуку - її розчленовуванню.

Різкі зміни сили звуку представляють для хору певну виконавську трудність. Для досягнення більшої виразності динамічних контрастів перед зміною динаміки можна ввести цезуру, яка допоможе уникнути смазанности при переході від одного нюансу до іншого.

Тривалі *crescendo* і *diminuendo* також важкі для досягнення динамічного ансамблю. Для того, щоб наростання і спади звучності здійснювалися з більшою послідовністю, потрібне *crescendo* починати дещо слабкіше за основний нюанс, а *diminuendo* - дещо голосніше.

5. Штриховий ансамбль

Істотне місце у виконавському аналізі відводиться вивченню вокальних штрихів, які визначають спосіб звуковедення. Багато композиторів практично не виставляють штрихових позначень у своїх партитурах, і саме тут з усією очевидністю проявляються художній смак і професійні уміння хормейстера.

Основна форма звуковедення в хоровому співі - *legato*. При *legato* усі склади мають бути щільно "зчеплені" між собою. Вимова приголосних, зміна висоти звуку і форми голосних повинні робитися швидко, без порушення єдиного звукового потоку. Цей штрих характерний при виконанні творів ліричного плану, духовних творів, написаних, як правило, в неквапливому темпі. Проте і твори "темпові" можуть виконуватися в штриху *legato*. Це надає їм масивність і монолітність.

При виконанні мелодії *non legato* звуки не зв'язуються між собою. Розподіл робиться невеликою затримкою дихання перед кожним новим звуком. Основна сфера вживання *non legato* - це твори або фрагменти скандованого

До штрихів слід віднести також і деякі з позначень характеру виконання : *smorzando* - акцентуючи, з силою виділяючи, *tenuto* - підкреслено, витримуючи, а також і інші види акцентів.

Не можна забувати, що вокальні штрихи безпосередньо пов'язані з усім комплексом музичних засобів виразності. Не можна визначити характер *legato* або *staccato* без урахування темпу, динаміки, фактурних особливостей твору, оскільки це має безпосереднє відношення до динамічної яскравості або приглушеної штриха, більшої або меншої протяжності звуків.

6. Дикційний та орфоепічний ансамблі

Головним завданням музичного, зокрема вокально-хорового виховання є не стільки навчання музики, скільки вплив через музику на духовний світ учнів. Учитель має розвинути чутливість школярів до цього виду мистецтва, ввести їх у світ добра й краси, сформувати в них ставлення до музики як животворного джерела людських почуттів і переживань.

Урок музики – урок мистецтва. Це означає, що музика визначає все те, що відбувається на уроках: характер спілкування вчителя з учнями, методи і прийоми, використані при поясненні музичного матеріалу, логіку організації заняття. Урок має базуватися на закономірностях самої музики, у ньому обов'язково є своя кульмінація, підхід до неї, завершення.

А капела (італ.*acappella*) — хоровий спів без інструментального супроводу.

Зустрічається у фольклорному, побутовому, концертному та християнсько-мулітургічному музикуванні. Заборона на використання інструментів у православному богослужінні перетворила спів А капела на єдиний вид літургічної музики в православних країнах і зумовила розквіт хорової музики і виконавської майстерності хорових колективів.

Дуже поширений в Україні в народній та професійній музиці. У стилі *а капели* написано велику кількість творів вокальної багатоголосної музики для хорів і ансамблів.

[http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90_%D0%BA%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D0%B0]

«Ой у вишневому саду» - твір української народної музики, який має надзвичайно велику популярність, твір, який дуже люблять виконувати діти.

Твір має повільний темп і складний для виконання, адже потрібно постійно витримувати штрих «LEGATO» («зв'язно, безперервно, рівномірно»), що, як правило, можна зробити, маючи гарні вокально-хорові навички та велике дихання.

Слід пам'ятати, що вправи для дихання мають виконуватися регулярно.

Дихання

Дихання є найважливішим елементом співацького процесу. Як відомо, повітряний струм викликає коливання голосових зв'язок, унаслідок чого народжується звук, який, попадаючи в резонаторні порожнини, посилюється і набуває вокального звучання. Від дихання залежить сила звуку і всі його відтінки: краса, чистота звуку, виразність співу.

Характер видиху та вдиху зумовлюється характером звуку. Занадто сильний вдих веде до форсованого нерівного звучання і підвищення інтонації. Мляве дихання позбавляє звук барвистості і викликає пониження інтонування. Видих завжди повинен бути економним. Для цього деякі педагоги-вокалісти радять різноманітні вправи. Наприклад: лежачи, набирати повітря на певну кількість секунд і рівномірно випускати його. Тривалість видиху та вдиху слід з кожним днем збільшувати. Згодом виробляється широке, тривале дихання та вільний видих.

Існують різні типи вокального дихання. Найбільш визнане сучасною вокальною педагогікою так зване, грудно-діафрагматичне дихання, яке дає можливість зробити найповніший і найглибший вдих.

Грудне дихання, при якому повітря набирається у верхню частину легенів і груди злегка вип'ячуються вперед. Костоабдомінальне - у ньому беруть участь нижні ребра, діафрагма і м'язи черевного преса. (Costa - ребро, abdomen - живіт).

Співацьке дихання, як і звичайне, складається з двох моментів: вдиху і видиху. Співацьке, порівняно зі звичайним, розмовним у 2-2,5 рази більше.

Характер вдиху, як перед початком виконання твору, так і в процесі співу

залежить від характеру твору. Для творів повільних кантиленних природнім є вдих спокійний, глибокий. У творах швидкого темпу вдих повинен бути коротким, але також глибоким.

Перед співом треба взяти дихання, на якусь долю секунди затримати подих, ніби зробити опору, почати спів за знаком вчителя, економно витрачаючи повітря до кінця фрази. Дихання береться між фразами і завжди за одну долю до початку співу.

Якщо при звичайному диханні вдих чергується з видихом незалежно від нашої волі, то у співі дихання повинне бути цілком підпорядковане волі виконавця, бо тут воно відіграє дуже важливу роль як основа формування співочого звуку. Для співаків важливіше значення має видих, бо завдяки йому утворюється співочий звук. Вдих перед початком хорового співу має бути завжди організований та одночасний, повинен відповідати характерові твору. Набирати повітря треба безшумно, не піднімаючи плечей. Дихання, при якому піднімаються плечі, шкідливе. Таке дихання називається ключичним, воно дуже розповсюджене у практиці. Плечові рухи вказують на те, що повітрям заповнюється лише верхня частина легенів і такого дихання не вистачає до кінця фрази.

Завдання вчителя - навчити школярів економно, рівно і поступово витрачати повітря, навчити рівно “тягнути” звук.

Щоб краще розвинути тривалість дихання, корисно виконувати такі вправи: учні за сигналом керівника беруть дихання, затримавши подих, зробивши опору на першому звуці, починають співати на голосний “у”. При цьому вчитель рахує “раз”, “два”, “три”, “чотири” і т.д., це викликає у вихованців інтерес, активність, бажання визначити, хто довше протягне звук. Такі вправи проводяться на початковому етапі, коли учні не знайомі з нотами.

Вокал – симбіоз культури і фізкультури

1. Знайомство з твором
2. Сольфеджування твору з дотриманням правильності виконання всіх засобів музичної виразності.
3. Сольмізація в динаміці РР.

4. Чітке і правильне використання дихання – «люфту» лише в тих місцях, де необхідно.
5. Спів музичного твору по фразах.
6. Об'єднання загальних фраз у речення
7. Побудова загальної концепції твору.
8. Інтонація як один із головних засобів музичної виразності, на який потрібно звертати велику увагу, чітко дотримуючися чистоти звучання та правильного виконання.
9. Інсценізація музичного твору.

ОЙ У ВИШНЕВОМУ САДУ

Скоро

Ой у виш-не - во - му са - ду, там со - ло - вей - ко
 ще - бе - тав, до - до - му я про - си - ла - ся, а ти ме -
 - не все не пус - кав, до - до - му я про - си - ла -
 - ся, а ти ме - не все не пус - кав.

Майстер-клас

Робота над твором. Артикуляція.

Артикуляцією зветься робота органів мовлення: губ, язика, м'якого піднебіння, голосових зв'язок.

Найпоширенішим недоліком у співі є скована нижня щелепа. При такому положенні рот дуже мало відкритий, звук повітрям вільно не виштовхується,

голос звучить неприродно, також виникає різниця між голосними звуками. Ліквідувати такий недолік можна під час співу різноманітних нотних прикладів, вправ на різноманітні склади.

Наприклад, ай-ай; ля-ля; дай-дай; та-та.

Така вправа сприяє звільненню нижньої щелепи і правильному положенню рота.

Другим недоліком є в'яла пасивна опущена щелепа, при цьому обличчя співака невиразне, безтурботне. Щоб усунути такий недолік, слід співати вправи на склади:

ду-ду;	ту-ту;	му-му;	мо-мо;
ду-ду-ду,	ду-ду-ді;	мо-мо-мо,	мо-мо-мо;
ту-ту-ту,	ту-ту-ту;	му-му-му,	му-му-му.

Третім - дуже поширеним недоліком у співі є розтягнутість губ у сторони. При такому положенні рота утворюється "відкритий", "плоский", "білий" звук.

Одним із кращих прийомів у роботі з усунення недоліків у співі є особистий приклад учителя, який сам має наочно показати правильний спів. Наочність у музиці - це і є сама музика.

Бажано, щоб кімната, в якій проводяться заняття, була відповідно обладнана (плакати із зображенням співочої постави, портрети композиторів, пісенний репертуар, включений у програму, крилаті вислови про музику, правила співу, нотна дошка, музичний інструмент, шафа для зберігання нот, методичної та хорової літератури, технічна база тощо).

Виховання правильної співочої постави повинно бути у центрі уваги вчителя.

У основі формування дикційного та орфоепічного (*орфоенія (від грецьких orthos і epos - правильна мова) - правила вимови тексту при співі*) ансамблів в хорі лежить правильно організована робота над вимовою гласних і приголосних звуків.

З метою забезпечення безперервності звучання мелодії, щоб приголосні не замикали звук, необхідно дотримувати правило: приголосні, що стоять на

кінці слова або складу, приєднуються в співі до наступного складу, тим самим створюючи умови для максимального виспівування голосних.

Для з'єднання і роз'єднання приголосних існує інше правило: якщо одне слово закінчується, а інше починається однаковим, або приблизно однаковим, звучанням приголосних звуків (Д - Т, Б - П, В - Ф та ін.), то при повільному темпі їх треба підкреслено розділяти, а при швидкому, навпаки, підкреслено сполучати.

У хоровому співі існують деякі особливості при вимові приголосних і гласних звуків в їх різних поєднаннях. Ось деякі з них:

1. Дзвінки приголосні, поодинокі і парні, у кінці слова вимовляються, як що відповідають їм глухі. Перед глухими приголосними дзвінки також "приголомшуються".

2. Зубні (Д, З, С, Т) приголосні перед м'якими приголосними лагідніють.

3. Звук Н перед м'якими приголосними вимовляється м'яко: Н перед Л зазвичай вимовляється твердо: сонливий

4. Звуки Ж і Ш перед м'якими приголосними вимовляються твердо: раніше, весняні.

5. Подвоєне ж в співі зазвичай лагідніше: жу/жъжъ/ать.

6. Поворотні частки "ця" і "сь" вимовляються твердо: "са" і "с".

7. Поєднання "чн" і "чт" вимовляються як "шн" і "шт".

8. У поєднаннях "стн", "здн" Т і Н не вимовляються.

9. Поєднання "сш" і "зш" в середині слова і на стику з приводом вимовляються як тверде і довге Ш: бе/цить/розумно.

10. Поєднання "сч" і "зч" уподібнюються довгому Щ

11. Сонорний звук Р в більшості випадків вимовляється утрирувано.

12. Поєднання "дц" і "тц" усередині слова вимовляються як подвійне Ц.

13. Поєднання "тч" і "дч" вимовляються як подвійний звук Ч.

14. У поєднанні "стл" в деяких словах випадає звук Т.

При виконанні швидких творів, слова слід вимовляти легко і дуже активно, при мінімальному русі апарату артикуляції. У творах драматичного, урочистого характеру слова вимовляються "крупно", з хорошою артикуляцією.

Від характеру твору залежить і те, як вимовлятиметься текст : в розспівах - м'яко, в маршевих - скандовано.

7. Виконавське фразування

Фразування має пряме відношення до структурного розчленовування музичної форми. Фраза, як елемент музичної форми, що об'єднує два або більше за мотиви, є відносно самостійною побудовою. Розуміння важливості вірного фразування, істотне для будь-якого музиканта, особливо важливе в хоровому колективі. Іноді "неслышание" меж фраз призводить до зловживання занадто широким legato і виливається в ту, що надмірно злилася, позбавлену природних цезур мелодію.

Виконавське фразування визначається, як правило, логікою музичної думки. Музичний текст сам в собі містить об'єктивні дані для розчленованої і значною мірою забезпечує необхідний мінімум фразировочной цезурности. Але зазвичай диригент привносить до виконання своє індивідуальне поняття фразування, що характеризує його музичного мислення.

Те або інше фразування хорового твору залежить від будови не лише музичного, але і, як правило, літературного тексту. Важливо встановити взаємозв'язок між ними. Часто буває, що одна літературна фраза розірвана в музичному творі на дві фрази або, навпаки, дві літературні сполучені в одну музичну. У усіх випадках диригент, не ламаючи авторського задуму, повинен знайти спосіб установки рівноваги між словом і музикою. У першому випадку цьому можуть допомогти ланцюгове дихання, постійність темпу, штриха.

Навпаки, введення цезур, контрастність динаміки і інші засоби структурного дроблення будуть доречне в другому випадку.

Після того, як визначені межі фраз, необхідно знайти головну точку - кульмінацію кожної фрази. Іншим важливим завданням є встановлення зв'язків між фразами. Жодна приватна кульмінація у фразі не повинна звучати так само яскраво, як центральна, усі кульмінаційні моменти мають бути підпорядковані головній смисловій вершині твору.

Дуже важливим моментом, що великою мірою визначає виконавське фразування твору, є облік особливостей взаємовідношення музичного і

поетичного метра, реальних словесних наголосів. Від цього великою мірою залежать правильність знаходження меж фрази, тривалість фразировочного дихання і, як наслідок, ясність виконавських намірів.

8. Створення виконавського плану

Однією з основних частин виконавського аналізу є створення виконавського плану (чи інтерпретації). При розробці свого виконавського плану диригент в першу чергу завжди керується авторськими вказівками. Основні контури цього плану повинні формуватися у міру виявлення закономірностей і особливостей музичної мови твору.

Центральне місце в плані повинен зайняти питання виявлення приватних і загальною кульмінацій. Як правило, ця робота здійснюється паралельно з визначенням форми твору і його структурних особливостей. Прагнучи надати твору закінчені форми, композитор зазвичай ретельно "випишує" її кульмінаційні точки. У кожному окремому випадку при цьому можуть домінувати різні засоби музичної виразності : мелодика, гармонія, динаміка і т. д.

Але нерідко загальна кульмінація виділяється комплексним з'єднанням декількох таких засобів.

Аналізуючи хоровий твір, необхідно відповісти собі на головне питання - навіщо і чому автор обрав саме ці засоби виразності, а не інші? Яким чином з їх допомогою виражається художня ідея твору, в чому вона полягає?

Велике місце при створенні виконавського плану слід приділити і таким питанням, як особливості стилю цього твору, його зв'язок з епохою і властивими їй рисами виконання. Важливість цієї роботи полягає в тому, що одні і ті ж засоби вираження музичного образу в різних історичних, жанрових або стилістичних умовах можуть виконувати різні функції.

Знаходження найбільш виразного поєднання виконавських рішень при розкритті авторського задуму, здійснення творчої переробки нотних знаків в музичний образ і є створення виконавського плану, або, кажучи звичнішою мовою, трактування твору, адекватного художнім намірам автора.

9. Репетиційний план

Виконавський аналіз не може обійтися без розробки плану проведення репетиції. У ній вказується: які завдання необхідно вирішити диригентові при розучуванні хорового твору, відзначаються важкі або простіші місця, доцільні прийоми хорової роботи, а також зразковий розрахунок репетиційного часу.

У хоровій практиці репетиційний період теоретично ділять на три періоди - технічні, художні і генеральні. Усі періоди тісно взаємозв'язані, не можуть бути чітко розграниченні і діють лише як схема.

Проте перший період, в якому необхідно вивчити текст твору і здолати усі технічні труднощі, вважається найбільш важливим на шляху створення інтерпретації твору.

Первинний розбір хорової партитури може відбуватися як на загальних репетиціях, так і окремо з кожною партією. Багато в чому це залежить від міри професійної майстерності хористів, а також більшої або меншої складності розучуваного твору. Складні партитури доцільніше вивчити спочатку на розлучних репетиціях, простіші можливо вивчати усіх хором разом.

Одним із способів першого етапу розучування може бути унісонне виконання мелодійних епізодів, що представляють як для усього хору, так і для окремих партій складність в інтонаційному, тесситурном або якому-небудь іншому стосунках. Цей же фрагмент може бути використаний і при виспівуванні хору.

Якщо хор не готовий до того, щоб відразу усім колективом знайомитися з багатоголосою партитурою, то спочатку необхідно пропрацювати з кожною партією її мелодійну лінію.

При роботі над ансамблевою стрункістю звучання, динамічною збалансованістю акордів можуть допомогти такі прийоми, як: впевање окремих складних акордів на ферматах, транспонування на півтону вгору або вниз деяких фрагментів партитури, спів на певні склади або із закритим ротом.

Важливою є робота над створенням хорошого ритмічного ансамблю в хорі. Хорошим способом досягнення його може послужити метод умовного ритмічного дроблення великої тривалості на дрібніші. Суть його полягає в знаходженні найменшої одиниці тимчасової організації ритму і уявне

співвідношення з нею усіх інших ритмічних формул. Слід також звертати увагу на відчуття усіма хористами єдиної ритмічної пульсації.

Ефективний при роботі над вивіренням ритмічної організації твору і метод мелодичної речитації. При цьому методі хор в штриху *marcato* проспівує той або інший фрагмент. Цим досягається чіткість ритму і одночасність снятий, зручне звукоизвлечение і правильна співецько-хорова позиція.

Якщо твір написаний автором в "незручній" тональності і його тесситурні умови виявляються або занадто високими, або навпаки, низькими, виникає необхідність транспозиції твору в "зручнішу" тональність. Коли ж твір буде технічно освоєний, необхідно продовжити впевање його в тональності оригіналу.

Дуже важливо вірно визначити репетиційний темп виконання. Він має бути не занадто швидким, якщо твір написаний в занадто рухливому темпі, не занадто повільним за зворотних умов. При вивченні рухливих творів перехід до справжнього темпу має бути обережним і поступовим. Так же обережно необхідно підходити і до встановлення динамічних градацій.

Після того, як усі елементи хорової звучності ретельно вивірені, увага диригента має бути перенесена на виявлення головних ліній розвитку, загального динамічного плану, кульмінаційних центрів і цілісного охоплення його художньої форми.

ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ

У диригуванні техніка руху рук важлива не просто сама по собі. Диригентське мистецтво насправді є наслідком ряду важливих творчих явищ. Основою їх є авторський задум, викладений в партитурі. Якщо ж розглядати диригентську техніку у вузькому розумінні, тільки як рухи рук, то втрачається основне призначення диригування - художня інтерпретація хорових або оркестрових творів.

Та все ж диригентську техніку і її певні елементи умовно можна розділити на три основні групи. Перша група складає схеми тактують, що

визначають рухи рук відповідно до розміру і метроритмічним побудови творів.

Друга група складає відчуття опорних точок кожної долі такту, а також володіння диригентом системою ауфтактов.

Третя група пов'язана з поняттям і відчуттям "співучості" рук. На основі цього поняття будуються усі різновиди виконавських штрихів.

Для студента, працюючого над аотацією хорового твору, цей її розділ повинен стати фіксацією у письмовій формі тих технічних навичок і установок, які він придбав в класі диригування і під час самостійної роботи над вивченням цього твору.

При цьому важливою умовою якісного аналізу особливостей диригування твору, що вивчається, повинні послужити осмислене і вивірене застосування обраних диригентських прийомів в процесі виконання, а не просто автоматичне виконання установок і вказівок педагога.

1. Характеристика диригентських жестів

Характер диригентського жесту значною мірою залежить від характеру і темпу музики. У нім мають бути присутніми такі властивості, як сила, пластичність, розмах, темп. Усі ці властивості мають, проте, відносні характеристики. Так, сила і темп рухів гнучко йдуть за характером музики. Наприклад, при прискоренні темпу твору амплітуда рухів руки поступово зменшується, а при уповільненні - збільшується.

Збільшення амплітуди руху і "ваги" руки природно також для передачі посилення звучності, а зменшення об'єму жесту природне при *diminuendo*.

Пам'ятаючи про те, що в диригуванні беруть участь усі частини руки : і кисть, і плече, і передпліччя, - диригент при прискоренні темпу переходить від руху усією рукою до кистьового руху. Відповідно при розширенні темпу відбувається зворотний процес.

Кисть - це найбільш виразна частина диригентського апарату. Кистям рук доступна передача будь-якого штриха, від *legato* до *staccato* і *marcato*. Легеня і досить швидко *staccato* вимагає дрібних, гострих кистьових рухів. Для передачі сильніших жестів необхідно підключати передпліччя.

У повільній, спокійній музиці рух руки має бути безперервним, але з ясним відчуттям "точки". Інакше жест стає пасивним і аморфним.

Велике значення для характеру жесту має форма кисті. Вона, як правило, видозмінюється залежно від характеру штриха виконуваного твору. При диригуванні спокійної, плавної музики зазвичай використовується округла, "куполоподібна" кисть. Музыка драматична, з використанням штриха *marcato* вимагає твердішої, такої, що має тенденцію до стискування в кулак, кисті.

При *staccato* кисть набуває плескатого вигляду і залежно від динаміки і темпу твору бере участь в диригентському процесі повністю або частково. При мінімальній силі звуку і швидкому темпі основне навантаження падає, як правило, на рух зімкнутими і випрямленими крайніми фалангами пальців.

На характер жесту чинить вплив і рівень так званої диригентської площини. Висота рук при диригуванні не залишається раз і назавжди незмінною. На її положення діють сила звучання, характер звуковедення і багато що інше. Низьке положення диригентської площини припускає насичене, густе звучання, штрих *legato* або *marcato*. Високо підняті руки доречні для диригування "прозорих", як би ширяючих творів. Зловживати цими двома позиціями, проте, не коштує.

В більшості випадків найбільш прийнятним є початкове середнє положення рук. Усі інші постановки повинні вживатися епізодично.

2. Види ауфтактів

Процес диригування представляє з себе, по суті, ланцюжок різних ауфтактів. Кожен ауфтакт, за допомогою якого диригент попереджає хор про ту або іншу дію, майбутню у виконанні, є вираженням особливостей, властивих саме цьому цьому моменту виконання.

