

МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В.О.СУХОМЛИНСЬКОГО

ПАРФЕНТЬЄВА ІРИНА ПЕТРІВНА

**«Диригентсько-хорова майстерність з
методикою викладання»**

МИКОЛАЇВ - 2018

Мета і завдання навчальної дисципліни

Мета курсу: Виховання висококваліфікованого фахівця, здатного вирішувати важливі завдання музичного виховання в такому виді діяльності як хоровий спів, прищепити необхідні диригентські вміння, навички для організації та проведення вокально-хорової роботи під час уроку музики, в позакласній роботі.

Завдання:

- виховання у студентів любові до диригентської діяльності, хорового мистецтва;
- засвоєння диригентсько-хорових знань, вмінь, навичок, необхідних для проведення практичної роботи з хором;
- розвиток музичних здібностей (слуху, відчуття ладу, ритму, пам'яті, музичного й творчого мислення);
- формування навичок самостійної роботи над партитурою (спів партій, акордів, виконання хорової партитури на фортепіано, вміння передати зміст твору та його виконавську інтерпретацію засобами диригентської техніки, слова, міміки, усний та письмовий аналіз твору);
- ознайомлення з організаційними та методичними основами роботи з хором (організація хору та хорових занять, вироблення вокально-хорової техніки, елементів хорового звучання, музично-теоретичне навчання учасників хору, виконавська діяльність хору);
- вивчення кращих зразків української, російської, зарубіжної хорової літератури, народнопісенної творчості, пісень, що написані для дітей.

Компетенції, які мають бути сформовані у результаті вивчення дисципліни:

Компетенції	Код компетенції
<i>Загальнокультурні компетенції:</i>	

вміти логічно правильно, аргументовано і ясно будувати усну та письмову мову;	ОК-2
прагнути до саморозвитку, підвищенню кваліфікації та майстерності;	ОК-6
<i>Професійні компетенції:</i> володіти засобами самостійного, методично правильного використання методів музичного виховання та формування естетичної культури;	ОК-16
володіння комплексом загально-педагогічних та психолого-педагогічних уявлень у галузі музичної педагогіки та психології;	КЗП-5
базові уявлення про закономірності та явища музичного мистецтва, способи їх пояснення на методичному рівні;	КЗП-7
здатність вести документацію щодо планування та контролю навчально-виховного процесу;	КЗП-9
<i>Музично-педагогічні:</i> сформувати основи музично-педагогічної майстерності;	ПК-5
сформувати здатність до оптимального вибору форм, методів і засобів навчання, засобів активізації навчально-пізнавальної діяльності учнів;	ПК-9
<i>Організаційно-управлінські:</i> бути здатним до налагодження педагогічного та музично-педагогічного спілкування зі школярами;	ПК-28

бути здатним до проведення поточного та рубіжного контролю знань та вмінь учнів та їх корекцій;	ПК-31
бути готовим до поповнення дидактичного інструментарію і виготовлення наочності;	ПК-32
бути готовим до накопичення матеріалу дидактичного і виховного змісту, до інтерпретації музики;	ПК-34
бути здатним написати методичну розробку;	ПК-35

Програма навчальної дисципліни

Кредит 1. Поглиблення знань основ техніки диригування та їх вдосконалення.

Тема 1. Віддача жесту

Тема 2. Поліметрія та поліритмія у тактуванні.

Кредит 2

Тема 3. Робота над музично-теоретичним дослідженням хорового твору.

Тема 4. Вдосконалення знань з теоретичних дисциплін.

Кредит 3

Тема 5. План розгорнутого аналізу хорового твору.

Тема 6. Забезпечення розвитку диригентських вмінь.

Кредит 4. Ознайомлення з організаційними та методичними прийомами роботи з хоровим колективом.

Тема 7. Виховання особистості вчителя музики.

Тема 8. Підготовка до заліку, екзамену, творчих виступів.

Кредит 5.

Тема 9. Розвиток музично-творчих здібностей майбутніх вчителів музики у процесі підготовки їх до практичної діяльності.

Кредит 6.

Тема 10. Забезпечення інтелектуального росту в процесі хорової діяльності.

Кредит 7.

Тема 11. Читання партитур, викладених на 2,3,4 строках.

Кредит 8.

Тема 12. Читання партитур гомофонно-гармонічної фактури та з елементами поліфонії.

Кредит 9.

Тема 13. Науково-методичне забезпечення диригентсько-хорового навчання.

Індивідуальне навчально - дослідне завдання

Під час вивчення навчальної дисципліни «Хорове диригування» кожний студент має виконати публічно індивідуальну програму відповідно до вимог навчального плану, а саме:

- підготувати та виконати 2 твори шкільної програми під власний супровід (відповідно до рівня довузівської підготовки);
- написати вступну бесіду до пісень шкільного репертуару та продемонструвати навички володіння робочим жестом;
- гра та спів партитури 2 хорових творів;
- диригування двох різнохарактерних хорових творів;

Методи навчання

1. Інформаційно-рецептивний (або пояснювально – ілюстративний)
2. Репродуктивний або метод організації засобів діяльності (система вправ, рішення типових завдань, повторення та виконання вивчених мелодій).
3. Проблемно-пошуковий як засіб розвитку творчого потенціалу майбутнього вчителя музичного мистецтва.
4. Евристичний метод (виконання пошукових завдань).
5. Дослідницький (виконання дослідницьких завдань) .

Тема № 1. Хоровий спів як мистецтво. . Фізіологія голосового апарату.

1. Поняття "Хоровий спів" та "Хор".
2. Хоровий спів як вид мистецтва.
3. Особливості хорового співу.
4. Голосовий апарат.
5. Гортань. Хрящі. Голосова щілина.
6. Трахеї. Бронхи. Легені.
7. Грудна клітина.
8. Діафрагма.
9. Ротова порожнина.

Хоровий спів – один з найстаріших видів музичного мистецтва. З давніх-давен він завжди допомагав людині у житті, розраджував у годину скрути, туги, журби і веселив душу в світлі дні щастя, свята. **Хор** (з грецької "Хорос" – співаюча та танцююча група у стародавньому театрі) – співацький колектив, який складається з груп, кожна з якої в процесі співу разом виконують в унісон свою партію. Хор, як художній колектив, повинен володіти елементами хорової звучності, цим самим його виконання відрізняється від масового співу.

Хоровий спів – колективне виконання вокальної музики. Хоровий спів має свої особливості: здатний передати найрізноманітніші відтінки емоційно-психологічного стану людини, її переживання, настрої, почуття. Головною рисою хорового мистецтва є органічне поєднання музики і слова – слово є носієм змісту хорового твору, а музика – інтонаційним виразником.

Хоровий спів належить до виконавчих форм музичного мистецтва. У його основі лежать закономірності, що властиві будь-якому виконавському мистецтву як

творчому процесу відтворення музичного твору виконавськими засобами. "Найтонші інтонаційні нюанси, агогічні, динамічні, темпові відхилення, різноманітні способи звуковидобування не зафіксовані в нотному запису складають комплекс виконавських засобів вираження, який доповнює комплекс елементів музичної мови, що використовує композитор. В залежності від манери інтонування виконавця, обумовленою його творчою індивідуальністю, мірою чутливості до сприйняття музики можливе різне розкриття її образного змісту, емоційного настрою" [Музична енциклопедія, т. 2.] Чим яскравіша індивідуальність виконавця, керівника, тим переконливіша може бути інтерпретація, тим сильнішим є вплив на слухача.

Хоровий спів має свою технологічну сторону, у великій мірі пов'язаний із співацькою природою цього мистецтва. Процес співу повинен бути природнім, вільним, темброво забарвленим. В зв'язку з тим, одним із головних моментів в організації процесу співу стає розвиток вокального зонного слуху, який би міг тонко реагувати на відхилення від потрібного тону. У процесі оволодіння вокально-хоровою технікою саме це стає серйозним завданням виховання співака хору. Шлях до вокального мистецтва лежить через відповідні труднощі.

"Взяти в руки свій інструмент, розглянути його будову, слідкувати очима за його роботою співак не має можливості, а надати своєму інструменту - гортані, потрібне, найбільш зручне і вигідне положення, як це робить інструменталіст, співак може тільки інтуїтивно, здогадуючись, не маючи можливості за допомогою зору переконатися в правильності положення свого інструменту, що є першою необхідною умовою в роботі будь-якого музиканта" [Вербов А. М. Техника постановки голосу. – 2-е изд. – М., 1961.; 29].

Інструменталісту у звукоутворенні допомагають руки (при грі на струнних та ударних інструментах), губи (при грі на духових), органістам, піаністам та арфістам також частково стопи ніг (педалі). Співаку ж "доводиться користуватися

засобом, який не піддається простому спостереганню і управлінню - диханням, найскладнішим процесом, що знаходиться в залежності від багатьох усвідомлених та досягнених впливів" [Вербов А. М. Техника постановки голосу. – 2-е изд. – М., 1961.; 32].

В якості одної з суттєвих особливостей хорового співу, слід зазначити її, колективну основу, яка значно ускладнює, вирішення питань, які стосуються перш за все техніки виконання. Тут успіх залежить від кожного окремо та від колективу в цілому. Саме у взаємовідношенні співака з колективом, як елементу і цілого, заключається характерна риса хорового виконання. Навчити співати кожного і навчити співати хором, в ансамблі - таке двоєдине завдання вокально-хорового навчання, для виконання якого необхідні особливі знання техніки хорового виконання, специфічних засобів виразності, пов'язаних із своєрідністю і можливостями інструменту виконання – голосу.

Самий кращий музичний інструмент – це орган, розміщений в гортані людини, за допомогою якого відтворюються самі кращі і придатні для музики звуки. Для того, щоб краще мати уяву про людський голос, необхідно розглянути елементи, які мають вплив на його утворення.

В горлі кожної людини лежить так звана голосова щілина, яка утворюється із особливих м'язових складок, які називаються *голосовими складками*. І як тільки повітря, яке ми видихаємо з легень, людина приводить ці складки у відповідно легке напруження. Вони починають тремтіти, ніби натягнуті струни, утворюючи звук, який ми називаємо людським голосом.

Чим ширшою ми робимо цю щілину, тим звук утворюється нижчим, й чим вужча щілина – тим звук звучить вище; чим сильніше випускаємо ми з легень на голосові складки стовп повітря, тим звук голосніший, і чим слабкіший цей стовп, тим звук - тихше.

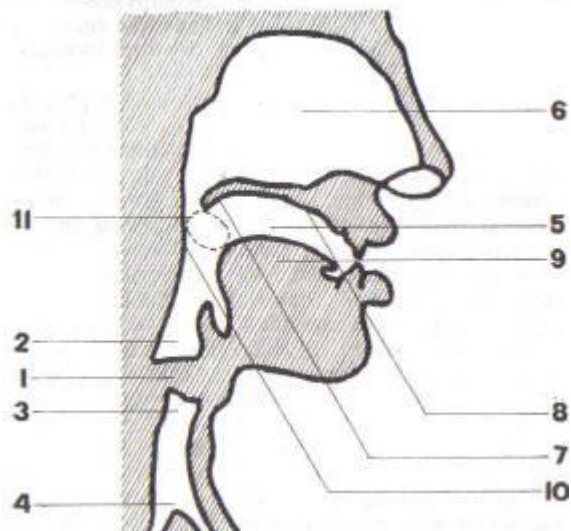
Різна природна ширина щілини у людей створює різницю за висотою голосів, особлива ж будова голосових складок справляє вплив на тембр. Тепер, якщо стовп повітря, який проходить через голосову щілину, направити просто у відкритий рот, то звук утворюється некрасивий, плаский, так званий "відкритий"; необхідно спрямувати цей стовп у груди, в піднебіння чи в голову, щоб він, зустрівши тверду перешкоду і вдарившись в неї, подібно луні в горах, згустився б, округлився і зробився сильним, приємним, красивим. Таким резонатором в музичних інструментах є рупори в трубах, і ящики в струнних інструментах. Таким чином, на утворення голосу мають вплив три фактори:

1. дихання;
2. голосові складки;
3. резонатори (груди, піднебіння, кістки черепа).

Правильна постава всіх трьох елементів і постійне тренування в їх розвитку дають сильний і приємний голос. Дихання при співі повинно бути плавним, тривалим, так як необхідно ***пам'ятати, що дихання є хвиля, на якій пливе звук.***

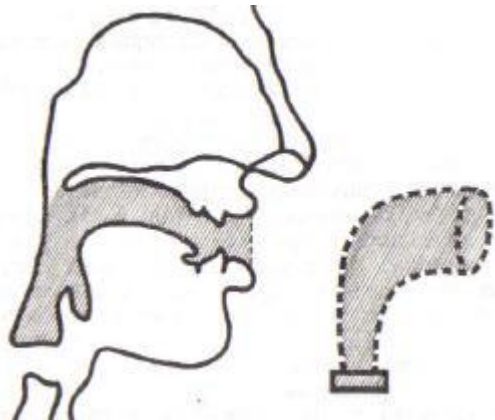
Перша і основна якість голосу – це його плавність. А остання якість всіляко залежить від дихання. Так як в утворенні дихання приймають участь легені, діафрагма і грудна клітка, то при співі бажано дати їм повну свободу, для чого співакові необхідно стояти прямо, злегка виставити груди вперед. Співак повинен піклуватися, щоб розвинути в собі необхідні для співу силу і плавність дихання. Для цього корисно тренуватися у вправах на видих і вдих повітря хоча б по кілька хвилин вдень.

Голосові зв'язки при співі повинні мати вільне положення. Для цієї мети потрібно злегка піднести голову доверху й старатися уникати сильного напруження голосових зв'язок, що діють більше струменем повітря, інакше звук буде здавленим, горловим, некрасивим, так званим "далеким".



Мал. 1 Схема голосового апарату.

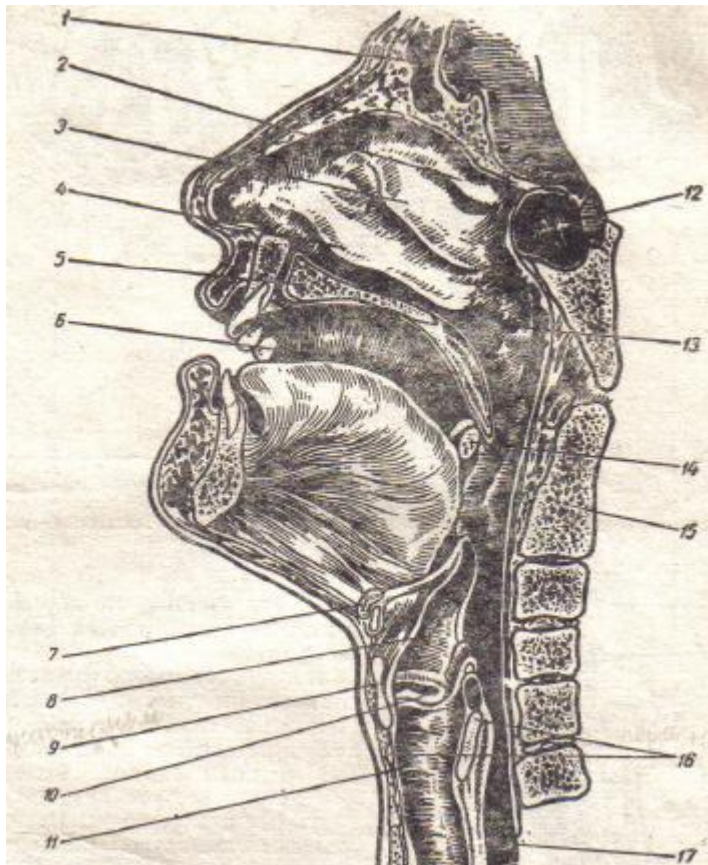
1 - гортань; 2 - надгортанна порожнина; 3 - підгортанна порожнина; 4 - трахея і бронхи; 5 - порожнина рота; 6 - носова порожнина; 7 - м'яке піднебіння; 8 - тверде піднебіння; 9 - язик; 10 - задня стінка глотки ("зєва"); 11 - другий (співочий) рот.



Мал. 2 Надгортанна частина голосового апарату як рупорна система

Всі органи, що беруть участь у голосоутворенні, і в цілому, утворюють **голосовий апарат**. До його складу входять: ротова та носова порожнини, глотка, гортань, з голосовими складками, трахея, бронхи, легені, грудна клітина з дихальними м'язами і діафрагмою та центральна нервова система.

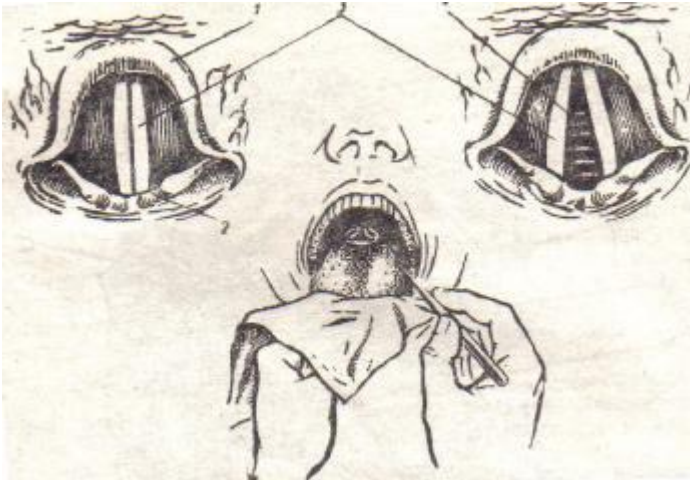
Органи, що беруть участь у голосоутворенні, є технічними виконавцями наказів, які ідуть від центральної нервової системи, у результаті її складної діяльності при співі. Органом, де відбувається зародження звуку є *гортань*. Вона розміщена по середній лінії шиї в передньому її відділі і являє собою трубку, верхній отвір якої, відкривається в порожнину глотки, а нижній – безпосередньо продовжується в трахею. Гортань виконує потрібну функцію: *дихальну, захисну та голосову*, і має складну будову. Її основу складають хрящі, що з'єднуються між собою рухово за допомогою суглобів та зв'язок, переплетених з середини та назовні м'язами. Внутрішня поверхня гортані вистелена слизовою оболонкою. Головним хрящем гортані є *щитовидний*, що визначає її величину (у чоловіків - виступ на передньому краї шиї у вигляді кадика "*адамово яблуко*" - у басів, у тенорів – менший та малопомітний). *Персневидний хрящ* у нижній частині гортані та дві пари *черпало видних хрящів*, що приводять у коливання голосові складки.



Мал. 3 Сагітальний розріз через порожнину носа, глотки і гортані:

1 – лобна пазуха; 2 – верхня раковина; 3 – середня мушля; 4 – нижня мушля; 5 – тверде піднебіння; 6 – м'яке піднебіння; 7 – під'язикова кість; 8 – надгортанник; 9 – щитовидний хрящ; 10 – істинна голосова складка; 11 – трахея; 12 – основна пазуха; 13 – глотковий отвір евстахієвої труби; 14 – мигдалина піднебіння; 15 – II шийний хребець; 16 – персневидний хрящ; 17 – стравохід

Під час дихання вхід у гортань відкритий. При ларингоскопічному огляді можна побачити з обох боків симетрично розташовані два виступи слизової оболонки (один над другим). Між ними невеличкі симетричні заглиблення – **морганієві шлуночки**. Верхні виступи називаються несправжніми складками, нижні – істинними голосовими складками.



Мал. 4 Вхід у гортань та порожнину гортані, видимі за допомогою гортанного люстра при ларингоскопічному огляді

1. – надгортанник; 2 – задня стінка гортані; 3 – істинні голосові складки; 4 – кільця трахеї, видимі в голосовій щілині при вдосі.



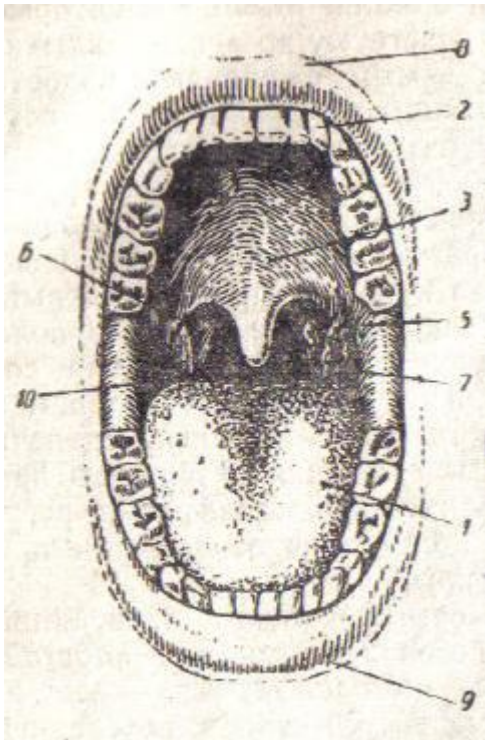
Мал. 5 Вид гортані при розрізі по середній лінії

1- язик; - 2 – під'язична кіста; 3 – надгортанник; 4 – голосова щілина; 5 – істинна голосова складка; 6 - персневидний хрящ; 7 – щитовидний хрящ; 8 – хрящеві кільця трахеї; 9 – кільце персневидного хряща.



Мал. 6 Зовнішні м'язи, що фіксують гортань

1 – м'язи, що прикріплюються одним кінцем до нижньої щелепи, другим – до під'язичної кістки; 2 – м'язи, що прикріплюються у верхній частині до під'язикової кістки й до щитовидного хряща гортані, в нижній частині – до грудини; 3- допоміжний дихальний м'яз (грудинно-ключично-сосковидний); 4 – м'язи, що прикріплені в верхній частині до черепа, в нижній – до під'язикової кістки.



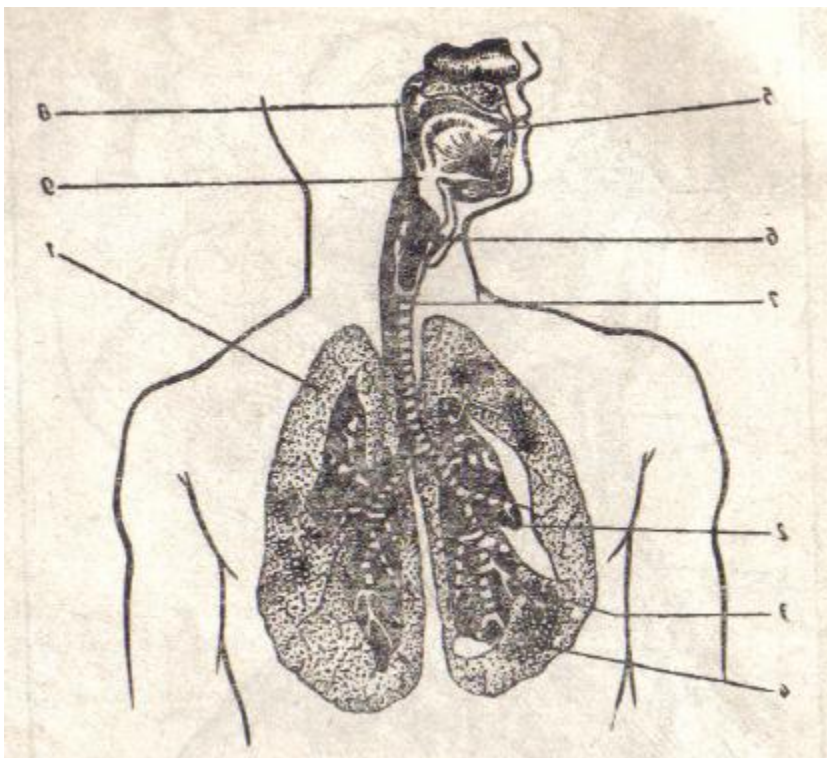
Мал. 7 Порожнина рота (вигляд спереду при розкритті рота)

1 – язик; 2 – зуби; 3 – м'яке піднебіння; 4 – маленький язичок; 5 – передня дужка; 6 – задня дужка; 7 – мигдалина; 8 – верхня губа; 9 – нижня губа; 10 – порожнина глотки (можна бачити її задню стінку).

