



Г. М. Мартьянова

**ПРАКТИКА
ХОРОВОГО
АРАНЖУВАННЯ
В ЛЕКЦІЙНОМУ КУРСІ
ХОРОЗНАВСТВА**



Міністерство освіти і науки України
Криворізький державний педагогічний університет

Г. М. Мартянова

**ПРАКТИКА ХОРОВОГО АРАНЖУВАННЯ
В ЛЕКЦІЙНОМУ КУРСІ ХОРОЗНАВСТВА**

**Навчальний посібник
для студентів музично-педагогічних спеціальностей педвузів**

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*

**Кривий Ріг
«Видавничий дім»
2010**

УДК 78.07:784.1+78.088

ББК 85.314

М 29

Мартьянова Г. М.

М29 **Практика хорového аранжування в лекційному курсі хорознавства** : навчальний посібник для студентів музично-педагогічних спеціальностей педвузів / Галина Миколаївна Мартьянова ; Міністерство освіти і науки України. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2010. – 204 с.
ISBN 978–966–177–116–0

Цей навчальний посібник розглядає питання вирішення проблеми переорієнтації лекційного курсу хорознавства та хорového аранжування із лекційно-інформативного формату на індивідуально-диференційований, особистісно орієнтований та на організацію самоосвіти студентів. Рекомендований викладачам та студентам вищих мистецьких навчальних закладів, музичних училищ, вчителям музики середніх загальноосвітніх шкіл та всім, хто цікавиться проблемами хорознавства та хорového аранжування.

Рецензенти:

- П. О. Андрійчук** – професор, завідувач кафедри інструментально-виконавського мистецтва КНУ культури і мистецтва, Заслужений працівник культури України, художній керівник Заслуженого народного ансамблю пісні і танцю України «Дарничанка»;
- А. Г. Болгарський** – професор, перший заступник проректора-директора Інституту мистецтв імені Михайла Драгоманова, Заслужений діяч мистецтв України;
- А. А. Семешко** – професор, завідувач кафедри інструментально-виконавського мистецтва Інституту мистецтв НПУ імені Михайла Драгоманова, Заслужений працівник культури України.

Рекомендовано до друку засіданням кафедри методики музичного виховання, співу та хорového диригування Криворізького державного педагогічного університету (протокол №8 від 31.03.2009 р.)

Рекомендовано до друку Вченою радою Криворізького державного педагогічного університету (протокол №11 від 11.08.2009 р.)

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів (лист №1/11-10744 від 30.12.2009 р.)

ЗМІСТ

ВСТУП	6
ТЕМА БЛОКУ ЗМІСТОВНИХ МОДУЛІВ: ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ТА РОЗВИТОК ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ В ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТІ	8
Змістовний модуль I: Розвиток хорової культури в Україні	8
1. <i>Хоровий спів як предмет дослідження</i>	8
2. <i>Основні характеристики розвитку хорового співу українців</i>	10
3. <i>Еволюція хорового співу в Україні-Русі</i>	16
Змістовний модуль II: Історія розвитку хорового мистецтва	21
1. <i>Основні напрямки розвитку хорового співу в європейських країнах</i>	21
2. <i>Етапи розвитку вітчизняного хорознавства, тенденції подальшого розвитку мистецтва хорового співу</i>	26
ТЕМА БЛОКУ ЗМІСТОВНИХ МОДУЛІВ: ХОР ЯК ВОКАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ	32
Змістовний модуль III. Практика хорового аранжування в лекційному курсі хорознавства	32
1. <i>Завдання хорового аранжування</i>	32
2. <i>Визначення хору. Типи і види хорів, їх виконавські можливості</i>	34
3. <i>Аранжування, предмет та принципи хорового аранжування</i>	48
4. <i>Аранжування камерно-вокальних творів для хору та інструментальних творів</i>	53
5. <i>Обробки народних мелодій для хору та основні принципи хорових перекладень</i>	59
Змістовний модуль IV. Характеристика хорових партій за виконавським профілем	63
1. <i>Розподіл хорів за їх виконавським профілем</i>	63
2. <i>Урахування характеристики хорових партій у хорових перекладеннях для різних за виконавським призначенням хорів</i>	70

Змістовний модуль V. Хор як вокальна організація. Деякі елементи вокально-хорової техніки72

1. *Вікові особливості розвитку дитячого голосу. Охорона голосу72*
2. *Елементи вокально-хорової техніки, співацька постава, співоче дихання, звукоутворення, звуковедення.....74*
3. *Що повинен передбачити керівник у роботі з співаками молодшого дитячого хору опановуючи вокально-хорові, співацько-ансамблеві навички80*

ТЕМА БЛОКУ ЗМІСТОВНИХ МОДУЛІВ: ТЕХНОЛОГІЧНІ ПИТАННЯ ХОРОВОЇ ЗВУЧНОСТІ84

Змістовний модуль VI. Інтонція і стрій у хорі84

1. *Чистота інтонації – нарізний камінь хорового мистецтва.....84*
2. *Мелодичний (горизонтальний) стрій86*
3. *Гармонічний (вертикальний) стрій.....91*

Змістовний модуль VII. Ансамблево-хорові навички.....97

1. *Поняття про ансамбль, хорознавча думка про етапи розвитку97*
2. *Ансамблевий звук. Гармонічний ансамбль. Види ансамблю.....98*
3. *Ансамбль у хорових творах в залежності від фактури.....103*

Змістовний модуль VIII. Дикція у вокально-хорових творах108

1. *Робота над голосними та приголосними.....108*
2. *Деякі особливості вимови приголосних в залежності з виникаючими в хоровому співі помилками.....111*
3. *Робота над усвідомленням виразності тексту та виразністю слів під час співу.....113*

ТЕМА БЛОКУ ЗМІСТОВНИЙ МОДУЛІВ: ПРАКТИЧНА РОБОТА ХОРМЕЙСТЕРА В ШКОЛІ123

Змістовний модуль IX. Практична робота хормейстера в школі123

1. *Адміністративно-організаційна робота в хорі в умовах роботи різних типів загальноосвітніх навчальних закладів123*
2. *Вимоги до техніки керування хором.....125*

3. *Принципи добору вправ для розспівування. Опанування навичок двоголосного та багатоголосного співу*..... 127

Змістовний модуль X. Формування дитячих вокально-хорових колективів..... 138

1. *Запровадження української гри та пісні в позакласній роботі*..... 138
2. *Класифікація народних пісень та ігор*..... 140
3. *Створення фольклорних ансамблів з учнями початкових класів* 140

Змістовний модуль XI. Концертно-виконавська діяльність..... 144

1. *Узагальнення досвіду керівника одного із відомих вокально-хорових колективів*..... 144
2. *Навчально-виховна, позакласна та просвітницька діяльність в хоровому колективі*..... 146
3. *Місце хорових перекладень у вирішенні питань репертуарної політики*..... 148

Змістовний модуль XII. Аналіз хорового твору..... 150

1. *Історико-стилістичний аналіз*..... 150
2. *Засоби музичної виразності та їх реалізація у вокально-хоровій роботі*..... 155
3. *Виконавський аналіз, завдання диригента в процесі інтерпретації твору* 156

ДОДАТКИ..... 159

Програма навчального курсу з хорознавства та хорового аранжування за вимогами кредитно-модульної системи..... 159

Орієнтовний план роботи дитячого ансамблю «Юні козачата» 174

Приклади хорових аранжувань студентів..... 183

«ЖОВНІР» (партитура) муз. М. Вербицького, сл. І. Гушалевица 195

ВСТУП

Питання мети і специфіки диригентсько-хорової підготовки у закладах педагогічної освіти постійно хвилювало і залишається актуальним з моменту заснування музично-педагогічних факультетів. Суперечність, що виникає між сучасними вимогами професії до особистості співака, диригента хору і змісту підготовки вчителів музики, вимагає реальних змін саме у змісті професійно-педагогічної освіти студентів.

Аналіз навчального плану для музично-педагогічного факультету дозволяє визначити зміст професійної підготовки студентів, яку складають дисципліни соціально-гуманітарного, психолого-педагогічного і спеціальних циклів.

Цикл спеціальних дисциплін, який забезпечує теоретичну підготовку вчителів музики, містить досить широкий спектр музично-теоретичних дисциплін (сольфеджіо, гармонія, поліфонія, аналіз музичних форм, історія музики, оркестровий клас, гра на музичних інструментах, художня культура), які в цілому відповідають змісту професійної діяльності вчителя музики.

На відміну цикл спеціальних дисциплін з диригентсько-хорової підготовки забезпечує значно менший обсяг предметів. Серед дисциплін диригентсько-хорового циклу (хоровий клас, диригування, постановка голосу, хорознавство) саме хорознавство є змістовною основою практичної діяльності диригента хору, вчителя музики.

На жаль, цей теоретичний курс в обсязі 36 год. (18 лекційних і 18 практичних) не може забезпечити належне засвоєння вокально-хорових знань в проєкції на колективний характер хорового виконання, на власний досвід виховання і управління хоровим колективом. Цей процес ускладнився із скороченням в навчальному плані 1997 року годин з практикуму керівництва хором, хорового аранжування, читання хорових партитур.

На думку фахівців, такий підхід не сприяв розширенню досвіду виконавської диригентсько-хорової діяльності вчителя музики, не забезпечує процесу творчого самовираження співаків і диригентів хору, тісного зв'язку музично-педагогічної освіти з життям.

З перебудовою національного освітнього процесу за кредитно-модульною системою організації навчального процесу, що впроваджується останні роки, процесуальний компонент диригентсько-хорової підготовки піддався певним змінам. Лекційний курс хорознавства без зміни погодинного навантаження увібрав в себе ще й хорове аранжування і саме в 2008-2009 навчальному році апробований за кредитно-модульною програмою.

Сучасне бачення єдності хорового і вокального мистецтва дає підстави класифікувати відповідні дисципліни за такими компонентами: дані дисципліни виступають як «лабораторія», де відбувається навчальна робота; глибоке осягнення хорових і вокальних труднощів виконуваних творів;

можливість професійно перевірити знання і вміння у вигляді практичних показів і вправ; розробка та використання єдиних методів роботи із студентами; єдність навчального матеріалу демонструється на заключному етапі навчання (концертний виступ з демонстрацією професійної майстерності студента).

За структурою навчального посібника матеріал подається за чотирма блоками змістовних модулів, серед яких у першому розглядається історичний аспект розвитку хорового виконавства. У другому блоці «Хор як вокальна організація» розглядаються проблеми фонації, а також з урахуванням типу, виду хору розміщено завдання хорового аранжування, розкрито предмет, принципи та види хорових перекладень.

Третій блок змістовних модулів розглядає основні питання хорової звучності – строю, ансамблю, дикції.

Різноманітні аспекти практичної роботи хормейстера в школі, направлені на виконавське втілення в тій чи іншій вокально-хоровій діяльності теоретичних засад хорознавства та хорового аранжування стали основою для четвертого блоку з найбільшою кількістю змістовних модулів.

У додатках знаходиться програма за кредитно-модульною системою з хорознавства і хорового аранжування, примірний план організації фольклорного ансамблю, приклади студентських робіт з хорових перекладень.

Отже, підготовка даного навчального посібника пов'язана із вирішенням проблеми переорієнтації лекційного курсу хорознавства та хорового аранжування із лекційно-інформативного формату на індивідуально-диференційований, особистісно орієнтований та на організацію самоосвіти студентів.

У підготовці майбутнього фахівця до роботи з хором саме лекційний курс хорознавства інтегрує в структуруванні модулів як складові вокальних, хорових, диригентсько-хорових предметів, так і загально-музичних дисциплін, світоглядної обізнаності.

Кредитно-модульна система навчання надає можливість оцінювати знання студентів за допомогою створених еталонних зразків модулів, зразків творів самих студентів, впровадження модулів, що відбивають зміст дидактичних матеріалів, спрямовують на організацію роботи студентів.

Матеріали даного навчального посібника передбачають організацію змісту модуля, зумовленого особливостями пошуку необхідної інформації в Інтернеті, електронних посібниках, базах даних центру комп'ютерних технологій у творах мистецтва. Єдність вокально-хорової підготовки у формуванні професійних знань, умінь та навичок роботи з хором неможлива без орієнтації на інтегративний підхід до становлення художньо-педагогічної освіти, без пошуку шляхів до синтезу наукових та художніх знань¹.

¹ Мартянова Г. М. Вокально-хорова підготовка студента до роботи з хором в системі кредитно-модульного навчання / Педагогіка вищої та середньої школи: Збірник наукових праць №18: Спец. Випуск? Мистецько-педагогічна освіта – 2007 / Ред. кол.: В. К. Буряк та інші. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2007. – С. 267-271.

ТЕМА БЛОКУ ЗМІСТОВНИХ МОДУЛІВ: ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ТА РОЗВИТОК ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ В ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТІ

Змістовний модуль I: Розвиток хорової культури в Україні

Мета: розкрити особливості хорового співу в системі естетичного виховання, довести закономірності розвитку хорового співу в фольклорі й професійному музичному мистецтві, показати необхідність системного вивчення стану розвитку хорового співу на різних етапах формування національної культури.

1. Хоровий спів як предмет дослідження

Ключові слова, поняття:

- *поняття про хоровий спів;*
- *основні етапи і характеристики розвитку ансамблевого співу;*
- *специфічні засоби виразності хорової музики.*

Хорова музика належить до найбільш демократичних видів мистецтва. Велика сила впливу на широке коло слухачів визначає її виключну роль в духовному житті суспільства. Виховні та організаторські можливості хорової музики величезні. В історії людства відомі періоди, коли хорова музика крім основної своєї функції задоволення естетичних потреб населення перетворювалася у засоби ідеологічної та політичної боротьби.

Найбільш давні види хорового інтонування за ствердженнями більшості українських хормейстерів і теоретиків музики були позамелодійними. Між іншим, такої ж позиції дотримується і відомий австрійський музикознавець Р. Валлашек.

Взагалі під поняттям хор слід розуміти колектив співаків, що самореалізують свої художні потреби в колективному виконанні й творчі можливості яких вимірюються рівнем технічного оволодіння співацько-хоровими навичками та якістю художнього виконання хорових творів.

Типи хорів в залежності від складу співацьких голосів розрізняються на два типи: *однорідні й мішані*.

Однорідні – це дитячі, жіночі, чоловічі хорові колективи. *Мішані* – це хори, що включають жіночі й чоловічі голоси. Різновидом мішаного хору є хор, в якому партію жіночих голосів виконують дитячі голоси. Раніше партії жіночих голосів доручалися хору хлопчиків. До типу мішаних також відносяться юнацькі й неповні мішані хори.

Найбільш поширеним і популярним є чотирьохголосий хор (сопрано, альти, тенори і баси; альти у свою чергу поділяються на меццо-сопрано і

контральто).

Варто наголосити, що так історично склалося, що в Україні хори славилися і нині відзначаються багатоголоссям. Український хоровий ансамбль може виконувати пісенні твори в інструментальному супроводі чи без нього (а'cappella).