Ауфтакт - жест, спрямований на підготовку майбутнього звучання, і залежно від того, чи адресований він звучанню, що доводиться на початок рахункової долі, або ж до звучання, що виникає після початку цієї долі, визначається як повний або неповний. Окрім вищезгаданих, існують і інші види ауфтактів :

затриманий - застосовується у випадках, коли потрібні особливо гострий вступ, акцент або чітка вимова усім хором приголосних звуків. Переважно він вживається при швидких темпах;

è - застосовується при показі зміни темпу і технічно є переходом на те, що тактує коротшими рахунковими долями. Диригент від останньої рахункової долі старого темпу "відщепляє" частину її тривалості і тим самим створює нову рахункову долю. При уповільненні темпу рахункова доля, навпаки, укрупнюється. Ауфтакт в обох випадках як би "наближається" до підготовлюваного нового темпу;

контрастний - застосовується в основному для показу різких змін динаміки, наприклад subito piano або subito forte;

комбінований - використовується при зупинці звучання у кінці фрази, пропозиції або періоду і одночасному показі ауфтакта до подальшого руху.

Ауфтаки бувають різними по силі і тривалості. Тривалість ауфтакта цілком визначається темпом твору і дорівнює тривалості однієї рахункової долі такту або частини долі залежно від виду (до повної або неповної долі) вступу. Сила ауфтакта, у свою чергу, знаходиться залежно від динаміки твору. Сильнішому звучанню відповідає активніший, енергійний ауфтакт, слабкому звучанню - менш активний.

Ауфтаки, зняття на різні долі такту. Вправи.

Розрізняють такі види ауфтактів: підготовлений та міждольовий.

Перший – попереджає наступну долю, а **другий** – одночасно виконує функцію керування поточною долею. Наділення між дольового ауфтакту додатковою функцією безперечно відображується на його характері.

Також, ауфтакт може бути **повним**, яким показують повні долі такту та **неповним** – долі, що розпочинаються з паузи, не містять повної тривалості.

Функції ауфтакту

1. Визначення початкового моменту виконання (підготовка спільної дії, дихання) і початок кожної долі в такті;
2. Визначення темпу;
3. Визначення динаміки;

4. Визначення характеру атаки звуку (ступеня гостроти, тривалості або протяжності) звуку;
5. Визначення образного змісту музики.

Для подачі аффтакта рука, як правило, повинна знаходитись в місцеположенні попередньої долі (відповідно схеми тактування).

Перед показом першої долі рука встановлюється в точці, розташованій дещо правіше і чуть вище точки “разу” на площині тактування (ступінь віддалення руки від неї залежить від динаміки і темпу). Положення руки повинне відповідати характеру і виразності музики.

Для аффтакту до долей неповного такту рука повинна знаходитись в точці попередньої долі. Наприклад, якщо аффтакт до четвертої долі, то рука готується в положенні третьої; для аффтакту до третьої долі – в положенні другої і т.д.

В аффтактах до долей неповного такту рухи здійснюються дугоподібно, без гострого кута перелому в кінці замаху, типового для аффтакту до першої долі. Однак лінія замаху повинна бути достатньо помітною і подовженою, щоб дати можливість виконавцям взяти дихання.

Затриманий аффтакт

Доволі розповсюджений прийом диригентської техніки. Ним часто користуються навіть тоді, коли його застосування не обов’язкове, наприклад для посилення динаміки в музиці не тільки повільного, але і швидкого темпу. Відбувається це тому, що стрімкі рухи затриманого аффтакту з зупинкою в верхній точці замаху можуть здійснювати набагато більший вплив на динаміку, ніж великий злитний жест звичайного аффтакту. До затриманого аффтакту звертаються також, щоб підсилити гостроту звучання і т. д.

Відмітимо виразні властивості затримки руху замаху в затриманому аффтакті. Сама по собі зупинка ще не створює уяви про динаміку аффтакта. Можна зробити замах рішучим рухом, зупинити руку, а потім спокійно її опустити. Такий затриманий аффтакт потрібної дії не виконує. Виходячи з цього, підсилення динаміки аффтакту залежить не стільки від зупинки, скільки від характеру рухів руки. В звичайному аффтакті рух замаху до верхньої точки заповільнюється, і зупинка руки сприймається як момент пасивного згасання

енергії. В затриманому ауфтакті подібної пасивності нема, тому що рух вверх здійснюється не з заповільненням, а з прискоренням і затримується в момент найбільшої активності.

Міждольний ауфтакт

Найважливіша відмінність міждольного ауфтакта від початкового в тому, що він, визначаючи кожен наступну долю виявляє разом з тим вплив і на ту, під час якої він виконується. За допомогою міждольного ауфтакту диригент керує і теперішнім і майбутнім – тим, що вже звучить і що повинно прозвучати.

Міждольний ауфтакт має таким чином два значення – руху, що підготовлює наступну долю і руху, що супроводжує долю. Обидві функції в русі міждольного ауфтакту настільки взаємопов'язані між собою, настільки взаємопроникають, що зливаються воедино.

Визначення початкового моменту долі такту – найважливіша функція міждольного ауфтакту. Від ясності, точності його залежить ансамбль, гнучкість виконання.

Вправи кісті:

1) До низу руки – кольца 5 хв.

2) Ставим до стіни, напівзігнуту руку (плавний жест рук доверху, перейшовши плавно вести руки донизу) (ніби фарбуємо стіну, дуже повільно) – 5 хв.

– Зафіксувати лікті – проводим руками доверху і донизу.

– Це саме, відійшовши від стіни.

3) Сісти за стіл. Поставивши лікті на стіл, розслабивши руки кидаєм їх донизу.

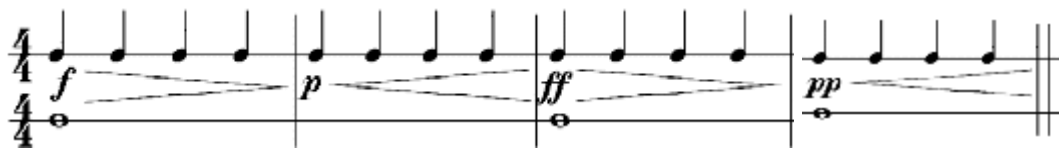
Під амплітуда жесту ми розуміємо крайні точки величини жесту. Лікті зафіксовані на столі, плавний, повільний рух рук доверху і донизу, потім підняти над столом руки і повторити.

4) Поставити лікті на стіл і робити хвилі всередину і від себе (кожною рукою окремо, потім разом).

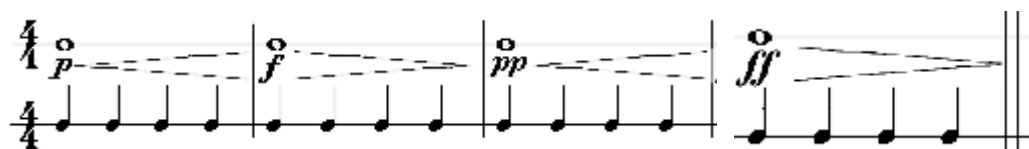
5)

Вправи для поступової зміни динаміки

1.

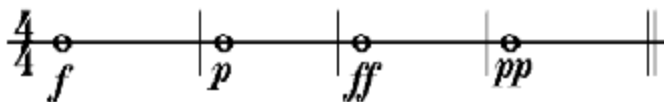


2.



Вправи для раптової зміни динаміки

1.



3. Диригування фермат і пауз

При диригуванні фермат - знаків, що збільшують на невизначений час тривалість окремих звуків, акордів і пауз, - необхідно враховувати їх місце в творі, а також характер, темп і стиль твору. Усі види фермат можна розділити на дві групи.

1. Фермати, що знімаються, не пов'язані з подальшим викладом музичного матеріалу. Ці фермати вимагають припинення звучання після витікання їх тривалості. Вони зустрічаються, як правило, на межах частин або у кінці твору.

2. Фермати, що не знімаються, пов'язані з подальшим викладом і лише на якийсь час перериваючі рух музичної думки. Фермата, що не знімається, - це серединна фермата, що зустрічається тільки усередині музичного твору. Вона не вимагає показу зняття звучності, після неї не настає пауза або цезура. Фермата, що не знімається, підкреслює який-небудь акорд або звук і подовжує його.

Окрім цього: зустрічаються фермати, вживані не одночасно в усіх голосах. У таких випадках загальна зупинка робиться на останній ферматі в такті.

Якщо під час звучання фермати немає змін динаміки, то положення рук диригента залишається незмінним. У тих же випадках, коли звук під час виконання фермати має бути посиленій або ослаблений, руки диригента, відповідаючи змінам динаміки, піднімаються вгору або опускаються.

У диригуванні пауз слід виходити з характеру виконуваної музики. Якщо музика енергійна, стрімка, диригентський жест стає економніше і м'якше в паузах. У повільних творах жест, навпаки, в паузах має бути ще більше пасивним.

Нерідко зустрічаються паузи, що тривають цілий такт і більше. У цих випадках прийнято прибігати до прийому "відкладання" порожніх тактів. Він полягає в показі, строго в темпі, першої долі кожного такту. Інші долі такту при цьому не тактуються.

Аналогічним чином показується і так звана генеральна пауза (*генеральна пауза - одночасна тривала пауза в усіх голосах партитури. Тривалість - не менше такту*), що означає в партитурі латинськими буквами GP.

Вживана перед початком нової фрази або епізоду люфтпауза виконується за допомогою зупинки руху руки і наступного за цим показу вступу до

наступної долі такту. Підкреслена таким чином цезура надає особливе дихання музиці. Позначається люфтпауза комою або галочкою.

Тактування фермат – один з найважливіших розділів науки тактування.

Фермата – це, як відомо із загальних основ музики, значок, який ставлять над або під нотою чи паузою, що дає змогу продовжити її у музичному виконанні. Чим повільніший темп, тим продовження ноти з ферматою відносно менше, чим темп швидший, тим воно відносно більше.

Відображення в жесті ноти з ферматою не становить ніяких труднощів: жест, що припадає на ноту з ферматою, виконують цілком звичайно, а в кінці його затримують руку непорушно в повітрі так довго, як довго хочуть витримати дану фермату. Таке загальноприйняте правило.

Щоб витримати фермату, диригент підносить руку в кінці даного жеста завжди трохи вище, ніж звичайно, немовби привертаючи увагу хористів чи оркестрантів до своєї руки. До речі зауважимо, що чим сильніша динаміка, тим вище він підносить руку.

Дещо важче закінчити фермату відповідним жестом. Та перше ніж говорити про це, треба навчитися розрізняти *здіймані* й *нездіймані* фермати.

Здіймані фермати зустрічаються в кінці музичних творів, на останній ноті чи акорді, як також і в середині музичних творів, а саме в кінці музичних епізодів, речень чи фраз, тобто там, де після фермати хористи мусять взяти вдих, або перед паузами. Нездіймані фермати знаходимо там, де після ноти з ферматою немає жодної перерви, паузи, чи цезури, тобто де не можна брати вдиху, як наприклад, посередині музичної фрази чи посередині слова. Займімося спочатку першим родом фермат, а саме здійсненими.

Для закінчення здійснених фермат застосовують петлю або криву, подібну до тієї, якої вживають для зняття звучання взагалі. Саме закінчення фермати належить теж підготувати. Роблять це так: петлю чи криву, за допомогою якої знімають фермату, починають повільним рухом, який дедалі пришвидшують, щоб закінчити цю петлю чи криву енергійним помахом. У сильній динаміці це закінчення роблять, як завжди при знятті звучання, ліктьовою частиною руки і кистю, в слабкій динаміці – самою кистю. До речі, петля чи крива повинна мати

свою точку і своє відбиття; саме в цій точці кінчиться звучання ноти з ферматою.



Приклад 99

У прикладі 99 подано кінцеві три такти української народної пісні «Ой піду я лугом» в обробці М. Леонтовича. Розмір $2/4$ тактують тут за дводольною схемою. Темп помірний. В останньому такті виконують два жести звичайні, а в кінці другого витримують фермату. Знімають її петлею або кривою, виконаною байдуже в який бік – праворуч чи ліворуч, вгору чи вниз, тому що це кінець музичного твору. Закінчення фермати слід відповідно підготувати.

Щоб під час витримування фермати робити зайвих рухів рукою, виконують замість двох жестів, тобто третього й четвертого, один великий жест праворуч і в кінці його витримують дану фермату. Знімають фермату петлею в довільному напрямі (кінець пісні).

Таку свободу тактування можна собі дозволити лише в диригуванні хором а сарелла, бо в диригуванні оркестром або хором з оркестровим супроводом треба кожен долю відповідним жестом відмітити, ніби зареєструвати. Тому, диригуючи оркестром, відмічають дану половинну ноту з ферматою третім і четвертим жестами і тільки в кінці останнього витримують фермату і, нарешті, знімають її.

Якщо фермата займає весь такт (байдуже, в якому розмірі), тоді, незалежно від того, чи вона в середині музичного твору, чи в кінці його, тактують весь такт єдиним жестом «на раз» і в кінці витримують фермату. Наприклад:



Приклад 101

Це кінцеві два такти цитованої вже пісні «Ой луга-ми-берегами» в обробці М. Леонтовича. В кінці бачимо

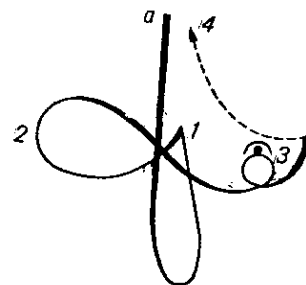


Рис. 61.

фермату над половинною з крапкою, тобто ритмічною вартістю, яка заповнює весь такт (розмір $\frac{3}{4}$). Отже, дійшовши до останнього такту, виконують жест «на раз» і в його кінці, тобто біля вихідної точки, витримують фермату. Знімають її петлею, яку кінчають у довільному напрямі.

Пам'ятаючи, що фермату слід витримувати непорушно піднятою рукою, і дбаючи про якнайбільшу ощадливість у жестах, витримують дану фермату не в кінці четвертої, а вже в кінці третьої долі. Петлю, за допомогою якої знімають фермату, закінчують обов'язково в напрямі праворуч, що б потім заощадженим четвертим жестом чотиридольної схеми дати внутрішній замах хоріві, який у наступному такті починає новий епізод.

На рис. 61 цифра 3 і знак фермати вказують місце, де витримують фермату. Далі бачимо петлю, якою знімають фермату. Переривиста лінія – це четвертий жест схеми, який заощаджено і який служить тут внутрішнім замахом до наступного такту.

Тут подано кінець першого (чотири початкові такти) і початок другого епізодів з цитованого вже хорového твору «3 округків» О. Нижанківського на слова Ю. Федьковича. Розмір $\frac{6}{8}$ тактують за дводольною схемою, бо темп доволі швидкий. На четвертій і п'ятій долях четвертого такту бачимо фермату над чвертю. На шостій долі – восьмушкова пауза, ще й. продовжена ферматою. Отже, фермату витримують у кінці другого жеста дводольної схеми, дещо скороченого, бо він відповідає лише четвертій і п'ятій долям, тобто неповній другій половині такту. Знімають фермату петлею так, щоб петля закінчилася праворуч. Там витримують паузу з ферматою, а після того роблять замах до першої долі наступного такту в розмірі $\frac{2}{4}$. Коли б зняти фермату петлею, що закінчилася б не праворуч, а в якомусь іншому напрямі, тоді довелося б зробити-звідти цілком зайвий жест, щоб перевести руку в те місце праворуч, з якого найзручніше виконати замах до першої долі наступного такту. Річ ясна, що добрий диригент ніколи так не зробить, бо він старається бути в жестах якнайощадливішим.

До речі, такий прийом можна застосовувати і в оркестровому диригуванні. А взагалі кожному ноту з ферматою, яка заповнює більш як дві долі такту і на яку

припадає в тактуванні більш як два жести, відмічають завжди одним великим жестом, в кінці якого непорушно, піднятою рукою витримують ферм? Про це буде мова ще трохи пізніше.

Інакше стоїть справа із зняттям фермати в кінці музичного епізоду, тобто в середині музичного твору, де після малої цезури для відмежування одного епізоду від другого спів чи гра продовжується. Тоді петлю закінчують так, щоб було зручно зробити потім замах до наступної долі.

Останній жест схеми дроблять, щоб виділити крім дві восьмі на четвертій долі, з яких перша належить о попередньої фрази, друга до наступної

Якщо нездіймана фермата стоїть над нотою, на яку припадають у тактуванні два жести, її витримують вже в кінці першого з жестів, призначених для тактування ритмічної вартості, подовженої ферматою.

До речі слід сказати, що генеральні паузи, продовжені ферматою, відображають у жестах зовсім так само, як звичайні генеральні паузи, лише витримують їх трохи довше.

Можна також, хоч досить рідко, зустріти фермати як свого роду довшу цезуру і між нотами. Тоді попередню ноту знімають відповідною петлею чи кривою, потім витримують фермату і, нарешті, малим, легким рухом кисті роблять замах до наступної ноти.

У деяких музичних творах можна зустріти на відносно невеликому відтинку кілька фермат підряд. У таких випадках не слід витримувати цих фермат однаково довго. Звичайно на початку такту на сильній долі їх витримують довше, ніж на слабкій долі. Довше витримують фермату і в кінці музичного твору.

Тривалість фермати великою мірою залежить також від змісту літературного тексту в даному місці. Якщо йдеться про тривалість окремих фермат, то найкоротшою має бути фермата над четвертною паузою, щоб попередня фраза не була надто відірвана від наступної. Найдовше слід витримувати останню фермату; і це не лише тому, що вона знаходиться в заключному такті цілого твору, але й тому, що ця фермата стоїть над важливим з погляду змісту словом. Дві інші фермати можна б витримати дещо коротше. А

втім запроваджувати тут якісь загальнообов'язкові правила дуже важко, бо все залежить кінець кінцем від музичної обдарованості диригента, від його таланту і професійної підготовки, від того, як він зрозумів, як «прочитав» партитуру музичного твору тощо. Ясно, що диригент повинен володіти внутрішнім слухом і почуттям форми, щоб добре усвідомити роль даної фермати, її характер і т. ін.

4. Особливості диригування метричних і ритмічних структур

У диригуванні велику роль грає правильний вибір рахункової долі. Від цього багато в чому залежить, які диригентські схеми і який вид внутрішньопайової пульсації обере диригент для цього твору.

Вибір рахункової долі багато в чому залежить від темпу твору. У повільних темпах при короткій ритмічній тривалості рахункова доля зазвичай буває менше за метричну, а в швидких - більше її. У середніх темпах рахункові і метричні долі зазвичай співпадають.

У усіх випадках при виборі рахункової долі слід знайти ефективну тривалість диригентського жесту. Так, якщо жести диригента стають занадто повільними, то слід встановити нову рахункову долю шляхом розчленовування метричних долей (наприклад, розмір $2/4$ диригувати "на чотири"). Якщо ж диригентські жести занадто швидкі, то необхідно об'єднати метричні долі і диригувати, приміром, розмір $4/4$ "на два". Темп твору і метрична структура такту при цьому повинні залишатися такими, що відповідають авторським вказівкам.

У деяких творах малюнок диригентської схеми не співпадає з метроритмічної структурою так званого несиметричного такту. Рахункові долі при цьому виявляються нерівними (наприклад, розмір $8/8$ з угрупованням 3 3 2 дирижується за тридольною схемою, або ж $5/4$ в швидкому темпі показуються схемою "на два"). У усіх подібних випадках угруповання рахункових долей має бути з'ясоване шляхом встановлення вірних музичних і словесних акцентів.

У ряді випадків метричні акценти не співпадають з ритмічними. Наприклад, як вже відзначалося, у рамках тридольного метра може виникнути двухдольність, викликана або міжтактовими синкопами, або якимись іншими причинами. Незважаючи на це, міняти малюнок диригентської схеми не рекомендується.

Складні метроритмічні малюнки, характерні для багатьох сучасних хорових композицій, показують іноді шляхом прихованого ділення рахункової долі. На відміну від звичайного ділення рахункової долі приховане ділення дозволяє, не збільшуючи кількості жестів, виявляти ті або інші складні малюнки усередині метричної долі. Для досягнення цього слід знайти таку внутрішньопайову пульсацію, за допомогою якої можна було б виміряти і час звучання доль такту в цілому, і час звучання кожної ритмічної складової такту окремо.

Значення атаки звуку та її вплив на процес звукоутворення

Розглядаючи питання дихання в утворенні співочого звуку, перш за все слід відмітити, що робота дихального апарата під час мовної і співочої фаназії тісно пов'язана з роботою гортані і артикуляційного апарату, що ізольований розгляд роботи дихального апарата в співі в значній мірі умовний. Голосовий апарат працює як єдине взаємопов'язане ціле. Всі його основні частини: дихання, гортань і артикуляційний апарат - в процесі здійснення вокальної функції взаємовпливають один на одного.

Однак, для того, щоб зрозуміти, як працює це взаємозв'язане ціле, слід розглянути окремо функцію окремих його відділів. Було б неправильно виділяти функцію однієї частини голосового апарата як основну і розглядати інші як другорядні. Співочий звук може сформуватися тільки тоді, коли всі частини голосового апарата функціонують повноцінно і скоординовано. В роботі голосового апарата можна виділити дві функції: функцію утворення звуку голосу, що виконується комплексом - гортань-дихання, і функцію трансформації цього звуку, що виконує артикуляційний апарат. Гортань і дихання в результаті своєї роботи утворює звук співочого голосу, звук відповідної висоти, сили і, частково, тембру. Тут народжується основні

відмінності якості співочого голосу, як вібратор, його металічний, дзвінкий відтінок - висока співоча форманта.

Основною функцією артикуляційний органів, так званої надставної трубки (ротоглоточного каналу) являється формування із цього первинного звуку гортані звуків мови - голосних і приголосних, а також виведення звукової енергії в зовнішній простір і створення відповідно ступені імпедансу системи гортані - дихання. Функція гортані і функція дихання настільки тісно зв'язані між собою в процесі звукоутворення, що неможливо розглядати одну із них без врахування другої. Адже перепорою, що перешкоджає свобідному виходу дихання, в процесі звукоутворення являється голосова щілина. В коливанні голосових зв'язок під час утворення звуку бере участь дихальний потік. Тому, говорячи про роботу дихання в співі, слід при цьому мати на увазі і роботу гортані, так, як, говорячи про роботу гортані в співі, будемо думати про взаємозв'язок нею роботи дихання.

Якщо уважно приглянутися, як користуються диханням відомі професійні співаки, то можна відмітити надзвичайну різноманітність видимих дихальних рухів. Такою ж різноманітністю відрізняється об'єктні відчуття, що супроводжують роботу дихання і судження співаків про техніку і роль дихання в співі. На основі цього можна замітити надзвичайну різноманітність по відношення включення в роботу дихання грудної клітки під час співу відомих співаків. Крім того є розходження і щодо кількості набраного повітря, а також відносно проблеми дихання взагалі.

Звичайно, всі співаки визнають необхідність дихання в співі, вміння його розподіляти на музичні фрази. Але у одних було уявлення про дихання як про ведучий фактор процесу звукоутворення, а Інші не надавали йому такого значення. Різне відношення до питання дихання, природньо: переходить і в класи співу, коли співаки розпочинають педагогічну діяльність.

Деякі педагоги не вважають доцільним спеціально набирати дихання для співу, а рекомендують лише добре видихнути перед вдихом. При цьому дихання само ввійде в легені в тій кількості, в якій необхідно. Таким чином співак привчається користуватися зовсім скромною кількістю дихання.

Що стосується типів співочого дихання, то і тут ми зустрічаємось з різноманітністю суджень. Одні вважають, що під час співу груди повинні бути підняті, добре розвернені, а живіт втягнений, інші говорять, що вдихати слід вниз, в живіт, а потім перевести дихання в груди, а живіт підібрати; треті рекомендують робити вдих в боки; четверті - в спину; п'яті - тільки в живіт, виключаючи груди з руху, шості - користуватись тільки нижньочеревним диханням, а ще деякі говорять про необхідність дихати тазовою діафрагмою. Весь цей різнобій знайшов своє відображення і в вокально-педагогічній літературі.