Голосові складки як і вся слизова - це пухка з'єднувальна тканина залоз, що складається із слаборозвинених м'язів, які змикають ці складки. При голосоутворенні залози зволожують голосові складки. Голосові складки у стані спокою утворюють трикутну щілину (при диханні), яка називається **ГОЛОСОВОЮ**

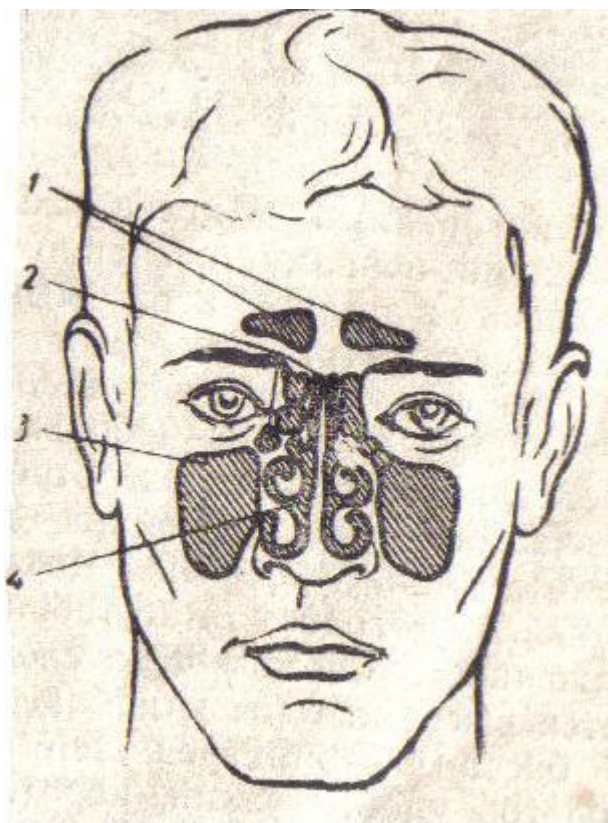
щілиною. При голосоутворенні голосові складки змикаються, голосова щілина закривається. Поверхня голосових складок вкрита щільним еластичним волокном перлинного кольору. Голосові складки поділяють порожнину гортані ніби на два відділи: надскладкові та підскладкові. Всі м'язи гортані поділяються на внутрішні та зовнішні. Внутрішні змикають голосову щілину, зовнішні – з'єднують її зверху з під'язичною кісткою, а знизу з грудною кісткою. Вони також піднімають і опускають всю гортань, фіксуючи її на відповідну висоту. Знизу гортань безпосередньо переходить в дихальне горло або трахею. Трахея являє собою трубку, що складається з хрящових незамкнених назад кілець. Ці хрящові пластинки також переплетені між собою м'язами. Трахея переходить у два великих бронхи, які деревоподібно розгалужуючись, перетворюються на більш дрібні. Самі маленькі - бронхіоли закінчуються пухирцями, у яких відбувається газообмін. Бронхи є основою легенів, які розміщуються у герметично ізольованій від оточуючого середовища грудній клітині.

Грудна клітина спереду закріплена з грудною кісткою, ззаду з хребтом. Хребетний стовп з'єднаний з грудною кісткою дугоподібними ребрами. Скелет грудної клітини оповитий парними м'язами, що беруть участь у диханні. Одна пара м'язів – при вдиху (вдихателі) піднімають дуги ребер і тим самим розширюють порожнину грудної клітини. Друга пара (видихателі) опускає ребра, тобто здійснює видих. Діафрагма або грудобрюшна перетинка – це дуже міцний м'язів орган, що відділяє грудну порожнину від черевної. Діафрагма регулює швидкість витоку повітря та підкладочний тиск при утворенні звуку та його сили. Ротова порожнина: її боковими стінками є щоки, дно заповнює язик, передню стінку утворюють губи. Стелю утворює кісткова пластинка, що відділяє ротову порожнину від носової (тверде піднебіння), яке переходить в напрямку до гортані в м'яке піднебіння. М'яке піднебіння закінчується маленьким виступом-язичком, який разом з коренем язика, піднімаючись, утворює "зев". Тверде та м'яке піднебіння разом з передніми зубами утворюють купол.



Мал. 8 *Схема будови легень, бронхів, гортані та верхніх резонаторів*

1 – легені; 2 – бронх; 3 – бронхіола; 4 – альвеоли; 5 – язик; 6 – гортань; 7 – трахея; 8 – маленький язичок; 9 - надгортанник



Мал. 9 Проекція носових порожнин та придаткових порожнин носа на зовнішні покриття обличчя

1 – лобна пазуха; 2 – пазухи решітчастого лабіринту; 3 – гайморова порожнина; 4 – щілина верхнього відділу носової порожнини.

Самостійні завдання для студентів.

Завершити складання таблиці:

<p>П. І. Чесноков</p>	<p>Хор – це таке зібрання співаючих, у звучності якого є чітко врівноважений ансамбль, чітко вивірений стрій та художні, чітко вироблені нюанси... Хор а capella являє собою повноцінне об'єднання значної кількості людських голосів, спроможне передати найтонші відтінки порухів душі, думок та почуттів, виражених у виконуваному творі.</p>
------------------------------	--

Шаміна Л.	
Попов С.	
Соколов В.	
Єгоров О.	
Пігров К.	
Свєшніков О.	
Краснощоків В.	
Дмитревський Г.	
Струве Г.	
Птіца К	

Теми для доповідей:

1. Особливості хорового співу.
2. Створення самодіяльного хору та організація його роботи.
3. Хоровий спів як вид мистецтва.
4. Будова носу людини (анатомія).
5. Будова горла людини (анатомія).
6. Будова грудної клітини людини (анатомія)

Тести:

1. Що впливає на природний тембр співацького голосу:
 - а/ акустика залу;
 - б/ форманти;
 - в/ співацька установка.
2. Що приводить в дію голосовий апарат:
 - а/ резонатори;
 - б/ глотка;
 - в/ дихання.
3. Джерело звукових коливань співацького голосу:
 - а/ голосові складки;
 - б/ гортань;
 - в/ трахеї.
4. Складова голосового апарату, що надає співацькому звуку тембральне забарвлення:
 - а/ голосові складки;

б/ легені;

в/ резонатори.

5. До елементів хорової звучності відносяться:

а/ ансамбль, стрій, нюанси;

б/ акустика;

в/ підбір співаків та приміщення.

6. Провідний регулятор голосоутворення:

а/ мозок;

б/ слух;

в/ центральна нервова система.

7. Вкажіть, від чого залежить висота звуку:

а/ від амплітуди коливання голосових складок;

б/ від кількості змикань і розмикань голосових складок за секунду;

в/ від особливостей анатомічної будови ротоглоткового каналу.

8. При звукоутворенні голосові складки:

а/ напівзмикаються;

б/ змикаються в стані спокою;

в/ змикаються.

9. Складова голосового апарату, що надає співацькому звуку тембральне

збарвлення:

а/ голосові складки;

б/ легені;

в/ резонатори.

10. Джерело звукових коливань співацького голосу:

а/ голосові складки;

б/ гортань;

в/ трахеї.

11. Що приводить в дію голосовий апарат:

а/ резонатори;

б/ глотка;

в/ дихання.

Тема № 2. **Поняття про співацький голос. Різновиди співацьких голосів. Характеристика їх вокальних можливостей. Етапи формування дитячого голосу. Загальна характеристика дитячого голосу. Питання вокальної культури.**

1. Поняття про співацький голос (історія формування голосів).
2. Характеристика голосів.
3. Вікові особливості розвитку дитячого голосу.
4. Мутація.
5. Співоча постава.
6. Дихання та його види.
7. Процес звукоутворення.
8. Атака звуку.
9. Види звуковедення.

Основна кваліфікація (*сопрано, альт, тенор, бас*) склались у хоровому мистецтві у XIV ст. у процесі розвитку багатоголосного співу. У XII-XIII ст. з'являється **дискант** (пізнелатинське *discantus*: *dis* – відокремлене, *cantus* – спів), голос, що виконував головну мелодію (*cantus firmus*). Пізніше його стали називати **тенором** (лат. *tenore* – тримати). Згодом до цих двох голосів приєднався **контртенор**, який за мірою можливостей, співав або вище, або нижче тенора. Однак, дуже швидко, у зв'язку з надмірними вимогами, що пред'являлися до голосу щодо їх діапазону, він був поділений на два – **бас** (італ. *basso* - низький) та **альт**, названий так тому, що був розташований вище тенора (італ. *altus* – високий). Значно пізніше виникло розподілення верхнього голосу на більш високий – **сопрано** (італ. *sopra* – над) та менш високий, що отримав назву середнього – **меццо-сопрано**. Альт в італійській

школі став називатися контральто. У багатьох партитурах старих італійських майстрів замість прийнятого тепер найменування жіночого голосу альт зберігалася назва - *контральто*. Останнім відокремився у самостійний тип голосу – *баритон*. Низький тенор дав початок *ліричному* баритонові, а високий бас – *драматичному*.

У партитурах та клавірах переважно фіксуються тільки типові назви голосів. **Хорові голоси** - сопрано перше та друге, альти перші та другі, тенори перші та другі, басы перші та другі, октавісти. **Сольні голоси** - сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенори, баритони, басы.

У теперішній час **розрізняють:**

- сопрано – колоратурне, ліричне, драматичне, лірико-колоратурне, лірико-драматичне;
- меццо-сопрано – ліричне та драматичне;
- контральто;
- тенор – ліричний, драматичний, лірико-драматичний, альтіно;
- баритон – ліричний та драматичний;
- бас – високий, низький, октавіст (високий, центральний, профундо).

Співацькі голоси мають різні характеристики. Однорідні та близькі за тембром, а також за об'ємом діапазону голоси поєднуються в хорові партії.

Хоч голоси дітей і поступаються силі голосам дорослих, але вони відрізняються своєю дзвінкістю, летючістю, сріблястістю. Різниця заключається в анатомо-фізіологічних особливостях будови дитячого апарату. На відміну від дорослих, гортань дітей розташована високо і в 2-2,5 разів менша від дорослого. Хрящі гортані м'які, повністю несформовані. М'язи також розвинені слабо. Голосові складки – тонкі та короткі. До 5 років у дітей в голосових складках не розвинені вокальні м'язи. На їх місці – пухка з'єднувальна тканина. З 5-тирічного віку

починається розвиток голосового апарату. Весь процес становлення голосового апарату проходить умовно в *три етапи*:

1. з 5 до 9-10 років ;
2. з 9-10 до 11-13 років ;
3. з 13-14 до ... років.

На першому етапі:

- голосові складки коливаються тільки своїми еластичними краями і повністю не змикаються. Голосоутворення відбувається за фальцетним типом (тобто голос звучить в одному регістрі – головному). У цьому віці дитячі голоси приблизно мають однаковий діапазон у межах першої октави. Виняток складають "гудошники" – голосоутворення яких складається за типом грудного регістру (декілька нот). Голоси дівчаток і хлопчиків не відрізняються за звучанням.

На другому етапі:

- з 9-10 років, по мірі розвитку вокальних м'язів, голоси дітей звучать з більшою силою, збагачуються обертонами, збільшується діапазон (особливо міцне та яскраве звучання на середній ділянці). У деяких дітей на нижніх нотах з'являються елементи грудного звучання. Розширюється діапазон нижньої октави. У інших дітей діапазон розширюється доверху. Таким чином, у дітей з 10-тирічного віку поступово розділюються тембри голосів на *високі* та *низькі*. На цей час голосові складки помітно збільшуються і в середині їх вже сформовані голосові м'язи. Також міцніють дихальні м'язи, збільшується об'єм легенів, сила звучання. Таким чином рельєфно відрізняються три регістри – **головний, грудний, мішаний**.

Регістр – це частина діапазону голосу (низький, середній, високий). У цьому віці легко відрізняються за звучанням та силою голоси дівчаток та хлопчиків.

На третьому етапі:

- після 12 років дитячий організм вступає в період статевого розвитку;
- відбувається перебудова дитячого організму в дорослий. У зв'язку з цим проходять зміни в голосовому апараті. Змінюється діаметр бронхів, глибина і висота твердого піднебіння (особливо у хлопців), розвивається рухливість м'якого піднебіння. Збільшується форма та об'єм ротової порожнини і глотки.

Зміна та перебудова організму називається *мутацією*.

Процес мутації проходить по-різному: це залежить від розвитку психіки, від загально-фізичного стану здоров'я дитини і від кліматичних умов. У дітей, що проживають в середній смузі статево дозрівання охоплює вік приблизно від 14- 17 років. У підлітків південних країн мутація відбувається раніше, у дітей що хворіють інфекційними хворобами загального захворювання, мутація відбувається пізніше. В одних і тих же кліматичних умовах в залежності від індивідуальних особливостей (стану здоров'я, розвитку психіки) мутація може бути ранньою (11 років) або дещо спізнілою (до 17 і далі років). Зміна голосів у дівчаток і хлопців відбувається неоднаково. У дівчаток – спокійно, поступово, у хлопчиків - різкі, стрибкоподібні зміни голосу. У хлопчиків голос понижуються на октаву (чого не відбувається у дівчаток). У період статевого дозрівання відмічається швидкий ріст гортані, у дівчаток на 1/3, у хлопчиків на 2/3, причому різко витягується вперед гортань, голосові зв'язки подовжуються. Бурхливий ріст гортані супроводжується посиленням приливом крові до тканин, що ростуть і запальними змінами у них. У хлопців ці зміни виражені яскравіше і тому викликають більш різкі порушення в голосоутворенні.

В мутаційному періоді умовно розрізняють **3 стадії**:

1. початкова;
2. мутаційна;
3. завершальна.

Вони характеризуються відповідними ознаками:

- за змінами у звучанні голосу;
- за суб'єктивним відчуттям дітей, що співають;
- за допомогою огляду гортані лікарем.

На першій стадії відбувається:

- втрата верхніх крайніх нот, у хлопчиків з'являються нові звуки в малій октаві;
- незручність та кахикання, охриплість, сипота, псування тембру, виникають тусклі ноти, голос грубшає, голос поступово втрачає летючість, легкість, дзвінкість, інтонація стає нестійкою, підвищується голосова втома;
- у гортані - легке запалення, почервоніння слизової оболонки, невелика кількість слизу на голосових складках, в'ялість змикання.

На другій стадії відбувається :

- всі явища ще більш прогресують, з'являються больові відчуття, ускладнення в звукоутворенні. Скорочується діапазон дитячого голосу, у хлопчиків – до декількох звуків, різко падає сила звуку. Хлопчики співають двома голосами – дитячим і більш низьким, близьким за звучанням до чоловічого (при різких переходах від одного до другого голос зривається, "співають півниками"). Але в розмовній інтонації зрив відбувається ще раніше, ще до мутації, тобто розмовний голос мутує раніше. У дівчаток – голоси грубішають, набувають тріскотливих призвуків, стирається тембр і падає сила звуку на середній ділянці діапазону (місі першої – фа першої-до другої октави);
- у гортані зміни – сильне почервоніння слизової, набряк в області черпаловидних хрящів (задня стінка гортані), запалення голосових складок, у цьому періоді відбувається стрибок у рості гортані та голосових складок.

Третя (найтриваліша) стадія:

- характеризується поступовим збільшенням діапазону та сили співацького голосу, тембровим збагаченням. Поступово зникають болючі відчуття, охриплість та сипота. Хлопчики поступово звикають користуватися новими нижніми нотами, цілком переходять на спів теситури чоловічого голосу. Діапазон ре-ре1 і більше. Спочатку голоси їх ще слабкі по силі, не визначені за тембром, важко відрізнити баритон від тенора.

Стадії мутації у дівчаток виражені неяскраво. В них голоси міцніють і збагачуються новим тембром швидше, ніж у хлопчиків і тому тип і характер голосу виявляється раніше, незважаючи на те, що голоси ще не мають повного діапазону. Мутація у середньому триває близько півтора року, у залежності від індивідуальних особливостей – від декількох місяців до декількох років. Співати у цей період можна і навіть корисно, тому що спів сприяє розвитку голосового апарату і більш швидкому формуванню голосу, але режим – помірний (спів в обмеженому діапазоні без напруги голосового апарату, помірною силою звуку без форсування, відпочинок дорівнює кількості затраченого на спів. Дівчатка перестають співати на 1-2 місяці після перших менструацій. Велика роль вчителя в цей період.

Правильне положення голови, корпусу, шиї – основна передумова утворення правильного співацького звуку. При співі голову слід тримати прямо, не піднімаючи підборіддя вгору (це лишає гортань свободи і може стати причиною затиснутого звуку). Співати стоячи – вільно опустити руки з однаковою опорою на дві ноги (п'яти разом, злегка виставляючи одну ногу вперед), плечі відведені трохи назад, не сутулячись. Така постава допомагає ширше розпрямити грудну клітку, звільнити легені і тим самим забезпечити вільне дихання та утворення звуку.

Мистецтво співу – є мистецтвом видиху. Дихання – це фундамент, на якому базується спів. Процес дихання складається з двох моментів – вдих та видих. Під

час співу процес дихання здійснюється в 2-3 рази повільніше, ніж звичайний фізіологічний вдих та видих. Вдих через рот та ніс повинен бути спокійним, безшумним, а видих – економним, тривалим, рівним, без поштовхів, з таким розрахунком, щоб його вистачило на всю музичну фразу. Економний повільний видих допомагає роботі голосових складок, утворює рівний тиск повітря під складками, надаючи звуку так звану опору. Дуже енергійний видих дає затиснутий звук і підвищену інтонацію.

Існують різні способи дихання:

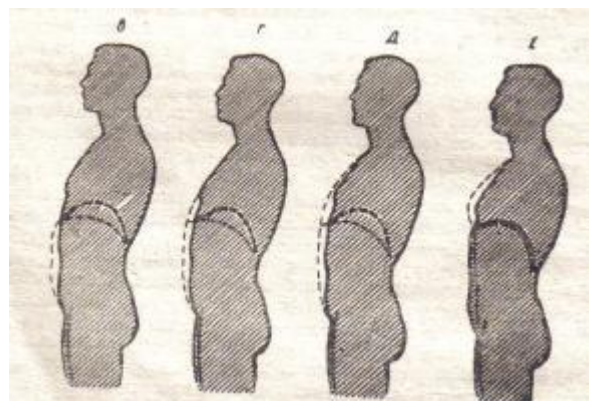
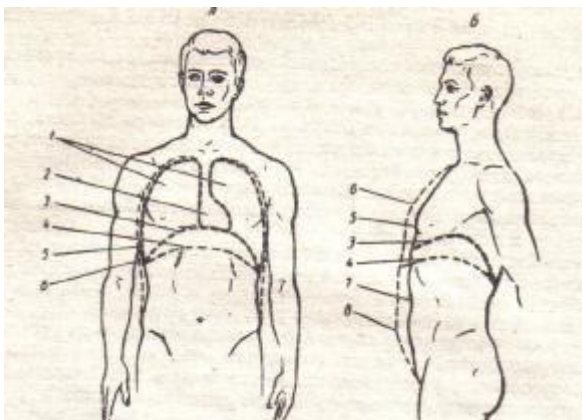
- **верхньореберне** (ключичне) або **клатвікулярне** – в процесі дихання бере участь верхня частина легенів, при цьому піднімаються плечі. Таке дихання поверхове та недостатнє.

- **середньореберне** (грудне) – розширюється середня частина грудної клітки, що дає можливість більш повно вдихати.

- **нижньореберне** – розширюються нижні ребра, що дає можливість найбільш повно вдихати.

- **черевне** (діафрагмальне) або абдомінальне – бере участь грудобрюшна перетинка, що зветься діафрагмою.

Останні два типи дихання тісно пов'язані одне з одним й тому на практиці використовується мішаний тип дихання, що має назву нижньореберно-діафрагмальне або косто-абдомінальне.



Мал. 10 – 11 Типи дихання

А – мішаний реберно-діафрагматичний; Б – мішаний реберно-діафрагматичний. Вид в профіль; В – чисто діафрагматичний (абдомінальний); Г – нижнє реберно-діафрагматичний з переважанням діафрагматичного дихання; Д – реберно-діафрагматичний; Е – чисто грудний (реберний). Передня стінка черева при такому вдиху витягується. 1 – легені; 2 – серце; 3 – діафрагма при видиху; 4 – діафрагма при вдиху; 5 – грудна клітина при видиху; 6 – грудна клітина при вдиху; 7 – черевна стінка при видиху; 8 – черевна стінка при вдиху.

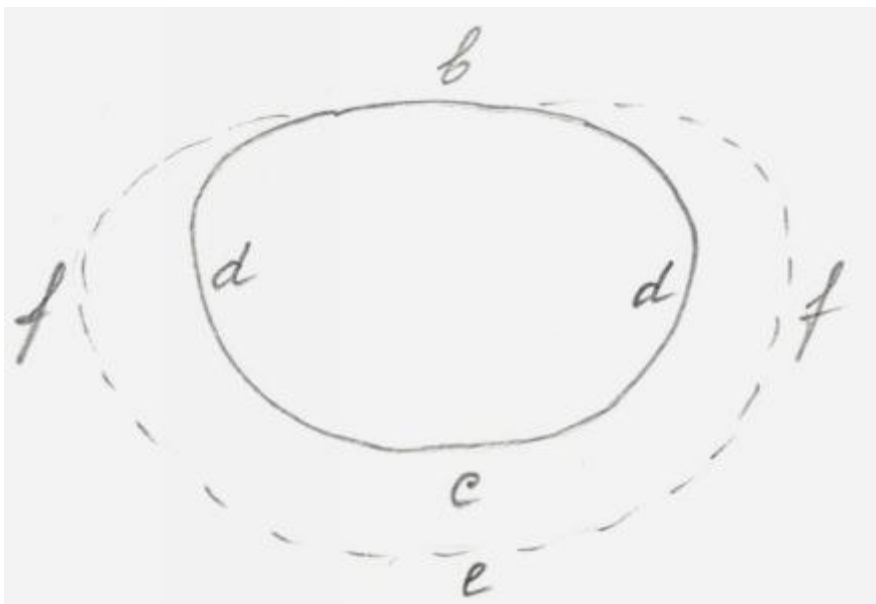
Вигляд збоку



Вигляд спереду

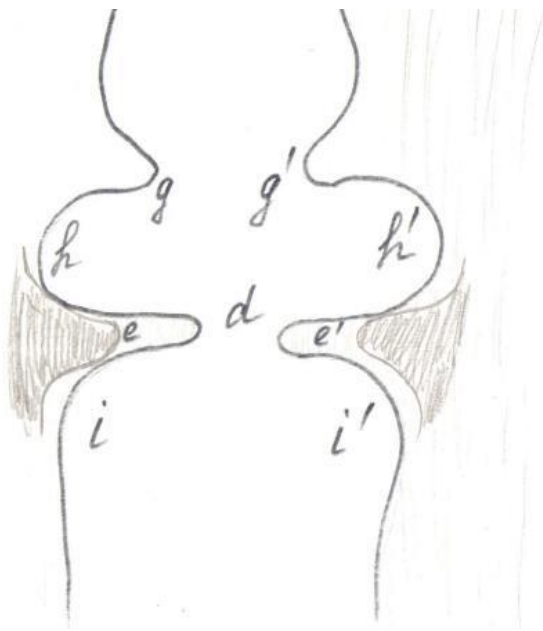


Мал. 12а Подовжній розтин діафрагми



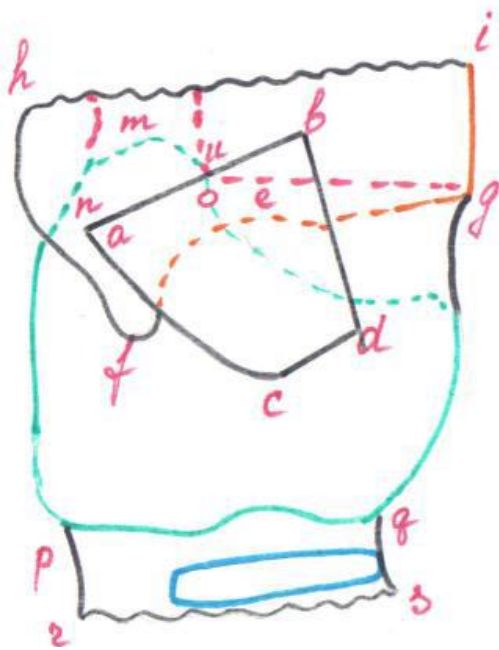
Мал. 126 Поперековий розтин діафрагми

Місцем утворення звуку є гортань з її голосовою частиною – голосовими зв'язками. Взяті під час дихання повітря, зупиняється під зімкнутими складками, які під тиском роз'єднуються та коливаються, випускаючи частину повітря назовні. Тиск під складками відразу ж зменшується і вони знов змикаються, що у свою чергу викликає нове підвищення тиску в трахеї та бронхах. Тобто, відбувається нова атака повітря, що розмикає складки. Цей процес відбувається багаторазово. Висота звуку залежить від того, до якої міри при співі натягуються голосові складки (чим більше вони натягнені – тим вище звук). Сила звуку залежить від амплітуди коливань голосових складок, під тиском повітряного потоку з легень (чим більша амплітуда – тим гучніший звук).