Існує кілька гіпотез щодо зародження хорového співу, в яких основним питанням є первинність одноголосся або багатоголосся. Згідно традиційної точці зору одноголосне хорове мистецтво було найпростішим і первинним, а багатоголосся – вторинним, проте таким, що пройшло довгий шлях розвитку, піднеслося на досить високий рівень виконавської майстерності. Це однаковою мірою властиве і українському хоровому мистецтву.

В 1960-70 рр. радянські музикознавці й серед них С. С. Скрєбков, висунули погляди, згідно яких хоровий унісон розглядається як значне досягнення розвинутого музичного мислення, як похідне від багатоголосся.

Процес формування національних звичаїв, багатьох особливостей мови та ствердження колективної самосвідомості проходив в тісному взаємозв'язку із синкретичним мистецтвом, найважливішим елементом якого був хоровий спів. Шляхи розвитку хорového мистецтва народів світу відрізняються один від одного, при цьому мовна специфіка текстів творів ставала часом визначним фактором. Хорові культури різних народів розподіляються на монодійні та багатоголосні.

Хоровий спів існує і як мистецтво народне, і як професійне. У музичному фольклорі основним жанром хорového співу є народна пісня, яка у кожного народу має свою національну специфіку. Народна та професійна хорова музика існують у вигляді художньо закінчених, структурно замкнених, або у вигляді розімкнутих форм вільно тривалої хоровой піснетворчості. У музичному фольклорі така розімкнутість форми характерна для співу хорових груп, що протистоять одна одній.

Хорова музика розрізняється також за складом хору, за історично утвореним типом багатоголосся (поліфонія, гетерофонія, гомофонія), за типом взаємодії з іншими видами мистецтва. Хорові композиції можуть існувати як самостійні твори, або входити як частина до більш великих структурно і композиційно творів (опери, кантати, ораторії, хорали, симфонії, балети тощо). Розповсюдження набули обробки, аранжування, переклади, транскрипції для хору творів вокальних та інструментальних жанрів.

Специфічні засоби художньої виразності хоровой музики зумовлені вокальною природою хорového мистецтва і тому перебувають у залежності від діапазонів співацьких голосів, їх тембрових особливостей та технічних, можливостей. Крім цього, принцип колективного виконання передбачає використання деяких засобів, притаманних тільки хору. Серед них ланцюжкове дихання, хорова атака, хорові *crescendo* та *diminuendo*, спів закритим, прикритим, відкритим (в народних хорах) звуком, з закритим ротом. Специфіка

хорового звучання найбільш яскраво представлена співом а'cappella. Але прояви цієї специфіки надзвичайно багатобарвні. Вони залежать від національної належності хорової музики, від етапу історичного розвитку. Наприклад, українській народній хоровій культурі характерні такі особливості:

- високе і проникливе виконавське мистецтво, задушевність і бездоганність виконання творів духовної музики (хорали і канти, твори Максима Березовського, що стали народними тощо);

- певна грайливість у виконанні народних жартівливих пісень (більшість ліричних творів пісенного спадку українців);

- трагізм звучання історичних і патріотичних пісень козацької минувшини;

- пошуки і розвиток нових форм виразності хорового виконання творів давнього і сучасного фольклору;

- консерватизм у збереженні давніх хорових традицій у виконавській майстерності пісенних ансамблів української діаспори тощо.

Для європейської хорової культури важливими віхами розвитку є: унісонний або октавний хоровий спів без розподілу хору на партії (до IX ст.); багатоголосний поліфонічний спів з розподілом хорових партій за їх поліфонічними функціями (тенор, мотетус, триплум, квадруплум – X-XVI ст.); багатоголосний поліфонічний та гомофонний спів, пов'язаний з функціонально-гармонічним мисленням, з розподілом хорових партій.

Отже, ми познайомилися з поняттями хор, його види, хоровий спів і хорове мистецтво, зупинилися на певних особливостях розвитку хорового співу у різних народів, що дає підстави приступити до більш детального аналізу цих особливостей.

2. Основні характеристики розвитку хорового співу українців

Ключові слова, поняття:

- історичний екскурс до витоків українського хорового співу;

- українське багатоголосся;

- розвиток професійного музично-пісенного мистецтва в Україні.

Українці мають довгу і вельми цікаву історію хорового співу, яка своїм корінням сягає у сиву давнину, задовго до виникнення Київської України-Русі і до Різдва Христового.

Ще в часи античної України, що припадають на пізній палеоліт, Трипільської і Черняхівської культур хоровий спів уже мав чітко окреслені ознаки, а саме:

- колективний спів під час певних трудових процесів з переходом до обрядово-ритуального співу;

- колективне уславлення небожителів Українського Олімпу в храмах під керівництвом волхвів (жерців);

- спів для духовного задоволення естетичних потреб населення давньої

України тощо.

Хоровий спів населення Київської України-Русі мав вигляд розспіву творів (постичні твори типу Гомерівських «Іліади» і «Одисеї»), що виконувалися речетативом та пісні на постичний розмір гекзаметру) історичної тематики, кантів і алегоричних співів на теми давньоукраїнської міфології і демонології. Власне, ті давні традиції українського хорового співу заклали основи козацької школи гуртового виконання пісень типу похідних маршів, бадьорих бойових, побутово-жартівливих, чумацько-зажурливих, лірично-оптимістичних пісень.

Козацький хоровий спадок – ще не вивчена невичерпна скарбниця української хорової класики, пісень а'cappella і тих, що виконувалися під супровід інструментальних ансамблів, трійстих музик і бандур.

Історичні передумови – з однієї сторони протистояння унії, католицизму і православ'я, внаслідок чого зміцнів народний елемент, а з іншої – визвольний рух в Україні, повстання козаків.

Як не дивно, а до козацьких полкових шкіл, монастирських, паланкових та інших шкіл, в яких вивчалось хорове мистецтво, двори європейських королів і магнатів направляли на навчання співу і диригування хором (до Глухівської школи, Ново-Миколаївського монастиря тощо). Школа українського хорового співу була визнана в Європі, а російські царі придворні капели і співаків-солістів повністю комплектували за рахунок випускників шкіл Козацької Республіки.

Віддаленість від російських законодавчих і адміністративних центрів і установ дозволила українській школі хорового співу розвиватися на традиціях національної самобутності.

Процес кристалізації українського багатоголосся не був однозначним. Від інтенсивного формування партесного багатоголосся на основі широко розвинutoї народно-пісенності до більш демократичних жанрів.

В Києво-Печерській лаврі та Софійському соборі Іван Доморацький, Герман Левицький, Герасим Подольський продовжують традиції хорового співу, збагачуючи елементами світського мислення, особливо це стосується творів на «покаянні» вірші.

Однак провідною тенденцією в українському хоровому професійному співі було намагання через канти і псалми з'єднатися з народнопісенним мистецтвом. Цьому свідчать досить поширені пародійні хорові концерти, зокрема концерт «Спочатку десь поутру рано» (збереглося багато варіантів у збірниках Софійського собору). Він був створений бурсаками-студентами Київської академії, які утворили гучний бенкет і затягуючи пісню спочатку «согласно», згодом співають як «разные колёса».

У своїй статті «Пісня у духовному житті українського народу» Л. Хлебнікова досліджує духовні витоки української пісенності. Звертає увагу на чисельні свідoctва, викарбовані на фресках Київської Софії праобрази

бандуристів (XI ст.), наводить приклади відомого українського історика Івана Огієнка про спадкоємність українських козачих дум у творчості І. П. Котляревського, М. В. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Г. Шевченка, Я. Щоголіва, наводить приклади високого співацького рівня козаків-співаків (викрадений Василь Репський (1673 р.), Д. Рогачевський, що утримувалися силоміць для розваги царських осіб).

За свідченням І. Огієнка, «були часи, коли в пісні нашій кохалася навіть Москва», до Москви запрошувалися українці-музиканти, що брали участь у царському і патріаршому хорах, у придворних капелах, у Петербурзі свого часу співав і визначний український філософ Григорій Сковорода.

З питомою вагою української пісні пов'язані імена народних співців і серед них Маруся Чурай (1625-1653), дочка урядника Полтавського козацького полку Гордія Чурая, хоробрість і чесність якого оспівується в народній пісні. Та й сама Маруся Чурай (Чураївна) склала понад двісті пісень, що стали народними, і серед них «Засвіт встали козаченьки», «Грицо, Грицо, до роботи», «Їхав козак на війноньку», «В кінці греблі шумлять верби», «Їхав козак за Дунай», «Віють вітри, віють буйні», «На городі верба рясна», «Чого ж вода каламутна», «Летить галка через балку», «Ой не ходи, Грищо» та великий ряд інших.

Хоровий спів супроводжував український народ у природних змінах та явищах (колядки, щедрівки, веснянки, купальські, петрівчані, жнивні, обжинкові), в житті та побуті.

З початком визвольної боротьби виникають думи, історичні пісні. Найбільші зрушення національного та соціального характеру прийшли на кінець XVI – початок XVII ст. і це мало свій відбиток на культурне життя народу. У музичному мистецтві виникає партесний концерт, як вершина багатоголосної хорової композиції, що неодмінно вплинув на велику кількість слухачів. Такі твори, безумовно, вимагали спеціальної професійної підготовки.

Відомо, що разом з примусовим хрещенням Київської України-Русі з Візантії були привезені й служителі культу, і співаки, і учителі співів. Разом з ними прийшла і знаменна, або крюкова система нотного запису. 1580 рік позначився відкриттям Першої української Академії Острозької. Поширенню хорового співу сприяли братські школи, де навчалися і здобували освіту носії культури, в них обов'язковим предметом була і музика. На основі братської школи виник Києво-Могилянський (Києво-Братський) колегіум (1632 р.), який став вищим навчальним закладом. Школи існували при Видубецькому монастирі, у Лаврі, в Київській академії. У 1738 році у Глухові, колишній столиці України, відкрито дитячу співацьку школу.

Пам'ятки музичної культури на території України відомі ще з доісторичного часу. Цьому є свідчення вчених як дореволюційної доби, так і сьогодення, у знайдених музичних інструментах. З глибини віків прийшли також зразки обрядового фольклору і побутові звичаї, пов'язані з музикою, хоровим співом.

З фольклорних, письмових та іконографічних джерел дізнаємося, що музиканти були при княжих дворах, у війську, існували музиканти-інструменталісти, яких називали скоморохами.

Православна церква Київської України-Русі перейняла з візантійських традицій музичні форми тогочасних релігійних відправ. Проте, розвиваючись на новому, давньоукраїнському пісенному ґрунті, культовий спів активно асимілював місцеві фольклорні стильові закономірності, що й спричинило виникненню самобутнього київського (знаменного) розспіву, який поступово викристалізувався у музичну систему, що базувалася на монодії. З часом церковна музика «законсервувалася» і стала серйозним гальмом у подальшій еволюції музичного мистецтва.

І все ж, надовго законсервувавши церковний розспів, традиції музичних форм духовної музики поступово переросли у традиції церковно-світського хорового співу безпосередньо українського народу, його вірування, церкви, задоволення духовних потреб. Не випадково київський розспів своїми витонченими формами багатоголосся, маючи у чомусь загальні риси із розспівами, припустимо, Києво-Печерським чи Почаївським розспівами, залишається унікальним виконавським явищем, коли почуття і основна ідея твору не просто передаються тональністю верхнього регістру, а дивною гармонією багатоголосся (пропонується прослухати короткі уривки творів Київського і Почаївського розспівів у виконанні академічної хорової капели хлопчиків «Дударик» під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Миколи Качала).

Надовго затримали розвиток культури на східнослов'янських землях татаро-монгольські навали і поневолення України та Білорусії польсько-литовськими загарбниками.

Українське козацтво, духівництво, міщанство й торговий люд захищали свої громадські права й національну культуру. Вагому роль у цьому процесі відігравала церква, навколо якої групувалися представники різних прошарків населення і глибоко віруюче українське козацтво.

У визначних центрах України виникали школи, зокрема при монастирях і православних братствах, де значна увага приділялася вивченню хорового співу, поряд з розвитком літератури, філософії, живопису, архітектури. Школи стали не тільки осередками освіти, а й духовним оплотом народу, інституцією збереження традицій хорового співу і банком пісенних творів.

На зламі XVI-XVII ст. на зміну монодії приходять живе, сповнене чуттєвості партесне багатоголосся, засноване на гнучкій і пластичній, нерідко народного складу мелодиці й чіткій ладовій та гармонійній виразності. У православних церквах і монастирях виникають хорові колективи, пишне і барвисте звучання яких протиставилося хоровій та органній музиці католицьких костелів.

Значна роль у вихованні творців, регентів і співаків партесної музики належить вченим-музикознавцям (найвидатніший серед яких М. Дилецький).

Вони створили ряд трактатів і посібників, які сприяли вивченню нотного співу та його розповсюдженню серед найширших кіл населення.

У боротьбі проти анти-православної політики Ватикану і шляхетської агресії українській та білоруській народи відчували постійну потребу підтримки з боку російського, яку, як не завжди, одержували. Культурні взаємини України та Росії уже на той час мали давні колонізаторські імперські традиції винищення усього українського і підпорядкування досягнень Малоросії великому брату. Не набули партнерських ознак україно-російські культурні взаємини і після так званого возз'єднання України з Росією 1654 року, коли російський царат не виконав жодного пункту статей договору, надавши форм підпорядкування (а не автономне возз'єднання!) України, її надр, здобутків культури, навчальних закладів, органів влади, значні людські ресурси саме Російській імперії.

Свідченням таких викривлених відносин може бути закріпачення українського селянства, діяльність музичної школи в м. Глухові (1738 р.), у якій зважаючи на музикальність українського народу, велику кількість передових голосів, готували співаків для Придворної співацької капели в Петербурзі. На цей історичний факт звертав увагу російський академік Б. В. Асаф'єв, численні інші дослідники історії культури двох народів. До речі, Придворною капелою керували вихідці з України Марко Полторацький (1729-1795), Дмитро Бортнянський (1751-1825), який спершу навчався у капелі, а потім писав музику для цього хору, Максим Березовський (1745-1777) інші славенні музиканти.

Глибина проникнення до російського елементу музичної мови українських ознак, досягнень розвитку хорових творів настільки великі, що творчість композиторів-українців деяких менш відомих, стали розглядати, в основному, як російських, забуваючи їх українське походження, національну основу українського музикування, збагачення музичної культури всіх слов'янських народів. Так привласнювалась культура одного народу імперськими амбіціями, нищівною політикою царату, духом і буквою підпорядкування і пограбування української музичної культури.

Окреме місце займає творчість Артемія Лук'яновича Веделя (1767-1808). Вихованець Київської академії, він потім близько шести років служив у Москві капельмейстером у генерал-губернатора П. Д. Єропкина, але вже 1794 року повернувся в Україну і у подальшому керував хоровою капелою генерала А. Я. Леванідова в Києві та Харкові. Тому творча спадщина його є зразком власне українського хорового мистецтва.

Аналізуючи соціальні й історично-культурні обставини епохи, ми бачимо, українська музика здебільшого розвивалась в культових хорових формах. Цьому сприяли прекрасні хорові колективи при великих храмах, монастирях, середніх і вищих навчальних закладах, а також при дворах деяких магнатів. На культову хорову музику мали вплив загальний розвиток

літератури, живопису, архітектури тощо.