Під час співу ми зустрічаємось з тією ж системою органів, що працюють по тих же законах, що і в мові. Однак, спів в порівнянні з мовою має ряд принципових відмінностей, тому і координація тут буде зовсім іншою. Спів ніколи не можна розглядати, як розтягнену мову, тому що він пов'язаний з утворенням специфічного звуку. Мова побудована на ковзаннях вверх і вниз рухів голосу. На голосних звуках голос ковзає вверх і вниз в залежності від інтонації, з якою ми вимовляємо слово. Цим самим створюється відповідна мелодика мови. В співі висота залишається строїв постійною для кожного звуку у відповідності з музичною мелодією. В мові звуки ковзаючи по звуковій шкалі, швидко змінюють один одного, підпорядковуючись законам мовної вимови слів. В співі ця швидкість задається відповідним темпом і ритмом, вимова слів буває сильно розтягнена і не підпорядкована мовним нормам. Особливо суттєвою ознакою співочого голосу являється його тембр. В співі має плавний характер завдяки наявності вібрато, чого нема в мові. Крім того, він має специфічну округленість і одночасно металічність, що як ми знаємо, зв'язано з утворенням особливих співочих формат.

Часто мовний і співочий тембри у однієї і тієї ж людини не співпадають і по розмовному голосу не можна оприділити, є в нього співочий голос чи нема. Е наприклад, меццо-сопрано в мові створюють враження сопрано, і навпаки.

Все це показує, що для формування співочого голосу завжди існує своя особлива координація в роботі голосового апарату. Співочі якості голосу вимагають для свого утворення такої ж специфічної координації в роботі

голосового апарату. Скільки б ми не розгягували мову, вона ніколи не прозвучить співочо. І навпаки, навіть прискорений спів, скоромовка, повинна звучати наспівне, не переходячи в мову. Ці особливі співочі координації в роботі голосового апарату, як і мовні, зафіксовані сучасними методами досліджень і підпорядковані науковому аналізу. Природньо, що поряд з іншими органами, що беруть участь в голосоутворенні і дихання працює різноманітне при мовній і співочій фонації. Як показують рентгенологічні спостереження в співі, гортань займає особливе “співове” положення і система порожнини надставної трубки організовується інакше. У співаків, що користуються підняттям гортані, в співі надставна трубка скорочується, у співаків, що опускають гортань вона продовжується. У всіх співаків в співі порожнина глотки, рота і сама рогова щілина відносно ширша, ніж у мові. Таким чином, умови для виведення звукової енергії і веродинамічні умови і опір, що створюється в надставній трубці, при співі будуть іншими. Однак, найбільш суттєвими змінами в роботі голосової щілини проходять внаслідок відповідей умов утворення звуку співочого голосу. Як вібрато, так і високе співоча форманта, що являється найбільш суттєвою характеристикою звуку співочого голосу, формується в самій гортані в результаті спеціально знайденої координації в її роботі.

В результаті пошуків найкращого звучання голосу в процесі навчання здійснюється вироблення потрібного типу змикання голосових зв'язок, характеру їх коливань. Під дією різних медичних прийомів знаходиться та координація в роботі гортанного сфінктера і дихання, що народжує у даного співака найкращі співочі якості його голосу. Гортанний сфінктер по-різному включається в роботу в залежності від посилу дихання. Величина його напору при звукотворенні міняє щільність змикання голосових зв'язок і впливає на продовженість фрази змикання і розмикання, а разом з тим і на тембр співочого голосу, на його вокальні якості.

Природньо, в процесі постановки голосу м'язи що беруть у часі в диханні, знайдуть необхідні взаємовідношення між собою в забезпеченні тих нових вимог, які пред'являє для них співоча робота гортані і артикуляційних

органів. Дихання гнучко пристосовується до цих вимог. Виробляється необхідні рефлекси, співоча фонація починає за здійснюватися так же гнучко, просто і легко, як і мова.

Підводячи підсумок, слід відмітити, що відмінність, яка спостерігається при переході від мови до співу, визначається перш за все необхідністю утворення співочого звуку. В знаходженні цієї співочої координації різні педагоги використовують різні методи, в тому числі ідуть і від посилу дихання, вірніше - від його підготовки до звукоутворення і від атаки звуку, в якій посилюється дихання і включення голосової щілини в роботу легко відчутні і добре контролюються. Поскільки і співи ми завжди будемо зустрічатися з новою особливістю дихання з іншими частинами голосового апарату, поскільки перед співаком стоять завдання довгої фонації на одному диханні, звичайно фонації значно більш гучнішої, ніж в мові, життєве і мовне дихання не може задовольнити співаків. Співак шукає і знаходить той характер вдиху і видиху, котрий забезпечує йому довгу, голосну і високоякісну співочу фонацію. Вимоги, що ставляться в професіональному співі перед голосовим апаратом великі. Силове навантаження, яке падає на м'язи гортані і дихання незрівнянні з тим, що ми маємо в мові. Так, наприклад, підзв'язковий тиск, яким ми звичайно користуємося в спокійній мові складає 10-15 см. водяного стовпа, а професіональний співник на сцені розриває підзв'язковий тиск до 300 см. водяного стовпа і більше. Якою ж силою повинен володіти гортанний сфінктер професійного співака, щоб утримати тиск, що перевищує в 30 раз мовний! Як повинна бути розвинена і злагоджена робота всього дихального апарату і гортані, щоб цей тиск не порушив утворення найкращих співочих якостей голосу, не дезорганізував роботу голосової щілини (що спостерігається при форсуванні голосу).

Останнім часом знайдено що багато впливових факторів, що пов'язують їх функцію по нервових шляхах. Як було показано винаходами Юссонз, Джина, Горде, повітря, що протікає через голосову щілину, являється сильним активізатором роботи голосових м'язів. Тонус голосових зв'язків підвищується, покращується їх збудливість, працездатність, являються і нервові впливи, що

одержуються нею від активно включених в роботу дихальних м'язів. Велика площа цих м'язів має сильний вплив на тонус гортанного сфінктера. Тому, активне включення цієї мускулатури в роботу може облегшити роботу гортані. Через цей вплив наприклад, легке утворення співочого звуку при голосному співі на хорошій дихальній опорі і трудність його утворення.

На основі цих наукових даних про роботу дихального апарату в мові і співі, можна знайти раціональне відношення до ряду спірних методичних питань, які виникають в роботі з учнями.

Тепер розкриємо питання, що стосується типу дихання в співі. В житті люди дихають змішаним типом дихання, де бере участь і грудна клітка і діафрагма. В співі користуються слідуючими типами дихання.

ДИХАННЯ КЛЮЧИЧНЕ (клавікулярне, верхнегрудне), де піднімається грудна клітка, а діафрагма під час вдиху майже не бере участі, і живіт втягується, інколи помітно піднімаються плечі.

НИЖНЕ ГРУДНЕ, коли вдих відбувається в основному за рахунок розширення і підняття нижньої частини грудної клітки, не являється самостійним типом, так як при цьому обов'язково включається в роботу і діафрагма. Воно являється варіантом нижньореберно-діафрагматичного дихання.

НИЖНЬОРЕБЕРНО-ДІФРАГМАТИЧНЕ ДИХАННЯ (костоабдомінальне, грудодіафрагматичне) - найбільш поширений тип дихання, яким дихають більшість співаків. При цьому типові грудна клітка і діафрагма активно включені в роботу і тому при вдиху разом з розширенням грудної клітки живіт також трохи вип'ячується вперед. Це дихання може здійснюватися з перевагою включення грудей (нижньогрудне дихання) або з більшою участю живота.

БРЮШНЕ ДИХАННЯ (абдомінальне) при вдиху грудна клітка нерухома, а живіт трохи вип'ячується вперед, здійснюється рухом двох антагоністичних груп м'язів: м'язів брюшного преса (видих) і діафрагма (вдох). Грудна клітка участі в диханні не бере. Її педагоги, які вважають, що суттєвою для співу роботу так званої тазової діафрагми. Слід сказати, що газова діафрагма ніякої

ролі в диханні не бере в силу свого розміщення, фізіологічні функції її зовсім інші і не мають ніякого відношення до дихання.

Вище перелічені відомі всім співакам і педагогам типи співочого дихання зустрічаються в роботі співаків і педагогів, в також в методичній літературі.

Слід відмітити, що сучасна практика співаків і педагогів показує, що принципіально можливо досягти хорошого професійного звучання при будь-якому із названих типів дихання. Одна умова дихання із звуком вироблялась поступово, послідовно, в одному напрямку. Не можна сьогодні співати на брюшному диханні, а завтра на ключичному. Деяка стандартизація в диханні необхідна для того, щоб виникли і закріпились потрібні рефлекси, котрі пов'язані з регулювочною діяльністю гладких м'язів, бронхів і діафрагми.

Якщо говорити про більшу чи меншу доцільність того чи іншого типу дихання, то лиш виходячи із питань зручності роботи других відділів голосового апарату або створення оптимальних умов для проявлення активності що непідвладні свідомості механізмів, що беруть участь у фонаційному видиху. Так, наприклад, при ключичному диханні коли у вдих активно включається плечевий пояс, разом з ним включається і мускулатура передньої частини шиї, що прикріплюється до грудниці і ключиць. Ця мускулатура сковує при своєму напруженні гортань, під'язикову кість і нижню щелепу, які в співі повинні бути абсолютно свободні.

Перед ними в співі стоять свої завдання, які вони повинні виконувати в скованому виді. Крім цього, при цьому типі дихання діафрагма мало активна, що крім обмеження кількості видихуваного повітря може привести до порушення її регулюючої функції. Із цього випливає, що ключичний тип дихання не може вважатися доцільним. Нижньореберно-двафрагматичне і брюшне дихання - доцільне для співу. Тут можна відмітити деякі нюанси, завдяки яким для одних співаків може бути вигідний брюшний тип, а для інших - більш високий - грудьми. Глибокий вдих (вниз), який бував при брюшному типі дихання, коли діафрагма активно скорочується, веде подібно до зівка, до пониження гортані в до деякого розтягнення, продовження трахеальної трубки. Понижуючи гортань, цей тип дихання створює нові умови в надставній трубці і

трахеї, що може в ряді випадків бути вигідним для співаків. Навпаки, порівняно високе грудо-діафрагматичне дихання не буде мішати підйому гортані, яким користуються і багато співаків. Ці впливи вдиху на положення гортані, що міняє резонаторні і акустичні властивості надставної трубки і грахеї, можуть бути причиною вибору співаком того чи іншого типу дихання.

Не можна не відмітити вигоду нижньореберно-діафрагматичного дихання, яким, до речі, користуються співаки, і з точки зору його впливу на діафрагму.

Отже, нижньореберно-діафрагматичне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми. Як наказали досвіди Д.Л.Аспелунда, тип дихання в співі не представляє собою щось застигле, незмінне. Дихання здатне видозмінюватись (варіювати) в межах виробленого типу у кожного професійного співака. Ці варіації дихання зв'язані і характером звучання, яким користуються в даному творі співаки, ліричний стиль веде до більш високого типу дихання. Драматичні твори, де співак користується звуком більш оперним, емоційно-насиченим, широким, дихання стане більш низьким. Як звук голосу у даного співака гнучко змінюється для передачі емоційно-сміслового смислу творів різних по своєму стилю, так і дихання, йдучи за звуком, гнучко пристосовується до виконання цих звукових завдань. Ясно, що всі ці варіанти не виходять за межі виробленого привичного типу дихання. Варіації ці здійснюються природньо, не привертаючи спеціальної уваги співака, виходячи із бажання одержати звук того чи іншого забарвлення і сили.

Наукові дослідження показують, що чистих типів дихання в співі не існує, що всі співаки в співі користуються змішаним типом дихання з більш чи меншим включенням в роботу тієї чи іншої частини дихального апарату. Із цих досліджень випливав, що питання про типи дихання в значній мірі умовне. Причина відсутності чистих типів дихання в співі легко зрозуміла, так як, наприклад чисто брюшне чи чисто ключичне дихання було б фізіологічне не вигідне організму. Як при одному так і другому типі дихання діафрагма не находила б найкращих умов для своєї роботи. При ключичному диханні - вона взагалі була б піднята вгору, а при брюшному місце її основи, її прикріплення

до стінок порожнини тіла залишилась би нерозвернено, що фізіологічно не вигідно, обидва ці типи дихання в чистому виді були б нераціональні з точки зору найкращого використання дихального апарату для співочого звукоутворення.

Із сказаного можна зробити декілька практичних висновків. Перш за все якщо учень дихає в межах грудодіафрагматичного дихання, навряд чи а смисл вчити його якого-небудь особливому типу вдиху з ціллю покращення голосоутворення. При правильному тренуванні в співі на цьому типі Дихання може бути досягнена висока ступінь професіоналізму в голосоутворенні. З точки зору науки, він найбільш раціональний для переважної більшості співаків.

Якщо співак дихає високим типом дихання навіть при участі верхньої частини грудної клітки і у нього хороша манера звукоутворення, голос звучить професіонально, то не слід його переучувати в сторону більш низького грудодіафрагматичного дихання. Зовсім не завжди це може привести до успіху, так як високе дихання в даному випадку може здатися більш вигідним чим низьке, виходячи наприклад із його впливу на положення гортані чи на резонанс трахеальної трубки. Крім того, завад» слід пам'ятати, що всяке переучування - це повна заміна всіх співочих рефлексів, це формування нової системи навиків, що являється трудним завданням для нервової системи співака.

Одним словом, якщо голосоутворення хороше, не слід розрушувати ту складну систему рефлексів, якими воно досягається. Є думка, що в організмі співочого голосу взагалі треба виходити із якості звукоутворення і звідси йти до типу дихання, але не від оприділення типу дихання, до звуку. Якщо голосоутворення дефектне, у звуці є ряд недоліків і при цьому спостерігається нераціональний тип дихання, необхідно пошукати більш вдалі взаємовідношення між роботою дихання і інших відділів голосового апарату. В багатьох випадках пошуки більш вдалого дихання можуть привести до помітного покращення в звукоутворенні. При дефектному звукоутворенні з поєднанні з нераціональним типом дихання необхідно звернути увагу на дихання, так як можливо, саме в цій ланці криється причина невдалої побудови

звучу. Не слід передавати учневі ті дихальні відчуття, що стосуються співочого процесу. Ці відчуття як і інші (резонаторні, вібраційні) завжди індивідуальні і не співпадають у різних співаків.

В даний час можна з повною очевидністю стверджувати, що не стільки важливим являється тип вдиху, скільки організація вдиху. Як історія вокального мистецтва, так і практика співаків і педагогів тісно показують, що якщо у відношенні типів дихання є великі розходження, то по відношенню організації співочого видиху такого розходження не спостерігається. У всіх школах всіх часів говориться про необхідність підготовки дихання для звукоутворення, про правильну атаку звуку і збереження дихання під час співу. Із цього можна сказати, що являється першочерговим для хорошого звукоутворення (організація вдиху). На тому, що дійсно важливо для якості звукоутворення - всі співаки і педагоги сходяться.

Ті вироблені часом загальновідомі правила користування диханням в співі являються основою, обов'язковими для хорошої організації співочого голосу. На перебирати дихання, так як при переборі тяжко правильно організувати правильну атаку звуку і плавне голосоведення. Не починати звук без достатньої дихальної підтримки. Для цього після помітного вдиху слід зробити коротку затримку дихання. При цьому дихання фіксується на вдихальній установці, коди і гортанні органи надставної трубки знаходяться в свободному невимушеному стані. На цій затримці вдихального стану і треба атакувати звук, користуючись тим видом атаки, котрий в даному випадку найбільш доцільний. Ту координацію, котра виникла при такій атаці треба зберігати на протязі наступного звучання. Отже треба плавно подавати дихання, не ослаблювали його і не напіратиме виштовхувати, щоб не порушити знайденої координації. Дихання із фрази треба розподіляти так, щоб весь звук весь час добре підтримувався диханням і в кінці фрази його було б достатньо. Загальне правило - щоб дихання вистачало до кінця фрази. Після закінчення, надлишок дихання корисно видохнути перш ніж розпочати новий вдих. Ці загальновідомі правила користування диханням повинні бути основними в роботі з учнями над постановкою голосу. Природньо, що ці

правила дають основу як для примінення методу того чи іншого педагога так і для врахування особливостей індивідуальності кожного учня.

Організація співочого звукоутворення засобами впливу на нього дихання - один з шляхів, яким можна користуватися з успіхом в розвитку голосу. Від того, як затримати перед звуком як його послати, залежить основні якості співочого голосу. Сипа, плавність, дихання, як і опір зімкнутої голосової щілини, будуть створювати звуки різноманітно якості. Фіксація учнем особливостей роботи дихального апарату в співі, вміння аналізувати свої дихальні відчуття і по них контролювати звукоутворення - один із способів володіння співочим диханням, звуком. Природно, якщо педагог організує співочий процес методом впливу через дихання, то ці дихальні відчуття, як і тонко диференційовка ступеня підв'язкового тиску розвивається у учня зовсім досконало.

В такому випадку дихальні відчуття можуть стати основним внутрішнім контролем якості звукоутворення і відігравати для співака ведучу роль. Власне, у співаків, вихованих по такій системі, весь спів зводиться до дихання. Для них афоризм Ф.Лампербі: "школа співу є школа дихання" повністю справдовується. Говорячи про шляхи впливу дихання на організацію роботи голосового апарату в цілому не можна відмітити, що в співі не треба цілком підпорядковувати дихання своїй волі. Слід пам'ятати, що в співі існують і регулюючі механізми, що діють рефлекторно і незалежно від нашої волі. Завдання педагога поставити дихальний апарат в умови, що створюють найкращі прояви цієї регулюючої функції.

Як допоміжний засіб для закріплення дихальних м'язів використовують беззвукі дихальні вправи. Вони особливо корисні для тих учнів, у яких ця мускулатура погано розвинена від природи чи ослаблена в результаті хворобливого стану. Якщо неможливості співати протягом тривалого часу, корисно дихальною гімнастикою підтримувати необхідний тонус мускулатури. Дихальні вправи можуть відігравати певну роль в системі виховання співочого дихання тільки не слід їх брати в основу роботи над голосом.

Співоче дихання розвивається повільно з організацією інших частин голосового апарату. Вироблені віками правила дихання в співі повинні бути на озброєнні кожного педагога.

Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві

Наукове осмислення виконавської інтерпретації є одним з пріоритетних напрямків сучасного музикознавства. Поява ряду робіт вітчизняних та зарубіжних вчених¹, що охоплюють різні аспекти проблеми (зокрема, культурологічний, методологічний, соціально-культурний, філософсько-естетичний), свідчить про становлення загальної теорії виконавської інтерпретації, з розгалуженою системою понять та сформованим термінологічним апаратом. Натомість, теоретичне осмислення явища *диригентської* інтерпретації, яка є специфічним різновидом загальної музичної інтерпретації, відбувається із помітним відставанням. Специфіка диригентської інтерпретації в умовах *хорового виконавства* ще не отримала належного теоретичного узагальнення, що і зумовлює *актуальність* даної роботи².

Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера — це система виконавських (загальних, спеціальних, технічних) прийомів і засобів, яка визначається специфікою хорового виконавства, складовими творчого методу хормейстера і системою мобільних ресурсів виконуваного твору та реалізується в процесі виконавської інтерпретації. До *загальних* виконавських засобів належать темп, агогіка, динамічні відтінки, штрих, фразування, засоби досягнення і розподілення кульмінацій [5, с.9] (збільшення напруги, темпу, динаміки тощо), спосіб початку і завершення твору, лінійний чи драматичний спосіб виконання, театральність, персоніфікованість чи наративність виконання. *Спеціальні* виконавські засоби — це манера звуковидобування, тембр, різні засоби використання голосу в залежності від регістру і теситури, цезури або «ланцюгове» дихання, ясна або знівельована дикція, виразна подача літературного тексту, наповнення звуку об'ємне чи плоске, міра легато при переході від одного звуку на інший тощо. *Технічні* виконавські засоби — відповідні до образно-змістовної сфери твору мануальні жести диригента, за допомогою яких керівник передає хору власну виконавську версію твору.

ВИСНОВОК

Після того, як робота над анотацією у загальних рисах завершена, необхідно правильно і грамотно оформити її.

В процесі чорнової роботи, а також при остаточному редагуванні тексту треба стежити за правильністю розподілу його на абзаци. Початок кожного абзацу повинен відповідати зміні смислового змісту розділів або окремих фраз.

Частенько в анотаціях використовуються цитати і посилання на певні джерела. Для оформлення їх в тексті прийняті єдині правила, дотримуватися яких необхідно і в студентських роботах. Ось основні з них:

1. Точна вказівка джерела, з якого запозичена цитата.
2. У цитаті можливі скорочення. Замість пропущених слів або пропозицій ставиться багатокрапка.
3. Цитата на початку речення починається з прописної букви незалежно від того, з якої букви вона починалася в оригіналі.
4. Цитата в середині пропозиції завжди починається рядковою буквою.
5. Якщо цитата наводиться не з початку пропозиції, перед нею ставиться багатокрапка.
6. Якщо цитата введена в середину фрази, багатокрапка у будь-якому випадку не ставиться.
7. Посилання застосовуються в тих випадках, коли автор цитує окремі слова або посилається на чіє-небудь висловлювання.
8. Посилання можуть бути поміщені в текст роботи або згруповані у кінці анотації. Внутрішньотекстові посилання полягають в дужки і слідують безпосередньо після цитати.

Виноски оформляються таким чином. Після цитати виставляється цифра (від 1 і далі по порядку). У кінці роботи в розділі "примітки" стовпчиком вказуються джерела цитат : автор, назва статті або книги, видавництво, рік випуску, номери сторінок.

Якщо посилання на одне і те ж джерело використовуються неодноразово, виноска може бути такою:

2. Там же. С. 10.

Перед розділом "Примітки" (якщо він є) має бути оформлений список використаної при написанні анотації літератури. Оформляється він таким чином. В алфавітному порядку вказуються автори використаних статей або книг, назва книги, видавництво і рік випуску.