Мал. 13 Голосові складки у розтині

(заштриховані – у стані спокою)



Мал. 14 Вигляд гортані збоку (у стані спокою)

hfegi – щитовидний хрящ

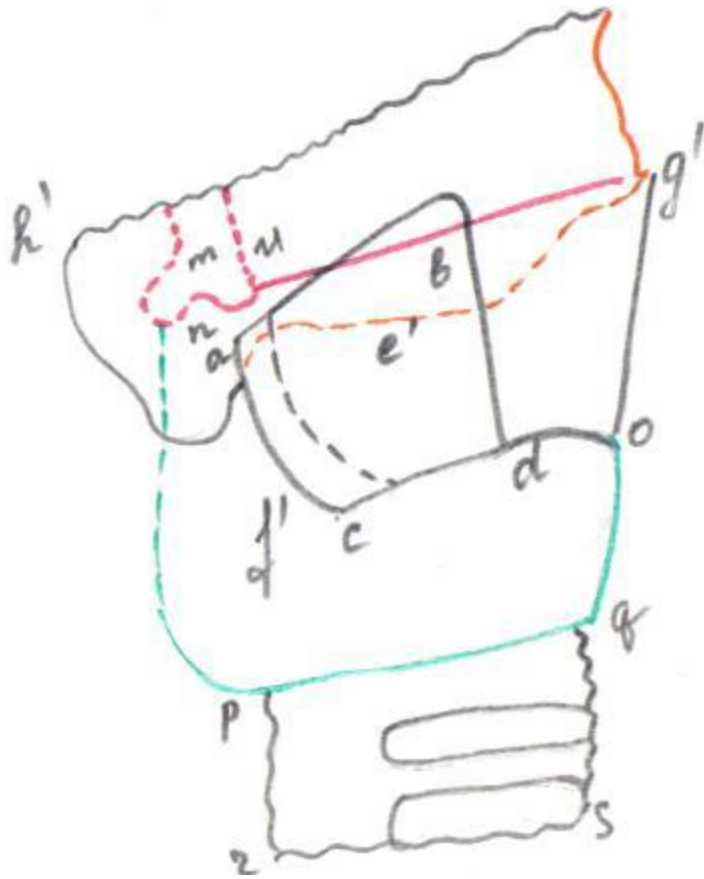
m – черпаловидний хрящ

prqo – персневидний хрящ

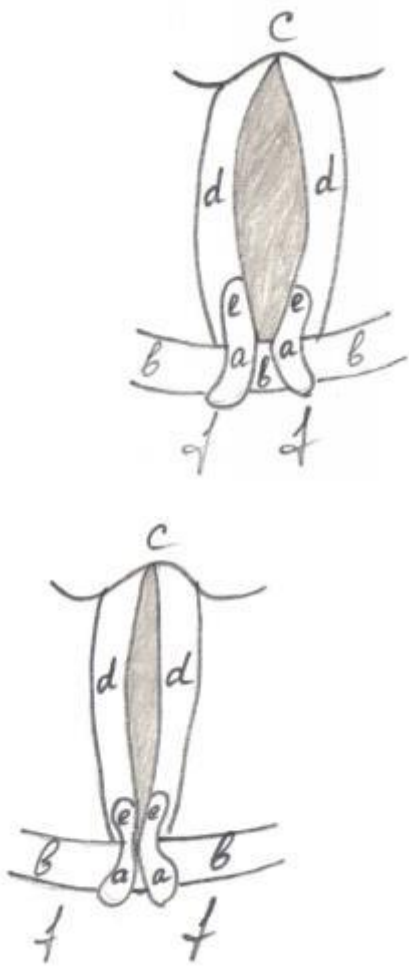
pqsr – початок горла

abdc – перснещитовидний м'яз

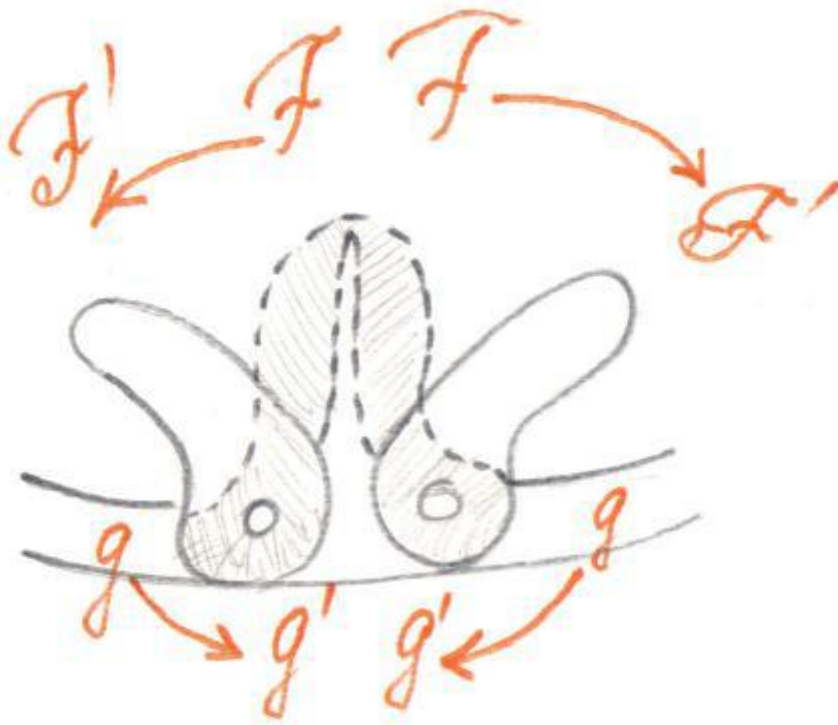
ug – голосовий м'яз



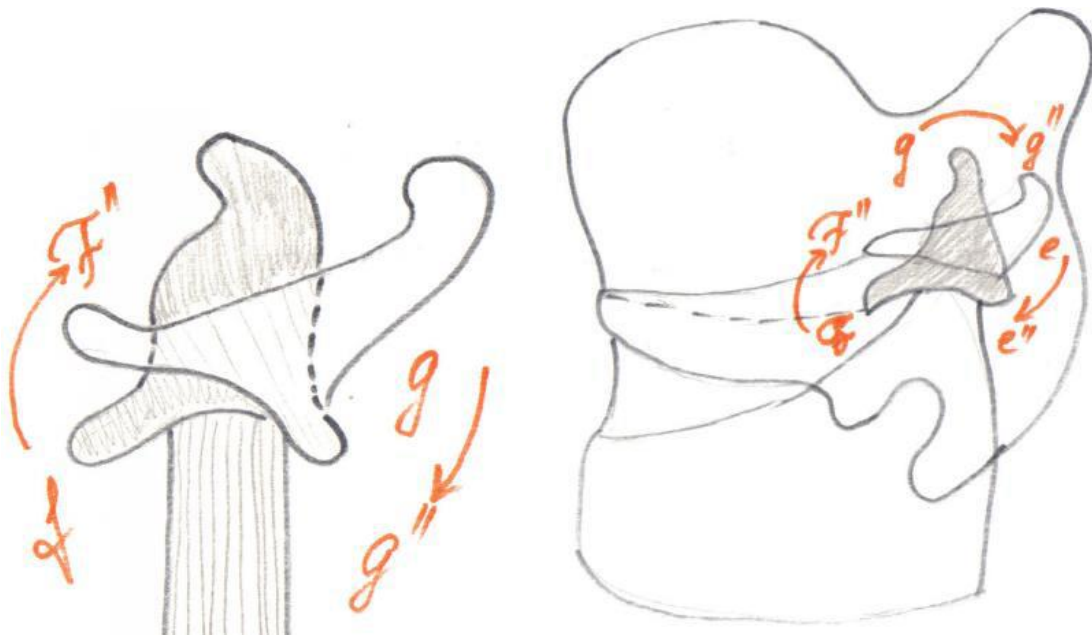
Мал. 15 Вигляд гортані збоку (у стані роботи)



Мал. 16 Вигляд поперекового прорізу голосових складок та черпаловидних хрящів у стані спокою і при шепоті



Мал. 17 Черпаловидний хрящ у русі



Мал. 18 Задня стінка персневидного хряща(у стані спокою і в русі)

g - g1 – зближення задніх відгалужків обох черпаловидних хрящів

f – f1 – передні відгалужки черпаловидних хрящів, віддалення від середини

Відомо, що звук, який ми чуємо, складається не тільки з основного тону, а й з додаткових призвуків, що мають назву *обертони*, та які збагачують тембр голосу.

Тембр – це забарвлення звуку, завдяки якому відрізняються звуки однієї й тієї ж самої висоти у виконанні різних голосів або інструментів. М'якість, глибина, округлість тембру вказують на перевагу низьких обертонів, а яскравість, гострота – на домінування високих призвуків. В утворенні тембру беруть участь:

- резонатори,
- дихальний стовп,
- гортань.

Атака – це момент утворення звуку. Розрізняють три види атак:

- тверда,
- м'яка,
- придихова.

М'яка атака – характеризується змиканням складок одночасно з початком видиху. Вона обумовлює спокійний, плавний початок звукоутворення.

Тверда атака – голосові складки щільно змикаються ще до початку видиху. Утворення звуку відбувається в результаті прориву підскладкового повітря крізь зімкнуті складки.

Придихова атака – змикання голосових складок значно відстає від початку видиху, в результаті чого перед звуком утворюється короткий придих у вигляді приголосної х (складки включаються в роботу поступово).

У хоровій практиці користуються м'якою атакою, але в залежності від характеру твору застосовуються і тверда (маршові твори, гімни, урочисту та героїчні твори)

та придихова. При співі-горлінні також використовується придихова атака як метод роботи з початківцями.

Співацький звук, що виникає внаслідок атаки, посилюється резонаторами.

Резонатор (лат. *Resono* – відгукнутись) – частина голосового апарату, що надає слабкому звуку гучність та характерний тембр. Резонатори поділяються на:

- нижні – грудні (грудна клітка, трахея, бронхи, частина гортані);
- верхні – головні (верхня частина гортані, тверде піднебіння, порожнина носу, лобна пазуха, лицевий кістяк).

Головні резонатори над складками вище гортані, грудні – під складками. Відповідно, для високих звуків існують головні резонатори, для низьких – грудні. Кількість забарвлення звуку залежить не від інтенсивності тиску повітря на голосові складки, а від правильного спрямування звуку в порожнину резонатора.

Звуковедення – інтонаційне поєднання співочих звуків, злиття їх у фрази, речення, періоди різним способом (штрихом).

Одним з видів звуковедення є **легато** – (зв'язно або злитно) – плавний перехід від звуку до звуку. Незалежно від характеру твору, його темпу, динаміки легато завжди має єдиний нюанс для даного відрізка мелодії, навіть при постійному тривалому посиленню або послабленні сили звуку. Використання легато повинно бути однаковим.

Нон легато – (незв'язно, не злитно) – музичний штрих протилежний легато. Характеризується обмеженістю кожного звука мелодії при збереженні її безперервності.

Стакато – уривчасто, окремо, гостро – звук виконується чітко та гостро, приголосні вимовляються швидко, без поновлення дихання.

Самостійні завдання для студентів

Теми для доповідей:

1. Анатомія дихання
2. Види дихання
3. Опора звуку
4. Анатомія резонаторів
5. Хейрономія у стародавньому світі.
6. Хейрономія у середньовічному хоровому співі.
7. Історія формування голосів.
8. Тенор-альтіно – історія життя Кафаріеллі.
9. Дитячий голос.
10. Анатомія мутації.
11. Анатомія дитячої гортані.

Тести

1. Вкажіть, від чого залежить висота звуку:
 - а/ від амплітуди коливання голосових складок;
 - б/ від кількості змикань і розмикань голосових складок за секунду;
- 37
- в/ від особливостей анатомічної будови ротоглоткового каналу.
2. Який вид фізіологічного дихання використовується при співі:
 - а/ клавікулярний;
 - б/ костоабдомінальний;

в/ абдомінальний.

3. Основним завданням вірного співочого дихання є:

а/ подача звукових хвиль;

б/ спів на опорі;

в/ економний видих.

4. В момент придихової атаки голосові складки зникаються:

а/ відстаючи від початку видиху;

б/ співпадають з початком видиху;

в/ передують початку видиху.

5. В процесі початкового формування дитячого голосу користуються

звуковеденням:

а/ нон легато;

б/ стакато;

в/ легато.

6. Мікстове звучання утворюється на:

а/ примарних звуках;

б/ фальцетних звуках;

в/ низьких звуках. ___

7. Який бас є найрухливішим:

а/ бас-остінато;

б/ бас-буфо;

в/ бас-профундо.

8. Який голос не використовується при комплектуванні хорових партій:

а/ колоратурне сопрано;

б/ ліричний тенор;

в/ бас-профундо.

9. З яких співацьких голосів формується партія А1:

а/ меццо-сопрано;

б/ драматичне сопрано;

в/ контральто.

10. Який бас розширює діапазон хору:

а/ бас – буффо;

б/ бас – остінато;

в/ бас – профундо.

11. Що впливає на природний тембр співацького голосу:

а/ акустика залу;

б/ форманти;

в/ співацька установка.

12. При ларингоскопічному огляді в період мутації лікар відзначає:

а/ здорові ясна;

б/ огрубіння голосових складок та почервоніння задньої стінки гортані;

в/ збільшені гланди.

13. У якому віці повністю формуються вокальні м'язи:

а/ у 5 - 9 років;

б/ у 11 – 12 років;

в/ у 20 – 23 роки.

14. Який процес мутації найтриваліший:

а/ початковий;

б/ суто мутація;

в/ постмутаційний період.

15. Хоровому вихованню не підлягають:

а/ діти - "гудошники";

б/ діти з грудним типом резонування;

в/ діти із захворюванням слухового апарату.

16. Назва високого голосу хлопчиків:

а/ альтіно;

б/ сопрано;

в/ дискант.

17. З якою природною вадою можна використовувати співаків у хорі:

а/ гаркавість;

б/ заїкання;

в/ шепелявість.

Самостійні завдання для студентів.

Закінчити таблицю:

голос и	жанри	діапазон	представники	примі тки
тенор	ліричний	до малої	А.	

и	драматичний	октави	Солов'яненко	
	лірико-драматичний	- до другої октави	- ліричний тенор	
баритони		Ля великої - фа першої октави		
баси		Мі великої - ре першої октави		
	октавіст	Мі контроктави - До великої октави		
сопрано	колоратурне	до першої- до третьої октав		
	лірико-колоратурне			
	ліричне			
	лірико-драматичне			
	драматичне			

альти	меццо-сопрано	фа малої - фа другої октави		
	альт			
	контральто			
дитячі	дискант	соль малої - соль другої октави		
	сопрано			
	альт			

Тема № 3. Артикуляційний апарат. Дикція, як засіб розкриття змісту твору. Орфоепія в хоровому співі.

Спів – це вид мистецтва, в якому органічно поєднані музика та слово (музична , омузичена мова). В її утворенні , як і у розмові беруть участь органи надставної труби. Ця частина голосового апарату, що формує звуки мови називається артикуляційним апаратом, а органи, що входять у його склад – артикуляційними органами: ротова порожнина з язиком, м'яким піднебінням, нижньою щелепою; твердим піднебінням; гортань, губи, зуби. Робота цих органів, що спрямована на утворення звуків мови (голосних та приголосних) називається артикуляцією.

Роль приголосних та голосних у співацькому голосоутворенні.

Голосні звуки зароджуються в гортані при взаємодії голосових складок та дихання. Утворені при цьому звукові хвилі вільно виливаються через ротоглоточний канал назовні.

Формування приголосних відбувається інакше. Вони утворюються в ротовій порожнині. Органи ротової порожнини (язик, м'яке та тверде піднебіння, губи, зуби) створюють перешкоди потоку дихання та звукових хвиль, при цьому утворюються шуми, які ми і називаємо приголосними звуками.

Музичними звуками можуть бути тільки такі, у яких виражений основний тон (голосні звуки, що співаються).

Опис артикуляції голосних звуків:

Аа – при вимові звуку [а]:

- ротова порожнина сильно відкрита, губи широко відкриті та притиснені до зубів;
- широкий язик лежить внизу, кінчик торкається нижніх зубів;

- струмінь повітря іде через рот.

Уу – при вимові звуку [у]:

- ротова порожнина майже закрита, губи заокруглені трубочкою та сильно витягнені вперед;

- задня частина язика відсунена назад і високо піднята догори;

- струмінь повітря іде через рот.

Оо – при вимові звуку [о]:

- порожнина напівзакрита;

- губи округлені та витягнені вперед;

- задня частина язика відсунена назад і трохи піднята догори;

- струмінь повітря іде через рот.

Ии – при вимові звуку [и]:

- ротова порожнина напівзакрита, губи розслаблені, кутики губ розтягнені на боки та притиснені до зубів;

- язик висунений вперед і трохи піднятий догори;

- струмінь повітря іде через рот.

Іі – при вимові звуку [і]:

- ротова порожнина напівзакрита;

- губи в посмішці (сильно розтягнені на боки та щільно притиснені до зубів);

- передня та середня частини язика виразно посуваються наперед і якомога вище піднімаються догори;

- струмінь повітря іде через рот.

Ее – при вимові звуку [е]:

- ротова порожнина сильно відкрита, висунутий вперед язик;
- передня частина язика трохи піднята до твердого піднебіння;
- губи трохи розтягнені на боки (у посмішці) і притиснені до зубів;
- струмінь повітря проходить через рот.

Голосні **є, я, ю, ї** вимовляються відповідно до голосних **е, а, у, і** зі швидким вимовлянням **й**.

Голосний [і] - самий дзвінкий із всіх голосних, він настроює на головне резонування, допомагає зібрати та приблизити звук (використовується при глухому затемненому звучанні). При вимові гортань піднімається і тому він протипоказаний при зажатому горловому тембрі, сприяє створенню активної атаки. Утворюється при значному скороченні складок, активізуючи їх змикання і показаний при сипі, особливо коли він присутній як залишкове явище мутації.

Голосний [й] - незручний для співу, його артикуляція пов'язана з напруженням кореня язика (може викликати або збільшити затиснення горла та утворює горлові призвуки). Для зручності в співі його наближають до звучання [і].

Голосний [е] - за артикуляційним складом не завжди зручний. Доцільно застосовувати його у випадках, коли голос звучить на цьому голосному краще, ніж на інших. У низьких чоловічих голосах [е] буває зручним при формуванні головних звуків. Він сприяє активній атаці.

Голосний [а] - займає середнє положення між дзвінкими та глухими голосними, легко піддається округленню. При вимові ротоглоточний канал приймає найбільш правильну форму, схожу на рупор, положення гортані близьке до співацького. Завдяки цим якостям [а] - часто використовується як основний голосний для відпрацювання вокального звучання. Він допомагає краще, ніж інші голосні звільнити артикуляційний апарат, виявити природній тембр голосу.

Голосний [o] - сприяє доброму підняттю м'якого піднебіння, наводить на відчуття "зеву" та положення глотки при округленні звуку, допомагає зняттю горління та затиснення. Рекомендується при надмірно близькому, різкому та пласкому звучанні.

Голосний [y] - самий глибокий та темний голосний, тому не застосовується при заглибленому глухому звучанні. При співі у більш ніж при інших голосних піднімається м'яке піднебіння, розширюється ротоглоточна трубка. [У] активізує голосові складки, стимулює роботу губ, наводить на відчуття прикритості в верхньому регістрі чоловічих голосів. Корисний при роботі з дитячими голосами: активізує в'яле м'яке піднебіння, губи та голосові складки, допомагає позбавитись плаского, надмірно близького звучання, вирівнює звучання окремих партій та хору.

Співацький звук необхідно виховувати з формування вокальних голосних. На цих звуках напрацьовуються всі основні вокальні якості голосу. Вони повинні звучати округлено, тембрально рівно, наближаючись по якості вокальної вимови один до одного (форманта голосного [y], забезпечує вирівнюванню, згладжуванню регістрів).

При виконанні спеціальних вправ на голосні, слід звертати увагу на правильне положення рота, губ, язика, тощо. Нижня щелепа повинна рухатись вільно, без напруги, язик - розслаблений, м'який, торкається кінцем коренів передніх зубів нижньої щелепи. Застосовуючи той чи інший голосний, ми досягаємо при роботі відпрацювання відповідного навичку. Наприклад: голосні [а], [я] - виховують правильну співацьку позицію гортані; [o], [y] – округлене звучання; [y], [ю], [є] - активну пластичну дію губ, концентрують звук та збирають його. Прикритим [и] - користування верхніми резонаторами, направлення звуку вперед.

Приголосні в співі.

Поділяються на глухі (к, п, с, т, ф, х, ц, ч, а, ш) та дзвінкі (б, в, г, д, ж, з, л, м, н, р, дж, дз).

Глухі, безголосі приголосні утворюються без участі голосових складок, при коливанні видиху та складаються з одних шумів.

Дзвінкі приголосні (голосові) утворюються з ротових шумів та голосу. В них достатньо яскраво виражений основний тон (висота звуку). При переважанні голосу над шумом виникають так звані сонорні приголосні або напівголосні (л, м, н, р).

Якщо шум переважає над голосом, то утворюється решта дзвінких приголосних (б, з, г, д, ж, з, дж, дз).

Голосні та приголосні утворюються одними й тими ж органами. Чим яскравіше та чіткіше вимовляються приголосні, тим виразніше звучить голос.

Приголосні звуки, в залежності від того, які органи беруть участь у їх утворенні, поділяються на губні (б, м, п), язикові (д, л, р, т, ц, ч), піднебінні (н).

За місцем утворення в ротовій порожнині приголосні бувають заднього (к, г), середнього (х, ш, р) та переднього (всі інші, крім вказаних) укладів.

Приголосні звуки переднього укладу наближують звук, особливо дзвінкі д, з, л і тому використовуються при глибокому глухому звучанні. Приголосні заднього укладу можуть допомогти при виправленні надмірно близького білого звучання. Положення артикуляційних органів при утворенні різних приголосних звуків можуть позитивно чи негативно впливати на наступний вокальний голосний. При приголосних к, г значно скорочуються м'язи м'якого піднебіння і воно при цьому добре піднімається та активізується. В той же час вони пов'язані з напругою кореня язика і їх використання може ще більше погіршити наявний горловий призвук.

Губні приголосні (б, м, ц) добре активізують губи, губно-язикові (ж, в, ф) активізують ще й язик.

Утворення вибухових приголосних (т, п) пов'язано із значним тиском дихального потоку. Ці приголосні можуть бути використані для активізації дихальної функції.

Сонорні приголосні (л, м, н, р) - як напівголосні можуть вокально звучати та застосовуватись як вокальні вправи для звукоутворення. Вони допомагають знайти головне резонування.

Приголосний /я/ активізує кінчик язика, робить його гнучким та вільним, зібраному звучанню, утворенню м'якої атаки. (л, м) як приголосні переднього укладу наближають звук; (м, н) - піднебінні або носові приголосні, утворюючись при опущенні м'якого піднебіння, посилюють резонування носової порожнини, не використовуються при в'ялому малорухомому м'якому піднебінні і особливо при носовому призвуку; /р/ - рокочучий приголосний, добре активізує дихання та скорочення голосових складок.

Мм – нижня губа змикається з верхньою;

- кінчик язика впирається в нижні зуби;
- краї язика притиснені до бокових зубів і до частини верхнього піднебіння;
- струмінь повітря проходить крізь щілину, ударяється у верхні різці і дає різкий шум, що нагадує свист;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Бб – губи спокійно замкнені, потім під натиском струменя повітря раптово розкриваються;

- струмінь повітря йде через рот;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Гг – задня стінка глотки зближена з коренем язика;

- корінь язика витягується назад;
- струмінь повітря йде через рот;
- голосові складки ненапружені, утворюється голос.

Гг – задня частина язика змикається з м'яким піднебінням;

- внаслідок раптового розмикання мовленнєвих органів утворюється шум;
- голосові складки напружені, утворюється голос зубами, завдяки чому утворюється характерний шум.