Особливістю культового співу є тісний зв'язок з стилістикою народнописенної культури, її інтонаційною лексикою, прийомами багатоголосся і ладо-гармонічними особливостями, з фольклором, з проміжними жанрами між духовною і світською піснею, псалмами і кантами. Найяскравіше такий зв'язок проявився у творчості видатних майстрів хорової музики XVIII ст. – М. Березовського, Д. Бортянського, А. Веделя, спадщина яких є найціннішим надбанням вітчизняної культури.

На кінець XVIII – початок XIX ст. українська культура збагатилася рядом значних здобутків. У поезії та філософії встала постать Г. Сковороди, з'явилися видатні зразки поезії, прози й драматургії з яскравою народною мовою – І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемівський, живописні полотна В. Боровиковського і Д. Левицького, перші значні спроби української історичної науки (праці Д. Бантиш-Гаманецького, М. Маркевича). Крім досягнень у культовій хоровій музиці можна спостерігати світську тематику в урочистих і віватних хорах, у хорових обробках народних пісень.

Але подальшому розвитку українській музиці, і зокрема хоровій, в умовах розкладу феодальних відносин і зародження капіталізму не судилося відбутися. У цьому винні посилення заборон царського уряду на українську культуру, мову, освіту, занепад тих видів мистецтва, які існували з волі представників феодальної верхівки (це стосується особливо колективного музичного аматорства).

Саме життя і розвиток суспільних відносин вимагали від творців повернути до реалізму, до народності. Відображення і засудження соціальної несправедливості найбільше загострення мало у творчості Т. Г. Шевченка. Його бунтівний дух, ідейна наснаженість і неперевершена художність слова національного будителя народу – стали визначальними для композиторського засвоєння у другій половині XIX ст. на довгі роки.

Як не дивно, а сучасна методика музичної підготовки учителів музичного виховання для загальноосвітніх шкіл усіх рівнів має розроблені навчальні програми з основного і додаткових інструментів, естетичного виховання, видано і відповідні методичні листи та поради, лише з методики хорового співу, диригування, виховання в хорових колективах і засобами ансамблевого виконання пісенних творів ще не розроблено жодної праці-поради, а монографічні дослідження про творчість окремих композиторів лише окреслили проблему (пропонується звернути увагу на перший розділ виставки друкованих праць та прослухати записи безсмертних українських пісень (ораторій, хоралів тощо) у виконанні кращих співочих пісенних ансамблів).

Поява перших українських опер не на духовно-церковні мотиви, а на теми життя та історії рідного народу («Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм» та інших), національних водевілей і скетчів, у яких певне місце відводилося хоровому і ансамблевому співу, солоспіву («Зальоти соцького

Муся», «Москаль-чарівник», «На перші гулі» та інші) – значний крок вперед у справі розвитку музичної культури взагалі, українського театральномузичного мистецтва, що оберталось поверненням в народ високого співочого стилю, подальшого розвитку фольклорної пісенно-музичної творчості українського народу.

Середина 50-х років ХХ ст. характерна широким поширенням хорового співу (пісень у хоровому, ансамблевому виконанні) засобами національного кіномистецтва. До таких фільмів належать «В один прекрасний день» (Київська студія художніх фільмів, 1955; про розвиток хорового мистецтва в одному з колгоспів України, композитор В. Соловйов-Седой), «Григорій Сковорода» (Кіностудія ім. О. П. Довженка, 1958, композитор Б. Лятошинський), «Дмитро Горицвіт» (Кіностудія ім. О. П. Довженка, 1961, композитор П. Майборода), «Запорожець за Дунаєм» (Київська студія художніх фільмів, 1953, композитор С. Гулак-Артемовський) та величезний ряд інших, чії твори різних пісенних жанрів, адресованих хоровому виконанню, «пішли» в народ і довго були популярними серед любителів колективного співу.

Демократизація українського професійного хорового співу знайшла відбиток у творчості М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича та інш., в жанрі обробок народних пісень, в яких особливо вдало поєднується професіоналізм з основами народнопісенної естетики.

3. Еволюція хорового співу в Україні-Русі

Ключові слова, поняття:

- до історії виникнення російської школи хорового співу;
- роль традицій українського хорового співу у розквіті російських співацьких шкіл;
- хорові школи в Росії.

Розвиток професійного хорового співу взагалі, як відомо, пов'язаний з добою розквіту культури Київської України-Русі, хоча є свідчення про існування хорового співу і задовго до правління князя Олега, який об'єднав племена у централізовану державу давніх українців, поклавши кінець античній Україні.

Примусова християнізація церкви й вірування внесли певні зміни і в розвиток хорового співу.

З появою Московської держави росіян добрі традиції хорового співу Київської України-Русі знайшли благодатну ниву для подальшого творчого засвоєння і розвитку.

Тому дивним звучать твердження деяких джерел з історії російської музики, що першими співацькими проявами називають візантійський хор, що був привезений до Києва князем Володимиром і співацьку школу, що була створена при Десятинній церкві для підготовки співаків і доместиків.

Все це так, але при чому тут Росія, яка за твердженням «Повісті врем'яних

літ) просто ще не існувала... То ж привласнення історії і культури Київської України-Русі, а давні українці, як відомо, походять від племен русів, а не росіян, тому розглядати появу російського хорового співу можна лише з появи держави Русі, що сталося значно пізніше після розпаду Київської України-Русі (див. праці М. Грушевського, В. Винниченка, М. Драгоманова та ін.).

Без сумніву професійний хоровий спів виник в Київській Україні-Русі значно раніше в християнських і язичницьких дохристиянських храмах, в яких хори існували ще з VIII ст.

Основою російського церковного співу став знаменний розспів російських храмів Ростово-Суздальської, Смоленської, Московської та інших земель. Церковні наспіви фіксувалися за допомогою особливої системи умовних знаків, які отримали назву знаменного розспіву («знамя» з давньослов'янського – знак), або крюкового співу. В знаменному записі визначалася не тільки висота, але і засіб виконання як музичного, так і вокального характеру. Однак, ще до появи Росії, ще в давній Україні-Русі музика, пісенні твори уже записувалися певними знаками, заклавши традиції і для російської нотної грамоти.

Б. Асаф'єв, характеризуючи знаменний розспів, підкреслював, що в ньому, з однієї сторони, вірність звукозодчеським принципам системи гласів, а з іншої – процеси розспівних метаморфоз «перетворено» всередині ладової оболонки, тобто наближені до того, що відбувається під час утворення варіантів народних пісень.

Крім знаменного співу з Кисва Росія запозичила кондакарне виконавство – це виконання кондаків – хвалебних гімнів, в їх мелодіях була велика кількість прикрас, хроматизмів, ладових модуляцій.

Для керування хором, як і в багатьох державах, використовувалася спеціальна система жестів (хірономія), за допомогою яких зазначався темп, направлення руху мелодії.

В XII ст. осередками хорової культури Київської України-Русі були міста удільних князівств Новгород, Владимир, Суздаль, Чернігів. В соборах утворювалися хори і співацькі школи. Найбільшим центром співацького мистецтва був Новгород, етнічно українське місто, закладене українськими князями, навіть Новгородський Софійський собор 1057 року був точною копією Київської Софії, і не лише зовнішньо, а й літургією (службою), школою книжовників (переписувачів книг), бібліотекою і хорами (хоровим співом).

Це для Новгородського намісника Київського князя Ізяслава Остромира було створене дяком Григорієм Остромировим Євангеліє – Апракос 1056-1057 р. Новгородська співацька школа відрізнялася високою майстерністю співців, творців і теоретиків знаменного розспіву.

Багатоголосний спів, так званий строчний, виник в першій половині XVI ст. У ньому використовувалися засоби народнопісенного мистецтва. Найчастіше виконувалося триголосся – середній голос, ведучий основну

мелодію, мав назву «путь», верхній – «верх», нижній – «низ».

Історичні й археологічні джерела свідчать про багаті традиції народно-обрядової та професійно-культової хорової музики, а також театралізованих дій за участю величезних (до 1000 чол.) хорів в державах інків та ацтеків.

Збереглися численні письмові свідчення про участь хорів у релігійних подіях Вавілона, Палестини, Ассирії і Шумеру.

Для давньоєврейської музики характерні жанри псалма і гімну, які виконувалися як спільним хоровим колективом, так і антифонно (тип виконання, при якому поперемінно звучать два хори) або респонсорно (по черзі співає соліст і хоровий рефрен, найчастіше «алілуя») (варто запропонувати студентам прослухати фрагменти російських кантів, псалмів, а за умов наявності запису – один із розспівів).

У другій половині XVII ст. була введена п'ятилінійна нотація й широкого розповсюдження набув партесний спів, багатоголосний, переважно акордового складу, з розподілом хору на групи голосів. Партесний спів у вигляді кантів, потрапивши на російський ґрунт одержав своєрідне відбиття. Йому притаманні національні риси російського хорового співу:

- 1) спів без супроводу;
- 2) початок співу з унісону з послідуємим розподілом голосів;
- 3) рух паралельними тризвуками;
- 4) рухливе викладення басової партії, що дає простір вокалізації.

Найбільшого розквіту цей спів досяг у жанрі партесного концерту (до 12 голосів і більше).

В XVII-XVIII ст. в побутовій і професійній хоровій практиці Росії був розповсюджений кант, за характеристикою Б. Асаф'єва – це хорова хвалебна пісня, іноді сягаюча стрункості й розмаху оди; в ритмоінтонації канта завжди присутній рух: це хода з вітанням. Неперевершеним майстром канту був Д. С. Бортнянський (1751-1825). Фінали концертів Бортнянського майже завжди в ритмі та темпі відкривають рухом кантів.

Б. Асаф'єв, аналізуючи кант як жанр, помічає, що «Слав'ся» М. Глінки, славнозвісний фінал з «Івана Сусаніна» – не що інше, як кант із всіма стилістичними і змістовними інтонаціями. Але М. Глінка дійсно перевершив всіх російських майстрів канта і лаконізмом форми, і ясністю інтонацій, й ідеальною простотою ходи, і злиттям пісенності хорової з пісенністю інструментальною. Навіть аріозо, що виконуються у супроводі хору (наприклад, те ж аріозо Антоніди з «Івана Сусаніна») свідчать про надзвичайно високий рівень професійної майстерності російської класики, що зросла на народних традиціях, на російській школі хорового співу.

У другій половині XV ст. в Росії створюється перший професійний хор «Государевых певчих диакѳов», в кінці XVI ст. із нього виникає хор «Патриарших певчих дяков».

У кінці XVII ст. хор «Государевых певчих диакѳов» був відокремлений від

хору «Патриарших певчих диаков и поддиаков». В 1703 році хор «Государевых певчих диаков» був переведений до Петербургу і пізніше перейменований в Імператорську Придворну співацьку капелу, характерною рисою якої стала орієнтація на європейську хорову культуру. Про це свідчить факт виїзду хору з Петром I за межі Росії (Польща, Германія, Голландія, Саксонія). Своєю участю в зарубіжних оперних виставах і водевілях Придворна співацька капела розширює традиційні функції російських хорів.

Професіоналізація Петербурзької співацької школи проходила в умовах барочної естетики, це була лише ознака придворно-хорового співу, однією з галузей російської національної хорової культури.

Хорова музика придворного застосування в творчості українців за походженням О. Козловського, М. Березовського, Д. Бортнянського дійсно створила засади національної школи, закріпивши притаманну хоровій культурі натхненність, стрункість, закінченість і врівноваженість форм.

Високі досягнення капели були в значній мірі зумовлені рівним складом співаків, який поповнювався вихованцями спеціальної школи в м. Глухові, співацькими можливостями яких захоплювався М. І. Глінка. Але головним фактором успіху капели було керівництво й участь в її діяльності таких видатних музикантів, як Д. С. Бортнянський, М. І. Глінка, Г. Я. Ломакін, М. П. Балакєрєв, М. А. Римський-Корсаков.

Основні ознаки петербурзької галузі хорового співу – зв'язок із світовою музичною культурою всіх часів і високий рівень виконавства.

Сучасна назва співацької капели – Державна академічна капела ім. М. І. Глінки.

В XIX ст. в Москві особливого поширення мали форми церковного співу, які зберігали основні риси древньої культової музики Київської України-Русі. На цей стиль спиралися видатні композитори і хорові диригенти, внаслідок чого з другої половини XIX ст. виникає московська школа хорової культури.

Панування ідеалів духовного світовідчуття проймає такі твори як «Літургія» П. Чайковського, «Всенощная» С. Рахманінова, «Літургія» О. Гречанінова, кантати «По прочтении псалма» і «Йоанн Дамаскин» С. Танєєва.

Основним виконавським провідником ідей став Синодальний хор, який був створений в 1721 р. з «Патриарших певчих диаков» і розквіт якого припадає на період керівництва ним відомими музикантами, хоровими диригентами В. С. Орловим, О. Д. Кастальським, М. Д. Даніліним.

Синодальний хор творчо змагався з Придворною співацькою капелою і в 1896 році одержав перемогу, після чого за ним ствердилася слава кращого російського хору.

Від П. Чайковського і С. Танєєва через творчість Ю. Шапоріна і В. Шєбаліна і далі до хорової музики Г. Свірідова можна простежити епічно-піднесений лад думок, поглибленість у світ загальнолюдських сподівань.

Ця ж лінія спостерігається у виконавському доробку від

П. Смоленського, О. Кастальського, М. Даніліна, В. Каліннікова, П. Чеснокова до О. Свешнікова, О. Юрлова, І. Агафоннікова.

Окремим постає третій напрямок хорового професіоналізму, яке відносно відокремлено від культового і придворного середовища. Воно тісно пов'язане з народнопісенною творчістю.

Хоровий спів російського народу особливого розквіту здобув у роки Великої Вітчизняної війни, коли найбільш вдалі твори, виконані ансамблем пісні й танцю Радянської Армії під керівництвом народного артиста СРСР О. Александрова, і особливо історично неперевершені героїко-патріотичні, що тяжіють до класичних форм хоралів («Священна війна», «Катюша», «Эх, дороги» та ін.), прекрасні твори у виконанні хору ім. П'ятницького («Ой, тумани, мої розтумани» та ін.) враз були підхоплені народом. Ці та інші пісенні твори охоче співалися солдатами в окопах, на відпочинку, в походах; їх залюбки виконували численні самодіяльні хори у навчальних закладах, на підприємствах і заводах, на колгоспних і радгоспних полях; їх співали і знали в кожній родині, в кожній хаті, – то був нечуваний спалах хорового співу людей різних національностей Росії, які громили ненависного ворога – німецький фашизм. Це був досі небачений феномен злиття професійного хорового співу з народним і класичним, тому ця сторінка хорового співу і стала безсмертною в історії культури.