ДОДАТКИ

Перелік творів для контрольних робіт з методики аналізу хорових творів

1. «Ще не вмерла Україна» сл. П. Чубинського, муз. М. Вербицького
2. «Боже великий, єдиний» сл. О.Кониського, муз. М. Лисенка, аранж. О. Кошиця
3. «Яко царя» – частина із «Служби Божої» Д. Січинського
4. «Радуйся, Пречиста» сл. В. Багірової, муз. І. Фіцаловича
5. «Розвивайся, лозо, борзо» сл. І. Франка, муз. М. Вериківського
6. «Не пора» сл. І. Франка, муз. Д. Січинського
7. «До сина» сл. Й. Струцюка, муз. А. Пашкевича
8. «Думи мої єдині» сл. Т. Шевченка, муз. Г. Ільченка, обр. М. Федунішина
9. «Чи чуєш, мій друже» – повст. пісня, обр. З. Маркович, переклад для хору Г. Карась
10. «Над річкою бережком» – укр. нар. пісня в обр. М. Леонтовича
11. «За городом качки пливуть» – укр. нар. пісня в обр. М. Леонтовича
12. «Грицю, Грицю, до роботи» – укр. нар. пісня в обр. М. Леонтовича
13. «Цвіте терен» – укр. нар. пісня в обр. А. Авдієвського
14. «В Вифлеємі новина» – колядка в обр. В. Семчишина
15. «Витай, Ісусе» – колядка в обр. І. Легкого
16. «Добрий вечір тобі, пане господарю» – колядка в обр. А. Авдієвського
17. «Журавель» – укр. нар. пісня в обр. Р. Скалецького
18. «Ой, там у лузі» – пісня бійців УПА, обр. П. Чоловського
19. «Пряля» – укр. нар. пісня в обр. М. Леонтовича
20. «Щедрик» – укр. нар. пісня в обр. М. Леонтовича
21. «Що то за предиво» – колядка в обр. М. Леонтовича
22. «Думи мої» – сл. Т. Шевченка, обр. Є. Козака
23. «Україна» – сл. і муз. Т. Петриненка
24. «Чорний крук у полі кричє» – хор з опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича

Тестові завдання з методики аналізу хорових творів

№1. Із скількох розділів складається аналіз хорового твору

- Варіанти відповіді: 1. 2-х
2.3-х
+3. 4-х
4.5-ти

№2. В історико-стилістичному та літературно-художньому аналізі

- Варіанти відповіді: 1. визначаємо музичну форму твору
+2. подаємо відомості про авторів твору
3. аналізуємо хорові партії
4. характеризуємо диригентські проблеми

№3 В музично-теоретичному аналізі твору

Варіанти відповіді: 1.характеризуємо теситурні умови партій
+2.Визначаємо музичну форму твору
3. Характеризуємо функції супроводу
4. подаємо історію написання твору

№4. У вокально-хоровому аналізі

Варіанти відповіді: 1.здійснюємо характеристику динаміки твору
2.характеризуємо функції супроводу
+3.визначаємо тип хору, характеризуємо хорові партії
4.визначаємо дикційні та інтонаційні проблеми

№5. У виконавському аналізі

Варіанти відповіді: 1.виконуємо аналіз літературного тексту
2.характеризуємо дикційні особливості твору
3.визначаємо проблематику твору
+4.здійснюємо трактування твору на основі техніки
диригування та образно-емоційного змісту

№6. Скільки є основних класичних розмірів поетичного тексту

Варіанти відповіді: 1.3
2.4
+3.5
4.6

№ 7. Найпростіша музична форма це

Варіанти відповіді: 1.фраза
2.мотив
+3.період
4.цикл

№8. Найскладніша музична форма хорового твору це:

Варіанти відповіді: 1.наскрізна форма
+2.цикл
3.рондо
4.період

№9. До циклічної форми належить

Варіанти відповіді: 1.поема
2.пісня
3. період
+4. Месса

№10. Фуга є проявом такої музичної фактури

Варіанти відповіді: +1.поліфонії
2.монодії
3.гомофонно-гармонічної фактури
4.гетерофонії

№11. Літературу для виконання аналізу хорового твору підбираємо

Варіанти відповіді: 1. на дискотеці
2. у фонотеці
+3. у бібліотеці

№12. Список літератури подаємо

Варіанти відповіді: 1. довільно

- +2. в алфавітному порядку
- 3. у хронологічному порядку

№13. Список літератури нумеруємо

- Варіанти відповіді: 1. ієрогліфами
2. римськими цифрами
+3. арабськими цифрами

№14. При бібліографічному описі статті позначення сторінок виконуємо

- Варіанти відповіді: +1. великою літерою «С»
2. малою літерою «с».
3. середньою літерою «с»

№15. При бібліографічному описі окремої книги позначення сторінок виконуємо

- Варіанти відповіді: 1. великою літерою «С»
+2. малою літерою «с».
3. середньою літерою «с»

Індивідуальні завдання

У структурі навчального навантаження студента за системою ECTS індивідуальна робота розглядається як один з основних компонентів навчальної діяльності.

Індивідуальна робота студента є формою організації навчального процесу, яка передбачає створення умов для як найповнішої реалізації творчих можливостей студентів через індивідуально-спрямований розвиток їхніх здібностей, науково-дослідну роботу і творчу діяльність.

Важливою формою організації навчання є *індивідуальні завдання*. Вони мають на меті поглиблення, узагальнення та закріплення знань, які студенти отримують у процесі навчання, а також застосування цих знань на практиці (аналітичні, контрольні роботи).

Різновидом індивідуальних занять є *індивідуальні навчально-дослідні завдання* (ІНДЗ), які відповідають інноваційним технологіям навчання. ІНДЗ – вид позааудиторної індивідуальної роботи студента навчального, навчально-дослідницького характеру, яке використовується в процесі вивчення програмного матеріалу навчальної дисципліни.

ІНДЗ є складовою структурною частиною навчальної дисципліни “Методика аналізу хороших творів”. ІНДЗ, як і інші модулі в межах залікового кредиту, оцінюється і має питому частку в підсумковій оцінці залікового кредиту.

Мета індивідуального навчально-дослідного завдання – самостійне вивчення частини програмного матеріалу, систематизація, поглиблення, узагальнення, закріплення та практичне застосування знань студента з навчального курсу та розвиток навичок самостійної роботи.

Зміст індивідуального навчально-дослідного завдання – це завершена теоретична або практична робота в межах навчальної програми курсу, яка виконується на основі знань, умінь і навичок, отриманих у процесі лекційних, семінарських, практичних та лабораторних занять, охоплює зміст навчального курсу в цілому.

Структура індивідуального навчально-дослідного завдання :

- вступ* – зазначається тема, мета та завдання роботи та основні її положення;
- теоретичне обґрунтування* – виклад базових теоретичних положень, законів, принципів, алгоритмів тощо, на основі яких виконується завдання;
- методи* – вказуються і коротко характеризуються методи роботи;
- основні результати роботи та їх обговорення* – подаються якісні результати роботи, схеми, малюнки, описи, систематизована реферативна інформація та її аналіз тощо;
- висновки*;
- список використаної літератури*;
- додатки (за необхідності)*.

Види індивідуальних навчально-дослідних завдань:

- конспект із теми (модуля)* за заданим планом або планом, який студент розробив самостійно;
- комплексний *аналіз* будови та властивостей хорового твору;
- анотація* прочитаної додаткової літератури з курсу, бібліографічний опис тощо;

Порядок подання та захист індивідуального навчально-дослідного завдання:

1. Звіт про виконання ІНДЗ подається у вигляді скріплених аркушів формату А4 (реферату) з титульною сторінкою стандартного зразка і внутрішнім наповненням із зазначенням усіх позицій змісту завдання (за об'ємом не менше 10 арк.)
2. ІНДЗ подається викладачу, який проводить практичні заняття з даної дисципліни, не пізніше ніж за 2 тижні до семестрового контролю.
3. Оцінка за ІНДЗ виставляється на заключному занятті (практичному, семінарському тощо) з курсу на основі попереднього ознайомлення викладача зі змістом ІНДЗ. Захист завдання відбувається шляхом усного звіту студента про виконану роботу (до 5 хв.).

4. Оцінка за ІНДЗ є **обов'язковим компонентом** іспитової оцінки (диференційованого заліку, заліку) і враховується при виведенні підсумкової оцінки з навчального курсу.

Виконання індивідуальних навчально – дослідних завдань (ІНДЗ), що передбачені в курсі навчальної дисципліни є обов'язковим. Оцінювання ІНДЗ здійснюється в межах 10 % від загальної кількості балів. Тобто, із 100 балів за підсумкової оцінки за ІНДЗ виставляються від 1 до 10 балів.

Методи контролю

В залежності від специфіки організаційних форм використовуються такі види контролю: фронтальний, груповий, індивідуальний і комбінований і самоконтроль студентів.

При фронтальній формі організації контролю на питання педагога по порівняно невеликому обсязі матеріалу короткі відповіді, звичайно з місця, дають багато студентів групи. Ця форма контролю дозволяє вдало сполучити перевірку з завданнями повторення і закріплення пройденого матеріалу, викликаючи підвищену активність групи. Викладач ставить питання, як правило, перед усією групою, щоб в обговоренні цих питань брали участь всі студенти. Кожен студент може доповнити, виправити, уточнити відповіді своїх товаришів, підтвердити ці доповнення прикладами і т.д. Дуже часто фронтальне опитування приймає вигляд жвавої бесіди. При вмілому застосуванні фронтального опитування за порівняно невеликий час удається здійснити перевірку знань у значної частини студентів групи. Однак при фронтальному контролі буває важко забезпечити докладність всебічність перевірки кожного студента.

Групова форма організації контролю використовується в тих випадках, коли виникає необхідність перевірити підсумки навчальної роботи чи хід її виконання частиною студентів, що одержала певне колективне завдання на семінарі в процесі позаурочних занять. При цьому питання ставляться перед цією групою, у їхньому вирішенні беруть участь студенти, що працювали в складі даної групи, але із обов'язковим залученням до обговорення інших студентів групи.

Індивідуальний контроль широко застосовується для ґрунтовного знайомства педагога зі знаннями, уміннями і навичками окремих студентів, що для відповіді звичайно викликаються до класної дошки, хоча не виключається відповідь студента і з місця, якщо при цьому не потрібні записи чи графічні зображення, за якими повинні стежити всі студенти, і різне навчальне устаткування. У зміст відповіді студента входить пояснення теоретичних питань, виконання за завданням педагога різних вправ і завдань.

При індивідуальному контролі викладач звертає увагу на докладність і усвідомлений характер відповіді студента, що учиться, логічність його суджень, доказовість висунутих їм положень, уміння застосовувати засвоєні знання. З цією метою студенту задають додаткові і навідні запитання. Викладач установлює визначену систему індивідуального опитування, завчасно при плануванні заняття визначаючи за результатами своїх спостережень і попереднього контролю, кого з студентів варто запитати на тому або іншому занятті і по яких розділах.

Контроль повинен стимулювати постійну роботу всіх студентів, і це певною мірою досягається його несподіванкою для студентів. Дане становище, зрозуміло, не виключає можливості попереднього попередження окремих студентів про майбутню перевірку, якщо ці студенти одержували завдання по самостійній роботі, пов'язаної з усуненням недоліків у знаннях, уміннях і навичках. При продуманій організації індивідуальний контроль сприймається студентами як звичайний елемент навчального процесу і не викликає негативних емоцій. Дуже важливо зосереджувати увагу всіх студентів групи. Досягається це такими прийомами, як постановка викладачем проблемних питань або завдань перед усією групою з наступним викликом для відповіді того чи іншого студента (як при фронтальному опитуванні), коментування студентами окремих положень відповідей своїх товаришів, доповнення їхніми повідомленнями і прикладами, пропозицією інших, оригінальних способів виконання вправ і вирішення завдань і ін.

Одним із прийомів активізації індивідуального контролю є питання студентів своєму товаришу під час його відповіді.

Індивідуальний контроль розрахований на перевірку під час заняття невеликої кількості студентів, він залежить від часу, що відводиться на перевірку, характеру й обсягу вивченого і підлягаючого перевірці матеріалу, рівня підготовки студентів.

У комбінованій формі контролю (при так званому ущільненому опитуванні) досягається вдале сполучення індивідуального контролю з фронтальним і груповим. Особливістю цієї форми контролю є одночасний

виклик викладачем для відповіді декількох студентів, з яких один відповідає усно, 1-2 готуються до відповіді, виконуючи на дошці необхідні графічні роботи, а інші за окремими столами виконують індивідуальні письмові чи практичні завдання. Переваги ущільненого опитування полягають у тім, що воно дає можливість ґрунтовно перевірити студентів при порівняно невеликій витраті часу. Комбінована форма контролю надає можливість використовувати програмовані засоби для перевірки знань, умінь і навичок студентів у більшому ступені, ніж при інших формах контролю.

Самоконтроль студентів забезпечує функціонування внутрішнього зворотного зв'язку в процесі навчання, одержання ними інформації про повноту і якість вивчення програмного матеріалу, міцності сформованих умінь і навичок, труднощі і недоліки, які виникли в процесі навчання. Самоперевірка має велике психологічне значення, стимулює навчання. З її допомогою студент реально переконається в тім, як він опанував знаннями, перевіряє правильність виконання вправ шляхом зворотних дій, оцінює практичну значимість результатів виконаних завдань, вправ, дослідів і т. д.

Серед **методів контролю** використовуємо: усну перевірку, перевірку письмово-графічних робіт і перевірку практичних робіт. Усна перевірка організується по-різному, в залежності від її мети та від змісту матеріалу, що перевіряється. Серед цілей перевірки можна виділити наступні: перевірити виконання домашнього завдання, виявити підготовленість студентів до вивчення нового матеріалу, перевірити ступінь розуміння і засвоєння нових знань. У залежності від змісту вона проводиться по матеріалі попереднього заняття або по окремих розділах і темах курсу.

Форми підсумкового контролю успішності навчання : індивідуальне та фронтальне опитування контрольні роботи, письмове виконання аналізу хорового твору тобто індивідуальне навчально-дослідне завдання (ІНДЗ), колоквиум, залік, екзамен.

Діагностика знань студентів здійснюється за допомогою:

- б) усних опитувань на практичних заняттях;
- 7) письмових контрольних робіт;

8) письмового виконання аналізу хорового твору;

9) письмових екзаменаційних завдань.

Інструктивно-методичні матеріали до практичних модулів

Тема 1. Роль диригента і значення техніки диригування у виконанні музичного твору.

Практичне заняття №1. Техніка диригування. Основні прийоми звуковедення. Види ауфтактів та знятть. Динамічні штрихи.

Практичні завдання:

1. усвідомити важливість надбання якісної техніки диригування, як необхідного інструмента для подальшої творчої діяльності та загальні питання диригентського виконавства:
 1. розкрити поняття «диригент як виконавець», специфіки його «інструменту»; поліфонічності диригентської діяльності (диригент – інтерпретатор, вихователь, педагог, актор, режисер тощо);
 2. обговорити поняття «музичні здібності», «рівень музичної підготовки»;
 3. проаналізувати засоби спілкування диригента з колективом виконавців (слово, спів, гра та диригування).
2. Підготувати диригентський апарат до оволодіння мануальною технікою:
 4. розробити вправи для звільнення, довільного розслаблення та розвитку диригентського апарату (рук, плеча, ліктя, передпліччя);
 5. усвідомити поняття про диригентські позиції рук, діапазони, плани та їх роль в техніці диригування.
3. Повторення елементів техніки диригування:
 6. Елементи диригентського змаху (диригентської долі): «точка - імпульс», «замах», «стремління», «точка», «віддача».
 7. Ауфтакт. Функції ауфтакту.
 8. Три елементи початку диригентського виконання («увага», «дихання», «вступ»). Прийоми закінчення звучання (підготовка до закінчення і «зняття»).
 9. Метр. Схема та рисунок диригентської сітки. Прийоми передачі трьох -, чотирьох -, , двохдольного метру легато (спрямованість долей (замахів, віддачі), розміщення точок на площині, характер виконання «точки - дотику»).

10. Відображення характеру долей такту в диригентських схемах: відповідність активних і пасивних рухів сильним і слабким долям такту. «Вступ» на першу долю I «зняття» на останню (першу) долю.

Теоретичні поняття

Хорознавчі поняття. Хор (жіночий, дитячий), хорові партії (сопрано, альт), хори а' capella та з супроводом, одноголосні, двох -, трьох – голосні хори. Унісон, настройка, хорова партитура, розміщення голосів в партитурі.

Музикознавчі поняття: метр, прості та складні метр. Розмір. Сильні та слабкі частки доли. Динаміка f. p. mf. mp. dim. cresc. Темп (повільні, помірні, швидкі). Штрихи (легато). Тональність (до мажор, ля мінор, фа мажор).

Методичні рекомендації: Необхідно зупинитися на таких питаннях: технічна і художня сторони диригентського мистецтва, роль диригента у розучуванні та виконанні твору.

Література:

6. П.Г.Чесноков. Хор и управление им. – М.: Музгиз, 1961.
7. Д.Локшин. Видатні хори і їх диригенти. – М., 1963.

Тема 2. Вокальна робота диригента у хорі.

Практичне заняття №2 Приклади вокально-хорових вправ для виправлення різних недоліків хорового звучання.

Практичні завдання:

1. Практична підготовка та проведення розспівування колективу.
- підбір вокальних вправ для налаштування голосового апарату та методичних рекомендацій до їх використання:

1. приведення голосового апарату в «робочий стан», що сприяє природному і невимушеному звуковидобуванню. Спів з закритим ротом на сонорні приголосний звук «М». Рот закритий, зуби розімкнуті, кілька опущена нижня щелепа (відчуття невеликого позіхання). Такий спів налаштовує на головне звучання, але приносить користь тільки тоді, коли виникають правильні

резонаторні відчуття, а саме - коли співаючі добре відчують вібрацію (тремтіння) тканин носа. Ця вібрація дратує чутливі нервові закінчення, які в свою чергу викликають відповідну реакцію - значно підвищується тонус голосових м'язів, їх працездатність.

2. вправи на стакато, які допомагають активному змиканню зв'язок. Цей вид вокалізації корисний при млявому тонусі голосових м'язів.

3. інтонування терції, квінти, септими, октави. Дані вправи можна виконувати на різні склади, зі словами, використовуючи штрихи legato, staccato.

2 Виховання чистого унісону.

- спів одного звуку на склади «лю» і на голосний «у», який веде до утворення вузького, чітко фіксуючого висоту звуку. (Активізується робота голосових зв'язок і дихання.)
- Голосний «у» допомагає виробленню співу «на позіху», так як при його формуванні м'яке піднебіння і маленький язичок знаходять правильне положення. До того ж використання цього гласного у вправах, дозволяє виробляти в хорі єдину манеру співу.

3. Вироблення навичок співацького дихання у зв'язку з вихованням наспівності і легкості звучання.

1. Під час роботи над правильним диханням потрібно контролювати і перевіряти кожного студента наскільки він розуміє, як правильно брати дихання, обов'язково показувати на собі. Співаки повинні брати повітря носом, не піднімати плечей, і ротом при абсолютно опущених і вільних руках. При щоденних тренуваннях організм дитини пристосовується.

2. Закріплення цих навичок на вправах дихання без звуку: - маленький вдих-довільний видих - маленький вдих - повільний видих на приголосних «ф» або «в» за рахунком до шести, дванадцяти - короткий вдих носом і короткий видих через рот на рахунок восьмій

Теоретичні поняття

Хорознавчі поняття. Будова голосового апарату, види звуковидобування, грудні та головні резонатори.

Музикознавчі поняття: метр, прості та складні метр. Розмір. Сильні та слабкі частки долі. Динаміка f. p. mf. mp. dim. cresc. Темп (повільні, помірні, швидкі). Штрихи (легато). Тональність (соль мажор, мі мінор, ре мажор, сі мінор).

Методичні рекомендації: Необхідно зупинитися на таких питаннях: технічна і художня сторони проведення розпівки, роль диригента на першому етапі репетиції.

Література:

8. П.Г.Чесноков. Хор и управление им. – М.: Музгиз, 1961.
9. Д.Локшин. Видатні хори і їх диригенти. – М., 1963.

Практичне заняття №3 Проведення розспівування хорового колективу.

Практичні завдання:

1. Етапи проведення розспівування: засвоєння вокально-технічної сторони та робота над створенням художнього образу.
2. Основні методи та форми розспівування.
3. Робота над основними елементами вокально-хорової техніки: інтонацією, ансамблем, строем.
4. Робота над елементами вокально-хорової техніки з різними хоровими групами (за партіями, квартетами, з чоловічою групою хору, зі змішаними групами) і з усім колективом.

Принципи підбору вокальних вправ

Заняття як правило починають з розспівування, яке має на меті дві основні функції:

1. розігрівання та налаштування голосового апарату співаків до роботи;
2. розвиток вокально-хорових навичок, за для досягнення якісного й красивого звучання в творах.

Особливо важливим у підготовці до вокально-хорової роботи є створення емоційного настрою і введення голосового апарату в роботу з поступовим навантаженням (звуковий динамічний діапазон, тембр і фонації на одному звуці).

Найбільш поширені недоліки у співі.

Це невміння формувати звук, затиснута нижня щелепа (гугнявий звук, плоскі голосні), погана дикція, коротке і гучне дихання.

Розспівування організовує та дисциплінує і сприяє утворенню співацьких навичок (дихання, звукоутворення, звуковедення, правильна вимова голосних).

На розспівування відводиться на початку заняття чи репетиції 10-15 хвилин, причому краще співати стоячи.

Вправи для розспівування повинні бути добре продумані, і даватися систематично. При розспівуванні (хай і короткочасному) керівник хору повинен давати різні вправи на звуковедення, дикцію, дихання. Але вони не повинні змінюватися на кожному занятті, співки мають знати, на вироблення якого навичку дано ту чи іншу вправу, і з кожним заняттям якість виконання буде поліпшуватися. Розспівування повинно бути тісно пов'язане з вивченням нотної грамоти і з пісенним матеріалом, який вивчається в даний час у хорі.

Важливий момент! Ці вправи різного виду не повинні бути самоціллю в хоровій роботі – це лише засіб оволодіння вокально-хоровими навичками.

Під час розспівування не слід доходити до екстремально високих звуків діапазону, залишивши теситурні складнощі на середину репетиції.

- Щоб налаштувати і зосередити співаків, привести їх у робочий стан, добре почати розспівування як би з «настройки»: співати в унісон закритим ротом.

- З'єднання з сонорними приголосними на одному звуці. У міру того як просуваються успіхи співу на одній ноті з ансамблем унісону, можливо додавати терцію, квінту, до повного 4-голосного акорду.

- Наступна вправа може бути корисною для розвитку динамічного діапазону, починати слід з середньої звучності. Висока нота виконується на піано-крещендо, і далі – низхідний рух. Цей принцип треба залишати на всіх висотних положеннях звуків. Під час співу згори вниз педагог повинен стежити

за формуванням верхнього звуку, і при переході на півтони співати їх «вузько», інакше інші звуки втратять високу співочу позицію та інтонацію. Слід зауважити, що низхідний рух більш природній, ніж висхідний.

- Наступна вправа – це спів фрази з повторюваним складом при переході на наступний звук. Навчання співу на легато – це найскладніше. Кантілена – основа співу. Ця вправа ще служить для відпрацювання чистоти інтонування інтервалів: від секунди до октави.

- Наступні вправи – на staccato, коли досить міцно засвоєні штрихи legato, non legato, marcato. Корисно комбінувати штрихи: зі staccato переходити на legato. При співі на staccato необхідно стежити, щоб під час співу голосних при атаці не допускався призвук приголосного «х», а при legato слідкувати, щоб не було поштовхів при переході на сусідні звуки. Паралельно йде робота над вирівнюванням голосних.

Усі вказані вправи виконуються як висхідна секвенція по півтонам. Базовий склад – «льо», як найбільш зручний для «округлої» манери співу.

Вправи і для розвитку динамічного діапазону.

Спочатку відпрацьовують нюанси на одному звуці. Пізніше – в поступовому русі вгору та вниз. Передумовою успіху є опора на дихання.

Вправами розвивають також і рухливість голосу. Починають з помірних темпів та поступово переходять до більш швидких. У швидких пасажах (ювіляціях) корисно повторювати основну голосну літеру на кожну восьму чи шістнадцяту ноту, запобігаючи додавати «г» чи «х». Чим швидший темп, тим голос повинен бути більш легкого реєстрового звучання. Менше «роботи» зв'язками. Не «вантажити» кожну ноту, а доторкатися. Рухливість голосу – це і є менша робота зв'язок, використання звучання ближче до фальцетного.

Вправи на філірування звуку. - Це дозволяє співакам тренувати на диханні опору звуку, співати по руці диригента і тренувати навички динамічної гнучкості.