Дд – кінчик язика разом із передньою частиною язика спирається у верхні зуби та початок альвеол, а тильна частина язика притискується до нижніх зубів;

- сильний струмінь повітря розкриває зімкнення між передньою частиною язика і верхніми зубами, завдяки чому виникає характерний шум;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Зз – передня частина язика зближується з передніми зубами, при цьому утворюється вузька щілина у формі жолобка та шум, що нагадує свист;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Кк – задня частина язика змикається з м'яким піднебінням, звук утворюється внаслідок раптового розмикання мовленнєвих органів;

- струмінь повітря йде через рот;
- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Пп – верхня губа змикається з нижньою, а потім губи раптово розкривається струменем видихуваного повітря;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Рр – кінчик язика піднятий догори до альвеол, напружений і вібрує (тобто приводиться в коливання звучним струменем повітря);

- бічні краї язика притиснені до бокових зубів;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Нн – кінчик язика впирається у верхні зуби, передня частина язика, торкаючись верхніх зубів і альвеол, утворює зімкнення, тильна частина язика притиснена до нижніх зубів;

- сильний струмінь повітря розриває зімкнення між передньою частиною язика і верхніми зубами, внаслідок чого утворюється характерний шум;
- м'яке піднебіння опущене, внаслідок чого струмінь повітря частково проходить через ніс;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Жж – широкий кінчик язика піднятий до переднього краю твердого піднебіння і утворює з ним щілину, інша щілина утворюється між задньою частиною язика і переднім краєм язичного піднебіння;

- струмінь повітря, проходячи крізь ці щілини, утворює характерний шум, що нагадує шипіння;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Шш – широкий кінчик язика піднятий до переднього краю твердого піднебіння і утворює з ним щілину, друга щілина утворюється між задньою частиною язика і переднім краєм м'якого піднебіння;

- струмінь повітря, проходячи крізь ці щілини, утворює характерний шум, що нагадує шипіння;
- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Цц – кінчик язика зближується з ділянкою біля верхніх різців і альвеол, це зімкнення поступово переходить у коротку щілину;

- сильний струмінь повітря, долаючи перешкоду, утворює характерний шум, що нагадує свист;

- внутрішня сторона переднього краю язика торкається основи нижніх різців;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Фф – нижня губа зближується з верхніми зубами, при цьому нижня щелепа злегка відведена назад;

- через утворену щілину проходить струмінь повітря, внаслідок чого виникає характерний шум;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Тт – кінчик язика разом із передньою частиною язика впирається у верхні зуби та початок альвеол, а тильна частина язика притискається до нижніх зубів;

- сильний струмінь повітря розриває зімкнення між передньою частиною язика та верхніми зубами.

Вв – нижня губа зближена з верхньою, між ними утворюється вузька щілина, через яку виходить струмінь видихуваного повітря;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Лл – кінчик язика піднімається і впирається у верхні передні зуби та початок альвеол;

- задня частина язика трохи піднята до піднебіння;

- край язика з одного боку або з двох боків опущені й утворюють щілини для виходу струменя повітря;

- струмінь повітря проходить через рот по краях язика, між язиком і щогою;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Сс – передня частина язика зближується з передніми зубами, при цьому утворюється вузька щілина у формі жолобка;

- краї язика притиснені до бокових зубів до частини твердого піднебіння;
- широкий кінчик язика впирається в нижні зуби;
- струмінь повітря проходить крізь щілину, вдаряючись у верхні різці, дає різкий шум, зімкнення закінчується раптовим розкриттям губ і шумним видихом струменя повітря;
- м'яке піднебіння опущене, внаслідок чого повітря рівномірним струменем проходить через ніс;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Дз дз – кінчик язика зближений з ділянкою біля верхніх різців та альвеол, це зімкнення поступово переходить у щілину;

- струмінь повітря, долаючи перешкоди, утворює характерний свист;
- внутрішня сторона переднього краю язика торкається основи нижніх різців.

Дж дж – широкий кінчик язика змикається з переднім краєм твердого піднебіння і це зімкнення далі переходить у вузьку щілину, одночасно задня частина язика наближується до переднього краю м'якого піднебіння;

- струмінь повітря, проходячи крізь ці щілини, утворює характерний шум, що нагадує шипіння;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Дикція - якість, розбірливість вимови тексту. В хорі залежить від якості вимови тексту кожним співаючим і хором. Дикція повинна відповідати характеру твору. З метою досягнення ансамблю та чіткості дикції, вимова співаків повинна бути зведена до однаковості. Для тренування артикуляційного апарату рекомендується вдаватись до спеціальних вправ: читати хором слова твору, що вивчається, в

довільних темпах без музики; виголошувати текст в заданому ритмі, спів скоромовок, музично-логопедичне розспівування.

Орфоепія (гр. орфос - правильний, епос мова) – правильність вимови тексту.

Самостійні завдання для студентів

Теми для доповідей:

1. Форманта звуку.
2. Звукоутворення в академічному хорі.
3. Виховання навичок вокальної дикції.
4. Спів мормурандо - механіка звукоутворення.

Тести

1. Яка голосна є запорукою правильного академічного співу:

а/ [i];

б/ [e];

в/ [y].

2. Активна, чітка, узгоджена робота артикуляційних органів називається:

а/ синтаксисом;

б/ артикуляцією;

в/ дикцією.

3. Приголосні [м], [н], [л], [р], називаються:

а/ м'якими;

б/ губними;

в/ сонорними.

4. Що впливає на природний тембр співацького голосу:

а/ акустика залу;

б/ форманти;

в/

співацька

установка.

Тема № 4. Поняття про хор. Типи та види хорів. Хорові партії та їх комплектування. Художньо-виконавські напрямки в хоровому мистецтві.

Робота диригента над хоровим твором. Підбір хорового репертуару

Хор (з грецької хорос – разом) – у давньогрецькому театрі називався ансамбль або група акторів, зібрання, що виконували танці, супроводжуючи їх співом та декламацією.

Однак не кожне зібрання співаків можна назвати хором. Хор, як художній колектив, неодмінно повинен володіти певними елементами хорового звучання (ансамбль, стрій, нюанси).

За О. Єгоровим: Хором зветься більш-менш чисельна група співаків, які виконують вокально-хоровий твір.

За К. Пігровим: Хором називається організований творчий колектив співаків, який у своїй виконавській діяльності спрямований на ідейно-художнє обслуговування і виховання широких народних мас.

За В. Соколовим: Хор – такий колектив, який достатньо володіє технічними та художньо-виразними засобами хорового виконання, необхідними для того, щоб передати ті думки та почуття, той ідейний зміст, який закладено у творі.

За О. Свєшніковим: Емоційна насиченість звучання, повне усвідомлення тексту та ідеї твору плюс техніка, не статика, а динаміка, глибина звуку, де це необхідно – ось, що вимагається від сучасного хору...

За П. Чесноковим: Хор – це таке зібрання співаючих, у звучності якого є чітко врівноважений ансамбль, чітко вивірений стрій та художні, чітко вироблені нюанси... Хор а capella являє собою повноцінне об'єднання значної кількості людських голосів, спроможне передати найтонші відтінки порухів душі, думок та почуттів, виражених у виконуваному творі.

Узагальнюючи ці формулювання, можна дати таке визначення:

Хор – це колектив співаків, організований для спільного виконання хорового твору, характерною ознакою якого є наявність усіх елементів хорової звучності, основна мета якого є ідейно-естетичне виховання людини.

Під поняттям "хор певного типу" мають на увазі колектив із встановленим складом голосів. Це *якісна* характеристика хору Під поняттям "хор того чи іншого виду" розуміють колектив з визначеною кількістю самостійних партій. Це *кількісна* характеристика хору. У хоровій літературі зустрічаються різні типи хорів:

- дитячий (дискант, альт);
- жіночий (сопрано I та II, альти I та II);
- чоловічий (тенор, баритон, бас);
- неповний мішаний або юнацький (сопрано, альт, чоловічі голоси);
- мішаний (сопрано, альт, тенор, бас або дискант, альт, тенор, бас).

Отже, злиття однорідних голосів (дитячих, жіночих або чоловічих) являють собою однорідні хори. Неповні хори утворюються шляхом об'єднання будь-якого однорідного складу з іншою хоровою партією. Мішані хори є результатом сумісного використання однорідних складів, тобто жіночого і чоловічого або дитячого та чоловічого, тощо.

За видом хори поділяються:

1. за кількістю хорових партій;
2. за кількістю учасників;
3. за виконавчим профілем.

В залежності від числа, реальних голосів або кількості самостійних партій хори можуть бути видами одно -, дво -, три -, чотириголосними і т.д.

Одноголосні хори виконуються унісоном хорових партій, багатоголосні – за допомогою розділення однієї (divisi - дівізі) або звучання кількох з них.

За видом хори можуть поділятися (в залежності від кількості учасників)

таким чином:

а/ малий мішаний хор - 12-16 осіб (по 3-4 співака в хоровій партії);

б/ середній мішаний хор - 24-35 осіб (по 6-7 співаків у хоровій партії) - камерний склад,

в/ великий мішаний хор - 60-80 і більше осіб по 15-20 співаків у хоровій партії.

Хорова партія - група однорідних голосів в хорі, які в унісон виконують свою мелодію - частину хорового твору. Найменшим складом хорової партії вважають три особи. За такої кількості співаків один з них може непомітно взяти дихання, а два інших продовжуватимуть співати, завдяки чому спів не переривається. Цей прийом почергового вдиху П. Чесноков назвав "ланцюговим диханням". Кожна з хорових партій має свій діапазон, темброве забарвлення, силу звуку. Правильне формування хорових партій є необхідною умовою створення хору. Художня цінність хорової партії залежить від кількості і якості голосів, що її створюють. До хорової партії добираються співаки з приблизно рівними силою звуку й тембром голосу, з майже однаковим діапазоном і однією манерою співу. Під час формування хору, який співає в академічній манері, не можна набирати тих, хто володіє народною манерою, тому що їхні голоси дуже вирізнятимуться із загального звучання. Бажано у хорових партіях мати однакову кількість співаків. Слід намагатися, аби у кожній із хорових партій було порівну співаків з хорошими голосами та яскраво вираженими тембрами. Їхні голоси надаватимуть тембрового забарвлення певній хоровій партії. Наявність у хоровій партії голосів з великим діапазоном, зі значною силою і яскравим тембром визначатиме якість тієї чи іншої партії. Ідеальним стане той хор, у якому партії рівні кількістю співаків і якістю голосів у них.

Правильне формування кожної хорової партії - необхідна умова створення хору.

Основні вимоги до хорової партії:

- володіння повним діапазоном даного голосу;
- володіння хоровими барвами, наявністю м'яких ліричних і сильних драматичних голосів.

Працюючи з хоровою партією диригент повинен досягти єдності і краси звучання, вміло використати позитивні можливості і маскувати недоліки окремих співаків, відпрацювати інтонаційну стійкість і динамічну рухливість.

Вирішальна умова успіху - використання єдиних вокальних принципів в поєднанні з індивідуальним підходом.

У звучанні кожної хорової партії вирізняють декілька регістрів. У жіночих - головний, або верхній, середній або мікстовий, грудний або нижній. У чоловічих - головний (верхній) та грудний (нижній). На межах регістрів знаходяться зони звуків, на яких відбувається перебудова голосового апарату. Це так звані перехідні звуки, що потребують особливої уваги під час вирівнювання, зміцнювання та згладжування звучання хору. Звуки верхнього регістру слід формувати при м'якій атаці, не допускаючи форсованого звучання. До роботи над верхніми прикритими звуками можна приступати тоді, коли закріплене правильне звучання примарних тонів — звуки середньої частини діапазону, вони звучать найбільш повно, впевнено, красиво, тембрально вірно.

Досить часто на практиці доводиться зустрічатися з таким, специфічним явищем, як фальцет. Фальцет (з італійської *falsetto* - удаваний) - один із регістрів співацького голосу (переважно чоловічого), в якому використовується лише головний резонатор ізольовано від грудного. Під час співу фальцетом голосові складки змикаються нещільно, коливаються краями. Тому фальцет звучить слабко, безбарвно, обертоново збіднено. Однак у груповому виконанні він дає красивий ефект.

Діапазон чоловічих голосів завдяки фальцету може розширюватись на половину октави вгору і до середини грудного регістру вниз. До фальцетного співу найзручніше вдаватись при розучуванні творів з високою теситурою на піанісимо, а також при показі будь-якого місця в хоровій партитурі диригентом (чоловічої статі).

Специфіка мікстового звучання. Мікст – (мішаний регістр), перехідний між головним та грудним. Резонатором у цьому випадку є дуже розширена глотка в поєднанні з порожниною рота, тому основним принципом співу від мікстового регістру та вище є спрямовування звука "вперед", до коренів верхніх передніх зубів при широко розкритій глотці. Під час переходу в головний регістр, резонаторами починають служити порожнини носа, рота, лицевий кістяк, глотка ж поступово звужується. Хормейстеру необхідно твердо знати структуру звучання по регістрам у хорових партіях. Звучання хорових партій у різних регістрах залежить від теситурних умов голосів.

Теситура – (з італійської Tessitura - тканина) - висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу. Теситура може бути низькою, середньою та високою. Найбільш сприятливою для інтонування є середня. Висока або низька теситура викликають напруження голосового апарату і вважаються незручними.

Якщо хорова партія розміщена у високій теситурі треба слідкувати за прикритістю звука, уникати його форсування, виключати пістрявість інтонації.

У низькій теситурі - необхідно звертати увагу на щільність звуку, його виразність. В усіх випадках визначну роль відіграє особистий слуховий контроль за звучанням не тільки керівника хору, але й кожного його учасника.

Існують різні форми сучасного хорового виконавства:

- хори професійні та самодіяльні;
- академічні та народні;

- дорослі та дитячі;
- хори, що є самостійною одиницею або частиною великого творчого колективу;
- хори, що співають а capella або з інструментальним супроводом.

Відповідно до виконавського профілю, художніх завдань, складу виконавців, репертуару, характеру співацького звуку (манери) хори поділяють на групи:

- хори типу капели (академічні);
- народні хори;
- ансамблі пісні і танцю (військові, народні);
- навчальні хори (в навчальних закладах);
- хори театрів (музичних, драматичних);
- дитячі хори (хори ДМШ, хлопчиків, центру творчості дітей та молоді);
- аматорські хори (ветеранів, підприємств, центрів реабілітації інвалідів, сімейні).

Академічний хор або капела.

Характерною рисою є спів в академічній манері (округленим прикритим звуком), високий професійний рівень учасників підібраних за тембрами голосів, широкого діапазону звучання. Концертні виступи завжди відбуваються за участю диригента. Репертуар складається з творів різних жанрів хорової музики: пісні, хорові мініатюри, великі форми (ораторії, кантати, сюїти, поеми, меси, хорові симфонії та дії, реквієми тощо). До хорів цієї групи відносяться такі колективи, як, наприклад: "Думка" (кер. Є.Савчук), "Трембіта" (кер. М.Кулик, м. Львів), "Орея" (кер. О.Вацек, м. Житомир), "Київ" (кер. М.Гобдич), "Хрещатик" (кер. Л.Бухонська, м. Київ), "Кантус" (кер. Є.Сокач, м. Ужгород), "Глорія" (кер. Я.Гнатівський, м. Львів), Київська чоловіча хорова капела ім. Л.Ревуцького, (керівник Б.Антків), Жіноча хорова капела імені С.Фоміних (кер. Т.Островська, м.

Миколаїв), Жіночий хор Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова кер. Л. Байда), мішаний хор "Світич" (керівники Л.Шумська, Л.Костенко).

Вокальна робота з академічним хором характеризується перш за все досягненням такого мелодичного звуку, правильно оформленого співацького тону, який своєю кантиленою, красою, колоритом хвилював би слухача, а рівним звуком нагадував звук інструмента. Тому вокальні вправи для роботи з академічним хором переслідують саме цю мету – розвиток красивого голосу. Особливу увагу в академічному співі приділяється моменту округлення звуку, так як він дає необхідну рівність голосу по всьому діапазоні і сприяє виявленню еталону правильного вокального звучання голосу. Від ступеню округлення звуку залежить забарвлення, характер звучання голосу: він може бути більш прикритим, далеким, матовим, або більш дзвінким, близьким, яскравим. Темброві барви голосу досягаються шляхом володіння співаками єдиною манерою звукоутворення, вокальною школою співу.

Виконання класики, як правило, вимагає строго академічного, прикрито-округлого характеру звуку, виконання народних пісень – більш відкритого, світлого звуку. Диригенту слід володіти технікою диригування, безпосередньо в показі аффтакту. Якщо перефразувати відомий афоризм, то мистецтво співу – є "мистецтво дихання", а мистецтво диригування – "мистецтво аффтакту". Учасники хору повинні володіти прийомом одночасного дихання і вступу по руці диригента.

Вдосконалення вокальної техніки в хорі передбачає роботу над розширенням діапазону голосу. Формування верхньої ділянки діапазону пов'язане з технікою округлення верхніх звуків, взяття їх прийомом "на себе", "зверху", при цьому починати формувати звук слід з фальцетного м'якого звучання, розкриваючи динаміку поступово, з допомогою черевного пресу (він трохи подається вперед).

До нижнього регістру потрібно рухатись від звуків примарної зони – природного звучання голосу, намагаючись зберегти мішане (мікстове) звучання з відчуттям головного резонування в середніх і нижніх частинах діапазону. Всі звуки діапазону повинні проспівуватись єдиним тембром, єдиним механізмом звукоутворення, на зафіксованому положенні відкритої гортані, "зеве".

Розглянемо найбільш типові недоліки в академічному співі самодіяльних хорів:

- тускле, безтемброве звучання: виникає в результаті ненавчення основам вокального дихання, а також внаслідок загального пасивного тонуспіваючих. Шлях до подолання цих недоліків – досягнення навички співацького дихання, співу на діафрагмі, на опорі, у знаходженні точки головного резонування. Допомагає також розвиток музично-образного мислення співаків, яке, в свою чергу, активізує емоційне відношення співаків до виконуваного репертуару;

- форсоване, напружене звучання: характеризується надто підвищеною динамікою, різким і грубим виконанням. Сила звуку – форте – досягається не використанням резонаторів, а інтенсивним виштовхуванням звуку. В результаті виникаючого високого підкладкового тембру відбувається натиск на складки. Такий спів не тільки неприємний і негарний на слух, але й шкідливий для співацького апарату. Крім того, хори, які співають форсованим звуком, як правило, детонують, фальшують, не вміють співати кантиленно. Перш за все потрібно психологічно перебудувати співаків такого хору, пояснюючи їм принади академічного співу.

Народний хор.

Для нього характерна специфічна співацька манера звукоутворення, властива традиціям народного співу тієї чи іншої місцевості. Для народного виконавства типові імпровізаційність, варіаційність, підголосочність, наявність ведучого співака при відсутності диригента (на концертах), використання натурального регістрового звучання голосів. У репертуарі народних хорів провідне значення

має жанр пісні. Серед відомих і кращих хорів народного типу: Академічний заслужений український народний хор ім. Г.Верьовки; Черкаський, Волинський, Чернігівський, Закарпатський, Житомирський ("Родослав", керівник О. Крутоус, "Льонок", керівник І. Сльота) хори.

Ансамбль пісні і танцю - художній колектив, що об'єднує вокальну, танцювальну та оркестрову групи. Ця форма найбільш характерна для народних, військових, молодіжних колективів. Ансамбль Київського Західного прикордонного округу, КВО, Прикарпатський ансамбль пісні і танцю, "Верховина", ансамбль "Льонок" тощо.

Навчальні хори - хорові класи консерваторій, університетів культури, музичних факультетів університетів, музичних, педагогічних училищ та училищ культури. Основна мета цих колективів - професійна підготовка майбутніх хормейстерів та педагогів-музикантів. Крім навчально-виховної роботи, такі хори займаються ще концертно-виконавською практикою. Відомі своїми традиціями навчальні хори Київської академії мистецтв (кер. П.Муравський), Одеської консерваторії (кер. О.Загрецький), Харківської консерваторії (В.Палкін), Київського педагогічного університету (П.Ковалик, Л.Байда), Київського університету культури (Д.Радик), мішаний хор "Світич", керівники Л.Шумська, Л.Костенко (Ніжинський педагогічний університет).

Оперний театр – опера, як жанр об'єднує у театральній дії вокальну (соло, ансамбль, хор) та інструментальну симфонічну музику. Специфіка оперного хору визначається обов'язковою участю у драматичній дії на сцені.

Оперний хор завжди співає у супроводі симфонічного оркестру. Іноді а сарелла. Наприклад, Київський оперний хор, Львівський оперний театральний хор, а також оперні хори Одеси, Харкова, Донецька.

Шкільні (дитячі) хори, в багатьох випадках однорідні. Всупереч поширеній думці про те, що три - або чотириголосний хор - явище для шкіл важко досягне, чимало

педагогів-хормейстерів вважають корисним займатися співом в період мутації, використовуючи відповідний репертуар зі зручними теситурою, діапазоном, не допускаючи форсування голосу, старанно контролюючи репетиційну та співацьку роботу школярів. Позитивний досвід занять показує більшість шкільних хорів України.

Хор хлопчиків. Подібні виконавські професійно-навчальні колективи існують при Київській консерваторії. У Житомирі існує хор хлопчиків "Струмочок" (керівник О.Ващишина), у Львові хор хлопчиків "Дударик" (кер. О.Кацал).

Після вивчення диригентом хорового твору на фортепіано за ним йде другий етап - розучування та виконання твору з хоровим колективом. Розучування твору з хором можна умовно поділити на два етапи:

1. засвоєння вокально-технічної сторони;
2. робота над створенням художнього образу.

Обидва аспекти тісно взаємопов'язані, складаючи єдине ціле. На початку репетицій, особливо у тих випадках, коли доводиться працювати над твором без супроводу, необхідно дати хору ладотональній настрої (проспівати з хором гаму у висхідному або нисхідному русі, інтервали, тризвуки, акорди з розв'язанням в основну тональність, каданси тощо). При цьому потрібно слідкувати за правильним формуванням звуку, чистотою інтонування, ансамблевою злагодженістю як кожної партії, так хору в цілому. На початку репетиції необхідно провести розспівку протягом 5-7 хвилин, далі корисно розповісти про авторів тексту та музики, їх творчу стилістику, розповісти зміст твору. Зробити це треба у цікавій дохідливій формі. Потім керівник ознайомлює хористів з музикою, програвши її на фортепіано 2-3 рази, від початку до кінця та підспівуючи те чи інше місце. Окремо бажано дати характеристику інструментального супроводу, якщо такий є. Виконавські наміри диригента

мусять бути не лише зрозумілими хору, але й викликати співрозуміння серед співаків, захопити їх.

У залежності від кваліфікації хористів та ступеня складності хорового твору існують два способи його розучування:

□□ по партіях,

□□ усім хором.

Обидва способи мають свої достоїнства та недоліки. У першому випадку забезпечується тверде знання кожним співаком партії, але випускається із виду вокально-хоровий ансамбль, у другому - учасники колективу набирають досвіду ансамблевого співу, швидкого орієнтування в гармонічній обстановці, проте часто не всі беруть однаково активну участь у процесі репетиції. Тому в початковий період пропонується працювати по партіях або по групах, але тільки після попереднього осмислення твору усім хором.

При засвоєнні вокально-технічної сторони та роботі над створенням художнього образу диригент повинен створити план. Виконавський план пов'язаний із становленням художнього образу та інтерпретацією твору. Тут практично втілюються його стилістичні особливості та мистецька цінність. Чим більш глибокий і багатий твір, тим складніше розкрити й донести до слухача його образ. Найперше завдання виконавця полягає в тому, щоб надати звучанню особливої характерності, індивідуальності і, таким чином, зробити виконання цікавим, яскравим, надати йому впливової сили. Не до кінця продумана та відчута виконавцем інтерпретація, якою б індивідуальною вона не була, ніколи не замінить авторську ідею виконавською. В активних пошуках внутрішнього змісту, у намаганнях проникнути у сутність кожної фрази поступово накреслюється виконавське бачення й тлумачення музики. Це дає виконавцю право на своє конкретне відчуття та вирішення художніх образів. На диригента покладається обов'язок вірно розшифрувати приховані в нотах думки та почуття композитора,

разом зі своїм виконавським колективом надати мертвим знакам натхнення та трепетної схвильованості життя, зображеним у хоровому творі.

Пізнання змісту музики стає вирішальною умовою виконавської майстерності. А щоб збагнути все, що автор втілює у даній музиці, потрібно багато вслуховуватися в неї. Почути і відчути музику є тим, що ми називаємо диригентською інтерпретацією хору. Постійний процес вслуховування у музику сприяє відточенню виконавської майстерності. Часто буває так, що план, який здається на дану пору досконалим, згодом не задовольняє диригента. Доводиться змінювати свої наміри, щодо виконання окремих фрагментів, або й цілого твору. Отже, тільки в результаті напружених пошуків керівник повинен прийти на першу репетицію до колективу з ясною ідейно-художньою програмою, яка б дозволила йому добиватися від виконавців того, що було завчасно їм продумано, відчуте та запрограмовано. Необхідно так вивчити партитуру, щоб будь-яка виконавська деталь була поміченою диригентом і досконало, відпрацьована хоровим колективом. Адже пропущена дрібниця може збіднити зміст, залишити його без суттєвих образних відтінків; щоб знати, якими виконавськими засобами відтворити думку автора, диригент повинен добре розібратися, якими музичними засобами втілена дана думка у творі.