Таким чином, хоровий спів у Росії пройшов довгий еволюційний шлях від запозичених найпростіших форм, через оприлюднення в трудових колективах як обрядово-ритуальний хоровий спів до високих вершин музичної класики, в рівень з якими не може стати хоровий спів жодного народу Європи. Це твори М. Глінки і П. Чайковського, С. Рахманінова і О. Гречанінова і до творів визначних композиторів радянської доби (Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, Г. Свірідов, Д. Кабалевський, Г. Майборода, Ю. Мейтус, Б. Лятошинський).

То ж багатоликим, багатошкілним, неоднаковим у визначенні художньої цінності (від класики до одноголосся в невеличкому співочому гурті) постає російське хорове мистецтво, яке, ствердило себе у світі як найбільш досконале, довершених форм і значного емоційного впливу на слухачів і естетичну культуру народу.

Література:

1. Іваницький А. Українська народна музична творчість / Анатолій Іванович Іваницький. – К., 1990.
2. Коляда Е. И. Хоровая музыка / Е. И. Коляда / В кн.: Музыкальная энциклопедия. – М., 1982. – Т. 6.; его же: Хоровая музыка / В кн.: Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1991.
3. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / Анатолий Петрович Лашенко. – К., 1989. – 133 с.
4. Мартянова Г. М. Історія розвитку хорового мистецтва / Галина

Миколаївна Мартянова. – Кривий Ріг, 1997. – 39 с.

- Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька [навчальний посібник] / Оксана Петрівна Рудницька. – К.: Інтерпроф, 2002. – 270 с.
- Смірнова Т. А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле та сучасність / Тетяна Анатоліївна Смірнова. – Харків: Константа, 2002. – 256 с. – С. 7-35.

Фонозаписи:

Федор Крестьянин СТИХИРА, Глас 1 (конец XVI ст.) Державна республіканська академічна російська хорова капела під керівництвом Олександра Юрлова, 33С-01645.

Березовський М. С. (1745-1777) ФУГА з хорового концерту «Не отвержи мене во время старости», вик. Державна республіканська академічна російська хорова капела під кер. Юрлова О. О. (1927-1973), 33С-01647.

Бортнянський Д. С. Уривок з хорового концерту XXV «Не умолчим никогда, Богородице» (1751-1825), А10 00275 004.

Державний камерний хор Міністерства культури СРСР під кер. Валерія Полянського (заснований у 1971 р.), А10 00637 005.

Завдання для самостійної роботи:

Опрацювати та законспектувати першоджерела:

- Горбенко С. С. Історія гуманізації музичної освіти: Навчальний посібник за модульно-рейтинговою системою навчання. – Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Звойленко Д. І., 2007. – 348 с. – С. 134-169.
- Фільц Б. Міжнародні Симпозіуми культурологів та фестиваль бандуристів у Перемишлі в контексті українського національного відродження // Народна творчість та етнографія. – 1997. – №5-6. – С. 34-44.
- Історія української музики в 5 т. / За заг. ред.. Гордійчука М. М. – К., 1989. – Т. 1. – С. 99-134.

Змістовний модуль II: Історія розвитку хорового мистецтва

Мета: простежити шляхи розвитку хорового виконавства Західної Європи, з'ясувати спільні коріння українського і російського хорового співу та подальші тенденції розвитку хорового мистецтва.

1. Основні напрямки розвитку хорового співу в європейських країнах

Ключові слова, поняття:

- сталі традиції хорового співу в українській діаспорі;
- найдавніші хори;

– Григоріанський спів; меса; «строгий» стиль, мадригал.

Хоровий спів у країнах Європи, Америки та інших континентів підпорядкований своїм закономірностям. Виняток становлять громади української діаспори в Чехії, Словаччині, Польщі, Румунії та інших країнах, де українці проживають компактно, мають власні церкви, недільні школи українознавства, газети, журнали, а донедавна ще й радіо та канали телебачення, що вели передачі українською мовою.

Найбільш «благополучні» в цьому плані громади українців у США, Канаді і Австралії, Англії і Югославії, в яких навіть діють шкільні ради для шкіл українознавства. В школах українознавства, при Українських домах і церквах діють хори народної пісні, капели бандуристів, гуртки любителів народного співу, які усіма засобами прагнуть зберегти для своїх дітей і майбутніх поколінь пісню материкової України. В силу зрозумілих обставин хорові об'єднання української діаспори характерні спільними для всіх особливостями, а саме:

- аранжування і оркестровка пісень зберігається у тому вигляді, в якому емігранти свого часу їх завезли до діаспори;
- орфоєпія пісень зберігає діалектичні характеристики давноминулих часів;
- консерватизм української діаспори проявляється і в костюмах хорових колективів, які є типовими для вихідців з певних місць України, а академічні гурти, припустимо, капела бандуристів із Детройта (Канада) має ще й сучасне елегантне вбрання.

Виконавську майстерність хорових ансамблів можна визначити як народнопісенне українське традиційне багатоголосся.

До самих ранніх відомих пам'яток відносяться поетичні тексти хорових гімнів-закликань з «Самаведи» (Індія, 2000 р. до н.е.), «Регведи» та ін. творів, які за новітніми дослідженнями склалися ще орантами, праукраїнськими племенами Середньої Наддніпрянщини, які переселилися до гирла ріки Ганг і привнесли місцевому населенню добрячий струмінь праслав'янської культури і хорового мистецтва.

Надзвичайне значення для розвитку хорової культури мало мистецтво давньої Греції. У грецькій народній музиці виникли хорові пісні, які виконувалися під час свята врожаю в церковній – пеан, вид хорового гімну, зверненого до Аполлона та Артеміди. Високі зразки хорової лірики пов'язані з іменами поетів Терпандра, Сапфо (6 ст. до н. е.), а також Піндара (6 ст. до н. е.), автора багатьох хорових гімнів та од, засновника жанру дифірамба (з якого, згідно Аристотелю, виникла антична трагедія). Хоровий спів мав велике значення у вихованні юнацтва, недарма поняття «неосвічений» у греків було синонімом «не вміючий співати в хорі». Видатний грецький філософ Платон визначав музику як мистецтво керування хором.

В античному театрі склалася диференціація на співацькі голоси: *netoide* (високі), *mesoide* (середні), *iratoide* (низькі).

Найбільш яскраві сторінки історії розвитку хорової музики Візантії пов'язані з жанрами культової музики, які мали величезний вплив на наступний розвиток хорового співу. У релігійному середовищі виникла традиція співу *a cappella*. Попередником більшості культових піснеспівів стала аґапа (ритуал нічної трапези з хвалебним співом). Система гімнічних жанрів остаточно склалась до 9 ст. Серед найбільш видатних візантійських творців гімнів Роман Сладкопеев, Андрій Критський, Іоан Дамаскін, Феодор Студіт. До складу хорів, крім рядових співців, входили domestiки (вчителя), протопсалти (керівники правого та лівого кліросів), ламподарії (корифеї).

Розподіл християнства на католицизм та православ'я відбилося на подальшій еволюції як культової, так і світської хорової музики. Для культової музики Західної Європи вирішальним етапом стало упорядкування принципів церковного співу (4-6 ст.). В кінці 6 століття папа Григорій I склав антифонарій, піснеспіви якого лягли в основу григоріанського співу, приблизно в той же час усталюється канонічна послідовність розділів хорової меси (центрального обряду добового богослужіння католицької церкви, аналогічний православній літургії), яка складається з 5 основних частин:

- 1) *Kyrie eleison* «Господи, помилуй»;
- 2) *Gloria* «Слава»;
- 3) *Credo* «Вірую»;
- 4) *Sanctus* «Свят»;
- 5) *Agnus Dei* «Агнець божий».

Одноголосся, характерне для григоріанського співу, було теоретично обґрунтовано середньовічним богослов'ям і наголошено єдино можливим видом співу (але поряд з ним в музичній хоровій практиці існувало і багатоголосся). Від антифонного тропу вийшла літургійна драма, яка в свою чергу стала попередницею містерії (14-16 ст.).

Центрами професійно-хорової культури середньовіччя були монастирі та собори Риму та Мілану (Італія), Парижу (Франція), Рейхенау (Германія). В XII сторіччі співацька школа і капела собору Паризької богоматері досягли високого рівня в мистецтві дисканта та його виконання.

Епоха, яка в історії Європи зветься Відродженням (з фр. «ренесанс»), принесла величезні зміни у всіх сферах життя. Вона відрізняється від попередніх та наступних століть як блискучий період розквіту культури та мистецтва. Сама назва «Відродження» споріднює цю епоху з давньогрецькою, що пов'язана в свідомості європейців з чимось неперевершеним, ідеальним. Три століття Відродження (XIV-XVI) стали для майбутніх поколінь взірцем гармонійного буття, прекрасного і досконалого мистецтва.

Епоха Відродження принесла з собою розквіт хорового багатоголосся, розповсюдження різноманітних форм світської хорової музики, ствердження принципу цілісної хорової композиції. Попередником багатоголосся став поліфонічний сольно-ансамблевий спів (мотет, балада, лауда, мадрігал,

шансон). В 14 ст. в Італії і Германії виник напрям *Ars Nova*, найвизначнішим представником якого є Г. де Машо, автор першої в історії музики авторської меси (для 4-гол. хору).

Велику роль в еволюції хорової музики відіграли майстри нідерландської школи: в творчості її представників (Г. Дюфаї, Й. Окегема, Я. Обрехта, Жоскена Дебре, Х. Ізака) високої ступені майстерності досягло поліфонічне письмо строгого стилю. Головним принципом його було всемірний розвиток кожного голосу. Це був не акордовий тип звучання, а так звана лінійна поліфонія. Розспів складів і слів досягав великої складності, в сплетенні 3-х, 5-ти голосів і більше, майже не розрізнялися слова і на першому плані опинилась музика. Серед особливостей нідерландської хорової школи збільшення кількості голосів (до 24 в каноні Ж. Дебре, кінець XV – початок XVI ст.), подальше удосконалення техніки наскрізного розвитку. Естетичні принципи та технічні засоби нідерландської школи найбільш яскраво відбилися у творчості О. Лассо, автора величезної кількості хорових творів світських і духовних жанрів, мали велике значення для розвитку музичної культури європейських стран в Італії (Венеціанська школа – засновник А. Вілларт, А. і Дж. Габріелі, інш. – твори для подвійних та потрійних складів хорів). Римську поліфонічну школу очолив Палестрина (близько 1525-1594), майже всі твори якого складали хори *a cappella*, в яких він зробив значний крок в оволодінні гармонічним мисленням. Вся виразність досягалася лише вокальними засобами – зіставленням діапазонів та тембрів голосів. Звучання в цілому – прозоре і яскраве, проспівано і відчутно кожне слово, хоча голоси (від 4-х до 6-ти) сплетені у складні імітації.

Творчістю Палестрини завершується велика епоха розвитку ренесансної поліфонії, яка зветься «строгий стиль» або «строге письмо». Його риси – чисто вокальне звучання, неширокі інтервали в мелодії, лінійність, панування консонансів, дисонанси можливі лише на слабкій долі, як прохідний з обов'язковим послідуєчим розв'язанням.

Релігійно-політичний рух Реформації сприяв демократизації хорового співу, значно збільшив суспільне значення хорових пісенних жанрів, сприяв виникненню нових жанрів хорової музики: мистецтво мейстерзінгерів, протестантський хорал (в Германії), гуситські пісні (в Чехії), енсзем (в Англії), пісні гьозів (в Нідерландах).

Вплив нідерландської школи можна простежити пізніше на творчості К. Монтеверді (1567-1643) (меси, мотети, мадригали), мадригали якого відбивають шлях цього жанру з кінця XVI ст. – першої половини XVII ст. Монтеверді досяг найбільшої драматизації мадригалу, перетворив його в драматичну сцену.

Форма мадригалу народжувалась з вільного варіаційно-поліфонічного розвитку наспіву, пов'язаного з рядком тексту, або з окремими словами.

Тонально-гармонічна система тоді ще не склалась, тому співзвуччя підкорялися логіці голосоведення та емоцій. Це призводило до несподіваних

для нашого слуху звукосполучень, мадригал міг починатися та закінчуватися в різних тональних фарбах.

Особливою експресією відрізнялися так звані хроматичні мадригали, звукова краса яких захоплює і сьогодні.

У мадригалах Монтеверді можна побачити використання нових інструментальних можливостей (піцикато і тремоло струнних), а від його «драм на музиці» мадригал наближається до мадригальної комедії, а там вже на обрії елементи зароджування опери.

Переломний момент відокремлення хорової музики від церкви пов'язаний з виникненням опери. В XVII ст. у творах К. Монтеверді, Ж. Б. Люлі, Г. Перселла, Р. Кайзера оперні хори фактично були хоровими мадригалами.

Під впливом опери сформувалися жанри хорової кантати і ораторії. Кантата виникла в Італії на початку XVII ст., але більше поширення отримала в Німеччині, де вона зіткнулася з жанром духовного концерту. Кантата стала дуже подібною до ораторії.

Еволюція вільного стилю поліфонії, утворення гомофонно-гармонічного мислення збагатили можливості хорової музики. В XVII-XVIII ст. вона продовжувала плідно розвиватися і в традиційних жанрах меси, мотету, мадригалу, досягнувши вищих вершин у творчості Г. Шютца, І. С. Баха (меса h-moll, «Страсті» та інш.), В. А. Моцарта (меси, Реквієм).

Видатні твори в жанрі ораторії належать Г. Ф. Генделю, Й. Гайдну. До значного переосмислення драматургічної функції хору привела оперна реформа К. В. Глюка.

У роки Великої французької революції народилися жанри революційної та масової пісні, широке розповсюдження одержали гімни-марші, хорові апофеози та оди.

Відбитком гуманістичних ідей революції стали хорові твори Л. В. Бетховена, який вперше використав хор в симфонії.

В XIX ст. пануючою формою хорової музики стало її концертне виконання (ораторії Ф. Мендельсона і Р. Шумана, реквієми Й. Брамса і Дж. Верді).

Великий вплив на її розвиток мали представники романтизму, їх потяг до народної пісні (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс).

Активно вводиться хор в симфонічну музику (Г. Берліоз, Г. Малер).

Для музичної культури 20 ст. характерне широке розповсюдження хорової музики, взаємопроникнення різних національних традицій, розмаїття форм і видів хорового співу – від масової політичної пісні (Х. Ейслер, П. Дессау, А. Буш) до елітарно-витончених композицій, найбільш значними серед яких твори І. Стравинського, А. Онеггера, П. Хіндеміта, К. Орфа, К. Пендерецького, О. Мессіана та інш.

Практика хорового співу в силу багатьох історичних, соціальних та інших причин досліджувалася непослідовно. Навіть радянське хорознавство

до 60-х років спиралося на теоретичну думку хормейстерів-практиків В. Буличова, М. Ковіна, П. Чеснокова, сформовану на зламі XIX-XX століть. На той час вони зосередили увагу переважно на питаннях методичного характеру, з визначною культовою орієнтацією, притаманній професійній хоровій музиці.