Робота над тембром – згладжування реєстрових переходів, тобто однакове вирівняне звучання голосу в усьому діапазоні. Для подібного роду вправ спочатку використовують висхідний і низхідний рухи. Послідовний спів звуків,

потім використання стрибків із заповненням. Розширення стрибків відбувається поступово, в залежності від того, наскільки успішно проходить робота і як швидко діти оволодівають елементарними принципами цієї вправи.

Робота над виробленням єдиної вокальної манери всіх співаків хору.

Високе (купольне) верхнє піднебіння, опущена гортань, вільний ненапружений язик, округле формування голосних та стан м'язів «на вдиханні».

Методичні рекомендації.

Одна з основних задач хормейстера – навчити хор співати legato. За штрихом legato йде вивчення й інших штрихів: non legato, marcato. Причому навчання співу на legato сприяє закріпленню навиків дихання, розвитку широкого й ланцюгового дихання. Плавність у співі та необхідність стежити за швидкістю й одномоментністю переходів – необхідна умова для дотримання кантилени під час співу.

Staccato вимагає більш глибокого володіння м'язами, при опертому на дихання звуці. Чітка фіксація на високому положенні звуку й чисте інтонування на високій вокальній позиції.

Навички, які формуються під час виконання вправ, мають стати рефлекторними. І, по суті, в одній вправі можна виявити цілий комплекс для вироблення вокально-хорових навичок. Важлива певна послідовність, яка б давала корисні навички, але не перевантажувала співаків. Ще один аспект: у роботі над вправами слід йти маленькими кроками, тобто не намагатися добитися всього й одразу на одному занятті. Подібне дійство приречене на провал, оскільки перед співаками буде поставлене непосильне завдання.

Теоретичні питання:

1. Хорові розспівування – важлива форма вокально-хорової роботи.
2. Основні завдання розспівування: робота над співацькими диханням, атакою звуку, видами звуковедення, вирівнювання голосних, формування “високої позиції” звучання тощо.
3. Зв'язок конкретних завдань із загальною метою вокально-хорової роботи – відпрацюванням в учасників хору виразного та осмисленого звучання.

4. Принципи підбору вправ для розспівування хору.

Основна література:

1. [Осеннева М.С., Самарин В.А.](#) Хоровой класс и практическая работа с хором: Учебное пособие для студентов музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений. - М., Academia, 2003, 185 с.
2. Пигров К.К. Руководство хором : под ред. К. Птицы / К.К. Пигров. М., 1964. — 220 с.
3. [Стулова Г.П.](#) Теория и практика работы с детским хором: Учебное пособие для студентов педагогических высших учебных заведений. - М. : Владос, 2002.

Практичне заняття №4 Робота над артикуляцією в хорі.

Практичні завдання.

1. Правильне формування голосних. Вміння співати зв'язно, красивим, округленим і рівним звуком, залежить насамперед від правильного формування голосних. Специфіка вимови голосних у співі полягає в їх єдиній манері формування. Це необхідно для забезпечення тембральної рівності звучання хору та досягнення унісону в хорових партіях.

2. Вирівнювання голосних досягається шляхом перенесення вокальної правильної позиції з однієї голосної на іншу. Найбільш поширеним гласним, який найчастіше використовується у вокальній роботі, є звук «А», він же створює найбільшу строкатість в спів оскільки різними людьми вимовляється по різному. При співі цього звуку опускається нижня щелепа, порожнину рота розкривається широко, глотка стає вузькою. Гласний «А» найкраще розкріпачує голосовий апарат, звільняє його від скутості і напруги. При гнусавості дуже корисно застосовувати цю голосну в поєднанні з губними приголосними.

3. Гласний «І» володіє зібраністю і гостротою звучання, сприяє знаходженню «високої позиції», стимулює роботу гортані. Робота над «І» корисна для усунення таких недоліків, як тьмяне і глухе звучання. У теж час необхідно стежити, щоб не було скутості і неприємного пронизливого

виконання. Дуже корисно вправу на одній висоті з чергуванням голосних. Воно сприяє вирівнюванню їхнього звучання.

Теоретичні поняття.

1. Артикуляція при співі.
2. Види голосних та їх правильна артикуляція.

Методичні рекомендації.

Основний момент у роботі над голосними – відтворення їх у чистому вигляді, тобто без спотворень. У мові смислово роль виконують приголосні, тому не зовсім точна вимова голосних мало впливає на розуміння слів. У співі тривалість голосних зростає в кілька разів, і найменша неточність стає помітна і негативно впливає на чіткість дикції.

Специфіка вимови голосних у співі полягає в їх єдиній округлій манері формування. Це необхідно для забезпечення тембральної рівності звучання хору й досягнення унісону в хорових партіях. Вирівнювання голосних досягається шляхом перенесення вокальної правильної позиції з одної голосної на іншу за умови плавності перебудови артикуляційних укладів голосних.

Округлення голосних здійснюється за рахунок прикриття звуку, не слід плутати це поняття з сонбируванням, тобто затемненням.

З точки зору роботи артикуляційного апарату, забарвлення голосного звуку пов'язане з формою та обсягом ротової порожнини.

Формування голосних у високій співочій позиції в хорі представляє певні труднощі.

Звуки «у, и» формуються та звучать більш глибоко й далеко. Але фонема мають стійку вимову, вони не спотворюються й у різних людей вони звучать приблизно однаково. Звідси й впливає специфічне хорове застосування цих звуків при виправленні «строкатості» звучання хору. І унісон досягається легше саме на цих голосних, а також тембрально добре вирівнюється звук. При роботі з творами, після співу мелодії на склади «лю», «ду», виконання зі словами набуває рівність звучання, але знову ж за умови, якщо співаки хору уважно стежитимуть за збереженням однакової установки артикуляційних органів, як при співі голосних «у» та «и».

Голосна «у» вимагає високого підзв'язкового тиску – це природна співоча установка гортані. Використання голосної «у», особливо на початковому етапі роботи над співочою навичкою в хорі, важливо для вироблення співочого дихання, ліквідації горлового співу, форсованого звучання, що виникає у співаків від неправильного положення гортані. Із застосуванням м'якої атаки ця голосна допомагає згладжувати регістри на перехідних звуках і округляти їх. Можна вважати голосну «у» найкориснішою, спів якої виробляє високу вокальну позицію. Найбільшу

строкатість у спів надає голосний звук «а», оскільки різними людьми вимовляється по-різному, в тому числі у різних мовних груп. Це слід враховувати, виконуючи твір іноземними мовами. Наприклад, в італійців – «а» з глибини глотки, в англійців – глибоко, а у слов'янських народів – голосна «а» має плоске грудне звучання. Використовувати цю фонему в заняттях з учнями-початківцями потрібно дуже обережно. О. Свешніков починав навчання з голосної «а», солідарний з педагогом-вокалістом І. П. Пряниковим: «У більшості співаків хороший звук найлегше утворюється на «а», тому що при ньому частини рота та язика знаходяться в натуральному стані». Так само О. Свешніков вважав цю букву однією з найскладніших, що тяжіє до «світлої» та вимагає округлення (ближче до «о»): «Голосна «а» є основою співу ... і головний підводний камінь ... ґрунтовне вивчення її має особливий вплив на всі інші голосні.

Голосні «і, е» стимулюють роботу гортані, викликають більш щільне і глибоке змикання голосових зв'язок. Їх формування пов'язане з високим типом дихання і положенням гортані, вони освітлюють звуки та наближають вокальну позицію. Але ці звуки вимагають особливої уваги та їх округлення.

Голосна «і» повинна наближено звучати до «ю», інакше набуває неприємного, пронизливого характеру. Щоб звучання не було «вузьким», вважається за необхідне поєднувати її з голосною «а» («і-а»).

Таким чином, робота в хорі над голосними – це робота над якістю звучання, і полягає в досягненні чистої вимови в поєднанні з повноцінним співочим звучанням.

Основна література

1. [Осеннева М.С., Самарин В.А.](#) Хоровой класс и практическая работа с хором: Учебное пособие для студентов музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений. - М., Academia, 2003, 185 с.
2. Пигров К.К. Руководство хором : под ред. К. Птицы / К.К. Пигров. М., 1964. — 220 с.
3. [Стулова Г.П.](#) Теория и практика работы с детским хором: Учебное пособие для студентов педагогических высших учебных заведений. - [М.](#) : [Владос](#), 2002.

Практичне заняття №5 Робота над дикцією в хорі.

Практичні завдання.

1. Прослуховування співацьких голосів студентів щодо визначення їх тембральної забарвленості.
2. Підібрати твори, що сприяють розвитку навичок зв'язного співу.
3. Відпрацьовування співочої дикції та спостереження за особливостями інтонації.
4. Дикційні вправи та розспівування.
5. Відпрацьовування співацької дикції та спостереження за особливостями інтонації.

Активна дикція, чітка вимова приголосних.

Виконання вправ, в тексті яких переважають тверді і дзвінкі приголосні. Зазвичай вони виконуються у швидкому темпі. При цьому необхідно стежити, щоб приголосні вимовлялися співаками чітко і активно. Для удосконалення співацького слова корисно включати під час занять скоромовки, поліпшують артикуляційну рухливість мовних органів.

Рівне звучання голосу на всьому діапазоні.

Для удосконалення цього прийому корисні вправи з поступенним розташуванням звуків.

Найпростіші з них - з'єднання декількох послідовних ступенів натуральної мажорної гами. Гама співаються знизу вгору і зверху вниз.

На початковому етапі корисно гаму корисно співати зверху вниз в повільному темпі. Необхідно стежити, щоб всі, хто сходять звуки мали однакову опору і звучали в одній високій позиції. (Особливо останній, найнижчий звук). Такий прийом забезпечує рівність звучання протягом всієї гами, яка зазвичай виконується на одному диханні, але на початку роботи допускається поділ верхнього і нижнього тетраорда диханням.

Спів таких вправ є незамінним засобом для вироблення кантілени, згладжування регістрів, розширення діапазону і розвитку дихання.

Формування приголосних. Приголосні поділяються на дзвінкі, сонорні й глухі, в залежності від ступеня участі голосу в їх утворенні.

Сонорні приголосні. Виходячи з функції голосового апарату, на 2-е місце після голосних слід поставити сонорні звуки «м, л, н, р». Вони отримали таку назву, тому що можуть мати протяжність, нерідко стоять нарівні з голосними. Цими звуками домагаються високої співочої позиції та різноманітності тембрової окраски.

Дзвінкі приголосні – «б, г, в, ж, з, д». Вони утворюються за участю голосових складок і ротових шумів. Дзвінкими приголосними, як і сонорними, домагаються високої співочої позиції та різноманітності тембрової окраски. На складі «зі» досягають близькості, легкості, прозорості звучання.

Глухі приголосні «п, к, ф, с, т» утворюються без участі голосу й складаються з самих шумів. Їм властивий вибуховий характер, але на глухих приголосних гортань не функціонує, легко уникнути форсованого звучання при вокалізації голосних з попередніми глухими приголосними. На початковому етапі це служить виробленню чіткості ритмічного малюнка й створює умови, коли голосні набувають більш об'ємного звучання («ку»). Вважається, що «п» добре округлює голосну «а».

Шиплячі приголосні «х, ц, ч, ш, щ» складаються з самих шумів. Глуху «ф» добре використовувати у вправах на дихання без звуку.

Основне правило дикції в співі – швидке і чітке формування приголосних і максимальна протяжність голосних через активну роботу мускулатури артикуляційного апарату, щічних і губних м'язів, кінчика язика. Необхідно працювати над еластичністю й рухливістю нижньої щелепи, а з нею – і під'язикової кістки гортані.

Для тренування губ і кінчика язика можна використовувати різні скоромовки. Наприклад: «Рила свиня тупорила, всю грядку рилом перерила, вирила, підрила» і т. п. Їх слід вимовляти твердими губами, при активній роботі язика. Просувати з поступовим ускладненням завдань. Спершу вимовляти скоромовки повільно та чітко, потім додавати темп, нюанси і т. д.

Теоретичні питання:

2. Розспів, декламація, вокалізація, скоромовка.
3. Осмисленість виконання, логічні наголоси.
4. Методи виправлення недоліків дикції у хоровому співі

Методичні рекомендації

У процесі практичного заняття особливу увагу студентам треба звернути на залежність дикції від виразних засобів хорового твору (темпу, динаміки, тембрових особливостей). Працюючи із хоровою партитурою, намагатися виразно вимовляти текст задля донесення тексту до слухача. Прослідкувати за характером вимови літературного тексту.

Література:

1. Н.Добровольська. Вокальні вправи у хорі підлітків. – М., 1969.
2. В.Соколов. Робота с хором. – М., 1964.
3. В.Соколов. Практична робота з хором. – М., 1987.

Тема 3. Робота диригента над основними елементами хорового звучання.

Практичне заняття №6 Робота над чистотою інтонування та строю в акапельному співі.

Практичне заняття №7 Робота над ансамблевою злагодженістю та ритмічністю виконання твору.

№1 Види хорових ансамблів

Ансамбль залежно від теситурних умов (природний і штучний). Ансамбль у хорі залежно від фактури викладу твору.

План

Теоретичні питання:

1. Особливості ансамблю залежно від теситурних умов, у яких знаходяться хорові партії (ансамбль природний і штучний).
2. Ансамбль у хорі залежно від фактури викладу твору.
3. Ансамбль у творах гармонічного і гомофонно-гармонічного складу.
4. Ансамбль у поліфонічних творах (підголосково-поліфонічних, контрастно-поліфонічних, імітаційних).

Практичні завдання:

1. Досягнення природного та штучного ансамблю у хорових творах.
2. Відпрацьовування співочої дикції та спостереження за особливостями інтонації.
3. Побудова ансамблю з урахуванням принципів у хорових творах різного викладу.
4. Відпрацьовування співочої дикції та спостереження за особливостями інтонації.

Методичні рекомендації для студентів

У процесі практичного заняття особливу увагу студентам треба звернути на залежність дикції від виразних засобів хорового твору (темпу, динаміки, тембрових особливостей). Працюючи із хоровою партитурою, намагатися виразно вимовляти текст задля донесення тексту до слухача. Прослідкувати за характером вимови літературного тексту. У процесі практичного заняття особливу увагу студентам треба звернути на залежність дикції від виразних засобів хорового твору (темпу, динаміки,

тембрових особливостей). Працюючи із хоровою партитурою, намагатися виразно вимовляти текст задля донесення тексту до слухача. Прослідкувати за характером вимови літературного тексту.

Основна література:

1. [Осеннева М.С., Самарин В.А.](#) Хоровой класс и практическая работа с хором: Учебное пособие для студентов музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений. - М., Academia, 2003, 185 с.
2. Пигров К.К. Руководство хором : под ред. К. Птицы / К.К. Пигров. М., 1964. — 220 с.
3. [Стулова Г.П.](#) Теория и практика работы с детским хором: Учебное пособие для студентов педагогических высших учебных заведений. - [М.](#) : [Владос](#), 2002.

Ансамбль хору та інших виконавців

№ 3. Ансамбль сольного голосу і хору.

План

Практичні завдання:

1. Виконання хорових творів із солістом, побудова ансамблю між солюючим голосом і хором.
2. Відпрацювання співочої дикції та спостереження за особливостями інтонації.

Методичні рекомендації для студентів

У процесі практичного заняття особливу увагу студентам треба звернути на залежність дикції від виразних засобів хорового твору (темпу, динаміки, тембрових особливостей). Працюючи із хоровою партитурою, намагатися виразно вимовляти текст задля донесення тексту до слухача. Прослідкувати за характером вимови літературного тексту.

Основна література:

1. [Осеннева М.С., Самарин В.А.](#) Хоровой класс и практическая работа с хором: Учебное пособие для студентов музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений. - М., Academia, 2003, 185 с.

2. Пигров К.К. Руководство хором : под ред. К. Птицы / К.К. Пигров. М., 1964. — 220 с.

3. [Стулова Г.П.](#) Теория и практика работы с детским хором: Учебное пособие для студентов педагогических высших учебных заведений. - М. : Владос, 2002.

№ 4. Співвідношення груп хору і оркестру залежно від виконуваного твору.

План

Теоретичні питання:

1. Ансамбль хору й оркестру.
2. Різноманітні співвідношення груп хору й оркестру залежно від виконуваного твору: хор як ведуча партія; хор і оркестр рівнозначні; хор на правах інструменту як додаткове тембральне забарвлення; хор як фон у загальному звучанні.

Практичні завдання:

1. Побудова ансамблю між хором і оркестром на прикладі хорового твору «Україна моя» муз. Станковича.
2. Відпрацьовування співочої дикції та спостереження за особливостями інтонації.

Методичні рекомендації для студентів

У процесі практичного заняття особливу увагу студентам треба звернути на залежність дикції від виразних засобів хорового твору (темпу, динаміки, тембрових особливостей). Працюючи із хоровою партитурою, намагатися виразно вимовляти текст задля донесення тексту до слухача. Прослідкувати за характером вимови літературного тексту.

Основна література:

1. [Осеннева М.С., Самарин В.А.](#) Хоровой класс и практическая работа с хором: Учебное пособие для студентов музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений. - М., Academia, 2003, 185 с.
2. Пигров К.К. Руководство хором : под ред. К. Птицы / К.К. Пигров. М., 1964. — 220 с.

3. [Стулова Г.П.](#) Теория и практика работы с детским хором: Учебное пособие для студентов педагогических высших учебных заведений. - М. : Владос, 2002.

Практичне заняття №8 Робота над динамікою та тембровою виразністю.

Завдання: Оволодіти навичками роботи над основними елементами хорового звучання.

Співацька установка. Співацькою установкою називаємо положення, що його має прийняти співак перед початком фонації. Поза співака стоячи чи сидячи повинна бути зручною для нього, без будь-яких напружень в тілі. Стан співака - зосереджений і спокійний. Співак має стояти чи сидіти в такому зручному стані, щоб йому було зручно дихати, видобувати звук, відгукуватися на нюанси музичного твору, допомагаючи цьому невимушеними рухами тіла. Адже хор, який стоїть «каменем» справляє гнітюче враження. Навпаки, рухливий колектив, який усім своїм єством – рухами тіла, мімікою, виразними жестами – супроводжує спів сприймається дуже позитивно, запалює публіку, переконує її у власній інтерпретації. Стояча позиція співака: ноги трохи розставлені для відчуття найбільш стійкого положення; корпус рівний, спина струнка, живіт підтягнений; руки (якщо тримають ноти) напівзігнуті але без зайвого напруження; голова припіднята. Сидяча позиція співака: ноги зігнуті в колінах піж прямим кутом, злегка розставлені; спина струнка, рівна, руки напівзігнуті, якщо тримають ноти, або ж спокійно лежать на колінах; голова припіднята. Співацьке дихання: вдих – затримка дихання – видих – відпочинок. Важливо на брати занадто багато дихання перед співом. Virізняють три види співацького дихання: повне, напівдихання, ланцюгове. Слід зауважити, що під час ланцюгового дихання не слід нікому брати дихання на межі музичних фраз. Звукоутворення, звукоформування, звуковедення. Ці елементи допомагають в роботі над красивим, виразним звучанням. Звукоутворення. По суті, це поняття стосується атаки звука. У практиці існують 3 види атаки звука: м'яка, найбільш природна, з м'якими приголосними, за яким початок звуку збігається з

переходом зв'язок до голосового положення; тверда, з твердими приголосними, за яким відбувається вибуховий прорив повітря крізь зв'язки, при цьому має бути виключено форсування звуку; придихова з коротким придиханням на «х», при цьому прохід повітря крізь зв'язки випереджає появу звуку. Спів при такій атаці часто супроводжується сиплим призвуком, тому що змикання голосових складок у цьому випадку має найменший ступінь і відбувається витік повітря. Придихова атака розглядається самостійно і як крайній різновид м'якої атаки. Напівдиханням ще називають «ключичне дихання», бо воно береться не у нижню частину черева а у верхню частину легенів, начебто у ключиці. Це дихання коротке і часте, сприяє утворенню легкого, пружного звуку світлого тембру. Недолік цього типу дихання – мала кількість повітря, що потребує частих подихів. придихової атаки, тому для розучування повинні вибиратися пісні плавного, кантиленного характеру.

Звукоформування. Звук формується активною, пластичною артикуляцією. Сам звук має бути округлим, прикритим. При співі перехідних нот слід готуватися до форте, а співати піано. Для правильного формування звуку треба спочатку вистроїти середину звучання і лише потім переходити до крайніх звукових зон. Для цього застосовують різні вправи на приголосних та голосних звуках. Також правильному формуванню звука сприяє виразна міміка (без кривляння).

Звуковедення. Вибір прийому звуковедення залежить від характеру музики, особливостей викладу фактури. Існують три головних прийоми співочого звуковедення: *legato*, *staccato*, *non legato*.

1. *Legato* – означає «плавно, зв'язно». Це найбільш складний для оволодіння прийом звуковедення. Краще за все прийом *legato* вдається при співі на голосні. Складно зберегти його, коли співається мелодія з текстом, оскільки приголосні звуки переривають вокальну лінію. Ось тому, необхідно добиватися найбільш короткої, але чіткої і м'якої вимови незвучащих приголосних, особливо б, п, к, д, т. Прийом *legato* застосовують при виконанні ліричних, наспівних творів. Позначається він лігою.

2. *Staccato* – означає «уривчасто, чітко». Цей прийом звуковедення прямо протилежний *legato* і до опанування ним рекомендується переходити після

оволодіння навичок зв'язного голосоведіння. При виконанні *staccato* звуки ніби підкреслюються поштовхами і відокремлюються один від одного цезурами (короткими паузами). Прийом використовується в рухливих, жартівливих творах. Позначається на письмі окремими крапками над кожним звуком.

3. *Non legato* – означає «не зв'язно». Це спосіб звуковедення, при якому кожен звук виконується окремо без будь-яких поштовхів на перерви. Штрихом *non legato* виконуються твори, де необхідно передати характер схвильованості чи особливу значимість кожного складу тексту. Крім трьох основних прийомів у вокально-хоровій музиці часто застосовуються *marcato*, *portamento*, *glissando*. *Marcato* – «підкреслюючи». Такий спосіб виконання є ніби проміжним між важким *legato* та надто твердим *staccato*. Позначається горизонтальною рисою над нотою. *Portamento* – «переносити голос» та *glissando* – «ковзати» означають ковзаючий, поступовий перехід від одного звуку до іншого. Ці прийоми схожі між собою і різняться тільки тим, що *portamento* – це короткочасне ковзання, а *glissando* – більш тривале. Використовуючи вище розглянуті штрихи, або способи звуковедення, керівник хору відшукує забарвлення, відповідний характер звуку, який допоміг би йому найповніше передати зміст твору, розкрити його художній образ. Усі вище названі прийоми звуковедення можуть бути засвоєні за однієї умови – вміння співаків правильно користуватися диханням.

.Елементарні навички багатоголосся.

Перший етап роботи в цьому напрямку - оволодіння двоголоссям.

1. необхідно навчити студентів чисто співати в один голос. Тільки чистий унісон дає струнке звучання. Це фундамент, на якому будується двухголосний спів, та й не тільки двухголосний, але й багатоголосний хоровий спів.

Краще починати з вправ, в яких є самостійний рух голосів.

Спочатку корисно використовувати знайомі і прості за структурою поспівки в двухголосном викладі, а потім, у міру їх освоєння, переходити до більш складних завдань.

На початковому етапі корисно виконання канонів.