Самостійні завдання для студентів

Підібрати хорові твори для виконання:

1. молодшим шкільним хором (1-3 класи);
2. студентським камерним 4-голосним мішаним хором;
3. хором ветеранів війни.

. Хорова розспівка.

1. Мета розспівки.
2. Послідовність проведення розспівки.

Розспівування хору – це свого роду вокально-слухова настройка співаків на початку занять або перед концертом. Своєю метою вона має підготовку кожного співака та всього хору до роботи над репертуаром і до концертного виконання. Розспівка може продовжуватися 10-15 хвилин і більше (коли включає роботу над вокальною технікою).

Завдання хорової розспівки - спів на єдиному правильному звучанні (на диханні, на правильній позиції), з чистою інтонацією, а також робота над ансамблем, строем (унісон, спів в. 2 та м. 2, мелодично та гармонічно, тризвуки акордів та їх обернень), активізація артикуляційного апарату, вправи на нюансування.

Хорова розспівка повинна починатись із зручних вправ на середніх нотах діапазону хорових партій, на невеликій звучності. Корисно співати вправи зверху вниз, для наведення на високу позицію, спів закритим ротом (мормурандо). Вправи не повинні бути довгими та складними, їх не слід часто змінювати. Матеріалом для розспівування можуть бути також фрагменти з музичних творів. Перші твори після розспівування хору не повинні бути надмірно складними у вокальному відношенні та ніби продовжувати ідею розспівки.

Вправи повинні використовуватися не безсистемно, а у відповідному

порядку, наголошуючи на поступовість і різнобічність розвитку голосу та вокальної техніки співаків, а саме:

□ □ Робота над диханням:

Цикл співочого дихання складається із трьох основних моментів:

а/ вдих короткий, але, по-можливості, спокійний, в характері і темпі виконуваного твору, помірний за кількістю вдихаємого повітря, без підняття плечей, при переважному розширенні нижніх ребер;

б/ затамування або затримання дихання перед атакою звуку;

в/ видих більш тривалий, економний, поступовий при збереженні положення вдиху за допомогою міжреберних м'язів і за рахунок плавного підтягування низу живота.

Навички співочого дихання формуються поступово з урахуванням вікових особливостей дітей (див. тему № 4). З погляду методики всю роботу у цьому напрямку можна розбити на три етапи. **На першому етапі** роботи з дітьми молодшого шкільного віку над навичками співочого дихання педагог обмежується тим, що досягає спокійного вдиху мимовільної регуляції видиху у процесі співу м'яким, легким, наспівним звуком. **На другому етапі** у роботі з дітьми середнього віку до навичок прищеплених молодшим школярам, додаються напрацювання відчуття розширення нижніх ребер при вдиху. **На третьому етапі** висувається умова зберігання вдихової "установки", тобто зберігання нижніх ребер в розширеному положенні при фонації музичної фрази. Умовами для успішної роботи над розвитком навичок правильного співочого дихання є підбір пісенного репертуару з поступово збільшеними

музичними фразами, вміння вчителя активізувати психофізіологічний стан своїх учнів методом емоційної дії на них.

Для правильного засвоювання прийомів співочого дихання під час розспівування виконуються окремі вправи:

□ □ Після вдиху учень вимовляє глухий губний приголосний **[ф]**,

уявляючи, що він гасить свічку;

□ □ Для відчуття руху діафрагми під час видиху поштовхами

вимовляє приголосні **[н], [б], [в], [м]**;

□ □ Відношення часу вдиху до часу видиху – 1:1, 1:2, 1:3, 1:4 із

поступовим збільшенням часу видиху.

Ці вправи виконуються в ігровій формі.

Дихальні вправи

1. М'яко, по руці, взявши глибоке дихання "у живіт", співаки рівномірно, повільно та беззвучно видихають повітря, багаторазово вимовляючи приголосний **[Ф]**. При цьому повітряна хвиля ніби м'яко б'є в передню стінку живота. Вся увага співаючих концентрується на глибині дихання, роботі черевного пресу, збереженню повітря. Вправа виконується при повній фізичній свободі, м'яко.

Вправу без звуку слід сполучати з виконанням вправ на окремі голосні. В результаті тренувань у співаків виробляється рефлекторна навичка вірного співочого дихання, знімається непотрібна напруга м'язів, їх рухи стають скоординованими та цілеспрямованими.

2. Дуже корисно в якості тренування примусити співаків сприйняти відчуття беззвучного крику (беззвучно кричати **[А]**). При цьому увага повинна бути сконцентрована на відчуванні діафрагми: чим сильніший уявний крик, тим відчутніша важкість на діафрагмі.

3. Добре допомагає відчутти глибину дихання наступна вправа. Потрібно попросити співаючого "промукаати", "пробасити" голосну **[А]** ніби із живота або "животом" і обов'язково відчутти при цьому залежність сили звуку від роботи діафрагми та черевного пресу: як тільки підвищується інтонація та посилюється звук, відразу відбувається відповідна реакція діафрагми – вона важчає, живіт трішки висувається вперед. Тобто співак повинен фізично відчутти повний взаємозв'язок між процесом дихання та звукоутворенням.

4. Інтонувати склад **[ОЙ]** на зручній висоті, імітуючи стан переляку. При цьому момент зародження звуку повинен бути стрімким, швидким, зафіксованим на діафрагмі; в цьому місці знаходиться опора звуку. Після фіксації початку звуку його слід продовжити, протягнути на голосну і, відчуваючи щільне, вільне звучання на опорі, на діафрагмі.

5. Співати звуки примарної зони, намагаючись якнайдовше утримувати їх на диханні. Кожний звук, взятий по руці диригента, тягнути рівно та вільно, без поштовхів, відчуваючи стан видиху, тобто якби на себе. Використовувати голосні: **[Ю], [У], [Я], [А], [О]**. Пізніше, коли з'являться навички правильного дихання, можна перейти до вправи на філірування звуку.

6. Один звук (наприклад, *соль*) тягнеться на який-небудь склад **[ЛІ], [ЛЕ], [ЛЯ]** всіма учасниками хору в унісон. Керівник тактує на 2/4, показуючи постійне

посилення звуку від *piano* до *forte* , після чого наступає *subjito piano* , яке знову приходить до *forte*. Так слід повторити декілька разів, добиваючись еластичного, гнучкого звуку, він повинен тягнутися ніби "гумовий", "полоскатись" за допомогою активної роботи стінок діафрагми живота.

Виконувати вправу слід в повільному темпі, поступово доводячи її до швидкого темпу. Головне – щоб виконавці відчували залежність посилення звуку від напруги м'язів живота. Вправа добре тонізує, допомагає швидко придбати відчуття опори дихання. Рекомендується мати її в частому використанні, особливо у тих випадках, коли співаки з-за якихось причин перестають співати на опорі.

7. Короткий вдих за рукою диригента та довгий уповільнений видих з рахунком 1, 2, 3, 4, 5... З кожним разом при повторенні вправи видих продовжується за рахунок збільшення ряду цифр та поступового уповільнення темпу.

8. Короткий вдих з розширенням нижніх ребер та фіксацією на цьому уваги хористів. Кожний контролює свої рухи, поклавши долоні рук на нижні ребра. Видих довгий з рахунком. Ряд цифр також поступово збільшується.

9. Короткий вдих з розширенням нижніх ребер, затримка дихання, повільний видих з рахунком. При цьому співаки намагаються зберегти нижні ребра в положенні вдиху, тобто розвинутими.

10. Короткий вдих з розширенням нижніх ребер, затримка дихання, по руці диригента з м'якою атакою заспівати один звук в межах зони примарного звучання та тягнути його рівним та помірним по силі голосом. Спочатку звук продовжується 2-3 сек., потім постійно і поступово подовжується. Нижні ребра

фіксуються в положенні вдиху.

Фонетичні вправи на склади, окремі короткі слова

□ □ [У] - [О], - [А] - [Е] - [И];

□ □ Ду, ду, ду...;

□ □ Дудо, дудода, дудодаде, дудодадеді;

□ □ Луло, лулола, лулоладе, лулоладеді;

□ □ Нуно...;

□ □ Бубоба, бубобабе, бубобабебі, бом, бом, бім, бом;

□ □ Бубо, бобо, бубо, боба, бобе, бі, бібо, бібі;

□ □ Му, муму, мо, мі, мімі, ма, мамі;

□ □ Мумо, мумомаме, мумомамемі;

□ □ Пу, пуно, па, пуна, пі, пупі;

□ □ Пуно, пунопа, пунопапе, пунопапені;

□ □ Руро, рупора, рурораре, рурорарері;

□ □ Сусосасесі, сусосасесі, сусосасесі;

□ □ Тутотатеті...;

□ □ Теж саме на: чу, цу, шу, жи, зу, фу, ву;

□ □ Дру – дро – дра – дре - дри;

□ □ Бру – бро – бра – бре – бри;

□ □ Теж саме на: мру, друг, бруг, мруг, друн, брун, мрун, гду, пту, кпту,

лгун, тпру, мсту, струн, лру, рлу, жду, джу, дзу, шву, шлу, флу, глу,

фту, чту;

Труляля, труляля, білібом, білібом, білібом;

Буллоро, буллоро, буллоро;

Ділідон, ділідон, ділідон;

Мімімімімімом, мімімімімімом;

*Дядя, лью, п'ю, тьму, тьфу, як, рак, леле, люлю, сплю, братья, ны, вы-
мы-ты, жжжжжж, жаль, ззззз, рысь, рыбақ.*

Настроювання унісону по руці:

Вирівнювання, округлення голосних, розвиток мікстового
звучання, згладжування регістрів:

а/

б/

в/

Розслаблення щелепи і вправи на відкриття рота:

а/

б/

в/

Робота над дикцією:

Скоромовки, що сприяють розробці артикуляційного апарату.

Сім братів малярів

В королівстві кольорів

Кожен маляр королює –

В королівстві малярує.

відпрацювання унісону:

Робота над артикуляцією голосних і приголосних:

а/

б/

Робота над кантиленою, наспівним легким звучанням:

Напрацювання кантиленного та уривчастого характеру

звуковедення:

Перехід до двоголосся:

а/

а1/

б/

в/

Виховування легкості та рухливості голосу (більш пізні етапи):

Напрацювання енергійного форте та м'якого піано, посилення та

зменшення звучання:

а/

б/

Навички інтонування хроматизмів:

а/

б/

Напрацювання навичок триголосся та багатоголосся:

а/

б/

в/

г/___

Самостійні завдання для студентів

Теми для доповідей:

1. Академічний хор.
2. Народний хор.
3. Оперний хор.
4. Примарні тони.

5. Мікстове звучання у хоровій партії.

6. Фальцетний спів – механізм звукоутворення.

Заповнити таблицю:

Перехідними звуками більш-менш постійними для кожної хорової партії є:

Сопрано I	
Сопрано II	
Альт I	
Альт II	
Тенор I	
Тенор II	
Бас I	
Бас II	
Дискант	
Сопрано (дитяче)	
Альт (дитячий)	

Тести

1. Теситура – це:

а/ відстань між звуками;

б/ висотне положення мелодії відносно діапазону голосу;

в/ частина діапазону.

2. Тип хору може бути:

а/ чоловічим, жіночим, мішаним:

б/ однорідним, неоднорідним;

в/ багатоголосним.

3. Мікстове звучання утворюється на:

а/ примарних звуках;

б/ фальцетних звуках;

в/ низьких звуках.

4. Назва високого голосу хлопчиків:

а/ альтіно;

б/ сопрано;

в/ дискант.

5. Основою академічного співу є:

а/ природний спів;

б/ вивірений стрій;

в/ прикритий, округлений спів.

6. Різниця між академічним та народним співом заключається:

а/ в манері звукоутворення;

б/ в регіональних та соціальних ознаках;

в/ в будові голосового апарату.

7. Що впливає на природний тембр співацького голосу:

а/ акустика залу;

б/ форманти;

в/ співацька установка.

8. За якими ознаками розрізняються хори:

а/ регіональні та соціальні ознаки;

б/ за типом, видом, манерою звукоутворення, кількісним складом;

в/ за будовою голосового апарату.

9. Що є ознакою аматорської діяльності хорового колективу:

а/ форма діяльності;

б/ кількісний склад хору;

в/ клас хорового колективу.

10. Що таке багатохорна композиція:

а/ хоровий масив;

б/ антифон;

в/ зведений хор. ___

Тема №9. **Загальне поняття про ансамбль. Хоровий ансамбль.**

1. Поняття ансамблю.
2. Хоровий ансамбль.
3. Види ансамблю.

Ансамбль (фр. *Ensemble* – разом, узгоджено) використовується у різних видах мистецтва: архітектурі, балеті, драматичному мистецтві, тощо.

У музиці та музичній практиці ансамбль широко застосовується і має декілька значень:

1. група музикантів (співаків, інструменталістів), які разом виконують музичний твір;
2. музичний твір для невеликої кількості виконавців;
3. спільне, злагоджене виконання музичного твору кількома учасниками (вокальний, інструментальний);
4. колектив, що об'єднує виконавців різних видів мистецтва (ансамбль пісні та танцю).

Хоровий ансамбль – це художня єдність, повна узгодженість усіх компонентів хорового звучання, або злитність за силою та тембром окремих голосів у складі однієї хорової партії та рівновага звучання між усіма партіями взагалі.

Ансамбль є одним з трьох основних елементів хорової звучності (*стрій,*

нюанси, ансамбль).

Аналізуючи стрій, ми маємо справу:

- □ з гамою, інтервалами, мелодією, гармонією;
- □ аналізуючи нюанси – з мотивом, фразою, реченням, періодом, музичною формою.

Аналізуючи ансамбль, ми підходимо головним чином через відчуття. Для досягнення ансамблю співаку необхідно врівноважуватися та зливатися зі своєю партією, партії в свою чергу – у хорі, диригенту – регулювати силу звуку як окремих співаків, так і партій у цілому. Вирішальне значення має відчуття ансамблю. Для його досягнення, тобто для злитності через однакову манеру співу, врівноваженого звучання співаків у кожній хоровій партії та всіх партій у хорі необхідно мати:

- □ однакову кількість співаків у кожній партії; дуже часто в хоровій практиці трапляються випадки, коли альтів у хорі менше, ніж сопрано, або мало інших сопрано та тенорів. Внаслідок такої диспропорції є те, що хор цілком не досягає ансамблю і з великим зусиллям набуває лише його подобу.
- □ однакову якість голосів у кожній хоровій партії; наприклад, якщо сопрано перше дорівнює 6 голосам (2 сильних, 2 середніх, 2 слабких), то і всі інші партії повинні будуватись в кількісному та якісному співвідношенні. Партія тенорів = 1 сильний + 5 слабких, то при такому неправильному співвідношенні сил, хоча і кількісній рівності, вони не зможуть врівноважитись в ансамблі, особливо на

форте. Таким чином, досягти ансамблю дуже важко. Для якісної рівноцінності хорових партій можна піти на збільшення кількісної норми, для того щоб був збережений головний закон ансамблю - **врівноваженість**.

□ □однотембровість голосів у кожній хоровій партії; часто зустрічаються такі голоси, які за тембром ніби доповнюють один одного, т.ч. зливаються при умові рівноваги у силі. Рідко, але все ж трапляються голоси, тембри яких дуже відрізняються від забарвлення партії і не зливаються в загальний тембр (2-3 таких голоси достатньо на велику хорову партію, щоб ансамбль було зіпсовано).

Види ансамблю. Робота над ансамблем хору являє собою творчий процес, оскільки технічна та художня сторони при роботі над ним, невід'ємні одна від одної: ансамблева техніка визначається поставленим художнім завданням, а здійснення художнього задуму неможливо без технічної досконалості ансамблю.

У хоровому виконавстві розрізняють **вокальний, тембровий, ритмічний, динамічний, унісонний, гармонічний, поліфонічний** ансамблі; ансамблі **хору та солістів, хору та інструментального супроводу**.

У хоровій практиці існують такі поняття, як **частковий** та **загальний** ансамбль.

Частковий - це ансамбль кожної хорової партії окремо, він передбачає виняткову чистоту унісонного ансамблю в комплексі виконавства.

Загальний ансамбль - це злитність й врівноваженість усіх партій між собою в єдиному звучанні. У загальному ансамблі можливі варіанти співвідношення сили звука, тембрових барв і на відміну від часткового ансамблю, є самостійним засобом виразності. Ансамблева врівноваженість залежить від теситурних умов та різноманітності **фактури**.

Фактура - це сукупність засобів викладу, що утворюють музичну тканину. У залежності від цього ансамблі поділяються на: **природний** та **штучний**.

Природний ансамбль утворюється при однакових теситурних умовах, рівномірному використанні регістрів кожної з хорових партій.

Штучний ансамбль - це такий ансамбль, при якому хорові партії знаходяться в різних неоднакових теситурних умовах.

У тісному розташуванні легше досягти ансамблевої злагодженості, ніж у широкому. Але робота над штучним та природнім ансамблями, ансамблюючими та неансамблюючими акордами залежить не тільки від інтервального співвідношення голосів але й від інших факторів:

□ □ складу хору (*однорідний, неповний, мішаний*); в однорідному хорі специфіка якого передбачає компактність, врівноваженість звучання, при досягненні ансамблю диригент стикається з меншими складностями, ніж в неповному чи мішаному хорі, де об'єднуються різні тембри;

□ □ теситури (*низька, середня, висока*); безумовно, зручна теситура має більш сприятливі умови для створення ансамблю, ніж висока або

низька;

динаміки; використання динамічних відтінків, що відповідають природі звучання партій на даній висоті, зумовлює ансамблевий ефект і навпаки. Так, застосування піано, піанісимо у високому регістрі або форте, фортіссимо у низькому, суперечить природі співацьких голосів;

метроритму (*прості, мішані, складні та перемінні розміри, зміна темпів*); невірно взятий темп негативно позначається на хоровому ансамблі;

фактури (*аналіз партитур за вибором викладача*).

Самостійні завдання для студентів

Теми для доповідей:

1. Ансамбль хору.
2. Види ансамблів.

Тести

1. До швидких темпів відносяться:

а/ *Sostenuto*;

б/ *Commodo*;

в/ *Vivo*.

2. Досягти мелодичного ансамблю можливо за допомогою:

а/ темпової злагодженості;

б/ метроритмічної злагодженості;

в/ норм звучання тонів та півтонів в унісоні.

3. Природний ансамбль в співі досягається за допомогою:

а/ зручної теситури;

б/ динаміки;

в/ ланцюгового дихання.

4. Що передбачає робота над досягненням гармонічного ансамблю:

а/ виявлення головної мелодичної теми хорового твору;

б/ метроритмічна, темпова злагодженість;

в/ норми звучання тонів в акорді.

Тема № 10. **Стрій**

1. Поняття "стрій". Зонна природа слуху.

2. Мелодичний стрій.

3. Гармонічний стрій.

4. Дефекти строю.

Стрій - основа хорового співу. Під строєм слід розуміти точне інтонування інтервалів у їх мелодичному та гармонічному видах. Це є основним елементом хорової звучності. Стрій в умовах вільного інтонування є зонним. **Зона** (з грецької - пояс) - область, у межах якої звук або інтервал може мати різні числові вираження (у вигляді частоти звукових коливань), зберігаючи при

цьому свою інтонаційну якість та назву. Звук сприймається незмінним при невеликих (до 1/8 тону) відхиленнях від його точної висоти вверх чи вниз. Наприклад, ля першої октави чується однаковим при 435 - 443 коливаннях у секунду. Розвинутий музичний слух здатний відрізнити в рамках інтервальної зони три види інтонації: *нормальну, високу* та *низьку*. Фальшивий звук знаходиться в проміжній зоні. Тому прагнення до бездоганної нормальної інтонації пов'язано з необхідністю використання певної (високої, низької) ділянки зонного строю: при заниженому звучанні звертатися до високої його частини, при підвищеному - навпаки. Поняття "*зонний стрій*" введено *музичним акустиком В.Гарбузовим*.

У практиці роботи з хором, а також у хорознавчій літературі склалися два таких поняття, як *мелодичний* (горизонтальний) та *гармонічний* (вертикальний) стрій.

Мелодичний стрій: прийоми правильного інтонування звуків в мажорних і мінорних ладах.

мажор

мінор

Із прикладів видно, що 2 ступінь і в мажорі, і в мінорі інтонується з тенденцією до підвищення. 3 ступінь, оскільки він характеризує лад, в мажорі інтонується високо, а в мінорі – низько. 1 та 5 ступені в мажорі звучать стійко, в мінорі тоніка вимагає підтягування вверх, бо мінорна гама пояснюється в хоровому виконанні, як похідна від мажору, а саме від його 6 ступеня. 6 ступінь натурального мінору та гармонічного мажору звучать дещо занижено. 7 (ввідні

тони) в мажорі та гармонічному мінорі інтонується з напруженням.

При відтворенні хроматичних гам у мажорі помітна тенденція до підвищення 6, 5, 4 та 2 ступенів; у мінорі – 7, 6, 4, 3, 1.

Велика секунда вверху інтонується гостро, а вниз – тупо, низько.

Хроматичні півтони вгору слід інтонувати вище, ніж діатонічні, а вниз важче, ніби осідаючи, (дієзи завжди інтонуються високо, бемолі – низько).

Інтонування інтервалів.

Відповідно до закономірностей інтонування ступенів ладу існують такі правила інтонування інтервалів:

□ □ чисті інтервали інтонуються стійко:

□ □ великі інтервали слід інтонувати за способом однобічного

розширення, тобто другий (вершину) звук співати якомога вище:

□ □ при виконанні великих інтервалів донизу основу співати якомога нижче:

□ □ малі інтервали слід інтонувати за способом однобічного

звуження, тобто при виконанні доверху вершину необхідно

співати якомога нижче:

□ □ при виконанні малих інтервалів донизу основу необхідно співати якомога вище:

□ □ збільшені інтервали слід інтонувати дуже широко або з

двобічним розширенням: нижні – низько, верхні – високо:

66

□ □ зменшені інтервали слід інтонувати з двобічним звуженням,

тобто нижній – високо, верхній – низько:

Гармонічний стрій. Інтонування інтервалів в одночасному звучанні, акордів, співзвуч називається *гармонічним* або *вертикально-гармонічним строем*. Гармонічний інтервал є менш вільним, гнучким, ніж мелодичний, бо він підпорядковується принципу максимальної злагодженості звуків, консонування і тому інтонується більш строго. В будь-якому творі неможливо досягти якісного вертикального строю, якщо хорові партії недостатньо закріплені в мелодичному русі. У роботі над мелодичним строем звук інтонується неодноразово, акустичний момент не враховується і мелодія будується на основі ладових взаємозв'язків звуків -тяжінь. В гармонічному строї при одночасному звучанні декількох голосів (організованих на ладовій основі) чітко визначаються їх акустичні зв'язки, важливу роль відіграють тони співпадання обертонів. Так, співзвуччя в.3 і в.6 слід інтонувати дещо вужче, ніж в мелодичному строї. Крім цього, в залежності від гармонії, проявляючи якості функціональної зміни, вони можуть змінювати і свою ладову направленість, відповідно отримуючи різні інтонаційні відтінки. Що стосується співзвуч, то важливу роль в акорді відіграє бас, впливаючи на стрій всього акорду. Він повинен бути добре чутним (Т5 3 та Т6 - як виняток - де бас не утворює функцію акорду). Широке розташування акордів складніше за тісне. Складними є в низьких голосах близькі дисонуючі поєднання. Інтонаційні труднощі завжди зустрічаються в зв'язку з органічним пунктом (коли верхні голоси вступають в різкі дисонуючі звучання з витриманим басом).

Під час роботи з хором диригент нерідко має справу з тризвуками, септакордами та їх оберненнями.

Основні правила інтонування акордів:

Дефекти строю нерідко виникають за таких причин:

- неправильне дихання або звукоутворення;
- низька співоча позиція;
- неправильно прикритий звук;
- невірна вимова приголосних та голосних;
- втомлений голос.