2. Етапи розвитку вітчизняного хорознавства, тенденції подальшого розвитку мистецтва хорового співу

Ключові слова, поняття:

- *теорія хорової культури;*
- *предметний підхід до хорової культури;*
- *сьогодення хорознавства як науки.*

Лише останнім часом почалося формування принципово нового погляду на хорову справу, закладається дійсно наукове розуміння мети і змісту хорової культури. Предметом досліджень спеціалістів (К. Птиці, О. Юрлова, В. Мініна, В. Чернушенко, П. Левандо, В. Живова, Л. Шаміної, А. Лащенко та інш.) стають не тільки хорова музика і проблеми її виконання, а насамперед подолання уявлень про хорознавство як про прикладну галузь знань, ставиться питання розробки теорії хорової культури з позицій загальної теорії культури з урахуванням специфіки наближених до хорознавства мистецтвознавчих наук.

Історія вітчизняної хорознавчої науки бере початок з глибини століть, коли хорова творчість і виконавство існували в синкретичній єдності. Спочатку це було пристосування до фонації, потім кристалізація і закріплення окремих навичок і остання стадія – формування науки хорового співу.

Одним з перших свідочств про хорознавчі вказівки в співацькій культурі Древньої України-Русі були музичні азбуки, перші з них з'явилися в XV ст. Вони мали перелік крюкових знаків і входили складовою частиною в співацькі рукописи. У XVII ст. з'являються азбуки нового типу, які містили «тлумачення» співацьких значень, викладення засобів виконання знамен. З середини XVII ст. з'являються перші авторські праці: «Ключ знаменний» Христофорова (1604 р.), «Извещение о согласнейших пометах» Олександра Мезенця (1668 р.), «Ключ» Тихона Макар'євського (в кінці XVII ст., двоє знаменних), в якому музичні зразки викладені паралельно крюковою і п'ятилінійною нотацією. Без сумніву, ці «Азбуки» були прообразом хорознавства. Історично їх поява зумовлена «протистоянням» давньої монодії, що проймає дії хорового багатоголосся Заходу.

З розвитком хорового багатоголосся все більше закріплювався предметний підхід до загальної хорової культури. З однієї сторони, цей підхід виражав світоглядні функції співацько-хорової культури в боротьбі за чистоту і збереження священних наспівів проти тимчасових насолод людини. Такої позиції додержувалися М. Глінка, В. Одоєвський, В. Стасов, В. Буличов, А. Преображенський.

З іншої сторони, хорознавча предметність пов'язувалася з вокально-технологічними питаннями. Порубіжжя XVIII-XIX ст. характеризується пошуком засобів для досягнення художньої мети з розмірної сукупності звуків.

Під розмірністю розуміли супідрядність і взаємозумовленість співацьких елементів. На такій позиції були М. Глінка, Г. Ломакін і подальший розвиток хорової практики наприкінці XIX – початку XX ст. (Д. Заринь, Н. Ковін та інш.) підтвердили таку розмірність.

Але на жаль, у вокально-технологічних питаннях провідної тенденції дістала канонізація співацько-хорової практики. Суттєвий внесок в цю справу зробив директор Придворно-співацької капели Олексій Львов (з 1837 по 1861 рр.). Хорознавчі пошуки замкнулися на церковно-співацькій практиці, на утворенні уніфікованих рекомендацій, що не сприяло розвитку хорознавчої думки.

На рубежі XIX-XX ст. в основному були сформовані знання з керування хором. З них особлива увага приділялася розробці основних елементів хорової звучності: інтонації, ансамблю, нюансуванню. Поглиблення в технологічні проблеми привело до загубленого зв'язку між формою і змістом хорової музики.

Наука співацької культури на той час не усвідомила розриву між загальним розвитком музичного життя в Росії і канонізацією клерикально-співацького виконавства. Тому всі публікації з хорознавства були пов'язані думкою про ослаблення віри і в зв'язку з цим занепадом хорового співу, зниженням інтересу до хорового мистецтва, слабкою підготовкою регентів.

На противагу загальній думці була позиція В. Буличова, висловлена у доповіді на III з'їзді хорових діячів. Він заклеїв батовський стиль (перехідна форма від контрапункта до гомофонно-гармонічного письма) як дилетантський і наголосив строгий стиль як умову існування хорового співу як мистецтва, закликав до ідеї створення симфонічного хору як вищої форми вокального ансамблю. Такий новий підхід не закріпився в хорознавстві, оскільки В. Буличов шукав суттєві основи тільки в хоровій культурі італійських і нідерландських поліфоністів.

У цілому хорова наука в умовах передреволюційних подій в значній мірі відбивала клерикальне світорозуміння. Майбутній розквіт вбачався у зверненні до релігії. На той час взагалі у мистецтві був поширений потяг до релігійно-містичної сфери. Достатньо згадати художників з «Мира искусств», поетів «серебряного века», в музиці звернення до духовних творів П. Чайковського, П. Чеснокова, О. Гречанінова, О. Архангельського.

Великий вплив в просвітницьку діяльність любителських хорових об'єднань внесли хорові диригенти Г. Ломакін, І. Мельников, В. Іванов, І. Молчанов, І. Юхов, О. Городцов, Н. Ковін, М. П'ятницький, П. Ярцев; в Україні – А. Вахнянин, М. Лисенко, О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, П. Демуцький.

В післяреволюційні роки відбувається безпрецедентна переорієнтація по всім напрямам і формам культури. Хорознавство в цей час вирішувало скоріш насущні, практичні питання, які пов'язувалися з необхідністю упроваджувати в

масовий спів певних критеріїв вокально-хорової майстерності. Вирішальну роль в цьому відіграли такі хорові діячі, виховані на традиціях дореволюційної школи: М. Данілін, О. Єгоров, О. Степанов, П. Чесноков, К. Пігров та інші.

Особлива увага приділялася специфічним моментам в хоровій культурі. Наприклад, у визначенні, що таке хор, хорова звучність, інтонування, стрій, ансамбль, нюанси, організація хору, розміщення співаків, розспів, диригування і т. д. Зміст багатьох публікацій з цих питань здебільше повторюється. Але ідея хорового строю детальніше розглядається К. Пігровим, а ансамбль – Г. Дмитревським, хоча і те й інше є у П. Чеснокова.

Суттєвим зрушенням з'явилась позиція В. Краснощокова щодо визначення хору: «Хор – это большой вокально-исполнительский коллектив, который средствами своего искусства правдиво, художественно полноценно раскрывает содержание и форму исполняемых произведений и своей творческой деятельностью способствует идейно-эстетическому воспитанию народных масс». Порівняємо з визначенням хору в роботах П. Чеснокова: «Хор – это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы». Ми бачимо, що В. Краснощоківим сформульована одна з найбільш основних функцій співацької культури – функція духовності. Крім того, В. Краснощоків вперше вводить в свій книжці історичний розділ, звернувши особливу увагу на спадкоємність у хоровому мистецтві.

Новий підхід до хорової науки формується в 70-80-і роки зусиллями видатних хормейстерів як К. Птица, П. Левандо, В. Чернушенко, В. Мінін.

Так, К. Птица уже в перших дослідженнях з мануальної техніки хормейстера заострює питання на співвідношенні художніх цілей і засобів хорового мистецтва. Він зробив неоцінений внесок в постановку питань щодо цілей, змісту, умов, особливостей, форм функціонування сучасної співацької культури.

Ще далі в розробці проблем хорознавства пішов П. Левандо. Він підкреслює, що термін хорознавство має подвійне значення: в широкому розумінні хорознавство – це розділ загального музикознавства, що виплекав власне музику; у вузькому значенні – це спеціальний навчальний курс диригентсько-хорових дисциплін середніх спеціальних та вищих навчальних закладів. Вперше зробивши ґрунтовний огляд літератури, він дістає висновку, що сучасний рівень назрілих проблем не відповідає практичним засобам їх вивчення в традиційному хорознавстві.

У 70-80-х роках історія в хоровій науці стала займати помітне місце. Переглядається і береться на озброєння наукова спадщина теоретиків вітчизняної хорової культури, з'являються праці, пов'язані з творчими доробками окремих хорових діячів.

У хорознавстві ведеться інтенсивний пошук притаманних тільки хоровому співу виразних засобів, в напрямку окремої області хорознавства – виконавської – плідно працюють відомі спеціалісти К. Птица, В. Соколов,

В. Мінін, В. Чернушенко, В. Живов.

Сьогодні хорознавства як науки – це не сталий процес, це пошуки в напрямках історії хорової культури, соціології функціонування хорового виконавського мистецтва, нового підходу до співацько-хорового виконавства, принципово нового зв'язку авторських праць, класики з народнопісенними творами, що виникали і функціонували як хоровий спів тощо. З впевненістю можна твердити про наступний розквіт хорового співу як емоційно досконалого мистецтва впливу на найтонші людські духовні подразники і рецептори, на величній й нетлінній потребі високорозвинутого і гармонійного людства.

Розглядаючи історію розвитку хорового співу і ширше, хорового мистецтва в Україні, Росії та інших зарубіжних країнах, приходимо до висновку, що це складний процес суспільних, художньо-творчих, організаційних, вокально-хорових елементів.

Про це свідчать і аналіз стану сучасного вітчизняного хорознавства. Тенденціям подальшого розвитку вітчизняного хорового співу, процесам формування такого місткого поняття як хорова культура присвячена робота А. Лащенка «Хоровая культура: Аспекты изучения и развития», у якій автор пропонує свою концепцію цілісної моделі науки про хорову культуру. Оскільки це має безпосереднє відношення до нашої теми, то ж зупинимося на основних положеннях цієї концепції.

Як суспільні відносини зумовлюють духовне життя людства, так і хорова культура, як складова цих відносин, формує особистість. То ж А. Лащенко пропонує розглядати частину хорознавства, що досліджує відносини хорової культури з суспільним середовищем під умовною назвою усупільнення, частину хорознавства, що стосується відносин хорової культури з окремим індивідом – під умовною назвою гуманізація, а все, що забезпечує усупільнення і гуманізацію, тобто доцільність використання ресурсів хорової культури складає область хорознавства під назвою реалізація.

У свою чергу, кожен з трьох розділів розподіляється на підрозділи. До усупільнення автор відносить вирішальні для хорознавства знання, передусім методологію самого хорознавства, історію хорового мистецтва, загалом хорової культури, де певне місце повинні зайняти співвідношення в народному хоровому співі академічного універсалізму і регіональної самобутності. До усупільнення автор відносить і соціологію хорової культури, яка разом з музичною соціологією своїми дослідженнями допомогла б прогнозувати подальший хід розвитку співацької культури.

У розділ хорознавства гуманізація А. Лащенко відносить підрозділи, безпосередньо пов'язані з художністю і представляють індивіда з позицій особистого інтересу. Це хорова естетика, що певною сферою художніх пристрастей допомагає об'єднати погоджені дії багатьох людей, або сформувати естетичні ідеали в хоровому мистецтві й у залежності від них визначити засоби досягнення тих чи інших художніх цілей, підрозділ хорова

творчість, як складова розділу гуманізація, припускає діяльність композитора, виконавця і особливості слухацького сприйняття в тісному взаємозв'язку, тоді очевидна можливість вирішувати питання співвідношення хорового письма (як виду творчості композитора) з вокально-виконавськими особливостями стилю, з хормейстерською методикою, якостей фактури з якостями фонації, інтонаційно-тематичного впливу хорової музики і музикально-слухацькими уявленнями широкого слухацького кола.

Художнім мисленням завершується розділ гуманізація. Хорове мислення оперує такими поняттями як загальна ідея твору, що відбиває духовну діяльність суспільства, як художній образ, що є синтезом поетичної і музикальної думки і безпосередньо звуковими знаками, тобто тембром, інтервалікою, мелодикою, гармонією тощо.

До останнього розділу хорознавства реалізація А. Лащенко відносить проблеми виконавства, вивчення ресурсів (засобів виразності хору як інструмента) й організаційно-управлінські питання.

Однією з важливих проблем виконавства є взаємодія виконавчого замислу, драматургії, розкриття образу, емоційного втілення і вокально-хорової техніки.

Виразні ресурси хору як інструмента в хорознавчій літературі найбільш розроблена область знань, до неї відносяться елементи звучності, такі як ансамбль, стрій, нюансування, дикція, вокал тощо. Автор наголошує на тому, що в хоровій звучності певне місце повинні зайняти біофізіологічні якості фонації, що і сьогодні не досить досліджені.

Організаційно-управлінські питання хорової діяльності охоплюють оптимізацію хорового руху, загальне керівництво ним та управління хоровим колективом.

Аналізуючи стан української вузівської музичної педагогіки, а саме в підготовці до хорової справи, Т. А. Смірнова наголошує на необхідності гармонійного сполучення спеціальної та педагогічної майстерності викладача, високої культури спілкування, спрямованості на творчий розвиток студента в дослідженнях Е. П. Скрипчинської, вбачає обов'язковість педагогічної підготовки студентів до керування хором в працях К. К. Пігрова, впровадження ідей співтворчості і співдружності в навчальний процес із досвіду К. С. Греченко, про доцільність своєчасної професійної діагностики обдарованої молоді, впровадження індивідуального підходу в дослідженнях З. Д. Заграничного, підкреслює питому вагу самостійної роботи студента над хоровими інтерпретаціями в нотатках П. І. Муравського, оцінює актуальність нестандартного мислення, творчого розвитку диригентів хору в підходах М. М. Кречка, виокремлює гуманізацію освіти через впровадження індивідуального і особистісного підходів до диригентсько-хорової підготовки в працях А. А. Мірошникової, О. С. Тимошенка.

Ствердженню творчого, художньо-естетичного авторитета співацького мистецтва за сучасних умов, піднесенню виконавської майстерності, пошуку нових форм і виразних засобів повинна сприяти науково-дослідна робота, як

опадає частина хорознавства, яка ще недостатньо реалізована.

Література:

7. Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX веков. – М., 1985. – 288 с.
8. Келдыш Ю. В. Пути развития древнерусской музыкальной культуры в XI-XVI веках / Юрий Всеволодович Келдыш // История русской музыки / общ. ред. А. И. Кандинского. – М., 1973. – Т.1. – 595 с. – С. 13-44.
9. Левашова О. Е. Русская музыкальная культура XVIII века / Ольга Евгеньевна Левашова // История русской музыки / общ. ред. А. И. Кандинского. – М., 1973. – Т.1. – 595 с. – С. 99-114, 174-187.
10. Левик Б. История зарубежной музыки. Вторая половина XVIII века / Борис Вениаминович Левик. – Вып.1. – М., 1973 – 535 с.
11. Романовский Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – М., 2000. – 229 с.

Фонозапис:

Чайковський П. І. (1840-1893) ОТЧЕ НАШ з Літургії Святого Іоана Златоуста, вик.: Державний камерний хор Міністерства культури СРСР під кер. Валерія Полянського А10 00637 005.

Верді Дж. (1813-1901) «Лібера ме» з Реквієма, вик.: Державний академічний російський хор під кер. Свешнікова О. В. (1890-1980), заснована 1942 р. на базі Державного хору СРСР ЗЗД-07648.

Форе Габріель (1845-1924) «Агнус Деї» з Ревієма, вик.: Лейпцигський хор, Дрезденська капела, диригент Сір П. Колін Девіс, 729079.