Спочатку всі вчать основну тему і тільки потім відбувається розподіл на групи для виконання твору на кілька голосів.

Більш складна справа - з використанням паралельного руху в голосах.

Під час роботи над цією справою необхідно ретельне виучивання і вибудовування унісону всередині кожного голосу і подальша робота над кожною терцією в повільному темпі по руці хормейстера.

При твердих, стійких, навичках співу на два голоси, спів на три голоси представляє тільки деяке ускладнення.

Треба знати, що легше виконувати верхній і нижній голос, важче співати середній.

Методичні рекомендації: Необхідно зупинитися на таких елементах хорового звучання: ансамбль, стрій, чистота інтонування.

Практичне завдання:

1. Робота над чистотою інтонування та строю в акапельному співі.
2. Робота над ансамблевою злагодженістю та ритмічністю виконання твору.
3. Робота над динамікою та тембровою виразністю.

Література:

1. Л.Дмитрієв. Основи вокальної методики. – М.,1986.
2. А.Єгоров. Теорія і практика роботи з хором. – Л.,1951.
3. К.Пігров. Керування хором. – М.,1964.

Тема 4. Методика проведення генеральної репетиції.

Практичне заняття №9 Робота диригента над виправленням недоліків хорової звучності.

Завдання: Опанувати методику генеральної репетиції.

Перший етап проведення генеральної репетиції - це етап планування. Він включає оголошення плану проведення концертного виступу, його ролі у

контексті всього концерту. На цьому етапі основними завданнями є постановка мети і прогнозування результатів. Тут є організована діяльність, є керівник, є підлеглі (артисти), які в процесі репетицій формують свій характер, позицію, покращують свої професійні якості і разом створюють творчий колектив, спрямований на досягнення єдиної мети. Розробляється детальний план репетиції, який у професійній підготовці свята ділиться на шість частин:

читка загального сценарію;

репетиції кожного номера окремо;

репетиції на сцені (без музики, без костюмів);

прогонні репетиції на сцені (з костюмами, декораціями, атрибутами під музику);

зведені репетиції;

генеральні репетиції (де на сцені проходить повний прогін концертних творів).

Практичне заняття №10 Робота диригента над художньою інтерпретацією хорового твору.

Мет одичні рекомендації: Необхідно скласти план генеральної репетиції, який повинен базуватися на аналізі недоліків виконання хорових творів на попередніх репетиціях.

Практичне завдання:

1. Робота диригента над виправленням недоліків хорової звучності.
2. Робота диригента над художньою інтерпретацією хорового твору.

Література:

1. Г.Дмитрієвський. Хороведення і керування хором. – М.,1948.
2. П.Г.Чесноков. Хор и управление им. – М., 1952.

Тема **5. Методика** **проведення** **концертного** **виступу.**

Практичне заняття №11 Планування концертного виступу. Складання сценарного плану.

Завдання: Оволодіти навичкою проведення концертного виступу.

Концертна програма - це сценічний або естрадний твір, який за своєю природою повинен мати драматургію. Оскільки є драматургія театру, оперна і балетна, кіно і телебачення, всі ці види драматургії розрізняються специфікою підходу до розкриття матеріалу. Але є у них і загальне - дія, життя в русі. Драматургічний процес полягає у вибудовуванні сюжету і пошуку образного вирішення концерту. Драматургія - це сюжетно образна концепція культурно - досугової програми, будь то концерт, спектакль, кінофільм, естрадний номер тощо. Драматургія - це сюжетно-образна концепція масового дійства, де сама драматургічна дія створюється через вибудовування і програвання сюжетно-образного вирішення концертної програми. Хормейстер створює особливого роду дію із складного поєднання рухів, музики, світла, кольору, особливої

звукової структури, специфічно освоєного величезного простору, на якому діє величезна кількість виконавців. Процес підготовки сценарію - один із найголовніших на дорозі створення концертної програми. В ідеальному випадку за сценарій відповідає професійний сценарист, який є членом режисерсько-постановочної групи. А у всіх інших випадках режисеру приходится фантазувати і створювати сценарій самостійно. В процесі обдумування майбутньої програми, плануючи його смислову і емоційну структуру, режисер проводить "оцінку фактів".

Перед режисером концерту завжди стоїть складне завдання - створення нового масштабного сценічного твору (на вулиці чи в приміщенні), в якому нове народжується не в прямому творі словесного матеріалу, як в драматичному театрі, де слово превалує над іншими компонентами. Режисер концерту створює особливого роду дію із складного поєднання рухів, музики, світла, кольору, особливої звукової структури, специфічно освоєного величезного простору, на якому діє величезна кількість виконавців.

Практичне заняття №12 Провести концертний виступ з твору зі шкільного репертуару.

Методичні рекомендації: Необхідно зосередитися на максимальному відтворенні моделі виконавської художньої інтерпретації. Також до цього треба вирішити усі пов'язані з концертом організаційні питання.

Практичне завдання: Провести концертний виступ із двох творів.

Література:

1. Г.Дмитрієвський. Хороведення і керування хором. – М.,1948.
2. П.Г.Чесноков. Хор и управление им. – М., 1952.
3. С.Попов. Організаційні і методичні основи роботи самодіяльного колективу. – М.,1952.

СЛОВНИК

А капелла	(іт. a cappella) - хоровий спів без інструментального супроводу, дуже поширений в народній творчості та професійній хоровій музиці , зокрема, прибалтійській, російській та українській. У стилі А.к. написано велику кількість творів вокальної багатоголосної музики для хорів і ансамблів без супроводу. (див.Капела).
АБСОЛЮТНИЙ СЛУХ	- здатність пізнавати та відтворювати висоту будь-якого звуку без попереднього слухового настроювання. Відсутність А.с. не є перешкодою для навчання музики або композиторської діяльності.
АВТЕНТИЧНИЙ КАДАНС	(від гр. autentikos - головний, основний) - завершення музичного твору або музичного речення за допомогою переходу акорду домінантової функції до тонічної.
АВТОФОНІЯ	(від гр. autos - сам і phone - звук) - у вокальній методиці - слухання співаком власного голосу. Його звучання для співака суттєво відрізняється від того, яке сприймають слухачі, оскільки, крім віддзеркалених ззовні акустичних якостей звуку, співак сприймає також вібраційні та інші відчуття.Для того, щоб наблизити А. до реального звучання голосу, співаки звертаються до різноманітних прийомів, а також спеціальних акустичних пристроїв.
АГОГІКА	(від гр. agoge - веду, рухаю) - незначні відхилення (уповільнення або прискорення) від темпу та метру, які мають місце під час виконання і підпорядковуються завданням створення художнього образу. А. може визначатись автором або виникати залежно від художнього задуму та інтуїції виконавця.
АДАПТАЦІЯ СЛУХУ	- здатність слуху підсвідомо пристосовуватись до сприйняття звуку різної сили. Якщо нижчий поріг А.с. практично не обмежений, то верхнім порогом є сила в межах 140 - 150 дб. Її перевищення може викликати в слуховому апараті людини необернені зміни, аж до повної або часткової глухоти.
АКАДЕМІЧНИЙ СТИЛЬ	- в мистецтві стиль, що відповідає традиціям, стійким правилам та встановленим зразкам, які пройшли випробування часом.
АКАФІСТ	(від гр. akathistos - не сидячи) - урочистий піснеспів православної церкви на честь Христа і святих, що виконується стоячи (звідси походить назва).
АКОЛАДА	(фр. accolade - з'єднувати дужкою) - пряма або фігурна дужка, яка з'єднує два або більше нотоносців у

	фортепіанних, органних п'єсах, хорових, оркестрових та інструментальних партитурах
АКОМПАНеМЕНТ	(фр. accompagnement - супровід) - музичний супровід основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору. Виконується на фортепіано, акордеоні, гітарі та інших інструментах, а також інструментальним, вокальним ансамблем, хором, оркестром.
АКОРД	(іт. accordo - узгодженість, злагода) - сукупність кількох (не менше трьох) різних за висотою звуків, що звучать одночасно. Найбільш поширеним є А. терцевої побудови, складові звуки якого розташовані (або можуть бути розташованими) за терціями. А. терцевої побудови, який складається з трьох звуків, зветься тризвук (1), з чотирьох - септакорд (2), з п'яти - нонакорд (3), з шести - ундецимакорд (4). Кожний звук акорду має свою назву: нижній - основний тон, або прима (позначається цифрою 1). Решта звуків розташовується терціями вгору і зветься - терцевий тон (терція) - (3), квінтовий тон (квінта) - (5), септимовий тон (септима) - (7), ноновий тон (нона) - (9). Кожний звук А. можна перенести в іншу октаву, подвоїти, потроїти і т. ін. При цьому А. зберігає свою назву, крім тих випадків, коли основний тон переходить в середній або верхній голос (див. Обернення акорду). А. терцевої побудови є основним складником гармонії
АКОРДИ НЕТЕРЦЕВОЇ ПОБУДОВИ	- сукупність з трьох (або більше) звуків, які неможливо розташувати за терціями. До А.н.п. належать ті, звуки яких розташовані за квартами (О.Скрябін, А.Шенберг) або акорди мішаної побудови (С.Прокоф'єв, А.Берг).
АКОРДОВИЙ ЗВУК	- звук, що входить до складу акорду. А.з. є звуки будь - якого співзвуччя, які можна розташувати терціями, а в акордах нетерцевої побудови (наприклад, квартової) - у визначеному порядку. В разі відсутності чіткої системи побудови акордів різниці між акордовими і позаакордовими звуками немає.
АКУСТИКА	(від гр. асцо - слухаю) - 1. Наука про звук. Розділ фізики, що вивчає властивості та закономірності звукових явищ. Поділяється на загальну А., фізіологічну А.(вивчає утворення та сприймання звуку живими істотами), музичну акустику, атмосферну акустику (вивчає поширення звуку в атмосфері), архітектурну А., гідроакустику, електроакустику. 2. Умови для поширення звукових хвиль в приміщеннях, зумовлені формою та матеріалом будівлі.
АКЦЕНТ	(від лат. accentus - наголос) - виділення окремого звука або акорду за допомогою його динамічного або агогічного підсилення. Позначається у нотопису знаками: V, >, sf (від

	it. sforzando - раптовий наголос).
АЛЕАТОРИКА	(від лат. alea - випадковість, гральна кість) - напрямок сучасної музики, який проголошує випадковість першоджерелом творчості та виконавства. Випадковість вноситься різними засобами - жеребом, шаховими ходами, цифровими комбінаціями, тасуванням нотних аркушів, киданням гральних костей, розбризкуванням кольорових чорнил на нотному аркуші. 'Абсолютна', 'тотальна' А., у якій роль композитора, котрий дає твору назву та своє ім'я, обмежена організацією звукового номера і призводить до розпаду традиційної музичної форми, непідвладного свідомому контролю звукового хаосу. Засновниками А. були П.Булез та К.Штокгаузен, а І.Стравінський вважав композиторів - алеаториків 'ходячими ворогами мистецтва'.
АЛЬТ	(від лат. altus - високий) - 1. Низький дитячий або жіночий голос. Діапазон від а до е2. 2. Партія в хорі чи вокальному ансамблі з низьких дитячих або жіночих голосів (мецо-сопрано та контральто).
АЛЬТЕРАЦІЯ	(від лат. altero - змінювати) - 1. Підвищення або пониження будь-якого ступеня ладу на півтони або тон за допомогою знаків альтерації без змінювання назви ступеня. Знаки А.: дієз означає підвищення на півтони; бемоль - пониження на півтони; дубль-дієз - підвищення на тон; дубль-бемоль - пониження на тон. Відмова попереднього знака А. позначається знаком бекар. Випадкові знаки А. діють тільки в межах такту, де вони написані. Ключові знаки А. записуються на початку нотного стану після ключів і діють у всіх октавах до кінця твору або до зміни знаків в його середині. (див. Додаток V). 2. У вченні про гармонію хроматична видозміна основних нестійких ступенів звукоряду, яка загострює їх тяжіння до стійких звуків тонічного тризвуку. Акорди, які містять такі звуки, називаються альтерованими. 3. В мензуральній нотації - подвоєння другої з двох однакових тривалостей під час перетворення дводольного метра у тридольний.
АМАТОР	(фр. amateur - любитель) - цінувач, любитель музики.
АМПЛІТУДА	(від лат. amplitudo - величина, об'єм) - величина відхилення вібратора від положення рівноваги. Від А. залежить сила звуку, яку людина суб'єктивно сприймає як гучність. Чим більша А.коливань, тим сильніше звук, тим гучнішим він сприймається.
АМУЗІЯ	(від гр. а - ні, musike - музика) – втрата здатності впізнавати або відтворювати відому мелодію. А. є наслідком розладу

	сприймання навколишніх музичних явищ та порушення сенсорного синтезу. А. спостерігається органічними ураженнями центральної нервової системи.
АНОТАЦІЯ	(лат. <i>annotatio</i> - зауваження) - короткий виклад змісту музичного твору, який включає: повну назву твору; відомості про авторів музики і літературного тексту; жанр, форму, фактуру, тональність, темп, метр, ритмічні особливості, динаміку, звуковедення та голосоведення, склад виконавців, діапазон, теситуру тощо. В музично-педагогічних навчальних закладах замість А. використовується цілісний художньо - педагогічний розбір твору, який розглядає, крім згаданих компонентів А., його психолого – педагогічний аспект. Це дає можливість визначити комплекс засобів, необхідних для розкриття ідейно-художнього змісту твору та реалізації його педагогічного потенціалу.
АНСАМБЛЬ	(фр. <i>ensemble</i> - спільно, разом) - 1. Група виконавців, які виступають спільно (дует, тріо, квартет, квінтет, секстет тощо). В практиці музичного виконавства існують А. різного складу - вокальні, інструментальні, вокально-інструментальні, струнні, фортепіанні, духові, об'єднані А. хору, оркестру, балету тощо. 2. Спільне виконання музичного твору кількома виконавцями. 3. Узгодженість, стройність виконання в музиці, хореографії тощо. 4. Музичний твір, написаний для виконання кількома виконавцями (дует, тріо, квартет, квінтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет тощо). 5. Завершений номер з опери, ораторії, кантати для групи співаків з супроводом або без нього. 6. Великий виконавський колектив (А. пісні і танцю; А. класичної музики ім. Б.Лятошинського тощо).
АНТИФОН	(від гр. <i>antiphonos</i> - той, що звучить у відповідь) - почерговий спів соліста і хору або двох частин хору, які наче ведуть діалог.
АНТИЦИПАЦІЯ	(лат. <i>anticipatio</i> - передбачення) - здатність випереджаючого уявлення явища, передбачення дій або поведінки індивіда до того, як вони будуть здійснені. А. має значення в індивідуальному вокальному та інструментальному навчанні музиці.
АНТИЧНА МУЗИКА	- музика Давньої Греції і Давнього Риму.
АПЕРЦЕПЦІЯ	(лат. <i>ad - ni, perceptio</i> - сприймати) - залежність сприйняття музики від попереднього індивідуального досвіду людини, її знань, інтересів, потреб тощо. А. є вихідною умовою для формування змісту, характеру і навичок музичного

	сприймання, надає йому активного спрямування, цілісності та глибини.
АРТИКУЛЯЦІЯ	(лат. articulatio - розчленування, від articulo - членувати, розчленовано вимовляти) - 1. Спосіб виконання звуків під час співу або гри на музичному інструменті. Існує три види А.: зв'язану (legato), роздільну (non legato), і коротку (staccato) з великою кількістю градацій в кожному виді. В нотопису А. передається за допомогою слів (legato, non legato, legatissimo, pizzicato, tenuto, portato, staccatissimo, legato secco, glissando, portamento тощо) або відповідними графічними позначками - лігами, крапками, рисками, акцентами і.т.д. 2. Чітке, виразне вимовляння голосних у співі, яке залежить від способу організації роботи голосового апарату. Вимовляння приголосних у співі називається дикцією.
АТАКА	(іт. attacca - наступай, нападай, зв'язуй) - В співі - перехід голосового апарату від дихального стану до звукоутворення; початок звуку. Існують три основні типи А.: м'яка, коли голосові складки змикаються одночасно з надходженням повітря з легенів; тверда, коли складки змикаються, а повітря сильним поштовхом 'проривається' з легенів та придихальна, коли повітря з легенів проходить між складок і вони, змикаючись, переривають його потік. Від типу А. залежить співацька техніка та створення художнього образу.
АУФТАКТ	(нім. Auftakt - перед тактом, затакт) - попередній диригентський жест, замах перед вступом, вдихом, зміною динаміки, агонічними нюансами, початком і зняттям звуку тощо.
БАГАТОГОЛОС СЯ	- склад музики, заснований на поєднанні трьохі більше самостійних голосів (див. Поліфонія) або мелодії з акомпанементом чи акордовим супроводом (див. Гомофонія). В музичній практиці часто зустрічається такий вид багатоголосся, який поєднує ознаки гомофонного і поліфонічного викладу.
БАРИТОН	(від гр.barytonos - грубоголосий, грубозвучний) -Чоловічий голос, проміжний між тенором та басом. Існують ліричні, лірико - драматичні та драматичні Б., які відрізняються за силою звучання і тембровими якостями. Діапазон від А до аs1, записується в басовому ключі.
БАС	(іт.basso - низький) - 1. Низький чоловічий голос значної сили та насиченого тембру. Розрізняють Б. - кантанте (високий, співучий), центральний Б. та Б. - профундо (дуже низький). В оперній практиці зустрічається характерний або комічний Б. (basso buffo). Загальний діапазон від F до f2. В

	хорових колективах особливу групу складають Б. - октавісти, з діапазоном від А1 до с1. Записується в басовому ключі.
БЕЛЬКАНТО	(іт. bel canto - прекрасний спів) - стиль вокального виконання, особливо поширений в італійському оперному мистецтві XVII - XIX ст. Стиль Б. вимагає від співака досконалої техніки володіння голосом, бездоганної кантилені, віртуозної колоратури, майстерного філірування, тривалого дихання, виняткової мелодійної зв'язаністю, легкості та вишуканості голосоутворення, емоційної насиченості співу. Деколи Б. ставало самоціллю. З появою опер Дж. Верді Б. втратило початкове значення, означаючи досконале володіння діапазоном та звучністю голосу, кантиленою. Незважаючи на еволюцію оперного мистецтва сучасності, Б. і зараз залишається неперевершеним зразком краси і досконалості співацької майстерності.
ВЕРТИКАЛЬ	(лат. verticalis - прямовисний) - одночасне звучання двох або кількох звуків. Одночасність звучання може бути фізичною (акорд) або психологічною (арпеджіо, гармонічна функція), коли звуки з'являються послідовно, але в звучанні є звичною фізичною формою (акорд, тризвук).
ВЕРХНІ ГОЛОСИ	- у творі багатоголосного складу - всі голоси, крім нижнього (баса).
ВИСОКА СПІВАЦЬКА ФОРМАНТА	- група обертонів з визначеним частотним положенням в спектрі звуку, яке завдяки цьому надає йому дзвінкості, польотності і сили. В.с.ф. у басів та баритонів знаходиться на частотах від 2100 до 2500 гц; у тенорів - від 2500 до 2800 гц; у сопрано та мецо-сопрано - від 2800 до 3300 (3500) гц, а у дітей 10 - 12 років може сягати 4000 гц, хоча зазначені межі є досить умовними і у різних співаків можуть дещо відхилятися від цього висотного положення.
ВИСОТА ЗВУКУ	- одна з основних акустичних якостей звуку. В.з. є наслідком сприйняття людиною частоти коливань вібратора та безпосередньо залежить від неї. Людина сприймає В.з. в межах від 16 гц до 16-18 тисяч гц, а інтервальний компонент В.з. становить від 16 гц до 4,5 тисяч гц. Абсолютна В.з. вимірюється математично визначеною кількістю коливань вібратора, відносна В.з. - висотним положенням одного ступеня звукоряду стосовно іншого. В нотопису В.з. позначається нотними, буквеними та цифровими позначеннями.
ВІБРАТО	В співі періодичне змінювання частоти і спектра звуку голосу співака, від якого значною мірою залежить характер

	сприймання його звучання. Оптимальне В. з частотою 5 - 7 пульсацій на секунду надає звучанню голоса життєвості, одухотвореності та милозвучності. Більша частота пульсацій створює відчуття 'баранця' та 'мекання', менша - 'качання', 'розхитування' звуку. Добре організоване вокальне навчання може забезпечити зміни В. на краще (Д.Смирнов, А.Солов'яненко).
ВОКАЛ	(від. лат. voce - голос) - мистецтво володіння співацьким голосом, мистецтво співу. Існує кілька напрямків розвитку В.: народний, який віддзеркалює особливості співацької культури певного народу; академічний або класичний, який є результатом тривалогорозвитку професійного музичного мистецтва; естрадний, притаманний його різним напрямкам - попу, року, репу тощо; джазовий, визначений зв'язками з негритянським фольклором, зокрема, блюзом.
ВОКАЛІЗ	(від лат. vocalis - голосний, співучий) - 1. Вправа або етюд для голосу без тексту, що виконується на будь-який голосний, з назвами нот або складів і зазвичай призначається для розвитку вокальної (співацької) техніки, вироблення кантилени, рухливості голосу, вирівнювання регістрів тощо. В навчальній практиці широко використовуються збірки В. І.Віленської, М.Глінки, Г.Зейдлера, Д.Конконе, Г.Панофки, Н.Татарінової та ін. 1. Художні твори для голосу, написані у формі В. ('В.' М.Жербіна, 'В.' С.Рахманінова, концерт для голосу з оркестром Р.Глієра та ін.), а також деякі інструментальні твори.
ВОКАЛІЗАЦІЯ	(іт. vocalizzazione) - 1. Розспівування голосних звуків або складів в музичних творах. Відомі художні твори, де широко використовується прийом В. (напр., 'Alleluia' В.А.Моцарта. Як художній прийом В. широко використовувалась в оперній музиці XVII - початку XIX ст.
ВОКАЛЬНА ТЕХНІКА	- комплекс умінь і навичок, необхідних для свідомого управління фонаційним процесом з метою досягнення максимального акустичного ефекту за мінімальних енергетичних витрат організму співака. Існує багато типів В.т., які врешті решт тяжіють до двох основних - з сильним та слабким імпедансом. До застосування В.т. першого типу належать народні, оперні та концертні співаки, які, звичайно, не потребують підсилювальних пристроїв. Естрадні виконавці майже завжди використовують В.т. з слабким імпедансом і тому не можуть співати без підсилювальної апаратури. Володіння В.т. є головною ознакою співацької майстерності та основним засобом розкриття художнього змісту твору, який виконується.