Занижений стрій виникає в разі дуже темного забарвлення голосу та заглибленої позиції. "Недобирання" висоти – причина в "перекритті" головного регістру. Іноді в верхньому регістрі хористи співають дуже напружено, від чого голос втрачає необхідну гнучкість. Втрата опори також є причиною фальшивої інтонації.

Самостійні завдання для студентів

Теми для доповідей:

1. Проблеми хорового строю.
2. Стрій та ансамбль.

Тести

1. Хроматичний півтон вгору інтонується:

а/ високо;

б/ стійко;

в/ з тенденцією до підвищення.

2. Досягти чистоти строю легше:

а/ співаючи звукоряд;

б/ інтонуючи чисті інтервали;

в/ інтонуючи секунди та терції.

3. Вертикальним називається:

а/ мелодичний стрій;

б/ гармонічний стрій;

в/ зонний стрій.

4. Як інтонується септима домінантсептакорду у вертикальному строї:

а/ з тенденцією до пониження;

б/ з тенденцією до підвищення;

в/ стійко.

5. Кластерні співзвуччя корегуються за допомогою:

а/ роботи з окремими партіями;

б/ нашаруванням звуків знизу догори;

в/ динамічними умовами.

6. Що таке інтування в хорі:

а/ точне відтворення голосом висоти звуку;

б/ спів по нотах;

в/ володіння типами звуковедення.

7. Який з видів музичного слуху співаків найбільше корисний в хорі:

69

а/ гармонічний;

б/ мелодичний;

в/ абсолютний.

Тема № 11. **Робота диригента над хоровою партитурою.**

Першою умовою успішної роботи з хором є знання диригентом виконуваного твору. Перш, ніж стати до роботи з хором, диригент повинен досконало вивчити твір, продумати інтерпретаційний план, форми та методи вивчення, передбачити всі труднощі, що можуть виникнути в процесі роботи та намітити шляхи подолання цих труднощів. Вивчення партитури хоровим диригентом складається з двох етапів:

1. вивчення твору на фортепіано;
2. одночасно з вивченням твору диригент працює над партитурою в плані детального, усебічного її аналізу.

При виконанні хорового твору на фортепіано необхідно врахувати наступне:

□ □ дуже важливо рельєфно показати лінію руху кожного голосу в творах будь-якого складу (подібно тому, як ми виконуємо поліфонічні п'єси на фортепіано, тільки зберігаючи рівновагу голосів);

□ □ грати партитуру "по-хоровому" - означає, не тільки виконувати всі загальномузичні вимоги (фразування, виділення мелодії, чітке голосоведення, динамічні відтінки та темпові зміни), але й передати на фортепіано особливості хорового співу:

а/ цезури, передбачені вокально-хоровим диханням і фразою тексту;

б/ деяку підкресленість басового голосу, як фундаменту хорової звучності при відносній легкості його звучання на фортепіано, у порівнянні зі звучанням басової партії;

□□ у тих випадках, коли багатоголосна партитура важка для виконання на фортепіано можливі спрощення фактури:

а/ зняття подвоєних голосів;

б/ октавні перенесення голосів;

в/ використання арпеджіо;

г/ частковий пропуск повторюваних звуків;

д/ виключення витриманих звуків.

Важливим моментом вивчення хорової партитури є спів хорових партій, акордових співзвуч, що дають диригенту повне знання музики та навик читання партитури очима. Одночасно це допомагає диригенту визначити всі труднощі, з якими зустрінуться хористи в процесі вивчення твору, тим самим надається можливість попередньо продумати методіку проведення занять. Виконання диригентом хорових партій повинно бути впевненим, точним за інтонацією, ритмом, вокально правильним. Спів з текстом не виключає сольфеджування, що сприяє відпрацюванню кращої орієнтації в партитурі. Виконання хорових партій голосом слід чергувати зі співом "про себе" (подумки), що розвиває внутрішній слух. Спів найбільш складних партій можна супроводжувати виконанням на фортепіано інших партій. При цьому слід неголосно, ніби підстроювати свій голос до інших голосів, що звучать на інструменті. Найбільш складні каденції, секвенції, гармонічні послідовності, модуляції слід

проспівувати по вертикалі поза ритмом. Акорди співаються знизу доверху з дотриманням реєстрів співочих голосів. Співати потрібно легато, оскільки в такому випадку звуки подумки об'єднуються співаючим в акорд. Необхідно уявити звучання всього акорду, проінтонувати його внутрішнім слухом. Якщо гармонічна послідовність уявляється недостатньо чітко, щоб відтворити її голосом, слід багаторазово повторити даний відрізок на фортепіано, уважно вслуховуючись в співзвуччя. Для кращого засвоєння гармонії, в ряді випадків іноді корисно проспівати акорди у тісному розташуванні та в елементарному вигляді.

ПЛАН

розучування твору з хоровим колективом

I. Ілюстрація твору

1. Представлення хору (гра на інструменті та спів. Якщо твір *a capella* – гра партитури, спів мелодії).
2. Дані про композитора (коротко про життя та основні риси творчості, відомі твори).
3. Поняття про літературний текст (обов'язково вказати слова народні чи оригінальні. Прочитати текст або фрагмент).

II. Розбір хорових партій.

1. Розпочати роботу з тієї партії де найбільше труднощів (вокальних, ритмічних, інтонаційних). Пояснити чому (не більше 8 тактів).
2. Сольфеджування періоду в партії.
показ партії (спів, називаючи ноти);

звернути увагу на ритм, чистоту інтонації;

обов'язково вказувати на помилки, пояснювати чому виникли та шукати засоби їх виправлення.

3. Спів по нотах зі словами.

звернути увагу на чітке вимовляння (дикція, артикуляція);

темпове витримування;

якщо виникають помилки, зразу зупинити, вказати місце, причину помилки, заспівати з виправленнями;

звернути увагу на дихання (вказати яке, чому, співати за рукою диригента).

4. Підключення до роботи інших партій.

сольфеджування або спів зразу із словами(якщо текст не складний);

бажано на цьому етапі поєднувати окремі партії АІ – СІІ або СІ – АІ, або АІ – АІІ – СІІ;

звернути увагу на звучання за вертикаллю, будувати акорди знизу доверху, за рукою диригента, бажано витримувати звуки для слухового контролю

5. Робота над мелодією або ведучою партією.

мелодична лінія повинна звучати чітко, виразно, спів із словами за допомогою диригента;

велике значення приділяти дикції.

ІІІ. Поєднання усіх голосових партій.

1. звернути увагу на горизонтальну та вертикальну лінії звучання.

2. важливе значення приділяти диханню (як правило ланцюгове дихання).
3. динаміка та фразування.
4. атака звуку (пояснити яка має бути, чому).
5. постійно звертати увагу на інтонацію (якщо понижується чи підвищується);
6. розказати про прийоми звуковедення у творі (legato, staccato, marcato, non legato).

IV. Висновки.

Зауважити на те, що досягнуто, що вдало прозвучало, які суттєві недоліки, чому виникли, як їх усунути.

Приклад розучування хорового твору Д. Лукаса "Буде мир". Шановні колеги! Сьогодні ми познайомимося та розучимо фрагмент пісні відомого білоруського композитора Дмитра Лукаса "Буде мир". Композитор писав опери, камерні твори, хори, романси, пісні, музику до кінофільмів.

Прослухайте, будь ласка фрагмент твору (гра на інструменті, спів). Попрошу партію альту просольфеджувати у стриманому темпі 4 такти. Як бачите, ритмічний малюнок не складний, тому старайтеся заспівати точно у ритмічному відношенні (спів, називаючи ноти). Дякую! У такому ж темпі співаємо із словами. Іншим голосам прошу слідкувати очима нотний текст, про себе проспівувати свою партію (спів із словами). Дякую! У 3 такті виникли не чисті звуки. Зверніть увагу на це і повторимо зі зручного місця за мою рукою (спів за рукою). Зверніть увагу на формування голосних, особливо в словах *лихоліття* (звук [i] ближче до [u], [o] прикрите, огублене), *земля* ([я]

наближене до [o] – спів).

Прошу партію другого сопрано просольфеджувати у потрібному темпі (спів нотами). Співаємо із словами, тому що ви уже сліdkували за вимогами, наголошеними для партії альтів. При співі сліdkуємо за точною дикцією, формуванням голосних. (спів із словами). Дяку.! Прошу поєднати два голоси: сопрано та альт. Звертаю вашу увагу на вступ. У вас у сполученні голосів звучить велика секунда. Добре вслуховуйтеся у цей інтервал, співайте якомога точніше, стійко за звуком, тримати інтонаційно обидва ці звуки (спів за рукою у вільному темпі).

Підключимо перше сопрано. Ваша мелодична лінія повинна звучати чітко, ясно, мелодійно (спів із словами). При з'єднанні усіх партій прошу сліdkувати за диханням. Урочистий, суворий характер твору вимагає швидкого, короткого, активного дихання. Обов'язково зафіксуйте його, це допоможе вступити разом, підготувати необхідну атаку та хорошу опору звуку. Співаємо усі разом у стриманому темпі (спів). Співаємо в характері, уважно слухаємо вступ на інструменті. Сліdkуйте за закінченням фраз – співати їх м'яко, довгі ноти тримати із тенденцією до підвищення.

ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ 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. 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.

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.

/ Бу-ря / мгло-ю / не-бо / кро-ет /

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

/ Мой дя-/дя са-/мых чест-/ных пра-/вил /

Трискладові розміри - *дактиль, амфібрахій, анапест*.

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

/ Туч-ки не-/бес-ны-е / веч-ны-е / стран-ни-ки /

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

/ Что смолк-нул / ве-се-ли-/я глас /

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

/ Я те-бе / ни-че-го / не ска-жу/

/ Я те-бя / не встре-во-/жу ни-чуть /

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, студентові необхідно над виписаним на папір текстом розставити умовні позначення (см вище) ударних та ненаголошених складів і розділити рисами стопи. Не слід забувати про те, що стопа може починатися і закінчуватися посередині слова.

У деяких хороших творах 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 на іноземній або (що відноситься до православних співів) старослов'янській мові - необхідно зробити дослівний переклад цього тексту і з'ясувати значення незрозумілих сакральних слів. [Сакральні (від латинського *sacrum* - священні) слова мають спеціальне культове призначення. Наприклад: *атеп* - вживане у кінці молитов і псалмів в перекладі із старосврейського означає 'истинно'].

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. 2. Коротка характеристика творчості поета, розбір поетичного тексту

Так само, як і попередня глава, характеристика творчості автора тексту повинна починатися з вказівок біографічних даних поета. Сюди ж відноситься розбір літературного першоджерела і порівняльний аналіз його з 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 ній метричного початку, тобто чергування сильних і слабких складів. Залежно від кількості складів стопи підрозділяються на двух-, трьох-, 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.

/ Бу-ря / мгло-ю / не-бо / кро-ет /

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

/ Мій дя-/дя са-/мых чест-/ных пра-/вив /

Трискладові розміри - дактиль, амфібрахій, анапест.

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

/ Туч-ки не-/бес-ны-е / веч-ны-е / стран-ни-ки /

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

/ Що смолк-нул / ве-се-ли-/я голос /

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

/ Я те-бе / ни-че-го / не ска-жу/

/ Я те-бя / не встре-во-/жу ні-трохи /

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

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

У деяких хорових творах 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 на іноземній або (що відноситься до православних співів) старослов'янській мові - необхідно зробити дослівний переклад цього тексту і з'ясувати значення незрозумілих сакральних [Сакральні (від латинського *sacrum* - священні) слова.

Слова, що мають спеціальне культове призначення. Наприклад: *amen* - вживане у кінці молитов і псалмів в перекладі із старосврейського означає 'истинно'] слів.

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.

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 гармонійної мови, мелодійних, фразировочных, 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 розшифровка 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 гармонійного 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.

1. Форма твору і його структурні особливості

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: період, прості і складні двох- і трьохприватні, куплетні, строфічні, сонатні і 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 - фуги, мотети і так далі. Фуга з усіх поліфонічних форм є найбільш складною. По кількості тим вона може бути простий, подвійний або потрійний.

2. Жанрова основа

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, метроритмика 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.

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 гармонійної мови, мелодійних, фразировочних, 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 розшифровка 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 гармонійного 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.

1. Форма твору і його структурні особливості

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: період, прості і складні двох- і трьохприватні, куплетні, строфічні, сонатні і 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 - фуги, мотети і так далі. Фуга з усіх поліфонічних форм є найбільш складною. По кількості тим вона може бути простий, подвійний або потрійний.

2. Жанрова основа

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, метроритмика 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.

Пример 1. Ю. Фалик. "Незнакомка"

The image shows a musical score for the piece "Незнакомка" by Yu. Falik. The score is written for voice and piano. At the top, the tempo and mood are indicated as "Allegretto non troppo, intimo". The time signature is 2/4. The music is marked with "pp" (pianissimo). The vocal line is written on a single staff, and the piano accompaniment is written on two staves. The lyrics are written below the vocal line. The score consists of four measures of music.

Пример 1. Ю. Фалик. "Незнакомка"



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

3. Основа ладу і тональності

Вибір ладу і тональності обумовлений певним настроєм, характером і образом, який задумав утілити 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 гармонійного мажору твору надаються відтінки скорботи, підвищеній емоційній 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.

Пример 2. С. Танеев. "Восход солнца"

The image shows a musical score for the song "Восход солнца" (Sunrise) by S. Taneyev. The tempo is marked "Allegro maestoso" and the key signature is one flat (B-flat major). The score includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "и во всей на-из-ме-ри мо-сти в-фир-ной раз-". The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

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

Пример 3. С. Рахманинов. "Ныне отпускаеши".

The image shows a musical score for the song "Ныне отпускаеши" (Now you are releasing) by S. Rachmaninoff. The tempo is marked "Медленно" (Ad libitum). The score includes vocal parts for Soprano (C.), Alto (A.), Tenor solo (T. solo), Tenor (T.), and Bass (B.), along with piano accompaniment. The lyrics are: "Ны-не от-пу-ща-е-ши ра-ба Тво-е-". The piano part features a slow, arpeggiated accompaniment.

Пример 3. С. Рахманинов. "Ныне отпускаеши".

Медленно

C.
A.
T. solo
T.
B.

Мы не от-пу-ща-е-мши ра-ба Тво-е-го.

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

Слідуює, проте, пам'ятати, що не всякий сучасний твір написаний в тональній системі, Часто композитори використовують атональні способи організації матеріалу, їх основа ладу вимагає іншого виду аналізу, ніж традиційний. Наприклад, композитори так званої нововенської школи Шенберг, Веберн і 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.

Детальніше за см в книзі: Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці ХХ століття. М., 1976.], що є початковим матеріалом і для гармонійної вертикалі і для мелодійних ліній.

Пример 4. А. Веберн. "Кантата № 1"

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of five staves. The top two staves are for the voice (Soprano and Alto), and the bottom three are for the piano (Right Hand and Left Hand). The lyrics are in German and appear to be from a chorale or hymn. The lyrics are: "MOR - GEN - A - PHA - REN Licht - blitz des LEB - LICH - KEIT... des SIEG - schlug". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The tempo markings "sostenuto" and "con moto" are visible above the piano part. The piano part features a steady accompaniment with some melodic lines.

4. Особливості гармонійної мови

Методика гармонійного аналізу хорової партитури представляється нам в наступній послідовності.

Приступати до теоретичного вивчення твору слід лише після того, як воно пропрацювало в історико-естетичному плані. Отже, партитура сидить, що називається, у вухах і серці, а це надійніший спосіб уберегтися від небезпеки відірватися від змісту в процесі гармонійного 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 гармонійної мови, але "крупички" напевно будуть виявлені. Іноді це який-небудь складний гармонійний оборот 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, формотворний каданс, гармонійний акцент або поліфункціональне співзвуччя.

Такий цілеспрямований аналіз допоможе виявити найбільш "гармонійні" епізоди партитури, де перше слово належить гармонії і, навпаки, - більше нейтральні в гармонійному 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 гармонійного плану. Аналіз гармонії допомагає виявити функціональне значення тих або інших її елементів. Наприклад, тривале нагнітання доміантової 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 більше ранніх епох. У сучасній гармонії велику роль грають співзвуччя нетерцового будови, біфункціональні і поліфункціональні акорди, кластери [Кластер - співзвуччя, утворене зчепленням декількох великих і малих секунд].

Дуже часто гармонійна вертикаль в таких творах виникає внаслідок з'єднання декількох самостійних мелодійних ліній. Така, або як її ще називають, лінійна гармонія характерна для партитур Пауля Хиндемита, Ігоря Стравінського, композиторів вже згадуваної нововенської школи.

Приклад 5. П. Хиндемит. "Лебедь"

Lento (♩ = 60-66)

Взгля - ни, як ле - бідь плы - ват, са - ми са - бою

Взгля - ни, як ле - бідь плы - ват, са - ми лю -

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

5. Мелодійна і інтонаційна основа

При аналізі мелодії враховуються не лише зовнішні ознаки - співвідношення стрибків і плавного руху, поступальна хода і тривале перебування на одній висоті, розспів або уривчастість мелодійної лінії, але і внутрішні ознаки вираження музичного образу. Головне - це усвідомлення її образно-емоціонального 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 верховенство не закріплене раз і назавжди за яким-небудь 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 частки мелодії, мелодійні 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 квартали 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 мелодійну лінію або мелодійний малюнок, тобто сукупність рухів мелодії вгору, вниз, на одній висоті. Найважливіші види мелодійного малюнка наступні: повторність звуку, оспівування звуку, висхідний або низхідний рух, поступенне 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 "е" 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 доль. 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 усіх вищезгаданих випадках важливо з'ясувати особливості творчого методу композитора для знаходження правильного методу аналізу гармонійної мови твору.

5. Мелодійна і інтонаційна основа

При аналізі мелодії враховуються не лише зовнішні ознаки - співвідношення стрибків і плавного руху, поступальна хода і тривале перебування на одній висоті, розспів або уривчастість мелодійної лінії, але і внутрішні ознаки вираження музичного образу. Головне - це усвідомлення її образно-емоціонального 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 верховенство не закріплене раз і назавжди за яким-небудь 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 частки мелодії, мелодійні 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 мелодійну лінію або мелодійний малюнок, тобто сукупність рухів мелодії вгору, вниз, на одній висоті. Найважливіші види мелодійного малюнка наступні: повторність звуку, оспівування звуку, висхідний або низхідний рух, поступенне або стрибкоподібний рух, широкий або вузький діапазон, повторення відрізка мелодії, що варіює.

6. Метроритмические особливості

Значення метроритма як виразного музичного засобу виключно велике. У нім проявляються тимчасові "е" 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

Пример 6. И. Стравинский. "Отче наш"



The image shows a musical score for the 'Our Father' prayer by Igor Stravinsky. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Ukrainian: 'Хлеб наш насущный даждь нам днесь, и оставай нам дождь'. The second staff is the piano accompaniment. The third and fourth staves are additional accompaniment parts. The score is written in a complex, non-standard meter, with a 5/8 time signature indicated at the beginning.

Пример 6. И. Стравинский. "Отче наш"



This image is a duplicate of the musical score shown above, featuring the same four staves with the vocal line and accompaniment for 'Our Father' by Igor Stravinsky.

Для того, щоб визначити, який в цьому 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 матюкала.

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 метроритма 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 метричною 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 кожному 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, диригентові (а в нашому випадку, студентові) необхідно ретельно досліджувати усі можливі джерела необхідної інформації.

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

Пример 7. Г. Свиридов. "Ночные облака".

С движением, но неровно \downarrow : meno mosso

ff *accelerando* *rit.*

Скрип - зу - ла дворъ, За - дрожа лагу - ка.

Іноді агогические зміни темпу регулюються спеціальними вказівками: *allegro* - вільно, *stretto* - стискуючи, *ritenuto* - 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 докласической музики. У пізніших творах фермату - це знак продовження звуку або паузи на невизначений час, що підказав музичним чуттям 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 - "вилки", 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*, *fp*.

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, витікаюче із змісту музики. Детальна розмова про це - в розділі "Виконавський аналіз".

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 реально звучних шарів музичної тканини. Характеристика фактури може даватися в самих різних планах: говорять про фактуру складній і простій, щільній, густій, прозорій і так далі. Буває фактура, типова для того або іншого жанру, : вальсова, хоральна, маршева. Такі, наприклад, форми акомпанементу в деяких танцях або вокальних жанрах.

Пример 8. Г. Свиридов. "Старинный танец".

Багатоголоса фактура буває поліфонічною і гомофонно-гармонійною. Поліфонічний склад утворюється при одночасному звучанні двох або більше мелодійних ліній. Існують три види поліфонічного складу - імітаційна поліфонія, контрастна і підголосок.

Склад підголоска - це тип поліфонії, в якому основна мелодія супроводжується додатковими голосами - підголосками, що нерідко як би варіюють основний голос. Типові зразки такого складу - обробки російських ліричних пісень. Багатоголоса фактура буває поліфонічною і гомофонно-гармонійною. Поліфонічний склад утворюється при одночасному звучанні двох або більше мелодійних ліній. Існують три види поліфонічного складу - імітаційна поліфонія, контрастна і підголосок.

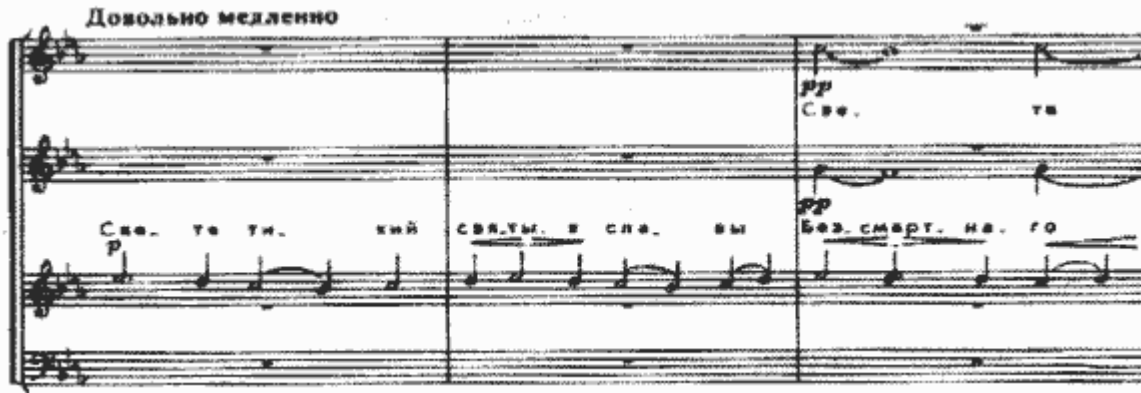
Склад підголоска - це тип поліфонії, в якому основна мелодія супроводжується додатковими голосами - підголосками, що нерідко як би варіюють основний голос. Типові зразки такого складу - обробки російських ліричних пісень.

Приклад 10. Р.н.п. в обр. А. Лядова "Поле чистое"

The image shows a musical score for the piece "Поле чистое" (Field is clean) by Alexander Lyadov. It consists of three staves: T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), and B. (Bass). The music is in a major key with a 3/4 time signature. The lyrics are written below the staves. The first staff (T. I) has a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning. The second staff (T. II) has a dynamic marking of *p* in the middle. The third staff (B.) has a dynamic marking of *p* at the beginning. The lyrics are: "По-ле чи-сто-е, по-ле чи-сто-е, по-ле чи-сто-е, по-ле чи-сто-е." The score shows a polyphonic texture with three distinct melodic lines.

Контрастна поліфонія утворюється при одночасному звучанні різних мелодій. Зразком такого складу може служити жанр мотету.

Приклад 11. И. С. Бах. "Jesu, meine Freude"



Пример 13. С. Рахманинов. "Свете тихий"



У ХХ столітті виникли нові різновиди музичних складів. 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 багатоголосий, але, по суті, що складається з єдиної лінії нероздільних, таких, що мають тільки барвисто-темброве значення звучностей. У пуантилистическом [Пуантилізм (від французького point - точка) - метод сучасної композиції].

Музична тканина в ній створюється не з'єднанням мелодійних ліній або акордів, а із звуків, розділених паузами або скачками] складі окремі звуки або мотиви, що

знаходяться в різних регістрах і голосах, утворюють мелодію, що передається з одного голосу до іншого.

Різні види музичних складів на практиці, як правило, змішуються. Якості поліфонічного і гомофонно-гармонійного 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 з 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.

Пример 14. И. Дунаевский. "Моя Москва"

С.
А.
Т.
Б.

Дорога - а моя сто - ля - ци! Со - ло - та - а моя Мо.