Завдання для самостійної роботи:

Зібрати матеріали про авторів музики та тексту, епоху створення, ідею, сюжет, відповідність постичного першоджерела та його музичного втілення на прикладі творів зарубіжного та українського авторів.

ТЕМА БЛОКУ ЗМІСТОВНИХ МОДУЛІВ: ХОР ЯК ВОКАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ

Змістовний модуль III. Практика хорового аранжування в лекційному курсі хорознавства

Мета: розвиток творчих якостей майбутнього педагога, здатного на професійному рівні оволодіти мистецтвом хорового аранжування на основі застосування широкого кола різних прийомів та засобів перекладення музичних творів.

1. Завдання хорового аранжування

Ключові слова, поняття:

- аранжування як «мистецтво» перекладу;
- гетерофонія, парафонія, поліфонія;
- транскрипція, обробка, гармонізація, оркестрування.

Хорове аранжування є композиційною формою перетворення музичного матеріалу.

Вивчення проблематики хорового аранжування сприяє рішенням таких важливих завдань як:

- формування системи композиційних знань, методів та прийомів у змінній хоровій фактурі;
- знаходження оптимального варіанту аранжування відповідно художньо-образним завданням;
- опрацювання особистого індивідуального стилю в аранжуванні творів для різного складу хору;
- знайомство з аранжуваннями, перекладенням та обробками виконаними видатними майстрами хорового мистецтва.

Курс хорового аранжування на музично-педагогічних факультетах є необхідним у професійній підготовці майбутнього вчителя музики. Аранжування визначають як «мистецтво» перекладу творів з одного виконавського складу на інший, який, спираючись на фундамент спеціальних знань, умінь, навичок і удосконалюючи їх, виховує художній смак, увагу, моральні якості студентів, сприяє формуванню їх світогляду. Творчий розвиток особистості майбутнього вчителя в процесі оволодіння мистецтвом хорового аранжування і складає основну ціль предмету.

Завдання курсу – формування у студентів широкого кола різних прийомів та способів перекладу музичних творів. Це завдання може бути вирішеним тільки за умови тісного зв'язку занять хорового аранжування з циклом навчально-педагогічних дисциплін, що вивчаються на музично-

педагогічному факультеті.

Хоровий спів у школі, являючись одним із засобів естетичного виховання підростаючого покоління, існує у самих різноманітних формах. Вчителю музики доводиться працювати із самими різними типами хорів. Досконале знання художніх можливостей, специфічних особливостей кожного типу і виду хорів, яке знаходить своє відображення у хорових аранжировках – суттєве втілення міжпредметних зв'язків. Вони охоплюють собою також і дисципліни історично-теоретичного циклу. Для перекладу творів різних епох, стилів, жанрів, студент повинен досконало орієнтуватися у всіх деталях музичного твору, розуміти і відчувати особливості художнього мислення того чи іншого композитора. Все це необхідно донести до слухача, виконати на музичному інструменті.

Хорове аранжування передбачає узгодженість особистої проблематики із спеціальними хоровими дисциплінами: методикою музичного виховання, диригуванням, хоровим класом, практикою роботи з хором, вокалом та історично-теоретичними предметами: теорією музики, сольфеджіо, аналізом форм, гармонією та поліфонією.

Протягом багатьох віків свого існування хорове мистецтво пройшло довгий і складний шлях свого розвитку.

Спроби першого примітивного двоголосся беруть початок від невеликих відхилень другого голосу, щось на зразок так званої гетерофонії, тобто різноголосся, що утворюється при одноголосному імпровізаційному виконанні мелодії декількома співаками і виявляється у чергуванні унісонів і різних співзвуків. Гетерофонія (старогрецький термін, який зустрічається ще у Платона і Плутарха) означає мистецьке прикрашування мелодії одного голосу іншим за допомогою орнаментальних засобів.

Вже з VII століття у Римі користувалися парафонією, формою багатоголосся, яка полягала в ведінні голосів рівнобіжними квартами або квінтами.

В IX столітті з'являється нова різновидність багатоголосного співу *organum* або *organicum melos* і охоплює весь період, званий *ars antiqua*. Типовими жанрами музики середніх віків є мотети, кондукти, мадригали і канцони, які мають достатньо довершену музичну форму.

Протягом п'яти століть IX-XV з'являється і набуває розвитку багатоголосна, культова музика, де домінуючою є поліфонія.

Паралельно з диференціацією різних музичних жанрів виокремлювалися і хоріві.

З розвитком опери й ораторії хор стає однією з основних складових частин цих синтетичних жанрів і в такому вигляді культивується до наших днів.

Згодом хор стає рівноправним компонентом великих інструментальних творів. Наприклад, грандіозні фінали з участю хору Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, симфоній Г. Малера. В симфонічній музиці XX століття хор нерідко виконує колористичну роль або вживається тільки в кульмінації для

завершення певного образу, що розвивався попередньо в партії оркестру. Як приклад можна навести симфонічні поеми «Море», «Каменярі» С. Людкевича.

Хорове аранжування – це творчий спосіб зміни оригіналу і як кожний творчий процес, виховує ініціативу та винахідливість, змушує самостійно приймати художні рішення, сприяє розумінню архітектоніки твору і, як висновок – вибору різних засобів та прийомів аранжування фактурного матеріалу.

Знання основ хорового аранжування направлені на практичну роботу хорового диригента. В своїй діяльності він свідомо використовує різноманітні принципи аранжування музичного матеріалу, виділяючи окремі компоненти хорової звучності.

Освоєння техніки перекладу можливе тільки при емоційному осмисленому сприйнятті музики. Тільки за таких обставин студенти зможуть по-справжньому оволодіти конкретними засобами та прийомами перекладу, використати усі свої знання, уміння, навички. Емоційне сприйняття музики означає сприйняття твору в поєднанні його художніх та технічних особливостей.

Аранжування (від французького *arranger* чи німецького *arrangieren* – приводити до ладу) зазвичай називають перекладенням авторського оригіналу для другого складу виконавців. В музичній практиці термін аранжування рівнозначний терміну перекладення; також існують й інші поняття, близькі по значенню даному терміну – транскрипція, обробка, гармонізація, оркестровка чи оркестрова редакція.

Основою успішних занять з аранжування є міцні знання суміжних предметів. Перш ніж приступити до перекладень, треба вивчити природу хорових голосів, їх вокально-технічну спроможність, а також ознайомитись з виконавськими можливостями найбільш розповсюджених типів і видів хорів.

Мішаний хоровий колектив поєднує жіночі й чоловічі голоси, які мають свій звуковий обсяг, характер і силу звучання, темброві особливості й технічні задатки.

2. Визначення хору. Типи і види хорів, їх виконавські можливості

Ключові слова, поняття:

- етапність у визначенні хору;
- жіночий, чоловічий, мішаний, юнацький, дитячий хори, хорові партії дорослого хору та дитячого; регістр, теситура, примарний звук, порівняльна характеристика голосів.

Хорознавча думка щодо визначення хору пройшла певні етапи розвитку. Так, видатний діяч хорової культури першої половини ХХ ст. П. Г. Чесноков розумів хор як повноцінне об'єднання людських голосів, здібне передавати витончені нюанси душевних рухів, думок і почуттів, що закладені у творі. При цьому він розглядав хоровий колектив виключно як хор *a'cappella*, в якому обов'язково повинен бути точно урівноважений ансамбль, вивірений лад і художні нюанси.

Його сучасник, хормейстер і композитор О. О. Єгоров називав хор *a'cappella* своєрідним вокальним оркестром, який своїми багатими вокальними

фарбами здатний розкривати ідейно-художні образи музичних творів.

Професор, ведучий хормейстер сьогодення, В. Г. Соколов вважав, що хором в повному розумінні цього слова можна назвати такий колектив, який в достатній мірі володіє технічними і художньо-виразними засобами хорového виконання, необхідними для того, щоб передати ті думки і почуття, той ідейний зміст, який закладений в музичному творі.

Суттєвим кроком у вирішенні цієї проблеми стала книга хормейстера і педагога В. В. Краснощокова «Питання хорознавства», який теоретично узагальнив досвід своїх попередників. Хор він визначає як великий вокально-виконавчий колектив, який засобами свого мистецтва правдиво, художньо повноцінно розкриває зміст і форму виконуваних творів і своєю творчою діяльністю сприяє ідейно-естетичному вихованню народних мас. А, визначаючи особливості хорového звучання, В. Краснощоков наголошує на унісонній природі співацьких партій, що унісон передбачає повну злитність всіх компонентів виконання: звукоутворення, інтонації, тембру, гучності, ритму, дикції. Він підкреслював, що відправним моментом у хорovій роботі є встановлення унісонів.

В сучасних дослідженнях щодо хорovої звучності А. Лашенко пропонує розглядати останню як співвідношення одиничного (спів окремої партії з її тембровою й інтонаційною характеристикою) і загального (принцип сукупного виконання, динаміка співвідношення одиничності, тобто темброво-інтонаційна драматургія). Говорячи про специфіку хорovої звучності, А. Лашенко наполягає на тому, що «наріжним каменем» колективного співу повинні стати технічні ресурси фonaції, а сама теорія хорového звуку повинна базуватися на засадах вокальної школи в умовах групової фonaції і передбачає дослідження співацько-хорovої технології, вокального слуху, співвідношення індивідуального і колективного у співі, розробку правил групового вокалу.

Узагальнюючи вищенаведені висловлювання, можна сказати, що хор – це колектив співаків, що самореалізують свої художні потреби в колективному виконанні й творчі можливості яких вимірюються рівнем технічного оволодіння співацько-хорovими навичками і якістю художнього виконання хорovих творів.

Типи хорів в залежності від складу співацьких голосів розрізняються на два типи: однорідні та мішані.

Однорідні – це дитячі, жіночі, чоловічі хорovі колективи. Мішані – це хори, що включають жіночі та чоловічі голоси. Різновидом мішаного хору є хор, в якому партію жіночих голосів виконують дитячі голоси. Раніше партії жіночих голосів доручалися хору хлопчиків. До типу мішаних також відносяться юнацькі й неповні мішані хори.

Жіночий хор – це колектив з багатими за тембром фарбами голосів, що володіє великими виконавськими можливостями з широким діапазоном: від *фа* малої октави до *ля-сі* другої октави. Репертуар для жіночих хорів великий, різноманітний за стилем, образами та манерою виконання. Наприклад:

М. Лисенко «Веснянка» з опери «Енеїда», С. Людкевич «Гаяллка», Т. Сидоренко «Весна» з хорової сюїти «Лісовий янтар», обробка української народної пісні І. Захаржевського «Купала на Йвана».

Слід відзначити, що професійних жіночих хорів немає. Але їх достатньо багато в художній самодіяльності й у спеціальних музичних навчальних закладах, в тому числі й на музичних відділах педучилищ і музично-педагогічних факультетах педінститутів.

Чоловічі хори, їх звучання характеризується своєрідними відтінками тембрових фарб, широким діапазоном динамічних нюансів. Найбільше і провідне голосове навантаження в такому колективі приходиться на партію тенорів. Діапазон чоловічого хору: від *до* великої октави до *фа-соль* першої октави.

В хоровій літературі зустрічаються теситурні рамки і за межами названого діапазону. Виконання таких творів доступно лише професійним колективам.

Чоловічі хори в цілому явище рідке. Найбільш поширені вони в західних областях України. За радянські часи в Україні чоловічий хор був організований С. Дорогим, тепер чоловіча капела ім. Л. Ревуцького.

Твори для чоловічого складу існують найрізноманітніші, особливо багата на них оперна література. Шкільна програма з слухання музики, наприклад, включає чоловічий хор «Закувала та сива зозуля» з сцени «Вечорниці» П. Ніщинського до драми Т. Г. Шевченка «Назар Стодоля», хор «Партизанська» з симфонії-кантати «Україно моя» А. Штогаренка, пісня Богунського полку з опери «Щорс» Б. Лятошинського.

Мішані хори характеризуються наявністю жіночих (сопрано, альти) і чоловічих (тенори, баритони, баси) голосів. Ці колективи володіють унікальними технічними та художньо-виконавськими можливостями: різноманітна динамічна гучність звучання (від ледь чутного до подібно симфонічному оркестру); від повільного хорально-органного розспіву до легкої віртуозності в діапазоні *ля* контр октави до *до* третьої октави; широким спектром різноманітних тембрових фарб різних голосів в їх чергуванні й переплетенні. Цей тип хору П. Г. Чесноков називав найбільш досконалим.

Хорова література як зарубіжних композиторів, так і вітчизняних авторів насичена великою кількістю різноманітних за змістом, стилем, засобами хорової виразності творів для мішаного хору. Шкільна програма з музики знайомить з «Гопаком» з опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок», з поемою-кантатою «Хустина» Л. Ревуцького, Лакримозою з «Реквієма» В.-А. Моцарта, з хоровими мініатюрами Б. Лятошинського на вірші О. Пушкіна й ін.

Юнацькими хорами вважаються колективи, в яких приймають участь старші школярі – юнаки та дівчата VIII-XI класів. В такому хорі досить часто всі юнаки співають в унісон (в силу фізіологічних вікових змін, що відбуваються в їхньому організмі). Через те, що в хорі є жіночі голоси –

сопрано, альти і одна чоловіча партія, то такий юнацький хор можна вважати і неповним мішаним хором (різновидом типу мішаного хору).

Помилки в даному визначенні немає. Слід відмітити, що юнацьким хором може бути колектив, який складається тільки з юнаків. Самостійно організуються й існують такі хори дуже рідко. Частіше вони виникають на базі хорових училищ, капел і хорів хлопчиків. У юнаків, що виростили в колективах і пройшли добру вокально-хорову підготовку з шести семи років, вікові зміни в голосі проходять більш спокійно. До 15-17 років у них в достатній мірі виявляються тембри майбутніх дорослих голосів, що дає змогу їм виконувати в хорі партії тенорів, баритонів, басів. В той же час самостійно, як творчий колектив, даний хор не функціонує. Але, об'єднуючи його з дитячими голосами хлопчиків, може бути створений унікальний колектив, який в змозі виконувати різноманітну і складну програму, призначену для мішаних хорів. Такі колективи існують в капелах хлопчиків Києва, Одеси, Москви, Твері, Вільнюса, Талліна.

Заняття в самодіяльному шкільному юнацькому хорі (неповному мішаному) відрізняється деякою своєрідністю і більшими складностями: неформлені голоси юнаків потребують більшої уваги зі сторони керівника, виваженого, ошадного вокального навантаження на репетиціях, виключення тривалого співу взагалі й на крайніх звуках діапазону зокрема, обмеженої сили гучності звуку. Репертуар для таких колективів береться частіше всього у вигляді полегшених перекладень. Прикладом неповного мішаного хору може бути хор гребців з першої дії опери М. Глінки «Іван Сусанін», хори О. Даргомижського з хорового циклу «Петербурзькі серенади».

Виконавська характеристика дитячих хорів тісно пов'язана з віковими особливостями і вокальними можливостями їх учасників. Тому урахування віку школярів повинно бути провідним принципом організації шкільного хорового гуртка: молодший хор учнів I-II класів; середній – III-IV класів, старший – V-VIII класів, де за бажанням можуть співати і дівчата більш старших класів. Невиконання цього принципу веде до порушення основних правил формування і охорони дитячого голосу.