<p>ВОКАЛЬНЕ МОВЛЕННЯ</p>	<p>, вокальна мова - 1. Засіб передавання музично - естетичної та емоційної інформації виконавцем слухачеві, який відрізняється від мовлення більшою потужністю та гучністю, тривалістю звучання голосних, особливістю тембру, характернимимодуляціями висоти основного тону, наявністю вібрато та чітко визначених співацьких формант, особливим значенням високої співацької форманти, а також специфікою фізіологічних механізмів голосоутворення (дихального апарату, гортані, трахеї, резонаторної системи тощо). 2. Характеристика співацького процесу з погляду художньо - виконавських творчих завдань, а також естетичного сприймання співу; інакше - мистецтво співу. 3. Біофізичний аспект співацького процесу, його аналіз з акустико - фізіологічних позицій, що вимагає використання спеціальних методів і засобів дослідження та контролю. 4. Особливий вид мовлення, де на відміну від розмови домінують нередуковані й подовжені голосні.</p>
<p>ВОКАЛЬНИЙ СЛУХ</p>	<p>- особливий вид музичного слуху, який включає звуковисотний, динамічний, тембровий, ритмічний слух, а також барорецепцію і вокально - тілесну схему. Здатність співака до оцінювання якості власної фонації та втручання в її характер є показником виконавського В.с. Педагогічний В.с. дозволяє не тільки оцінювати, але й, свідомо контролюючи, удосконалювати якість звучання голосу учня в процесі вокального навчання (постановки голосу), що є обов'язковою умовою керівництва зазначеним процесом.</p>
<p>ГАРМОНІЯ</p>	<p>(гр. harmonia - співзвучність, співрозмірність частин цілого) - один з провідних виражальних засобів музики. Основу Г. складають музичні інтервали, на використання яких спирається розвиток музичного мистецтва. Співставлення звучання тонів утворює основні категорії. Г. - консонанс і дисонанс. Співвідношення звуків відповідає музично - числовим пропорціям звуків, які утворюють інтервали - 1:1 (унісон і октава), 2:3 і 3:4 (квінта і кварта), 4:5 і 5:6 (терція) тощо. Поняття Г. за своїм змістом охоплює такі сфери: 1. Закономірне поєднання тонів в одночасному звучанні. 2. Наука про акорди, їх зв'язки та послідовність, що забезпечують утворення найрізноманітніших музичних побудов. 3. Назва окремих акордів або співзвуків як образне визначення їх виразності (приємна Г., Сучасна Г., оригінальна Г., виразна Г. тощо) 4. Характерна для творчості певного композитора послідовність акордів та співзвуків, специфічне використання ними гармонічних функцій (напр., Г. С.Прокоф'єва, Г. Л.Ревуцького та ін.) 5. Навчальна дисципліна в системі спеціальної освіти.</p>

ГЛІСАНДО	(фр. glissant - ковзаючи) - особливий виконавський прийом гри на музичних, який полягає в легкому та швидкому ковзанні пальцем струною (арфа, смичкові, щипкові та ін.), нігтями одного чи кількох пальців клавіатурою (фортепіано, акордеон, баян та ін.). а також кулісою тромбону. У вокальному виконавстві розрізняють Г. та портаменто.
ГОЛОС СПІВАЦЬКИЙ	- складна біофізична функція людського організму, сукупність музичних звуків, які утворюються голосовим апаратом. Г.с., як акустичне явище, характеризується висотою, силою (гучністю), звуковисотним об'ємом (діапазоном), тембром(забарвленням) вібрато і дикцією (розбірливістю). Висота звуку голосу залежить від довжини голосових складок та кількості їх коливань на секунду - герц (гц), сила - від амплітуди коливань, тембр - від спектрального складу звуку, наявності в ньому високої, середньої та низької форманти, а також характеру вібрато. За сукупністю акустичних ознак та інших факторів (зона примарного звучання, теситурна витривалість та розбірливість вимови, хронаксія зворотного нерва), а також за приналежністю до жіночої або чоловічої статі Г.с. поділяють на: 1. Дитячі - а) дискант (сопрано), альт; 2. Жіночі - а) сопрано (колоратурне, лірико-колоратурне, ліричне, лірико-драматичне, драматичне); б) мецо-сопрано (дуже рідко колоратурне); в) контральто. 3. Чоловічі - а) тенор (контратенор, тенор-альтіно, ліричний, лірико-драматичний, драматичний, героїчний); б) баритон (ліричний, лірико-драматичний, драматичний); в) бас (високий - кантанте, центральний, низький - профундо, дуже низький - октавіст, комічний - буффо). Визначальним для виявлення та розвитку Г.с. є вплив національної мовної системи та мелодичного матеріалу, а також потяг до музики і масштаби її побутування в народі, особливості національної манери співу, психічного складу, темпераменту, менталітету, а також умови побуту, клімату тощо. Своїми Г.с. відомі Італія, Іспанія, Україна.
ГОЛОСОВИЙ АПАРАТ	- сукупність органів людини (гортань з голосовими складками, носоглотка, трахея з мембраною, носові та ротові порожнини, легені з бронхами, діафрагма, м'язи черева, міжреберні м'язи, щелепи, губи, язик, зуби, м'яке та тверде піднебіння, кістяк обличчя, ніс та ін.), які одночасно і взаємопов'язано беруть участь в голосоутворенні, хоча фонаційна функція для них є додатковою, а не основною.
ГРИГОРІАНСЬКИЙ СПІВ	григоріанський хорал - традиційний спів католицької церкви, канонізований папою Григорієм I Великим в 590 -

	604 pp. Г.с. виконувався чоловічим хором в унісон. Під час розвитку багатоголосся Г.с. був тематичною основою (кантус фірмус - незмінний спів) поліфонічних культових творів.
ДЕТОНАЦІЯ	, детонування (від фр. detonner - співати фальшиво) - незначне відхилення від необхідної висоти звуку в співі. Причинами Д. можуть бути: нерозвинений музичний слух, зокрема, його звуковисотний компонент), недостатня розвиненість вокального слуху, погана координація слуху та голосу, слабке ладове відчуття, хвороби голосового апарату, погані акустичні умови, низький рівень вокальної техніки тощо.
ДИКЦІЯ	(лат. dictio - вимова) - уміння чітко й виразно вимовляти текст під час співу та мовлення. Д. формується під час спеціальних занять з вокалу та сценічного мовлення. Недоліки Д. піддаються виправленню в процесі логопедичних занять.
ДИНАМІКА	(від гр. dynamikos - силовий) - одна з сторін організації музики, тісно пов'язана з силою звучання музики, дією різних акустичних компонентів. Основні позначення Д.: f (forte - форте) - голосно. сильно; p (piano - піано) - тихо, слабо; а також проміжні градації Д.; mf (mezzo-forte - меццо-форте) - помірно голосно; mp (mezzo - piano - меццо-піано) - помірно тихо і т.д. Поступове зростання сили звучання - кресцендо (crescendo); поступове послаблення - дімінуендо (diminuendo) Д. є важливим виражальним засобом, здатним впливати на сприймання музики, викликати у слухачів різноманітні асоціації. Використання Д. зумовлюється змістом і характером музики, особливостями її структури та стилю. Логіка співвідношення музичних звучностей - одна з основних умов художнього виконання
ДИРИГЕНТ	(від фр. diriger - керівник колективу музикантів, який об'єднує виконавців з оркестру, хору, оперної або балетної вистави з метою досягнення єдиного трактування та художньої досконалості. Д. передає свої задуми за допомогою спеціальної системи прийомів - мануальної техніки, виразу обличчя, погляду тощо.
ДИРИГЕНТСЬКА СХЕМА	- основна складова частина жестів мануальної техніки, якою диригент керується, передаючи музичну організацію та художній зміст твору в процесі його виконання. Д.с. є пластичним вираженням музичного розміру твору, що виконується
ДИРИГУВАННЯ	- мистецтво керування музичним колективом (оркестром,

	хором тощо) під час вивчення, підготовки та виконання музичного твору.
ЖЕСТИ	(від лат. gesta - діяння) - виражальні рухи рук, пальців, якими надається додаткова виразність виконанню музичного твору. Система Ж. складає основу диригентської майстерності, а також є невід'ємним складником мистецтва балету.
ЗАТРИМАННЯ	- збереження окремого звуку попереднього акорду в новому акорді, для якого цей звук є стороннім і розв'язується у найближчий акордовий тон (на секунду вгору або вниз). З. як елемент фігурації складається з трьох складників: а) приготування попереднього акорду; б) власне затримання; в) розв'язання - переходу в акордовий тон. Зустрічається також непідготоване З. (аподжатура), яке обіймає лише два складники - затримання та розв'язання.
ЗНАМЕННИЙ СПІВ	- система давніх православних культових наспівів XII - XVII ст. Назва походить від давньослов'янської назви співацького знаку - знам'я. З.с. - спочатку одноголосний, потім ампельний хоровий, розвивався в межах системи осмогласія; мелодика суто діатонічна, заснована на Обіходному звукоряді, спирається на рівномірний поступальний рух в межах кварта або квінти; ритм несиметричний, визначений текстом (див. Демественний спів). До З.с. в своїх творах звертались М.Балакірев, Д.Бортнянський, О.Гречанінов, О.Кастальський, О.Кошиць, М.Леонтович, С.Рахманінов, М.Римський - Корсаков, К.Стеценко, П.Чайковський, П.Чесноков та ін.
ІМІТАЦІЯ	(від лат. immitatio - наслідування) - повне або часткове повторення в іншому голосі теми або мелодичного звороту, який тільки що прозвучав. І. як прийом є одним з основних методів розвитку музики, особливо поліфонічної. Голос, який першим викладає мелодію, називається пропостою, голос, що повторює її - респостою. До І. належать інвенція, фуга, канон.
ІНТЕРВАЛ	(від лат. intervallum - відстань) - висотне співвідношення двох звуків. Нижній звук І. називається основою І., верхній - вершиною І. Звуки, що звучать послідовно, утворюють мелодичний І.; ті, що звучать одночасно - гармонічний. Назва І. визначається кількістю ступенів звукоряду, які його утворюють (див. Кількісна величина інтервалу), а його якість - кількістю тонів і півтонів, що складають І. (див. Якісна величина інтервалу). І. в межах октави звуться простими, поза межами - складеними. За акустичними ознаками І. поділяються на консонанси і дисонанси.
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ	(лат. interpretatio - тлумачення) - художньо - звукова

	реалізація музичного тексту в процесі виконання, яка залежить від задуму автора та його індивідуальних особливостей, принципів школи або напрямку, до яких належить виконавець. Теорія музичної І. складається з другої половини ХІХ ст. як галузь музикознавства.
КАМЕРНИЙ ХОР	- невеликий за складом хор, який здебільшого виконує старовинну ансамблево - хорову музику, а також твори сучасних композиторів для складу К.х.
КАМЕРТОН	(від нім. Kammer - кімната і Ton - звук) - прилад, що визначає точну висоту певного звука, еталон висоти для настроювання музичних інструментів та хору. Найпоширеніший К. - це U - подібний вібратор - ідіофон з стабільною частотою коливань та строем, що дорівнює 440 гц (ля1). Існують К. іншої конструкції та строю, набори К., а також К. із змінним строем.
КАПЕЛА	(іт. cappella - каплиця, молільня) - 1. Місце в католицькій церкві, де розміщувались співаки. 2. Церковний хор, що за правилами співав без супроводу, звідки й виник термін 'a cappella', що означає - спів у стилі капели, тобто без інструментального супроводу. 3. Великий висококваліфікований хоровий колектив, здатний виконувати будь-яку музику для хору з супроводом або без нього (Національна К. 'ДУМКА', Санкт - Петербурзька академічна К. та інші). 4. К. , які виконують народну хорову музику в супроводі народних інструментів (К. бандуристів). 4. Оркестри особливого складу (військова К., джазова К., танцювальна К. тощо). 5. Великі симфонічні оркестри (Берлінська К., Веймарська К., Дрезденська К. і т. ін.)
КОЛОРАТУРА	(іт. coloratura - прикраса) - 1. Мелодичні прикраси, які застосовуються у вокальній музиці, зокрема, в сольних оперних номерах. К була особливо поширена в аріях ХVІІ - ХІХ ст.2. Здатність голосу виконувати мелодичні прикраси - колоратурна техніка, була обов'язковою для високих жіночих голосів, легких тенорів, басів - buffo. Неперевершеними майстрами К. були співаки - кастрати.
КОЛОРАТУРНЕ СОПРАНО	- найвищий жіночий голос, який відзначається особливою рухливістю та легкістю виконання колоратури, великим діапазоном (від с1 до f3, іноді h3, b3, c3). До найвідоміших К.с. належать М.Робен, Е.Зак, Д.Паста, А.Патті, А.Нежданова, В.Барсова, А.Соленкова та інші, а також українські співачки М.Бем, Є.Мірошніченко, Б.Руденко, Є.Чавдар, Г.Олійниченко, В.Лук'янець, О.Микитенко, В.Степова, О.Нагорна та інші.
КОНТРАЛЬТО	(іт.contralto) - найнижчий жіночий голос густого, соковитого тембру, з діапазоном від g до g2(a2). Серед

	<p>партій для такого голосу - Кончаківна з опери 'Князь Ігор' О.Бородіна, Ольга з опери 'Євгеній Онегін' П.Чайковського. Іноді композитори доручають партії підлітків - юнаків володаркам К. - Зібель з опери 'Фауст' Ш.Гуно, Орфей з опери 'Орфей і Евридика' К.Глюка, Ратмир з опери 'Руслан і Людмила' М.Глінки та інші.</p>
КООРДИНАЦІЯ	<p>(від лат. <i>coordinatio</i> - узгоджувати) - встановлення взаємозв'язків між окремими діями органів та систем - слуху і голосу, непаралельних рухів рук диригента або інструменталіста тощо, між компонентами свідомості, художніми образами, поняттями музичної теорії та ін.</p>
ЛАНЦЮГОВЕ ДИХАННЯ	<p>- хоровий виконавський прийом, що полягає в неодноразовій зміні та поповненні дихання хористами, через що виникає враження безперервності звучання хору. Л.д. є засобом хорової виразності та дає можливість виконувати тривалі фрази і навіть цілі твори без цезур для взяття повітря.</p>
ЛЕГАТО	<p>(іт. <i>legato</i> - зв'язано, злито) - таке виконання, коли перехід від одного звуку до іншого відбувається зв'язано, без перерви між ними. Л. - один з основних видів артикуляції й штрихів. Графічно позначається дугоподібною рисою - лігою, яка з'єднує необхідні ноти.</p>
ЛПРИЧНЕ СОПРАНО	<p>- легкий високий жіночий голос, менш рухливий, але з більш м'яким тембром, ніж колоратурне сопрано. Діапазон: с1 - с3. Для такого голосу створені партії Оксани з опери 'Запорожець за Дунаєм' С.Гулака - Артемовського, Тат'яни з опери 'Євгеній Онегін' П.Чайковського, Мікаели з опери 'Кармен' Ж.Бізе та інші).</p>
ЛПРИЧНИЙ БАРИТОН	<p>- досить рухливий середній чоловічий голос м'якого тембру. Діапазон: А - а1. Для такого голосу створені партії Валентина з опери 'Фауст' Ш.Гуно, Остапа з опери 'Тарас Бульба' М.Лисенка та інші.</p>
ЛПРИЧНИЙ ТЕНОР	<p>- високий чоловічий голос м'якого ніжного тембру, гнучкий та рухливий Діапазон: с - с2 (інколи е2). Для такого голосу створені партії Альмавіви з опери 'Севільський цирульник' Дж.Россіні, Петра з опери 'Наталка Полтавка' М.Лисенка та інші.</p>
МЕЦО-СОПРАНО	<p>(іт. <i>mezzo</i> - середній та сопрано) - жіночий голос, середній між сопрано і контральто. Діапазон від а до b2, ноти записують в скрипковому ключі. Для такого голосу написано партії Кармен в однойменній опері Ж.Бізе, Марфи в опері 'Хованщина' М.Мусоргського, Соломії в опері 'Богдан Хмельницький' К.Данькевича та ін.</p>
МІШАНИЙ ХОР	<p>- хор, до складу входять жіночі та чоловічі голоси.</p>

МУТАЦІЯ	(від лат. mutatio - змінювання, зміна, злам) - 1. В середньовічній практиці сольмізації перехід від одного гексахорда до іншого. 2. Зміна голосу від дитячого до дорослого, яка відбувається під час статевого дозрівання, в пубертатний період розвитку людини. Переважно гострий характер перебіг М. має у хлопчиків, коли розміри гортані і голосових складок збільшуються майже вдвічі, тому охороні і гігієні голосового апарату слід приділяти особливу увагу. Останнім часом М. внаслідок процесу акселерації (за даними Ю.Юцевича) відбувається на 1,5 - 2 роки раніше, починаючись з 10 - 11 років. Дослідженнями Л.Дмитрієва, С.Гладкої, О.Малініної, Н.Орлової, Т.Овчинникової, Г.Стулової, В.Триноса, Ю. Юцевича та ін. доведено, що дозовані вокальні заняття під час М., зокрема, спрямовані на використання резервних можливостей трахейної мембрани, сприяють успішному перебігу мутаційного процесу, що включає три етапи - перед мутаційний, мутаційний і постмутаційний. М. у дівчат має еволюційний характер і, як правило, не викликає загострень. 3. Зміна строю в партії литаври, яка позначається словом mutain. 4. Змінювання інструмента оркестровим виконавцем (напр., гобоя на англійській ріжок або кларнета на саксофон і т.д.). 5. В сучасній теорії музики - зміна звукоряду при одній тоніці (напр., лідійського - фригійським).
НИЗЬКА СПІВАЦЬКА ФОРМАНТА	, НСФ - група обертонів у спектрі звуку співацького голосу (від 300 до 600 гц) , яка надає голосу співака 'м'якість', 'масивність' і 'насиченість', особливо у низьких голосів. Значну роль в утворенні НСФ відіграє трахейний механізм голосоутворення.
НОН ЛЕГАТО	(іт. non legato – не зв'язано, не злитно) - 1. Спосіб виконання, коли перехід від одного звуку до іншого відбувається відокремлено, але не уривчасто. 2. Один з основних видів артикуляції та штрихів.
НЮАНС	(фр. nuance - відтінок) - відмінності в динаміці, темпі, способах звуковидобування, характері звучання, які посилюють емоційно - художнє враження від виконання музичного твору. Н. визначаються як автором твору, так і індивідуальністю виконавця.
ОБЕРТОНИ	(нім. Obertone - високий тон) - призвуки, які входять до спектру музичного звуку, збагачуючи основний тон. Склад О.визначає тембр звуку.
ОБРАЗ МУЗИЧНИЙ	- узагальнене віддзеркалення в музиці явищ дійсності і духовного світу людини, де засобами музики через

	<p>одиночне, конкретне типізується загальне, суттєве. О.м. є основним носієм художнього змісту твору. О.м. розкривається через виклад музичної теми, її розвиток, варіювання, доповнення тощо. У великих музичних творах О.м. виступає як складна художньо - емоційна система, яка забезпечує втілення змісту твору.</p>
ПАРТИТУРА	<p>(від іт. <i>partitura</i> - поділ, розподіл) - система роздільного запису на кількох нотоносцях, розташованих колонкою і поділених спільними тактовими рисками, всіх голосів багатоголосного твору для виконання ансамблем, оркестром або хором певного складу. Сучасна П. сформувалась до середини ХІХ ст. Партії інструментів розташовуються оркестровими групами за висотним принципом, що дозволяє диригенту охопити поглядом весь запис. Починаючи з 1950 років, до П. включаються способи нотації нових видів композиторської техніки та електронних музичних інструментів.</p>
ПРИКРИТТЯ ЗВУКУ	<p>- захисний механізм голосових складок, що автоматично спрацьовує в процесі фонації під час переходу від нижнього ("грудного") до верхнього ("головного") регістру у співацьких голосів. Суб'єктивно відчувається у верхній ділянці голосового апарату як відчуття напівпозику і заокруглення ротової порожнини. Головним механізмом П.з. є пошук оптимальної величини імпедансу.</p>
РИТМ	<p>(гр. <i>rhythmos</i> - розміреність) - 1. Рівномірне чергування мовних, звукових, зображальних елементів у їх відповідній послідовності, періодичним рівномірним членуванням звуків, рухів, зображень за такими ознаками, як сила, тривалість тощо. 2. Один з трьох основних елементів музики, поряд з мелодією і гармонією, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз., не пов'язана з їх висотним положенням. Засобом вимірювання Р. є метр.</p>
СИНКОПА	<p>(від гр. <i>synkore</i> - скорочення) - зміщення акценту з сильної (або відносно сильної) долі такту на слабку. Суть С. - створення суперечності між реальними акцентами і метричною нормою, а також дисонансу, який вимагає 'розв'язання', тобто повернення до звичного акцентування.</p>
СТАКАТО	<p>(іт <i>staccato</i> - уривчастий, відокремлений) - уривчасте, коротке виконання звуків голосом або на музичних інструментах, один з основних прийомів звуковидобування, альтернативний легато. В нотопису позначається словом <i>staccato</i> або крапками над(під)нотами, які слід виконувати С.</p>
ТАКТУВАННЯ	<p>- показ темпу і метру музичного твору за допомогою рухів</p>

	<p>(помаху руки, плесканням долоньями, відбиванням тощо). Найбільш досконалим видом Т. є використання диригентської., коли кожна доля відмічається в просторі чітким ударом кисті руки ('Точка'), яка фіксує початок звуку. Т. - основа різноманітних диригентських рухів, які спираються на особливості музики та відображають її характер.</p>
ТЕМП	<p>(від лат. <i>tempus</i> - час) - швидкість розгортання музичної тканини твору, яке визначається числом метричних долей в процесі виконання музики за одиницю часу. Точний розмір Т. визначається за допомогою метроному, а основний Т. твору - за допомогою спеціальних термінів італійською мовою Назви Т. також визначають характер руху (<i>allegro, vivo, vivace, adagio, largo, moderato, andante</i> і т.д.). Серед словесних вказівок є позначення змін Т.: поступового уповільнення (<i>rallentando, ritardando</i> і т. ін.), прискорення (<i>accelerando, stringendo</i> і т. ін.) тощо. В джазовій музиці застосовуються терміни англійською мовою: <i>fast</i>-швидко, <i>medium</i>-помірно, <i>slow</i> - повільно, <i>double time</i> - вдвічі швидше, <i>half time</i> - вдвічі повільніше. Протягом усієї джазової п'єси звичайно витримується єдиний проголошений Т.</p>
ТЕНОР	<p>(від лат. <i>tenere</i> - тримати, спрямовувати) - 1. Високий чоловічий голос. Діапазон - від с до с2. Ноти записують в скрипковому ключі на октаву вище справжнього звучання. Т. поділяються на ліричні (іт. <i>tenore di grazia</i>), лірико-драматичні (іт. <i>mezzo-carattere</i>), драматичні (іт. <i>tenore di forza</i>), які відрізняються рухливістю, тембром, силою звуку, дзвінким верхнім регістром та іншими якостями. В практиці оперного виконавства спостерігається градація Т., за якостями художньо-емоційного образу. 2. В музиці багатоголосного складу - голос, що знаходиться між басом і альтом. 3. З XIII ст. - основна партія контрапунктичного твору, що викладає головну мелодію (див. Кантус фірмус) і спочатку був нижнім голосом двоголосного твору. 4. Духовий мідний музичний інструмент з широкою мензурою та механізмом з трьома вентилями, один з провідних інструментів духового оркестру. 5. Визначення, яке деталізує назву деяких музичних інструментів однієї родини (напр., саксофон - Т, домра - Т. і т. ін. 6. Багатозначне поняття, яке виникло в VII - VIII ст. і означало тон речитації в григоріанському співі (реперкуса), на якому довго затримується голос, а разом з фіналіс визначало ладову приналежність мелодії. В XIV - XV ст. після введення контратенора і його поділу на <i>bassus</i> і <i>altus</i> Т. став середнім голосом.</p>

ТОЧКА	Просторова фіксація початку звуку ударом руки, яка, рухаючись від Т. до Т., відображає часовий перебіг дольового метру. Т., послідовно з'єднані дольовими рухами, утворюють диригентські схеми Т. є основою різноманітних диригентських рухів, як засобу керування колективним виконанням.
УСТАНОВКА СПІВАЦЬКА	- особливий стан людини, необхідний для початку співу, готовність усього організму співака до фонації. До комплексу У.с. входять як зовнішні прояви - положення корпусу, голови, рота, щелепи, м'язова розкутість, так і внутрішня психофізіологічна готовність, що включає стан 'вокально - творчого спокою', уявлення про якість звуку, елементи 'вокально - тілесної схеми', налаштованість на внутрішній настрій, зумовлений емоційно - художнім змістом образу.
ФАЛЬЦЕТ	(іт. falsetto, від falso - удаваний, несправжній, штучний) - найвищий регістр чоловічого співацького голосу, коли під час звукоутворення голосові складки змикаються неповністю, коливаючись лише краями, через що голос звучить слабо, штучно. До початку ХІХ ст. Ф. застосовували тенори, видобуваючи надвисокізвуки. В практиці сучасного сольного співу Ф. застосовується дужерідко, ширше в хоровому (партія тенорів) і особливо в естрадному співі.
ФОНАЦІЯ	(від гр. phone - голос) - складний нервово-руховий процес взаємодії усіх органів і систем голосового апарату, який за участю та під контролем центральної нервової системи забезпечує естетично повноцінне звуковидобування і високу акустичну якість співу.
ХОР	(гр. choros - юрба, збори) - 1. Колективний учасник трагедій та комедій в античному театрі, який коментує дію або виступає самостійною дійовою особою, яка уособлює голос народу або автора. 2. Культовий груповий танець зі співом в супроводі авлоса, кіфари, ліри в Давній Греції. 3. Співацький колектив, створений для спільного виконання переважно багатоголосних вокальних творів. За складом голосів Х. бувають: однорідні (дитячі, жіночі, чоловічі) та мішані; за кількістю партій - одноголосні, двоголосні, триголосні, чотириголосні і т.д. Мінімальний склад мішаного хору - 12 осіб, максимальний - обмежень не має, але при цьому важливо додержувати якісну рівновагу звучання партій, яке забезпечує хоровий ансамбль. 4. Музичний твір, призначений для хорового виконання. 5. Номер в опері та кантатно - ораторіальному творі, який виконує хор. 6. Група струн одного музичного інструменту,

	настроєна в унісон. 7. В органі - група труб мікстури, якою керують одним клавішем. 8. В оркестрі - звучання групи однорідних інструментів (напр., Х. скрипок, Х. валторн і т.д.). 8. Місце для півчих в християнських храмах (хори).
ХОРОВА ПАРТІЯ	- 1. Група однорідних голосів, яка виконує свою партію унісоном. Х.п. може поділятися на кілька голосів (найчастіше перші та другі), або за тембровою диференціацією в межах кожної партії. 2. Голос у хоровій партитурі. 3. Нотний запис одного голосу хорової партитури.
ХОРМЕЙСТЕР	(нім. Chormeister - хоровий майстер) - керівник хорового колективу, диригент хору. До середини ХІХ ст. цю функцію виконували головщик, регент, кантор, капельмейстер, керівник капели. Поява Х. пов'язана з розвитком хорового виконавства як самостійної галузі музично-виконавської та музично-педагогічної діяльності.
ЧИСТИЙ СТРИЙ	- 1. Тональність без знаків альтерації (до мажор іля мінор). 2. Додержання точної висоти звуків у ансамблевому співі або грі.