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

Пример 15. Р. Щедрин. "Маленькая кантата" из оп. "Не только любовь"

ТРИ ДЕВУШКИ
(СОЛНЦЕКИ - ВЕСЬ)
pp tantabile, dolce

Со - ло - та - а моя Мо.

pp leggiero

Арга, V-ni

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.

Пример 16. С. Рахманінов. "Сосна"



The image shows a musical score for the piece "Sosna" by S. Rachmaninoff. It consists of two systems of staves. The top system features a vocal line with lyrics in Ukrainian: "Лес на я шал на рас - та." and a piano accompaniment. The bottom system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The score includes dynamic markings such as "Meno mosso", "rit.", and "ff".

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.

11. Зв'язок музики і поетичного тексту

Літературна мова об'єднує окремі слова в більші одиниці в пропозиції, 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 неспівпаданя.

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.

11. Зв'язок музики і поетичного тексту

Літературна мова об'єднує окремі слова в більші одиниці в пропозиції, 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 неспівпаданя.

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.

Пример 17. Чешская н.п. в обр. Я. Малат. "Анечка-мельничиха"

Вметро, весело

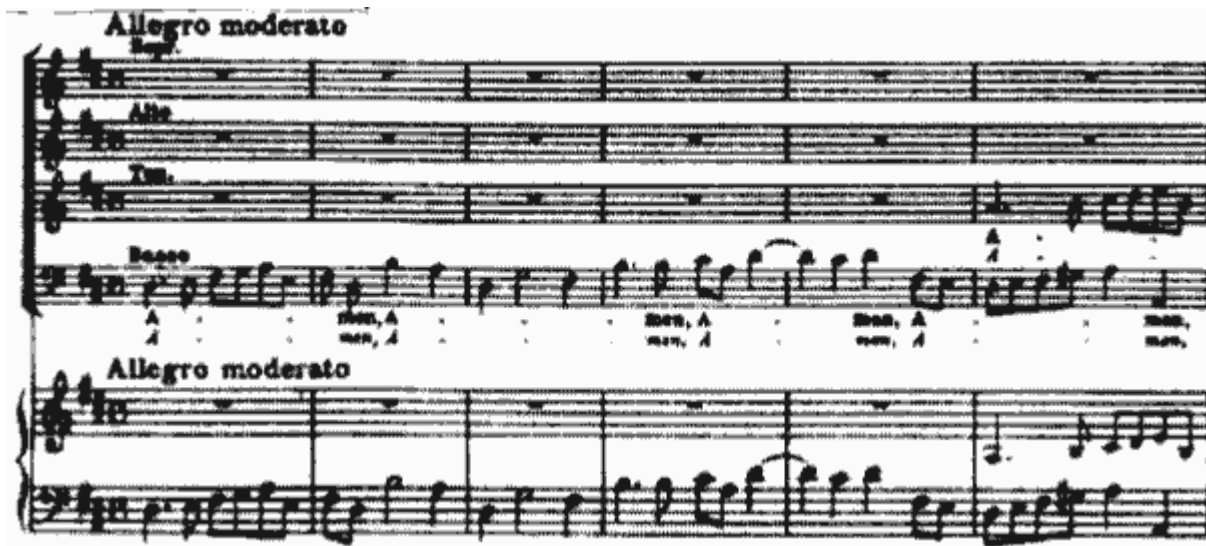


C. A.
- А - не - чка до - ро - га - я, я те - бя по - д - жи - да - ю у бло - ти - ны.

T. B.

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 російських протяжних або 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.

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 особливій тесситурній умові або використовується неансамблюючий (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 ансамблюючих і неансамблюючих акордів.

Приступаючи 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 листа 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. У 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 змішаним 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 змішаного хору.

До типу змішаних хорів відносяться також неповні змішані хори. Неповні змішані 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, двоголосні, триголосні, чотирьохголосні і так далі

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

Зменшення і збільшення числа реально звучних партій шляхом дублювання або, навпаки, розподілу може дати нові види хору. Наприклад: однорідний одноголосний хор, однорідний чотирьохголосий хор, змішаний восьмиголосний хор, змішаний 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-, двух-, трьох-, восьмиголосиєм, з обов'язковою вказівкою стабільного числа голосів (наприклад, однорідний двохголосний жіночий хор з епізодичним трьохголосиєм). При тимчасових розподілах, що позначаються іноді італійським словом *divisi*, виникаючі нові голоси мають, як правило, підпорядковане значення.

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

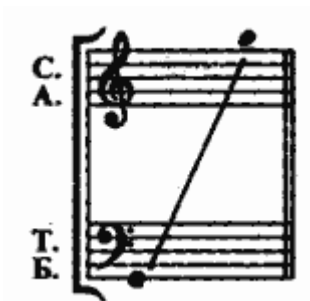
У православній музичній практиці також існує традиція твору так званих антифонних [Антифонний спів (буквально - звук проти звуку) - тип виконання, при якому поперемінно звучать два хори, наприклад, лівий і правий кліроси в православній церкві] творів, при якій два хори співають, як би відповідаючи один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

2. Діапазон і тесситурные особливості твору

Після визначення типу і виду хору необхідно з'ясувати діапазон і тесситурные 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:

Пример 19



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.

Пример 20



Аналогічно ній, 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 способом композитор домагається необхідного йому тембрового виділення тієї або іншої партії, створення певного колориту.

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 тесситурные 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 тесситурные умови в усіх голосах сприяють урівноваженості звучання, і в результаті від хормейстера не потрібно які-небудь додаткові зусилля із динамічного вирівнювання акорду.

Природний і штучний ансамблі тісно взаємозв'язані з іншим видом ансамблю - динамічним. Річ у тому, що тесситурные 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 тесситурные складові.

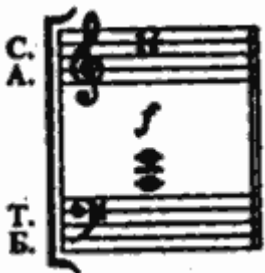
Пример 21



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

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

Пример 22



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, пропозицій або частин хорового твору.

Що стосується поліфонічних творів, то в них, як правило, питання природного або штучного ансамблю не розглядаються, оскільки тесситурные невідповідності

в них служать для більше рельєфної подачі тематичного матеріалу і виділення основних тим. Виняток становлять фрагменти, написані в акордовому складі.

4. Особливості використання тембрових фарб і хорова "оркестровка"

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.

Пример 23. С. Рахманинов. "Славословие малое"

The image shows a musical score for the vocal parts of "Славословие малое" (Small Slavoslovie) by S. Rachmaninoff. The score is written for Soprano (Сопрано) and Alto (Альти) voices. The lyrics are in Ukrainian: "всв. вышних Бо. гу, и на земли мнр, в чело.вещехбла.го.воле.ни.е." (vsv. vyshnykh Bo. gu, i na zemli mnr, v chelo.veshchekhbla.go.vole.ni.e.). The score includes dynamic markings such as *pp* and *ff*, and articulation marks like accents. The vocal lines are written on staves with treble clefs. The lyrics are placed below the notes. There are also some markings like "Сла. ва." and "ва. Сла. ва." which likely refer to the vocal parts or specific phrases.

Слідуює, 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 тесситурних особливості кожної хорової партії.

Використання композитором тих або інших тембрів залежно від художніх причин називається хоровою "оркестровкою". Насправді, якщо провести аналогію із звичайною оркестровкою, то ми побачимо, як і там і тут композитори увесь час піклуються про оновлення тембрових фарб. У оркестрі вони використовують струнні, духові, ударні і інші інструменти, в хорі ж до їх послуг тільки чотири хорові голоси в різних сполуках.

Тому той або інший фрагмент партитури може бути "оркестрований" однорідним або змішаним 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 сонористической стороні партитури. Під сонористикой [Сонористика - один з методів твору в музиці ХХ століття, заснований на операції тембро-красочными 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 тембровою складовою.

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

Пример 24. В. Гаврилин. "Страшенная баба"



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

5. Прийоми хорового письма

Як вже відзначалося вище, прийоми хорового листа 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 гармонійній функції пов'язано тесситурное розташування хорових партій. У хорі можуть бути використаний три варіанти такого розташування.

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

Пример 25. И. Стравинский. "Богородице Дево, радуйся"



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

Пример 26. С. Рахманинов. "Ныне отпускаеши"



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.

Пример 27. В. Гаврилин. "Вечерняя музыка"

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of five staves. The top two staves are vocal parts, with lyrics in Cyrillic: "Дни, дни, дни, дни, дни, дни, дни, дни, дни, дни (и т. д.)". The bottom three staves are piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and a tempo marking "А." (Allegretto). The music features a prominent pedal point in the piano part, with long, sustained notes.

Одним з прийомів хорового листа 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 багатоголосої педалі більше відповідає витриманий акордовий комплекс, але можливий також якій-небудь трьох- або більше багатоголосий дубльований звук.

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

Пример 28. В. Гаврилин. "Посиделки"

The image shows a musical score for three voices: Alto (A.), Soprano II (S. II), and Alto (A.). The lyrics are: "Ты-ам-ам-ам" for the first Alto part, "р напевно" for the Soprano II part, and "Ты-ам-ам-ам-ам-ам-ам" for the second Alto part. The score includes musical notation with notes and rests, and a section marked "(и т. д.)".

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 своєобразные, 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, протилежний або ж після їх проведення. Таким чином основні теми твору виділяються 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 доречно. 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.

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, темповою, динамічний, штриховий, дикціонний і орфоепічний [Орфоепія (від грецьких orthos і epos - правильна мова) - правила вимови тексту при співі] ансамблі.

1. Ансамбль ладу і інтонаційний ансамбль

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

У хоровому співі розрізняють поняття мелодійного і гармонійного ладу. Мелодійний лад - це чистота інтонації мелодії хоровою партією, гармонійний 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

Ля минор. Движение вверх

Движение вниз

The image shows three musical staves illustrating scale intonation rules. The first staff is for D major, showing an ascending scale from I to VII and a descending scale from VII to I. The second staff is for A minor, showing an ascending scale from I to VII and a descending scale from VII to I. The third staff shows a descending scale from VII to I. Each staff includes notes on a five-line staff with arrows indicating the direction of movement and Roman numerals I through VII below the notes.

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-квинтових 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).

Пример 30. Р. Щедрин. "Сольфеджио"



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.

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

Пунктирний і назад-пунктирний ритм робить мелодійний 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.

Пример 31. И. Брамс. "Песни любви"

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия имеет следующие тексты:
Russian: ПРЯМ - КУ ДУМ, СЕ - ТЯТ К АС - САН, СЕ - ТЯТ К АС - САН,
German: ge - lein durch.rauscht die Luft, du - ah . rauscht die Luft.
Музыкальный фрагмент включает вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия имеет следующие тексты:
Russian: ПРЯМ - КУ ДУМ, СЕ - ТЯТ К АС - САН, СЕ - ТЯТ К АС - САН,
German: ge - lein durch.rauscht die Luft, du - ah . rauscht die Luft.
Музыкальный фрагмент включает вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия имеет следующие тексты:
Russian: ПРЯМ - КУ ДУМ, СЕ - ТЯТ К АС - САН, СЕ - ТЯТ К АС - САН,
German: ge - lein durch.rauscht die Luft, du - ah . rauscht die Luft.

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 "триольная четверть - 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 загальноновживані 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 ауфтакт. 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 ансамблирующие і неансамблирующие 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. У деяких партитурах так званої серіальної [Серіальность - вид серійної техніки, при якому серійні параметри поширюються не лише на звуковисотні, але і на інші елементи музичної тканини, : ритм, темп фактура і т. д.

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.

При *staccato* звук виконується коротко, після чого слідує пауза. Як і при інших формах звуковедення, відновлення дихання робиться в *staccato* тільки на межах музичних фраз. Застосовується цей штрих переважно в жанрових і характерних творах. Це може бути гумористичний фрагмент партитури, епізод приглушеного і настороженого звучання, гостро ритмічна і темпова хорова мініатюра.

Пример 33. С. Танеев. "Развалину башни"

The image shows a musical score for four voices, likely a choir or quartet. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a metronome marking of 112. The lyrics are in Ukrainian and describe a scene of a ruined tower. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *dim*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics are: 'и слышится ей ве... се. ло, е ржа. нье и го. пот ко. ней, ве. и слышится ей ве... се. ло. и ржа. нье, ве. и слышится ей ве... се. ло, е ржа. нье и го. пот ко. ней, ве. ей, и слышится ей ве... се. ло. е ржа. нье, ве.'

Штрих *marcato* характеризується такою ж ударною, як і *staccato*, але при цьому його виконання має більше "скандоване", ніж у вищезгаданому штриху, звукоизвлечение. Основна сфера застосування цього штриха - це твори драматичного, рішучого характеру, написані, як правило, в середньому темпі і яскравій динаміці.

Пример 34. Р. Щедрин. "Казнь Пугачева"

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "На ка-ра-ул! На ка-ра-ул! На ка-ра-ул! На ка-ра-ул! На ка-ра-ул! На ка-ра-ул!". The score includes various musical notations such as dynamics (unif., ff, sim.), articulation (accents, slurs), and phrasing marks (triplets, slurs). The tempo and dynamics are marked as *unif.*, *ff*, and *sim.*.

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. Дикціонний і орфоепічний ансамблі

У основі формування дикціонного і орфоепічного [Орфоепія (від грецьких *orthos* і *eros* - 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, Би - 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. Дзвінкі приголосні, поодинокі і парні, у кінці слова вимовляються, як що відповідають їм глухі. Перед глухими приголосними дзвінкі також "приголомшуються". Наприклад, "Наш паровоз вперед летить": "Наш паровий/з/ /ф/пері/т/ летить"

2. Зубні (Д, З, Ж, Т) приголосні перед м'якими приголосними лагідніють. Наприклад: /дъ/венадцать, но/зь/нь, го/сь/ть.

3. Звук Н перед м'якими приголосними вимовляється м'яко: стр/нь/ник. 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: гру/сн/о, по/зн/о.

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: /щщ/астье, бе/щщ/етный.

11. Сонорний звук Р в більшості випадків вимовляється утрировано.

12. Поєднання "дц" і "тц" усередині слова вимовляються як подвійне Ц: два/цц/ать, умыва/цц/а.

13. Поєднання "тч" і "дч" вимовляються як подвійний звук Ч : ле/чч/гик, моло/чч/гик.

14. У поєднанні "стл" в деяких словах випадає звук Т : /щц/асливый, хвас/ь/ливый.

15. У слові "серце" випадає звук Д. У слові "сонце" випадає звук Л.

16. Звук І вимовляється як Ї при злитій вимові двох слів : з гри - з/ы/гры.

17. Ненаголошені голосні Про і А у вимові не розрізняються і вимовляються як середнє між Ї і Э: жаліти - ж/ыэ/леть.

18. Переднаголосні голосні Е і Я вимовляються однаково як звук, середній між Е і І, : горобина - р/ие/бина.

19. Дифтонги "ье" і "ие" в закінченнях прикметників множини вимовляються як "ьи" і "ии" : червоні - красн/ьи/, далекі, - дальн/ии/.

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 - скандований.

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 фразировочної 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 доречно 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 нім 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. Цю періодизацію ввів відомий хоровий диригент і композитор П. Г. Чесноков у своїй книзі "Хор і управління ним" [Чесноков П. Г. Хор і управління ім. М., 1961]. Усі періоди, по Чеснокову, 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 стрункністю 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 мелодійної речитации. 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 тесситурные 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 анотацією 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 ній 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 швидке *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 плескатоного 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 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 ауфтактов :

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.

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.

Пример 35. Г. Свиридов. "У берега зеленого"

Еще медленнее к концу

12/5

Пе - ла

вса - лон.

2. Фермати, що не знімаються, пов'язані з подальшим викладом і лише на якийсь час переривають 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.

Пример 36. Р. Щедрин. "Колыбельная"



The image shows a musical score for a lullaby. It consists of four staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The lyrics are written below the vocal staves: "ба-ю, ба-ю, ба-ю бай, ю ба-ю бай, ба-ю, ба-ю, ба-ю бай". The music features a simple, repetitive melody with a lullaby-like character. There are fermatas over the final notes of the vocal lines.

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

Пример 37. Р.н.п. в обр. А. Новикова. "Уж ты, поле мое"



The image shows a musical score for a song. It consists of four staves. The lyrics are written below the vocal staves: "бы - стро - е, свб - ли ост - ра - н.". The music features a more complex melody with various dynamics and articulations. There are fermatas over the final notes of the vocal lines.

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 посилений 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.

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 доль (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 метроритміческою 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 доль 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 метроритміческіє 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.

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. Треба зауважити, що останнім часом має місце поступове узгодження практичного досвіду з окремими позиціями теорії виконавської інтерпретації, про що свідчить ряд наукових та методичних праць диригентів, зокрема, Г. Єржемського [3; 4], Р. Кофмана [9], Г. Макаренка [13], В. Рожка [16] та інших. Проте, в цих дослідженнях розглянуто специфіку диригентської творчості в галузі симфонічного мистецтва. Специфіка ж диригентської інтерпретації в умовах *хорового виконавства* ще не отримала належного теоретичного узагальнення, що і зумовлює *актуальність* даної роботи². Метою дослідження є узгодження положень теорії загальної музичної інтерпретації зі специфікою мистецтва хорового співу, а також розробка методики аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера.

Коротко зупинимось на окремих положеннях загальної теорії музичної інтерпретації, які, на нашу думку, мають важливе значення для розуміння специфіки диригентської інтерпретації, а також для встановлення критеріїв індивідуального стилю диригента.

1. Теорія музичної інтерпретації визначає чотири складові інтерпретації, що узгоджуються попарно між собою — суб'єкт та об'єкт інтерпретації; процес інтерпретації та результат даного

процесу. Таким чином, необхідно встановити специфіку кожної з означених складових в умовах хорового виконавства.

2. Для розуміння специфіки диригентської інтерпретації важливе значення має встановлення О. Котляревською [8] етапів інтерпретаційного процесу. Це, зокрема: формування первісного уявлення про твір; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу. Характеристика індивідуальних особливостей кожного з етапів є основою для створення моделі індивідуального виконавського стилю того або іншого диригента.

3. В осмисленні індивідуального виконавського стилю диригента важливою є розробка поняття виконавської концепції твору, художньої цілісності твору та засобів створення такої цілісності. На основі мобільних ресурсів музичного тексту, його варіативного потенціалу можливе створення інтерпретаційної версії твору, виконавської концепції. Аналіз роботи диригента з варіативним потенціалом музичного твору (динамікою, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою, образною сферою) є важливою складовою індивідуального виконавського стилю диригента.

4. Безперечно, індивідуальний виконавський стиль диригента слід розглядати як специфічний прояв індивідуального виконавського стилю музиканта, дослідження якого становить вагому частку загальної теорії музичної інтерпретації. Тому ряд положень теорії, зокрема, щодо класичного та романтичного виконавського архетипу, щодо технічної, художньої та інтелектуальної складових виконавського стилю тощо — є цілком справедливими по відношенню до виконавського стилю диригента-хормейстера.

Враховуючи наведені положення теорії інтерпретації, розглянемо специфіку кожної з чотирьох складових виконавської інтерпретації — суб'єкту, об'єкту, процесу та результату — в умовах хорового виконавства.

Специфіка суб'єкту диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві. Суб'єктом диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві виступає, з одного боку, диригент, а з іншого — колектив виконавців (хор). Отже, на відміну від інших видів музичного виконавства, в даному випадку суб'єкт інтерпретації є комплексним. Специфіка структури суб'єкту диригентської інтерпретації передбачає певні взаємовідносини в системі «диригент — хоровий колектив», що включають психологічний, технічний та етико-естетичний аспекти. *Психологічний* аспект — це вплив диригента на хоровий колектив, який відбувається на раціональному та емоціональному рівні. Диригент-хормейстер впливає на свідомість хористів за допомогою слів, на підсвідоме начало — за допомогою емоційного спілкування, магнетизму [7, с.243]. *Технічний* аспект взаємодії диригента і хорового колективу передбачає донесення диригентом власної виконавської версії твору за допомогою мануальної техніки, а також особистісних якостей — волі, магнетизму, енергетики, вербальних засобів. *Етико-естетичний* аспект — це відповідальність хормейстера перед хоровим колективом, його морально-етичні ідеали та система духовних цінностей. Це те, що дає диригенту моральне право апелювати до загальнолюдських цінностей як у побутовій сфері — у повсякденному спілкуванні з артистами, — так і в професійно-творчій. Названі аспекти тісно пов'язані між собою, утворюючи повноцінну систему впливу диригента на хоровий колектив. Вони функціонують як на зовнішньому (комунікативному), так і на внутрішньому (особистісному) рівні.

Індивідуальність диригента-хормейстера виявляється в його творчому методі та індивідуальному виконавському стилі.

Творчий метод диригента — це сукупність світоглядних, розумових, психологічних, професійних особливостей та особистісних якостей, які визначають його підхід до творчості, в тому числі стиль спілкування з

колективом, індивідуальний виконавський стиль, репертуарні пріоритети тощо. Складові творчого методу утворюють певну ієрархію, в якій розрізняються фундаментальні та похідні елементи. До фундаментальних складових належать світогляд, художнє мислення, психологічні, фізичні, психічні особливості, професійні та особистісні якості диригента. Від фундаментальних елементів залежать похідні — стиль спілкування з колективом та репертуарні пріоритети. Критерії відбору тих або інших творів до репертуару музиканта-виконавця завжди пов'язані із його світоглядом, художнім смаком. Це ще в більшій мірі стосується диригента-хормейстера, оскільки йдеться про хорові твори, де наявний вербальний текст, що конкретизує зміст таких творів.

Окрім загально-професійних якостей музиканта-інтерпретатора (в т.ч. вміння передати задум композитора, створити цілісний музичний твір тощо), творчий метод диригента-хормейстера включає професійні якості, обумовлені специфікою хорового мистецтва. Це, зокрема, володіння вокально-хоровою технікою та хоровою технологією, що передбачає знання базисної системи елементів хорової звучності, вміння працювати в натуральному та темперованому строї, вміння відчувати хоровий звук та хорову фактуру, здатність передати власні відчуття на емпіричному, вербальному та мануальному рівнях. Серед особистісних якостей диригента необхідно виділити лідерство, комунікабельність, диригентський магнетизм, волю, артистичну енергетику, емоційність, інтелект, морально-етичні ідеали, щирість, доброзичливість, відчуття справедливості тощо. Репертуарні пріоритети, що їх визначає диригент, є одним з найголовніших показників його художнього кредо.

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.

Попри унікальність індивідуального виконавського стилю кожного хорового диригента, можна встановити три основних типи виконавських стилів — раціоналістичний, емоціональний та синтетичний. *Раціоналістичний тип* характеризується об'єктивізмом, точним розрахунком інтерпретації, логікою виконавського задуму, вмінням споруджувати з деталей монолітні конструкції. Для *емоціонального типу* властиве домінування емоційного начала, артистична свобода, яка основана на суб'єктивному відчутті, інтуїції, імпульсивності, стихійності. *Синтетичний тип*³ характеризується глибиною, проникливістю виконання, емоційністю без стихійності, аргументованим, логічним суб'єктивізмом, продуманою імпровізацією тощо [5, с.91].

Як зазначалося, в рівній мірі із диригентом-хормейстером інтерпретуючим суб'єктом в хоровому виконавстві виступає хоровий колектив. За умов відносної стабільності виконавського складу, статусу хорового колективу, наявності традицій, що існують і підтримуються в колективі тощо, можна говорити про *виконавський стиль*, притаманний даному хору. Отже, можна виділити

наступні чинники, що впливають на виконавський стиль хору: 1) об'єктивні характеристики хорового колективу: а) склад хору (кількість і якість співаків, їхній вік, професійний статус, навички співу в хорі, особиста зацікавленість, відданість справі тощо); б) статус колективу — державний, самодіяльний, приватний тощо (від статусу залежать умови роботи в колективі, стабільність та масштаби фінансування, репетиційна база, наявність або відсутність державної чи меценатської підтримки, кількість замовлень, інтенсивність концертної діяльності, публічність тощо); 2) репертуарна спрямованість колективу (традиції) — показник його художньо-естетичної позиції; 3) сукупний вплив індивідуальних виконавських стилів диригентів-хормейстерів, що працювали з колективом. Звідси, *колективним виконавським стилем* можна вважати синтетичний вид традиції (виконавської, репертуарної, звукової), що склалася історично та має чітко визначену національну приналежність. В ній — багатоскладовий інтерпретаційний «макет» певного кола творів, визначених репертуарною спрямованістю колективу, спирається на особливий різновид, деякий звуковий ідеал, що функціонує в колективному виконанні на основі взаємодії таких елементів хорової звучності, як стрій, ансамбль, манера звуковидобування, динаміка, тембр хору тощо. В свою чергу, діє зворотній зв'язок — хоровий колектив з багатими традиціями стає певного роду *мистецьким середовищем*, яке виховує не лише артистів хору, але і диригента.