Молодший хор. Основу репертуару молодшого хору утворюють нескладні зразки народної творчості, пісні сучасних композиторів, твори вітчизняних і зарубіжних класиків. Наприклад, обробки українських народних пісень Л. Ревуцького з супроводом, збірки пісень А. Кос-Анатольського «Сонечко», Ж. Колодуб «Музична абетка» та ін.

Щирість, відкритість почуття, дитяча безпосередність, велика чутливість на вказівки педагога-хормейстера – все це дозволяє молодшому хору виконувати різноманітні за характером і образним змістом твори, які призначені спеціально для цього віку.

Діапазон в таких піснях відповідає можливостям 6-7-річних дітей; він обмежений першою і початком другої октави.

Голоси молодших школярів не мають яскравого індивідуального

тембру. Між голосами хлопчиків і дівчаток ще немає суттєвої різниці. В цілому звук молодшого хору відрізняється легкістю, дзвінкістю, невеликою силою гучності.

В цей колектив (як і в інші шкільні хори) вчитель музики рекомендує або відбирає дітей з добрими музичними і голосовими даними з урахуванням їх бажання додатково займатися співом у хорі.

Учасникам середньої групи дитячого хору посильний більш складний за художньо-виразними засобами репертуар і, перш за все тому, що в основі його лежить двоголосся.

У хлопчиків з'являється більш зафарблений тембровий голос, але поділення на голоси досить умовне. Особливо це в перший рік навчання, на другий рік хорові партії вже більш самостійні, стають більш сталими.

Робочий діапазон мало відрізняється від діапазону співців молодшого хору: *до* першої октави – *ре-мі* другої. Звук має більш насичену звучність.

До репертуару можна включати обробки українських народних пісень Я. Степового із збірки «Проліски» («Засвітали козаченьки», «Сидить дід на печі», «Ягіл, Ягілочка», «Грицю, Грицю, до роботи», «Максим – козак Залізняка» та ін.), нескладні обробки М. Леонтовича «Добривечір, дівчино», «Ой у полі жито» та ін., твори класичної музики: С. Рахманінов «Слава народу», С. Танєєв «Сосна», М. Лисенко «Тихесенький вечір», К. Стеценка «Тополя» і багато інших.

Виконавські можливості старшого хору значно більші, їх досягнення залежать від музичної грамотності, розвитку музичного слуху, пам'яті, якості оволодіння вокально-хоровими навичками. Якщо учні до п'ятого класу засвоїли нотну грамоту, навчилися свідомо і чисто інтонувати, то в старшому хорі вони можуть виконувати дво- і триголосні пісні й хорові твори. Це значно поширює репертуарні можливості колективу, стають доступними для виконання такі твори, як Д. Бортнянський «Славу співаємо», Я. Степовий «Садок вишневий коло хати» на вірші Т. Шевченка, М. Глінка «Венеціанська ніч», Ф. Шуберт «Ранкова серенада» та інші, твори сучасних авторів з більш складною гармонією, інтонаційною мовою: Л. Дичко «Вітчизна», Ж. Колодуб «Осінь», Б. Фільц «Я живу на Україні» й т. ін.

Вивчення такого складного репертуару дає можливість робити хорові репетиції творчими, цікавими, відповідальними.

Сила звуку старшого хору може сягати великої насиченості, динамічної напруженості. Але часто цим користуватися не слід в цілях охорони дитячого голосу. У хлопчиків віком 11-14 років, у яких ще не проявились ознаки мутації, голос звучить найбільш яскраво, з тембровими фарбами грудного звучання. У дівчаток цього ж віку починає з'являтися тембр жіночого голосу. Робочий діапазон партії сопрано *ре-мі* першої октави – *ре-фа* другої; партії альтів: *сі* малої октави – *до-ре* другої. У окремих учасників може спостерігатися різноманітність діапазону голосів.

Дитячі хорові студії.

Дитячі хорові студії – це сучасна, в теперішній час поширена форма масового музичного виховання на основі хорового співу. Справжню масовість забезпечують цій формі умови прийому до неї дітей без спеціального добору. Головне, щоб у дитини був здоровий голосовий апарат. Відсутність голосу, слуху, ритму не заважають зарахуванню в студію, бо розвиток цих музичних здібностей складає основне завдання студій. Кількість учнів може бути від 150 до 500 в залежності від кількості груп.

Інтерес до студій викликаний різноманітними видами музичної діяльності дітей: хоровий спів, сольфеджіо і музична грамота, слухання музики і музична література, ритміка, індивідуальне навчання гри на будь-якому інструменті.

Головна мета навчання в студії – дати учням музичну освіту на основі хорового співу, як важливого засобу їх всебічного розвитку.

За допомогою дитячих хорових студій з'явилася можливість досягнення високого виконавського рівня шкільних хорів, поглибити навчально-хорову роботу, забезпечити спадкоємність у музичному вихованні учнів різного віку.

Репертуар таких колективів збагачується виконанням великих вокально-хорових жанрів: кантат, ораторій, хорових циклів Д. Кабалевського, С. Прокоф'єва, О. Пахмутової, Ю. Чичкова, О. Хромущина, Л. Дичко, В. Рубіна та ін., а також постановами дитячих опер М. Лисенка, К. Стеценка й ін.

У практиці хорової роботи саме тембри голосів та їх діапазон (обсяг голосу від низьких звуків до найвищих) є основою для визначення типу голосів кожної хорової партії. Характеризуючи хорові партії, визначасмо робочий діапазон кожної (найбільш уживаний у хоровій практиці діапазон без граничних звуків внизу і вгорі).

Хорові партії дорослого хору.

Партія сопрано. Загальний діапазон партії: до першої октави – сі другої – до третьої октави. Робочим діапазоном слід вважати: мі-бемоль першої – ля другої октави. Верхній регістр у сопрано яскравий, соковитий, характеризується найбільшою силою виразності й динамічності. У середньому регістрі голос сопрано відрізняється легкістю і рухливістю. Нижній регістр більш приглушений, дещо припухлий.

Сопрановій партії найчастіше приходится виконувати основний мелодичний голос, вона має визначальний вплив на загальну звучність колективу.

При розподілі сопранової партії на дві, ліричним сопрано доручають вести перший голос, а драматичному – другий голос. Колоратурні сопрано більш придатні для сольного співу.

Партії альтів частіше належить другорядна роль – виконання звуків гармонічного супроводу. Ця партія вважається менш рухливою, хоча в хоровій літературі достатньо музичних прикладів, де альтам доручається відповідальна, рухлива і виразна мелодія.

Альтова партія відрізняється рівним, насиченим звучанням протягом

всього робочого діапазону: *фа-соль* малої октави – *до-ре* другої октави. Щоби ця хорова партія мала яскравий тембр, її потрібно комплектувати дуже ретельно. В умовах художньої самодіяльності це складне завдання, тому що справжні низькі голоси зустрічаються рідко. Тому в альтову партію зараховують меццо-сопрано, які без напруги повним звуком можуть виконувати нижні звуки альтового діапазону. Темні фарби контрально посилюють партію другого альтя.

Партія тенорів. Загальний діапазон: *до* малої октави – *до* другої октави. Крайні звуки діапазону використовуються в хоровій літературі рідко. Верхній регістр у тенорів звучить яскраво, виразно, з великою силою. Особливістю, що розширює діапазон партії, є наявність у тенорів фальцету, що дозволяє виконувати легким звуком крайні верхні звуки і звуки середнього регістру забарвлює особливим тембром.

Функція тенорової партії в хорі різноманітна: часто їй доручається основна тема твору, нерідко тенора дублюють партію перших сопрано; багато прикладів, в яких тенора виконують звуки гармонічного супроводу.

Комплектування партії в умовах самодіяльності викликає особливу складність, з одного боку, тенори – достатньо рідкі голоси, які можна зустріти і запропонувати їм співати в хорі, з іншої – не всі тенори мають розвинутий діапазон. Нерідко в партію тенорів зараховують баритонів, в діапазоні яких є високі звуки. Із-за слабкого складу партії керівникам хору доводиться робити переклад деяких творів, заради спрощення мелодичної лінії тенорів.

Партія басів утворює основу хорової звучності, її фундамент. Особливо відповідальна роль партії басів у творах без супроводу. Діапазон: *мі-фа* великої октави – *мі-фа* першої октави.

Найбільш виразно партія басів звучить в середньому і високому регістрах. Партію басів найчастіше поділяють на дві групи: баритони і басы. Особливу рідкість і цінність для хору має група низьких хорових чоловічих голосів – октавісти. Наявність в колективі одного-трьох октавістів значно розширює виконавські можливості хору.

Аналізуючи хорові партії, їх обсяг, діапазон – загальний і робочий, характер звучання, окремо потрібно сказати про перехідні звуки, які утворюються при переході від одного регістра до іншого.

Нагадаємо, що регістр співацького голосу – це послідовність однорідних звуків, які відтворюються одним механізмом голосоутворення. Найголовніше від чого залежить різниця регістрів, це неоднаковий їх механізм, неоднаковий спосіб користування голосовими зв'язками. При грудному звучанні голосові зв'язки коливаються всією своєю масою, при головному – лише краями. Чоловічі голоси мають два регістри: грудний і фальцет. Жіночі – три: грудний, медіум (мікст) і головний. Аналізуючи механізми формування різних регістрів, Г. Стулова приходить до висновку, що голосоутворення – це складний процес взаємодії між настроєм гортані (повним чи краєвим),

ступенем приведення голосових складок одна до одної і величиною повітряного потоку. Всі три складових величини забезпечуються роботою дихальної системи і артикуляційного апарата відповідно до художніх задач.

З особливостями звучання голосів в різних регістрах пов'язане поняття теситура.

Теситура – висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу. Теситура може бути середньою, високою, низькою, зручною або незручною.

Партія сопрано. Перехідні ноти *мі-фа* першої октави і *мі-бемоль-фа-дієз* другої октави, зона примарних звуків в районі *сі* першої – до другої октави.

Примарним називають співацький звук, який серед інших середніх тонів голосу звучить найбільш природно, вільно і за тембром наближається до вірного співацького тону.

Партія альтів. Перехідні ноти у альтів – *мі-фа-дієз* першої октави і *до-ре-дієз* другої октави. Зона примарного звучання *соль-ля* першої октави (не грудні).

Партія тенорів. Перехідні ноти *мі-бемоль-фа-дієз* першої октави. Зона примарного звучання *сі-бемоль* малої – до першої октави.

Партія басів. Перехідні ноти *сі-бемоль* малої – до-дієз першої октави. Зона примарного звучання *мі-фа-дієз* малої октави.

Для більшості дітей дошкільного віку зона примарного звучання приходить на звуки *фа-ля* першої октави. З цих же звуків рекомендується починати розспівування.

Перехідні звуки для хлопчиків і дівчаток не розрізняються. Умовний розподіл тільки між сопрано і альтами. Відповідно для сопрано – *фа-фа-дієз* другої октави, для альтів – *ре-ре-дієз* другої октави.

Види хорів. Вид хору визначається кількістю самостійних хорових партій. По видам хори бувають:

– одноголосні (хори молодших школярів), в класичній літературі відомий одноголосий персидський хор з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки; як приклад чоловічого одноголосся – знаменний розспів;

– двоголосні (дитячий хор складається з партії сопрано і альтів), відомий приклад з оперної класики – хор половецьких дівчат з опери О. Бородіна «Князь Ігор»;

– триголосні (неповний мішаний: сопрано, альти і чоловіча партія в унісон) – О. Даргомижський «Буря імлюю небо криє» де співають сопрано, альти, басы; жіночий хор – обробка М. Леонтовича української народної пісні «Ой сивая зозуленька», чоловічий хор – «Вакхічна пісня» О. Даргомижського;

– чотириголосні (мішаний хор: сопрано, альти, тенора, басы) – фінальний хор «Там за тихим, за Дунаєм» з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»; жіночий (СІ, СІІ, АІ, АІІ) – «Туча» В. Лятошинського; чоловічий (ТІ, ТІІ, БІ, БІІ) – «Вогні горять» І. Воробкевича;

– п'ятиголосні (мішаний хор: сопрано, альти, тенора, баритони, басы; сопрано перші й другі, альти, тенора, басы і т. д.) – С. Танєєв «Прометей».

Вид хору – поняття відносне, оскільки визначення його пов’язується з характеристикою будь-якого окремого твору, залежить від кількості голосів в конкретній партитурі.

Кількісний склад хорів. Найменша кількість голосів кожної партії дорівнює трьом. В цьому випадку під час виконання тривалого звуку один із співців може змінити дихання, в той час як голоси останніх двох будуть продовжувати звучати. Завдяки цьому зберігається основна ознака хорового співу – колективність. Таким чином, мінімальний склад для мішаного хору дорівнює 12, по три в кожній партії.

Враховуючи сучасний досвід заведено визначати колективи малого складу – мішані з 12 чоловік, однорідні з 6 чоловік як вокально-хорові й вокальні ансамблі, їх мистецтво набирає велику популярність, а манера виконання розвивається дещо іншими шляхами ніж хорова.

Тому останнім часом хоровий колектив від 25 до 35 чоловік з рівною кількістю співаків у кожній партії слід вважати хором малого складу або камерним. Хори середніх складів налічують від 40 до 60 учасників. Це найбільш розповсюджений склад. Хори за складом перебільшуючі середній склад понад 60-70 чоловік вже є великими.

Розміщення хору. У вирішенні цього питання тривалою практикою склалася відповідна спадкоємність: хори на сцені і на репетиції розташовуються за хоровими партіями. Споріднені партії в мішаному хорі поєднуються: високі жіночі й високі чоловічі голоси – сопрано і тенор, низькі жіночі й чоловічі – альти, баритони, баси.

Двоголосний

сопрано	альти
---------	-------

тенори	баси
--------	------

*Триголосний
однорідний*

сопрано II	альти
сопрано I	

тенори	баритон	баси
--------	---------	------

*Триголосний
мішаний*

чоловіча партія	
сопрано	альти

*Чотириголосний
однорідний*

Сопрано II	Альти II
Сопрано I	Альти I

Тенори II	Баси
Октавісти	
Тенори I	Баритон

*Чотириголосний
мішаний*

Тенори I, II	Баритони, Баси
Сопрано II	Альти II
Сопрано I	Альти I

Відомий український диригент В. М. Іконник розташовував державний камерний хор за моделлю шахової дошки. Таке ж розташування співаків існувало у американському камерному хорі (36 осіб), яким керував Б. Шоу.

Існує два засоби хорового виконавства: спів з супроводом і спів без супроводу (а'cappella). Як відомо, спів а'cappella є найвищою формою

хорового виконавства, основні характеристики якого зводяться до трьох елементів співу: ансамблю, строю, нюансів. За влучним зауваженням А. Лащенка ця триєдина теорія сформувалася на рубежі XIX-XX століть і послідовно варіювалась до 60-х років і тільки останні два десятиріччя додали до цих елементів фонацію (вокал) і слово (дикцію).