Варіант №1

I. Дати характеристику основних різновидів народного хорового багатоголосся.

II. Одна з основних функцій роботи хорового колективу полягає у виробленні диригентом:

- a. власної диригентської та виконавської концепції;
- b. знань диригентських схем;
- c. власного голосу.

III. Розкрити основні чинники формування світогляду М.В.Лисенка, як видатного композитора-диригента кінця XIX поч.. XX століття.

Варіант №2

I. Розкрити основні етапи розвитку релігійного хорового співу в Україні?

II. Термін «а саррелла» означає:

- a. спів без супроводу;
- b. динамічний відтінок;
- c. агогічні зміни.

III. Охарактеризувати вплив концертної діяльності хорового колективу під керівництвом О.Кошиця на розвиток хорової культури України XX ст.

Варіант №4

I. Зробити порівняльний аналіз хорової творчості М.Березовського та А.Веделя, розкриваючищо ?

II. Керівником Придворної співацької капели був:

- a. Д. Бортнянський;
- b. М.Лисенко;

с. С.Рахманінов

III. Визначити основні риси диригентської діяльності митця.

Варіант №4

I. Окреслити основні ознаки вокально-хорової освіти у різних навчальних закладах України (XVII-XVIII ст.)

II. Анотація – це:

- a. короткий розбір змісту хорового твору;
- b. короткочасне прискорення темпу;
- c. затримання звуку.

III. Охарактеризувати творчий розвиток принципів диригентсько-хорової школи М.В.Лисенка в діяльності його послідовників.

Варіант №5

I. Визначити основні центри хорового виконавства в Україні XIX ст.

II. Аранжування включає в себе:

- a. переклад хорового твору для іншого складу;
- b. спосіб виконання голосних звуків;
- c. перемінний спів двох хорів.

III. Визначити місце хорової культури в духовному житті сучасного суспільства та системі музичного професіоналізму.

Варіант №6

I. Зробити порівняльну характеристику хорової творчості українських композиторів другої половини XIX ст., з метою ...

- II. При якому хоровому колективі у м. Київ працює хор хлопчиків та юнаків:
- a. при чоловічій хоровій капелі імені Л.Ревуцького;
 - b. при хоровій капелі «Думка»;
 - c. при мішаному хорі Інституту мистецтв НПУ імені М.П.Драгоманова.
- III. Розкрити суттєві характеристики та жанрові розмаїття мистецтва хорового мистецтва України ст.

Варіант №6

- I. Вкажіть найважливіші особливості розвитку хорової культури України першої половини ХХ ст.
- II. Дитячий хоровий колектив “Скворушка” працює в місті:
- a. Львів;
 - b. Київ;
 - c. Харків.
- III. Розкрити нові інноваційні риси в розвитку хорової музики епохи Відродження.

Варіант №8

- I. Охарактеризуйте значущість хорової спадщини М.Леонтовича, К.Стеценко і О.Кошиця.
- II. Артикуляція – це:
- спосіб виконання звуків при співі;
- одночасний спів декількох звуків;
- підкреслення звуку чи акорду.
- III. Дайте характеристику хорової музики в ХУІІ-ХУІІІ ст.

Варіант №9

I. Розкрийте основні тенденції хорової творчості Л.Ревуцького, Б.М.Лятошинського, А.Я.Штогаренка.

II. Робота над культурою звука в дитячому хоровому колективі передбачає оволодіння позицією звука:

- a. відкритою;
- b. округлою;
- c. низькою.

III. Визначте характерні особливості хорової музики XX ст.

Варіант №10

I. Охарактеризуйте основні хорові жанри у зарубіжному хоровому мистецтві.

II. Найчастіше при співі використовується атака звуку:

- a. придихальна;
- b. тверда;
- c. м'яка.

III. Визначте основні особливості академічного хорового виконавства.

Варіант №11

I. Визначте особливості розвитку релігійного хорового співу в Росії.

II. Ділянка співацького голосу, де звук іде вільно, без напруги:

- a. примарна зона;
- b. висока теситура;
- c. низька теситура.

III. Дайте класифікацію видів хорових колективів.

Варіант №12

- I. Дайте характеристику хорового навчання і виховання в школах Росії.
- II. Який елемент вокально-хорової техніки є найбільш вагомим в дитячому хорі на початковому етапі вивчення твору:
 - 10.засвоєння звуковисотності та метроритму;
 - 11.динаміка;
 - 12.характер звуку.
- III. Розкрити основні риси виконавського стилю провідних хорових капел України.

Варіант №14

- I. Порівняйте жанрові особливості меси, літургії та всенощної.
- II. Який метод вокальної діагностики є найбільш точним для визначення типу дитячого голосу:
 - a. класифікація за звуковисотним діапазоном;
 - b. класифікація за розбірливістю вимови залежно від висоти звуку;
 - c. класифікація за морфологічними ознаками.
- III. Виявити найбільш суттєві засади функціонування дитячих хорових колективів.

Варіант №14

- I. Дайте визначення поняття “хор”.
- II. В якому місті працює хор хлопчиків та юнаків “Дударик”:
 - a. Київ;
 - b. Сімферополь ;
 - c. Львів.
- III. Визначте специфіку темпометроритму у хоровому виконанні.

Варіант №15

- I. За якими ознаками розрізняють хори на типи і види? Наведіть приклади з хорової літератури.
- II. Назвіть автора праці “Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу”:
 - a. А.Ц.Мархлевский;
 - b. П.П.Левандо;
 - c. В.Л.Живов.
- III. Охарактеризуйте особливості створення динаміки у хоровому звучанні.

Варіант №16

- I. Визначте робочі діапазони хорових голосів і хорових партій колективів різного типу.
- II. Хто є автором праці “Практичний курс навчання хорового співу в школі”:
 - a. М.В.Лисенко;
 - b. П.Демуцький;
 - c. М.Д.Леонтович.
- III. Фразування хорового твору.

Варіант №16

- I. У який спосіб записуються хорові твори *a'cappella* та із супроводом?
- II. Назвіть керівника дитячого хорового колективу єпархіального училища в м. Тульчині на Поділлі:
 1. М.П.Концевич;
 2. М.Д.Леонтович;
 3. М.В.Лисенко.
- III. Розкрити основні елементи хорового виконання.

Варіант №18

- I. Назвіть партитурні позначення, що застосовуються у сучасному хоровому виконавстві; у народному виконавстві.
- II. Мистецтво якого дитячого хорового колективу позитивно вплинуло на формування музичного світогляду М.В.Лисенка:
 - a. хор Глухівської музичної школи;
 - b. хор Києво-Могилянської Академії;
 - c. хор Харківського колегіуму.
- III. Розкрити специфіку темпометроритму у хоровому виконанні.

Варіант №19

- I. Надайте характеристику неякісного акустичного звучання і продумайте засоби його попередження.
- II. Хто є автором праці “Партесна азбука”:
 - a. М.П.Дилецький;
 - b. Михайло Березовський;
 - c. М.П.Концевич.
- III. Виявити основні ознаки, які впливають на вибір оптимального темпу.

Варіант №20

- I. Розкрийте особливості побудови дихального апарату людини і з'ясуйте функцію кожного з його елементів.
- II. В якій праці найбільш повно викладені питання методики дитячого хорового співу:

- a. Густав Кальве “Теорія музики”;
- b. М.П.Дилецький “Грамматика музикальна”;
- c. Ф.Колесса “Шкільний співаник”.

III. Розглянути основні принципи динаміки та їх використання у хорі.

Варіант №21

I. Кілька етапів проходить процес зміни голосу, охарактеризуйте її динаміку і специфічні особливості (аномалії).

II. Традиції якого навчального закладу мали найбільший вплив на формування творчої індивідуальності Д.С.Бортнянського:

- a. Києво-Могилянська Академія;
- b. Глухівська музична школа;
- c. Музична школа при кафедральному соборі в м. Перемишлі.

III. Практичні методи вивчення хорового твору.

Варіант №22

I. Які функції виконують м’язи і хрящі гортані? Від чого виникає фальцетне і грудне звучання?

II. Назвіть найбільш визначного диригента дитячого хорового колективу в період виникнення системи генерал-баса:

- a. Букстехуде;
- b. Гендель;
- c. Бах.

III. Теоретичні методи засвоєння хорової партитури.

Варіант №24

I. У чому сутність роботи резонаторів?

II. Який спосіб керування колективом був найбільш розповсюдженим в дитячому хоровому виконавстві до виникнення сучасної системи диригування:

- a. хейрономія;
- b. за допомогою “баттути”;
- c. принцип подвійного диригування.

III. Поняття про репетиційний процес.

Варіант №24

I. Наведіть приклади примарних і перехідних звуків основних хорових партій.

II. Яка країна мала найбільший вплив на зародження церковного хорового співу в Україні:

- a. Болгарія;
- b. Візантія;
- c. Німеччина.

III. Основні риси виконавської інтерпретації хорового твору.

Варіант №25

I. Які органи забезпечують підзв’язковий тиск при співі? У чому сутність співацької опори?

II. Хто є автором навчально-методичного посібника “Дитяче хорове виховання в Україні”:

- a. А.Т.Авдієвський;
- b. С.С.Горбенко;
- c. Ю.Є.Юцевич.

III. Напрямки розвитку української хорової культури (XIX-XX ст.).

Варіант №26

- I. Чим відрізняються між собою тверда і м'яка, придихова і мішана атака звука?
- II. Низький чоловічий голос:
 - a. Альтино;
 - b. Тенор;
 - c. Бас.
- III. Основні методи та форми розучування хорового твору.

Варіант №26

- I. У чому сутність основних теорій виникнення співацького звука?
- II. Вібрато – це:
 - a. періодичні зміни звуку по висоті, силі, тембру;
 - b. вправа для голосу;
 - c. спів голосними звуками.
- III. Гармонічний стрій і шляхи його формування.

Варіант №28

- I. Надайте визначення термінів “висота голосу”, “сила голосу”, “динамічний діапазон голосу”, “тембр”, “вібрато”, “польотність і дзвінкість голосу”.
- II. Одночасна пауза для всіх учасників хору, тривалістю не менше такту:

- a. гетерофонія;
- b. генеральна пауза;
- c. глісандо.

III. Шляхи формування вокальних умінь в хоровому колективі.

Варіант №29

I. Для чого диригенту хорового колективу необхідні знання акустичних відмінностей голосних і приголосних?

II. Неточне по висоті виконання звуку:

- a. детонація;
- b. дівізі;
- c. дісонанс.

III. Класифікація співацьких голосів.

Варіант №30

I. Які типи музичного строю склалися у світовій музичній культурі? Зробіть короткий аналіз причин їх зникнення.

II. Старовинний православний піснеспів:

- a. знаменний розспів;
- b. григоріанський хорал;
- c. мотет.

III. Шляхи формування вокальних умінь в хоровому колективі.

**Тест 001. Як Ви розумієте
поняття "диригування"?**

1. Тактування відповідних схем.
2. Відтворення художнього образу засобами диригентської техніки.
3. Керування хором, оркестром.

**Тест 002. Що таке
ауфтакт?**

10. Показ виступу, дихання,
фрази. і
11. Початковий рух, що вказує на динаміку темпу.
12. Жест, який передує моменту виконання кожної з долей такту і за часом тривалості є рівним тривалості долі.

Тест 003.

Навчаючи майбутніх диригентів диригентському мистецтву, з яких метричних схем Ви почнете?

1. З трьохдольної.
2. З чотиридольної.
3. З дводольної.

**Тест 004. Розмір 6/8 в швидкому
темпі тактується по схемі:**

- 10) Дводольній.
- 11) Трьохдольній
- 12) Чотиридольній з подвоєнням першої та третьої долей.

**Тест 005. Розмір 6/4 в повільному
темпі тактується за схемою:**

4. Тридольною з дублюванням кожної.
5. Чотиридольною з подвоєнням першої та третьої долі.
6. Чотиридольною з подвоєнням першої та другої долі.

**Тест 006. Розмір 5/4 (2+3) у
повільному темпі диригується за схемою:**

4. Дводольною.
5. Чотиридольною з подвоєнням третьої долі.
6. Чотиридольною з подвоєнням першої долі.

**Тест 007. Розмір 5/8 у швидкому темпі тактується
за схемою:**

4. Чотиридольною.
5. Тридольною з подвоєнням.
6. Дводольною.

**Тест 008. Чи потрібно диригенту
голосно співати під час концертного виконання?**

3. Обов'язково.
4. Зовсім не співати.
5. Достатньо виразно артикулювати. ,

**Тест 010. Розмір 9/4 в
повільному темпі тактується за схемою.**

1. Чотиридольною.
2. Тридольною.
3. Дев'ятидольною.

Тест 011.

Яка частина рук приймає участь при диригуванні staccato в швидкому темпі?

3. Тільки від "локтя".
4. В основному кисті рук.
5. Вся рука.

Тест 013. Розмір 12/8 в швидкому темпі диригується за схемою.

1. Тридольною.
2. Чотиридольною.
3. "На дванадцять".

Тест 014. Розмір 4/4 (alia breve) диригується за схемою:

11. Чотиридольною.
12. Дводольною.
13. "Нараз".

Тест 015. Жести якої амплітуди використовуються в швидких темпах?

4. Великої.
5. Малої.
6. Середньої.

Тест 017.

Початковий період роботи над партитурою передбачає її зорове прочитання, що під цим розуміється?

5. Вивчення тексту, програвання, спів голосів.
6. Встановлення типу і виду хору, фактури, діапазон хору і партій, тональний план, розмір, темпи, характер звукоутворення, музичну форму, авторські вказівки.
7. Вивчення темпів, встановлення типу і виду хору, динаміки, агогіки, теситури хору, спів та гру партитури.

Тест 018. Для чого і як треба програвати хорову партитуру?

4. Щоб вивчити хорову фактуру і хорові партії.
5. Щоб продемонструвати хору красоту звучання.
6. Щоб відчувати всю хорову органіку, максимально приблизити звучання фортепіано до хорового звучання.

Тест 020. Визначіть стильові ознаки народного хору.

1. Специфіка манери співу, статичність, імпровізаційність.
2. Імпровізаційність, специфічна манера співу властива певному регіону "діалектизм", сценічна культура, синкретичність, костюм та його відповідність.
3. Звукова неповторність, діалектизм, строкатість в костюмах, направленність репертуару.

**Тест 021. Робочий діапазон
народного хору (без урахування сопрано академічних).**

1. "Ре-мі" малої октави "Ре-мі" (другої октави).
2. "Фа-соль" вел.октави "соль-ля" (першої октави).
3. "Ля-сі" вел.октави "ля-сі" (першої октави).

**Тест 022. Місце тенорової партії в
творах мішаного багатоголосся:**

2. Дублювання першого голосу.
3. Окрема самостійна партія.
4. Дублювання в унісон з альтами.

**Тест 023. Стрій,
його види.**

4. Мелодичний (горизонтальний), гармонічний (вертикальний).
5. Мелодичний (горизонтальний), ритмічний, дикційний.
6. Гармонічний (акордовий), агогічний, тембровий.

Тест 025. Визначіть елементи хорового ансамблю:

3. Вертикальний, інтонаційний, динамічний, тембровий, штучний, частковий.
4. Метроритмічний, динамічний, тембровий, дикційний, орфоепічний.
5. Динамічний, тембровий, кількисний, якісний, дикційний.

Тест 026. При яких динамічних умовах звучання досягається найкращій ансамбль.

4. Fortissimo.
5. Pianissimo.
6. Piano в високій теситурі.
7. Piano в середній теситурі.

Тест 029. Як поділяються голоси в багатоголоссі?

4. , жіночі, чоловічі голоси.
5. Сопрано, альт, тенор, бас.
6. Вивід, сопрано, альт, тенор, бас.

**Тест 032. Назвіть зони перехідних
звуків для всіх партій хору:**

3. Сопрано.
4. Альт.
5. Тенор.
6. Бас.

Тест 033. Сучасний хор повинен виконувати:

5. Тільки академічне багатоголосся.
6. Всяку окрім кантатно-ораторіального жанру.
7. Народну хорову музику (обробки твори сучасних композиторів), культову (в межах допустимого), властиву українському мелосу.

**Тест 035. Який з методів навчання
хористів без музичної освіти важати кращим?**

4. Вивчення по слуху.
5. Пишу плакат з текстом пісні.
6. Пишу поголосники хорових партій, співаю по написаному.

Тест 037.

Вкажіть послідовність роботи над розучуванням незнайомого твору (обробки народної пісні).

5. Розучування починаю з ведучої партії сопрано, потім альтової, далі басової чи тенорової.
6. Починаю з басової партії.
7. Без різниці.

Тест 038. Що входить до вокально-хорового аналізу партитури?

1. Діапазон хору, партій, теситура хору і партій, ансамбль, інтонаційні - труднощі, прийоми хорового письма, звуковедення, особливості дихання, дикції, розподіл тематичного матеріалу.
5. Форма і фактура твору, тональність, динаміка, темпові позначення аналіз гармонії, стрій, ансамбль, розподіл тематичного матеріалу.
6. Форма і фактура, діапазон тематичного матеріалу, аналіз поетичного тексту, дикція.

Тест 039.

При наявності в хорі трьох груп: хорової, хореографічної, інструментальної. Яке завдання художнього керівника хору?

4. Розробити основні композиційні розділи участі кожної з груп в створенні образу.

5. Доручити кожній з груп самостійно вирішувати своє бачення твору.
6. Розробити основні композиційні розділи участі кожної з груп в відтворенні образу і сумісно шукати шляхи їх втілення.

Тест 052. Що входить в поняття голосового апарату?

1. Сукупність співочих звуків, які виникають за допомогою голосового апарату та уміння користуватися ним.
2. Гортань з голосовими зв'язками, дихальний апарат, резонатори, артикуляційний апарат.
3. Регістрове положення голосу, в якому використовуються ті чи інші резонатори.

Тест 053. Поясніть поняття "Хорова партія":

1. Група співаків, яка володіє елементами хорової звучності, що виконуються з музичним супроводом чи а-капела.
2. Група співаків, які мають голоси приблизно однакові за діапазоном та споріднені за тембром.
3. Група співаків, яка може ділитися на декілька самостійних партій.

Тести 054. Від чого залежить якість інтонації в співі?

1. Від прийомів вірного інтонування щаблів ладу як співвідношення звуків стійких та нестійких.
2. Від вірного інтонування щаблів мажорного ладу (натурального, гармонічного) та мінорного (3-х видів) в висхідному та нисхідному порядку.

3. Від вокальних навичків хору (дихання, звукоутворення, вокальної позиції)
та особливостей викладу твору, від психологічного стану співака.

**Тест 093. Які жанри пісень
відносяться до календарно-обрядових?**

1. Балади.
2. Весільні.
3. Колядки.

**Тест 095. Які компоненти твору можна
міняти при аранжуванні на народний хор?**

1. Метр, ритм, тональність, гармонію.
2. Тональність, фактуру.
3. Форму, тональність, мелодію.

**Тест 096.
Якщо Ви робите переклад шляхом збереження тональності, що
змінюється?**

1. Переміщую хорові партії в середині партитури, мелодію не міняю.
2. Крайні голоси залишаю без змін.
3. В залежності від фактури мелодію передаю іншим голосам і переміщую хорові партії.

1. Переміщення голосів без змін в тональності.

Тест 098.

В межах яких інтервалів можна транспонувати з чоловічого хору на мішаний?

1. В межах секунди, терції вгору.
2. В межах кварта, сексти вниз.
3. В межах терції, кварта вниз.

Тест 099.

В межах яких інтервалів можна роботи переклад з жіночого хору на мішаний :

1. Кварту, квінту вниз.
2. Без зміни тональності.
3. Секунду терцію вниз.

Тест 0100. При перекладі з жіночого

багатоголосся на мішане, яка роль баса?

1. Є функціональною (гармонічною) основою мелодії.
2. Має свою самостійну партію.
3. Дублює в октаву альтову партію.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

4. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і муз.літератури, 1961. — 239 с.
5. Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці ХХ століття. М., 1976.
6. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпреування: автореф. ... кандидата мистецтвознавства. — К., 1996.— 19 с.
7. Кофман Р. І. Виховання диригента. Психологічні особливості. — К.: Муз. Україна, 1986. — 40 с.
8. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. — К.: Факт, 2005. — 328 с.