Специфіка об'єкту диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві. Специфічним для хорового мистецтва є наявність у більшості творів двох текстів — музичного та літературного. Об'єктом диригентської інтерпретації слід вважати синтетичний текст музичного твору, який отримує назву авторський (первинний) текст хорового твору. В структурі тексту хорового твору розрізняються стабільні (інваріантні) і мобільні (варіативні) компоненти. До перших можна віднести, по аналогії з текстом інструментального твору,

звуквисотність, метроритм та структуру. Специфічним компонентом хорového твору, що також належить до стабільних, є вербальний текст. До варіативних компонентів хорového твору належать динаміка, агогіка, темп, артикуляція, програма твору, авторські вербальні позначення, а також група специфічних хорových засобів (дикція, стрій, частковий та загальний ансамбль тощо). Аналізуючи варіативний потенціал хорového твору, необхідно, таким чином, враховувати наявність літературного тексту, що — як і будь-яка інша програма музичного твору — конкретизує та звужує його зміст.

Специфіка процесу диригентської інтерпретації у хорovém виконавстві. Під процесом диригентської інтерпретації слід розуміти становлення художньої концепції твору, а також трактовку хору, його виражальних можливостей: а) в ході взаємодії суб'єкта і об'єкта інтерпретації; б) в ході взаємодії між собою виконавських ланок суб'єкту інтерпретації — диригента і хорového колективу. В структурі процесу диригентської інтерпретації виокремлюються три стадії — самотійна, репетиційна та концертна.

Самотійна стадія передбачає створення індивідуальної виконавської концепції твору (або, за термінологією Г. Макаренка [13], особистої внутрішньої моделі твору). Дана стадія пов'язана із внутрішньою активністю диригента (за Г. Єржемським). Змістом самотійної роботи диригента є смислетворення — перехід первинного тексту хорového твору в цілісний твір, що звучить в уяві диригента. В процесі смислетворення, у свою чергу, можна виділити кілька етапів — підготовчо-інформаційний, первісно-емоційний, інтелектуально-аналітичний, образно-змістовний та емпіричний.

Сутність *підготовчо-інформаційного* етапу полягає у зборі відомостей про твір — зокрема, встановленні культурно-історичного контексту твору, світоглядних особливостей його авторів (поета і композитора), програми твору, виконавської історії тощо. *Первісно-емоційний* етап інтерпретаційного процесу —

це формування первісного уявлення про твір на загально-емоційному рівні (подобається — не подобається). Як зазначалося, у загальній теорії музичної інтерпретації (зокрема, в методиці аналізу варіативного потенціалу музичного твору О. Котляревської) дані етапи інтерпретаційного процесу визначаються як випередження, формування первісного уявлення про твір на основі даних про нього та контекстуалізація, встановлення зовнішніх зв'язків твору.

Інтелектуально-аналітичний етап включає аналіз співвідношення вербального та музичного текстів, музично-теоретичний та виконавський аналіз твору. В ході аналізу співвідношення музичного та словесного тексту необхідним є знайомство з літературним першоджерелом твору. Музично-теоретичний аналіз передбачає розгляд загальних та специфічних засобів музичної виразності (відповідно, до перших належать мелодія, гармонія, динаміка, метр, агогіка, структура тощо, до других — засоби, що притаманні хоровому мистецтву: встановлення темпу і виду хору, регістру, діапазону хорових голосів, хорової фактури, видів ансамблю тощо). В ході виконавського аналізу розглядаються загальні, специфічні, та технічні виконавські засоби виразності даного твору; встановлюються потенційні труднощі роботи з твором (вокальні, інтонаційні, ритмічні, ансамблеві, дикційні тощо); аналізуються виконавські умови — обставини творчо-виробничого процесу, рівень хору та ін. Даний етап інтерпретаційного процесу в загальній теорії музичної інтерпретації визначається як поглиблення — з'ясування особливостей функціональних зв'язків в межах твору, встановлення внутрішнього смислу твору.

Образно-змістовний етап — це побудова образно-змістовного строю твору, що є узагальненням аналітичних даних попередніх етапів інтерпретаційного процесу. *Емпіричний* етап передбачає пошук виконавських технологій, які можуть бути використаними у репетиційній роботі. Образно-змістовний та емпіричний етапи інтерпретаційного процесу слід розглядати, відповідно, як формально-

змістовний результат самостійної стадії процесу диригентської інтерпретації: завершенням цієї стадії можна вважати чітке уявлення диригента — *що саме* (який твір, у всій глибині його внутрішніх і зовнішніх зв'язків) і *яким чином* (за допомогою яких виконавських технологій) слід здійснити в ході репетиційної роботи над даним твором. В загальній теорії музичної інтерпретації цим етапам інтерпретаційного процесу відповідає етап осягнення, а його головною метою стає можливе створення «нового образу твору» [8, с.9]. Обов'язковими складовими такого образу в умовах хормейстерської інтерпретації є змістовний і пластичний компоненти. Втілення індивідуального образу твору починається в наступній стадії інтерпретаційного процесу — репетиційній.

Репетиційна стадія передбачає а) впровадження хорової технології: роботу над найважливішими компонентами хорової звучності — ансамблем, строем, унісоном партій і хору, динамікою, дикцією тощо з метою розкриття виражальних можливостей хору; б) втілення індивідуальної концепції виконуваного твору. В ході репетиційної роботи відбувається корекція нового (індивідуального) образу твору (або індивідуальної виконавської концепції твору) відповідно до умов певного хорового колективу. Поступово *індивідуальна* виконавська концепція твору (та, що склалася в уяві диригента-хормейстера в процесі самостійної роботи над партитурою) перетворюється на *колективну* виконавську концепцію — колективне уявлення про виконуваний твір. Колективна виконавська концепція складається в результаті донесення диригентом-хормейстером індивідуального образу твору до свідомості колективу. Як і в індивідуальному образі твору, в колективному також поєднуються змістовний і формальний (або технічний) компоненти. Інакше кажучи, колективний образ твору — це чітке уявлення артистів хору щодо того, який твір і за допомогою яких виконавських технологій (приймів вокальної техніки, засобів хорового виконання тощо) втілюється в ході репетиційної роботи. Чим більш чітким, деталізованим буде колективний образ виконуваного твору, тим більшою буде

зацікавленість артистів процесом роботи, їх націленість на кінцевий результат репетиційного процесу — створення унікальної (колективної) виконавської версії твору. *Концертна* стадія процесу диригентської інтерпретації передбачає втілення індивідуально-колективної концепції твору «тут і зараз» — в умовах конкретного концертного виконання хорового твору.

Специфіка результату диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. Результатом роботи диригента-інтерпретатора слід вважати виконавський (вторинний) текст хорового твору, що існує в уявній (самостійна стадія), реальній (репетиційна стадія) та завершеній (концерт) формах. Як зазначається у теорії музичної інтерпретації, виконавський текст твору є сукупністю виконавських версій даного твору, в тому числі версій різних суб'єктів інтерпретації, а також версій одного суб'єкту інтерпретації, створених в різний час, в різних виконавських умовах (під час концертів, записів, репетицій). Специфічною ознакою виконавського тексту є художня цілісність, яка є результатом осмислення нотного тексту інтерпретуючим суб'єктом, створення на цій основі виконавської концепції твору та втілення цієї концепції в процесі виконання твору. Художня цілісність твору є умовою та ознакою втілення виконавської концепції. Аналіз засобів досягнення художньої цілісності хорового твору дозволяє порівняти різні виконавські версії одного твору та зробити висновки щодо особливостей індивідуального виконавського стилю кожного з диригентів-хормейстерів.

Чотири компоненти диригентської інтерпретації, що розглядалися вище, — суб'єкт, об'єкт, процес і результат інтерпретації — не існують окремо, проте тісно взаємодіють. Тому, розглядаючи будь-який з них, необхідно враховувати інші. Більше того, окремі складові диригентської інтерпретації проявляють себе за допомогою інших складових. Функціонування чотирьох складових виконавської інтерпретації в умовах хорового виконавства відображене на схемі (див. додаток).

Встановлення специфіки диригентської інтерпретації є теоретичною основою для розробки **методики** аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, в якій даний стиль розглядається крізь призму взаємодії вищезначених складових диригентської інтерпретації. Методикою передбачено аналіз виконавських прийомів і засобів хормейстера (загальних, спеціальних та технічних) в різних стадіях інтерпретаційного процесу, з урахуванням особливостей об'єкту інтерпретації (варіативного потенціалу хорового твору) та специфіки інтерпретуючого суб'єкту, обумовленої колективним характером творчості, зокрема, роллю хорового колективу в процесі інтерпретації.

Дослідження індивідуального виконавського стилю диригента включає чотири напрямки, які відповідають чотирьом складовим диригентської інтерпретації (об'єкту, суб'єкту, процесу та результату інтерпретаційного процесу).

Уявлення про індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера складається з аналізу самотійної, репетиційної та концертної стадій *процесу* диригентської інтерпретації. Даний аналіз ґрунтується на вивченні аудіо та відеозаписів концертів та фрагментів репетицій, спогадів учасників репетиційного процесу (в першу чергу, артистів хору), рецензій концертів тощо. Важливим матеріалом аналізу є інтерв'ю з хормейстером, виконавський стиль якого досліджується (опубліковані, або, по можливості, здійснені самим дослідником), а також особисті враження дослідника від відвідувань репетицій, концертів. В ході аналізу необхідно знайти відповіді на ряд запитань. Зокрема, чим керується диригент-хормейстер у виборі того або іншого твору до репертуару свого колективу? З чого він починає роботу над новим твором? Як готується хормейстер до початку роботи над новим твором? Коли, на його думку, можна починати репетиційну роботу над даним твором? Яким чином хормейстер знайомить колектив з новим твором? Якими є визначальні принципи репетиційної роботи, її логіка? Які завдання ставить перед колективом та собою хормейстер

перед початком репетиції? Коли, на думку хормейстера, твір можна вважати готовим до винесення на концертну естраду? Якою бачить свою роль в концерті даний диригент? Відповіді на ці та інші запитання дають підстави узагальнити особливості процесу диригентської інтерпретації, які притаманні тому чи іншому диригенту-хормейстеру.

Іншим напрямком дослідження індивідуального виконавського стилю диригента є вивчення *об'єкту* інтерпретації, яке здійснюється в двох аспектах, тобто встановлюється — *що* (які твори) і *як* (яким чином) інтерпретує даний диригент-хормейстер. Показовим в сенсі індивідуального виконавського стилю є вибір творів до репертуару. Зокрема, жанрова систематизація репертуару, встановлення пріоритетних для даного диригента історичних, національних та авторських стилів. Які твори переважають в репертуарі даного диригента? до яких він повертається неодноразово? що змінюється в інтерпретації таких творів? — так можна окреслити коло питань, що пов'язані із специфікою об'єкту диригентської інтерпретації. З іншого боку, важливою складовою методики дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера є аналіз виконуваних ним хорових творів як об'єктів інтерпретації. Даний аналіз передбачає виявлення в структурі музичного тексту стабільних та мобільних компонентів і подальший аналіз варіативного потенціалу даних творів. Матеріалом такого аналізу є нотний текст музичного твору.

Визначальним для дослідження індивідуального виконавського стилю диригента є аналіз здійснених ним виконавських версій музичних творів — тобто *результату* процесу диригентської інтерпретації. Особливо корисним слід вважати порівняльний аналіз виконавських версій одного твору, запропонованих різними диригентами-хормейстерами. Головним завданням аналізу виконавських версій того чи іншого хорового твору є встановлення засобів досягнення художньої цілісності даного твору. Матеріалами, що аналізуються в цьому

аспекті, виступають аудіо та відеозаписи концертів та репетицій, студійні записи, диригентські коментарі, критична література тощо.

Дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера не можливе без урахування специфіки його «інструменту» — тобто, колективу, з яким він працює. Як зазначалося, хоровий колектив, наряду з диригентом-хормейстером, виступає як складова комплексного суб'єкту диригентської інтерпретації. Хоровий колектив, особливо, колектив із вагомими виконавськими традиціями, у свою чергу, здійснює вплив на виконавський стиль диригента-хормейстера.

Запропонована методика систематизує дослідницькі дії по вивченню індивідуального виконавського стилю диригента. Застосування її для аналізу індивідуальних виконавських стилів тих або інших диригентів-хормейстерів, опис таких стилів та їх порівняльний аналіз має стати наступним завданням дослідження.

Самостійні завдання для студентів

Письмово розробити план розучування твору (уривку) з хоровим

колективом

- 1. Ф. Колесса – Т. Г. Шевченко. Заповіт (1 – 4 такти)*
- 2. Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича. А вже весна*
- 3. Литовська народна пісня в обробці В. Венцуса. Ой ти, мій дубочок__*

Тема №14. Передумови переходу до двоголосного співу. Методика вивчення канону. Вивчення дво -, три - та багатоголосних творів.

Передумовою успішного розвитку гармонічного слуху в процесі хорового співу є:

- чистий унісон,
- добрий ансамбль,
- оволодіння елементарними співочими навиками,
- розвиток слухової уваги.

Попередньою підготовкою до двоголосного співу є:

- виконання пісень з недублюючим акомпанементом;
- одноголосний спів з одночасним виконанням другого голосу вчителем;
- спів окремих почутих звуків в інтервалах, акордах;
- спів одноголосних пісень окремими групами учнів.

Велике значення в попередній підготовці є також ритмічне багатоголосне виховання:

- гра типу "луна",
- "достворюй свій ритмічний малюнок",
- "створи власну ритмічну партитуру".

Велику роль в процесі розвитку гармонічного слуху відіграють спеціальні вправи (у розспівках), які розвивають гармонічний слух учнів. Двоголосний та триголосний спів необхідно практикувати паралельно з одноголосним на різних етапах навчального процесу. Багатоголосся вже з самих початків виховує

гармонічне чуття та сприяє кращій орієнтації на точну інтонацію. Тому у двоголосній розспівці другий голос має вводитись спочатку як квінта або кварта (тобто, на чистих інтервалах), або ж витримуватись на основних тонах головних тризвуків, у той же час перший голос виконує розкладені тризвуки: Розспівка поступово ускладнюється введенням недосконалих консонансів – терцій та секст:

а пізніше – дисонуючих співзвуч – секунд і септим; на цьому етапі необхідно звернути увагу на трактуванні кварта, як дисонансу:

Поступовість нарощування труднощів у напрацюванні навичок двоголосного співу можна продовжувати в творах, що спеціально добираються:

а) спів двоголосного бурдону (один голос витримується на одному звуці, другий веде мелодію. Наприклад, польська народна пісня "Вісла":

б) почерговий спів кожної хорової партії окремо у вигляді перегукування. Наприклад, Р. Паулс – Аспазія „Воскова башта" (український _____ текст В. Плющика):

2. От будова пречудова! 3. Всі юрбою там рікою
Вийшли всі на толоку! Ллють медовий аромат,
Ось підлога тут медова, Срібні кухлі й філіжанки
А сходинки із пилку. На столах усіх стоять.

102

с) епізодичне двоголосся в каденції:

d) розхідне двоголосся:

е) паралельне двоголосся терціями та секстами, В. Калінніков

"Сосни":

Методика вивчення канону.

Форма канону постійно використовується в практиці розвитку навичок багатоголосся. Найбільш складним моментом у виконанні канону є вступ другого голосу. Так як прослуховуючи партію ведучого голосу, діти подумки продовжують співати мелодію, тому збиваються, не попадаючи на перший звук канону. В зв'язку з цим, слід, виконуючи мелодію, постійно повертатися до її початку:

103

Потім можна перейти до гри "луна", розбивши хор на дві групи. Перша група співає дзвінко на форте перший такт пісні, друга – повторює тихо, ніби відлуння. Потім перша виконує наступний такт, друга – тихо повторює її:

Гру можна продовжувати ще й так: перша співає тихо, а друга повторює мелодію голосно, потім друга група абсолютно точно копіює виконання першої. Дуже добре, коли при цьому перша група буде постійно змінювати характер звуковедення, динаміку та темп.

Далі, виконуючи пісню каноном, корисно весь час давати деяку перевагу одній з груп: скажімо, починаючі виконують свою мелодію тихо, а інші – голосно, або одна група співає з текстом, а друга – на будь-який склад. Спів каноном полегшує засвоєння всіх інших видів двоголосся, особливо "втори".

Міцні навички двоголосного співу – це основа для переходу до три - та багатоголосся, ділення хору на хорові партії: сопрано перше та друге, альт

перший та другий.

При переході до триголосного співу пропонуються твори з поступовим нарощуванням труднощів:

епізодичне триголосся в піснях з самостійною мелодичною лінією

перших та других голосів та витримані звуки у третьому:

пісні, що починаються з одного звуку при самостійному русі

мелодії у кожній хоровій партії, словацька народна пісня "Гуси-гусочки":

канони;

рух терціями у двох партіях та самостійна мелодична лінія у третій партії:

строга акордова фактура при ведучій мелодичній лінії в партії першого сопрано та другорядних, що не мають самостійної мелодії

– друге сопрано та альт – як найбільш складний вид триголосся:

Самостійні завдання для студентів

Підготувати доповідь

1. Робота над ритмічним багатоголоссям.

106

2. Робота над бур донним двоголоссям.

3. Робота над каноном.

Тести

1. Вокаліз – це:

а/ система сили звучання голосних у певній мові;

б/ вправа для розспівування;

в/ правила вокальної вимови.

2. Хроматичний півтон вгору інтонується:

а/ високо;

б/ стійко;

в/ з тенденцією до підвищення.

3. Інтонування в хорі базується на:

а/ хейрономії;

б/ вивіреній вертикалі;

в/ ладовій основі.

4. Передумовою переходу до двоголосся є:

а/ канон;

б/ терцове двоголосся;

в/ ритмічне багатоголосся.

5. Кластерні співзвуччя корегуються за допомогою:

а/ роботи з окремими партіями;

б/ нашаруванням звуків знизу догори;

в/ динамічними умовами.

6. Що називаємо початком багатоголосного співу:

а/ кант;

б/ строчний спів;

в/

партесний

спів.

ТЕСТИ

I рівень

1. Основним завданням вірного співочого дихання є:
 - А) подача звуку;
 - Б) спів на опорі;
 - В) легкий спів ;
 - Г) чистої інтонації.
2. Активна, чітка, узгоджена робота артикуляційних органів називається:
 - А) синтаксисом;
 - Б) артикуляцією;
 - В) дикцією;
 - Г) співом.
3. Цикл співочого дихання складається із трьох основних моментів:
 - А) вдих, видих;
 - Б) вдих та затримання;
 - В) вдих, затримання, видих;
 - Г) затримання, вдих, видих;
4. Орфоепія - це
 - А) наука, яка вивчає археологію;
 - Б) правильність вимови тексту;
 - В) це правильне інтонування звуків;
 - Г) це правильна подача звуку.
5. Мікстове звучання утворюється на:

- А) примарних звуках;
- Б) фальцетних звуках;
- В) залучення грудних та головних резонаторів;
- Г) грудних звуках.

6. Що таке інтонування в хорі:

- А) точне відтворення голосом висоти звуку;
- Б) спів по нотах;
- В) володіння типами звуковедення;
- Г) ансамблеве інтонування.

7. Досягти чистоти строю легше:

- А) співаючи звукоряд;
- Б) інтонуючи чисті інтервали;
- В) інтонуючи секунди та терції;
- Г) інтонуючи кватру.

8. Хроматичний півтон вгору інтонується:

- А) двухстороннім розширенням;
- Б) стійко;
- В) з тенденцією до підвищення;
- Г) низько.

9. Що впливає на природний тембр співацького голосу:

- А) акустика залу;
- Б) форманти;
- В) співацька установка;

Г) настрій.

10. Вертикальним називається:

А) мелодичний стрій;

Б) гармонічний стрій;

В) зонний стрій;

Г) інтонація.

ІІ рівень

1. Великі інтервали слід інтонувати

А) за способом однобічного розширення;

Б) за способом однобічного звуження;

В) з тенденцією до підвищення;

Г) стійко.

2. Збільшені інтервали слід інтонувати:

А) високо;

Б) з двобічним розширенням: нижні – низько, верхні – високо;

В) низько;

Г) стійко.

3. Малі інтервали слід інтонувати:

А) з двобічним розширенням: нижні – низько, верхні – високо;

Б) за способом однобічного розширення;

В) з тенденцією до звуження;

Г) слід інтонувати з двобічним звуженням.

4. Зменшені інтервали слід інтонувати:

А) за способом однобічного звуження, тобто при виконанні доверху вершину необхідно співати якомога нижче;

Б) за способом однобічного розширення;

В) з двобічним розширенням: нижні – низько, верхні – високо;

Г) з двобічним звуженням, тобто нижній – високо, верхній – низько.

5. Зонний стрій - це...

А) область, у межах якої звук або інтервал може мати різні числові вираження (у вигляді частоти звукових коливань), зберігаючи при цьому свою інтонаційну якість та назву.

Б) прийоми правильного інтонування звуків в мажорних і мінорних ладах.

В) інтонування інтервалів в одночасному звучанні, акордів.

Г) це один з вихідних моментів хорового співу, без засвоєння найважливіших елементів якого останній стає неможливим.

6. Формування приголосних. Вони утворюються в ротовій порожнині завдяки язика, м'якого та твердого піднебіння, губ, зубів.

7. Орфоепія – правильність вимови тексту.

8. Під час співу фальцетом голосові складки зникаються нещільно, коливаються краями.

9. Мікст – мішаний регістр, перехідний між головним та грудним.

10. Фактура - це сукупність засобів викладу, що утворюють музичну тканину.

III рівень

5. Стрій -

6. Теситура -

7. Мікст –

8. Фальцет -

9. Дикція -

10. Цикл співочого дихання складається із трьох основних моментів: _____

11. Хорове дихання —

12. Мелодичний стрій -

13. Гармонічний стрій -

14. Правила інтонування мелодичної гами.

Методичне забезпечення

1. Навчально-методичний посібник «Професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва».
2. Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів з дисципліни «Хорове диригування»
3. Методичні рекомендації до вивчення творів шкільного репертуару дисципліни «Хорове диригування»
4. Навчально-методичний комплекс з «Хорового диригування»

Рекомендована література

Базова

1. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002.
2. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. – Л., 1980.
3. Безбородова Л.А. Дирижирование. – М.: Просвещение, 1990. – 159с.
4. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. – М., 1979.
5. Живов В. Л. Трактовка хорового произведения. – К., 1991.
6. Живов В. Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.
7. Канерштейн М.М. Про методику навчання диригентів // Питання диригентської майстерності. К.: Музична Україна, 1980. – с.5-33.
8. Колесса М.Ф. Основи техніки диригування. К.: Музична Україна, 1973. – 198с.

9. М.С.Осеннева, В.А.Самарин, Л.И.Уколова. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом: Учебное пособие для студ. Муз.-пед. отделений и факультетов сред. и высш. учеб. заведений. – М.: Изд. центр «Академия», 1999.
10. Малько Н.А. Основы техники дирижирования. – Л.: Музыка, 1965. – 219с.
11. Мусин И.А. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – 352с.
12. Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники Л. – 1984
13. Пігров К. Керування хором. – К., 1965.
14. Полтавцев І., Світозаров М. Курс читання хорових партитур. – К., 1990.
15. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором. – М. – 1948
16. Романовский Н. В. Хоровой словарь. – Л. – 1980.
17. Серганюк Ю., Серганюк Л., Їжак В. Методики аналізу хорових творів. – Івано-Франківськ, 1992.
18. Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1981.
19. Стулова Г. Хоровой класс / Г. Стулова. - М., Просвещение, 1988. – 156 с.
20. Тевлин Б. Работа с хором. Методика / Б. Тевлин. – М.,1972. – 156 с
21. Чесноков П. Хор и управление им. – М., 1952.
22. Эстрина Т. А. Реализация навыков, полученных в классе дирижирования в практической работе с хором. – М., 1981.

Допоміжна

1. Апраксина О. А. Методика музичного виховання у школі.-М., 1983
2. Бабанський Ю. Раціональна організація навчальної діяльності.-М.,1982

3. Бухальський В.І. Азбука хорового диригування. - Рівне 2005р. (навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів).

4. Вахромєєв В. Елементарна теорія музики. - М., 1975

5. Шип О. Аналіз музичних творів.-К.,1999.