В співі а'саррелла всі властивості людських голосів не приглушені інструментальними тембрами і не змішані з ними, виявляються в своєму чистому вигляді.

Звучання людських голосів не залежить від темперованого строю, на якому побудовані клавішні інструменти – фортепіано, баян й ін., спів без супроводу становить своєрідну гармонію, яка виходить лише із самої природи людського голосу.

Народне багатоголосся майже не знає інструментального супроводу. Особливого розвитку спів а'саррелла досяг на Україні й у Росії в XVIII-XIX століттях.

Спів а'саррелла ставить перед диригентом певні вимоги: вміти досягти чистоти інтонації, ансамблю, динамічних відтінків, спираючись на власні слухові відчуття; добиватись виразності засобами чисто вокального характеру, зберігати пісенність, тембральну злитність кожної партії і всього хору.

Спів без супроводу вимагає від хору посиленої уваги до жесту диригента, вміння прислухатися до співу інших.

Додаткові труднощі при співі а'саррелла створює ще й необхідність користуватися камертоном, за допомогою якого керівник дає настройку хору і взагалі визначає точність висоти виконання. Вправність користування камертоном вимагає неабияких тренувань.

Спів з супроводом значно полегшує виконання хорового твору. Акомпанемент допомагає хору чисто інтонувати, витримувати правильний темп і т. ін. Тому в репертуарі співаків-початківців більшість творів з супроводом. Проте, користуватися будь-яким інструментом під час роботи з хором потрібно досить обережно, щоб безперервне повторювання інструментом мелодії розучуваної партії не перетворилося у хибний метод, який порушує музично-творчий процес і взагалі музичний розвиток початківця-співака.

Принципової різниці в роботі над співом з супроводом чи без супроводу немає. У всіх випадках необхідно добиватися від хору чистоти інтонування, вміння виконати будь-який складний уривок з твору, навіть, якщо він написаний з акомпанементом.

Крім того, що інструмент допомагає засвоїти музичну фактуру твору, відчути гармонію, акомпанемент є одним з важливих засобів виразності, що створює художню цінність твору.

Група жіночих голосів. Перше сопрано – високий, легкий і рухливий голос. Досить часто в хорових творах гомофонно-гармонічного складу йому доручається основна мелодична лінія. Особливо виразно й ефектно звучить цей голос у середньому і частині верхнього регістрів. Нижній регістр при

аранжуванні рекомендується використовувати лише епізодично, оскільки тут перші сопрано звучать слабо і тембрально збіднено.

Друге сопрано має діапазон і всі інші властивості першого. Проте в низькому і середньому регістрах воно звучить компактно, насичено, а у верхньому – дещо важко, напружено (особливо на звуках *e, f, g, a* другої октави). Тому для проведення основної мелодичної лінії цей голос варто застосовувати саме в низькому й середньому регістрах. У видах розподілу сопранової партії на два, три й чотири голоси йому доручаються відповідно другий і третій, третій і четвертий (табл. №1).

Таблиця 1.

Класифікація голосів систематизована в порівняльних таблицях

Самариним В. А.¹

Сопрано (перші та другі) в хорі

Автори рекомендацій	Загальний діапазон	Робочий діапазон	Перехідні ноти
Загальноприйняті норми	c^1-c^3	c^1-a^2	Нижні – $e(f)1$ окт. Верхні $f\#(f)2$ окт.
М. А. Римський-Корсаков	c^1-c^3	Нижній запасний регістр: c^1-e^1 ; нормальний регістр: f^1-f^2 ; верхній регістр: g^2-c^3 .	
П. Г. Чесноков	Перші: c^1-c^3 ; Другі: h, c^1-g, a^2	Перші: g^1-a^2 ; Другі: g^1-g^2	
О. О. Єгоров	$(h), c^1-c, (des)^3$	Перші: g^1-a^2 ; Другі: g^1-g^2	Перші: $f^1; f-g^2$; Другі: es^1-f^2
М. М. Данілін		$(d), s^1-as^2$	
У. О. Авранек	c^1-c^3		
К. К. Пігров	c^1-c^3	Перші: $f, d-a, b^2$; Другі: f, g^1-g, a^2	
В. Г. Соколов	$h-h^2, c^3$	c^1-a^2	
В. І. Краснощоков	c^1-c^3	e, es^1-b^2	$e, f^1; e, f\#^2$
Л. Ф. Ушкарев	c^1-c^3	Перші: c^1-a^2 ; Другі: $h, c^1-f, (g)^2$	
П. П. Левандо	$(g), c^1-h^2, (c^3)$		
М. В. Романовський	c^1-c^3	$d^1-g, (a)^2$	$e, f^1-f\#^2$
Л. І. Мальтер	c^1-c^3	Перші: f^1-a^2 ; Другі: d^1-f^2	

¹ Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – С. 77-97.

Перший альт – середній жіночий голос з насиченим і глибоким грудним звучанням. Його діапазон від a до f^2 . В аранжуванні краще уникати крайніх регістрів, оскільки в низькому перший альт звучить притьмарено й невиразно, а у верхньому напружено й крикливо.

Другий альт – менш рухливий і гнучкий в порівнянні з першим. В межах від f малої октави до a^1-h^1 звучить компактно й невимушено, у другій октаві – важко й напружено. Розподіл альтів на два, три й чотири голоси здійснюється аналогічно до партії сопрано (таблиця 2).

Таблиця 2.

Альти (перші та другі) в хорі

Автори рекомендацій	Загальний діапазон	Робочий діапазон	Перехідні ноти
Загальноприйняті норми	Перші: $a-a^2$; Другі: $f-f^2$	$a-d^2$	Нижні: $f\#(f)^1$ Верхні: $d\#(d)^2$
М. А. Римський-Корсаков	$g-f^2$	Нижній запасний регістр: $g-a$; нормальний регістр: $h-h^1$; верхній запасний регістр: c^2-f^2	
П. Г. Чесноков	Перші: $g-f^2$; Другі: $g-c^2$	Перші: $h-e^2$; Другі: $g-c^2$	
О. О. Єгоров	Перші: $a-b^2$; Другі: f,g,c,d^2	Перші: $a,h-f^2$; Другі: $(g),a-c^2$	$f^1; f^2$
М. М. Данілін		$(g) as-es^2$	
У. О. Авранек	Перші: $a-g^2$; Другі: $g-f^2$		
К. К. Пігров	Перші: $a-f^2$; Другі: $f-f^2$	Перші: c^1-c^2 ; Другі: $g-f,h^1$	
В. Г. Соколов	$a-d^2$		
В. І. Краснощоків	$(f), g-c^2$	Перші: c^1-d^2	$e-f\#^1$; $c-d\#^2$
М. П. Копитман	Перші: $h-f^2$; Другі: $f, g-c^2$	$g-f^2$	
Л. Ф. Ушкарьов	$f, g-c f^2$	Перші: $h-f^2$; Другі: $f,g-c^2$	
М. В. Романовський	Перші: $a-a^2$; Другі: $f-f^2$	$a-d^2$	Перші: $f\#(f)^1; d\#(d)^2$ Другі: $c(f)^1; c\#(d)^2$
П. П. Левандо	$(d), g-f, (g)^2$		
Л. І. Мальтер	$d-f^2$	Перші: $h-d^2$; Другі: $g-h^1$	

Все вищевикладене стосується принципів аранжування і для дитячого хору (таблиця 3).

Таблиця 3.

Дитячі голоси в хорі

Молодший вік	6,7-10 років	Сопрано перші: c^2, d^2
Середній вік	11-14 років	Сопрано: $c^1, d^1-f^2(g^2)$
Старший вік	15-17 років	Сопрано: $c^1-g^2(a^2, b^2)$ Альти: $(g)a-d^2(es^2)$ Юнаки: $c-d^1$
Хор хлопчиків		Дисканти: c^1-g^2 Альти: $g-f^2$
Шкільний хор		I голоси: $d^1-f^2(fis^2, g^2)$ II голоси: $h-d^2(es^2)$ III голоси: $b-d^2$

Група чоловічих голосів. Перший тенор – високий чоловічий голос. Його діапазон від c малої октави до c^2 . Найбільш раціональні у використанні – друга половина малої і перша октави. Тенор легко долає технічні труднощі, динамічно гнучкий. При аранжуванні треба уникати частих стрибків в партитурі та великої кількості перехідних нот регістрів. Другий тенор має меншу гнучкість, ніж перший. Його діапазон від c до g^1-a^1 , компактно й виразно звучить в малій октаві, особливо у другій її половині (c, d, e, f), важко й напружено – у першій октаві. Крайні звуки верхнього регістру у хорових творах зустрічаються порівняно рідко (таблиця 4).

Таблиця 4.

Тенори (перші та другі) в хорі

Автори рекомендацій	Загальний діапазон	Робочий діапазон	Перехідні ноти
Загальноприйняті норми	$c-c^2$	$c-a^1$	$f\#, f$
М. А. Римський-Корсаков	$c-a^1$	Нижній запасний регістр: $c-e$; нормальний регістр: $f-f^1$; верхній запасний регістр: g^1-a^1	
О. О. Єгоров	Перші: $c-c^2$ (лір.тенор); $c-c^2, d\#(t-alt)$ Другі: $(h) c-b^1$	Перші: $c-d, (b)^1$; Другі: $(h) c-f^1$	f^1
М. М. Данілін		$(d) es-as (a, b)^1$	
У. О. Авранек	$c-c^2$		
К. К. Пігров	$c-a^1, c-c^2$	Перші: $f, g - a, h^1$; Другі: $c-f, g^1$	
В. Г. Соколов	$h, c-a^1, c^2$	$c-a^1$	
В. І. Краснощоків	$c-c^2$	$e-a, b^1$	$es-f\#^1$

М. П. Копитман	Перші: $c-c^2$; Другі: $(h) c-f^1$	$c-g^1$	
Л. Ф. Ушкарьов	$c-c^2$	Перші: $c-a^1$; Другі: $c-f^1$	
М. В. Романовський	$c-c^2$		$f-f\#^1$
П. П. Левандо	$(g)c-h^1(c^2)$		
Л. І. Мальтер	$c-c^2$	Перші: $f-g^1$; Другі: $d-f^1$	

Перший бас (баритон) охоплює діапазон в дві октави – від A до g^1 . Практичне застосування знаходиться в межах від H до e^1 , де він звучить найбільш природно, тембрально насичено. Звуки верхнього регістру можуть з'являтися лише епізодично в загальних хоровах *tutti*, в напружених драматичних комбінаціях, кодах-апофеозах, тощо.

Другий бас (центральний) являє собою основу, фундамент хорového звучання. Його діапазон від C до e^1 . У відрізку великої і малої октав (від F до c^1) без особливого напруження долає різноманітні технічні труднощі (рухливі мелодичні рисунки, пунктирний ритм, контрастну зміну динаміки тощо).

Бас-октава (бас профундо) – найнижчий чоловічий голос. Діапазон його досить широкий – від Y_1-A_1 до $a-h$. Маючи соковитий, м'який, оксамитовий тембр, прикрашає звучання хору, надає йому своєрідного органоподібного забарвлення. Ефективно використовується в повільних наспівних творах, особливо при наявності витриманих або умовних органних пунктів тощо. При аранжуванні бас-профундо слід застосовувати з певним почуттям міри, щоб запобігти у виконанні тембрової одноманітності (таблиця 5).

Таблиця 5.

Баси (перші та другі), октавісти в хорі

Автори рекомендацій	Загальний діапазон	Робочий діапазон	Перехідні ноти
Загальноприйняті норми	Баритон: $A-as^1$ Бас лір.: $G-f^1$ Бас драм.: $F-e^1$ Бас центр.: $(C,D)E-d(e)^1$ Октавісти: $(A)B_1-a(c^1)$	Баритон: $A-f^1$ Бас: $F-d$ Октавіст: $(A)B_1-g,a$	Баритон: $d\#(d)$ Бас: $c\#(c)^1$
М. А. Римський-Корсаков	$c-e^1$	Нижній запасний регістр: $C-a$; Нормальний регістр: $H-h$ Верхній запасний: c^1-e^1	

П. Г. Чесноков	Баритон: G-f ¹ Бас: F-e ¹ Октавіст: G ₁ -h	Баритон: H-e ¹ Баси: F-d ¹ Октавіст: G ¹ -c		
О. О. Єгоров	Баритон: A-as ¹ Бас лір.: G-f(g) ¹ Бас драм.: F-e(f) ¹ Бас центр.: C-(d) ¹ Бас низьк.: (C)A ₁ -a(c) ¹	Баси I: A-e ¹ Окт.: A ₁ -a		
М. М. Данілін		Баритон: (A)B-es ¹ Бас: Es-d ¹	Баритон: f-c ¹ Бас: c-d	
К. К. Пігров	Баритон (бас I): G-g ¹ ; Бас II: c-e ¹ ; Октавіст: G(A)-a,h	Бас I: A-e ¹ ; Бас II: F-d ¹ ; Октавіст: G(A) ₁ -d,e		
В. Г. Соколов	C-e ¹	F,G-d ¹		
В. І. Краснощоков	Баритон (бас I): A-as ¹ Бас II: (C,D)E,F-e, f ¹			b-c# ¹
О. Ф. Ушкарьов	Баритон: G-f ¹ Бас: E,F-d, e ¹ Октавіст: F,G ₁ -f,a	Бас I: c-a ¹ Бас II: c-f ¹		
М. В. Романовський	F-f ¹	Бас I: c-a ¹ Бас II: c-f ¹		
П. П. Левандо	(G ₁)C-f(g ²)			
М. Р. Копитман	Бас I: A-c(f) ¹ Бас II: G,E ₁ -c ¹			

3. Аранжування, предмет та принципи хорового аранжування

Ключові слова, поняття:

- *строге, або точно та вільне перекладення;*
- *предмет хорового аранжування;*
- *що можливо застосовувати, а чого не дозволяється.*

Аранжування, або перекладення, в основному може бути двох видів:

1. Строге, або точно перекладення, без зміни головних компонентів музичної мови (гармонії, ритмічної структури тощо).

2. Вільне – з розширенням, збагаченням засобів музичної мови; зі спрощенням, полегшенням фактури. Вільне перекладення називається ще транскрипцією.

Предметом хорового аранжування може бути перекладення:

1) одного типу хору для іншого, наприклад: чоловічого, жіночого, дитячого хору для мішаного і навпаки;

2) одного виду хору для іншого. Це може бути збагачення фактури або її спрощення;

3) вокально-інструментальних та інструментальних творів для хору або вокального ансамблю;

4) обробки оригінальних мелодій та народних пісень для хору.

Не слід аранжувати хори з опер та ораторій, оригінальні хорові твори та обробки народних пісень композиторів-класиків і сучасних авторів, які написані для певного складу виконавців з врахуванням специфіки колориту звучання з метою створення конкретного образу, настрою тощо.

Зустрічаються твори, які (враховуючи виклад хорового письма, складність фактури, багатство підголосків тощо) неможливо повноцінно виконати іншим складом, ніж задумав композитор. Наприклад, «Весна» (з ораторії «Пори року») Й. Гайдна, «Хор тірольців» (з опери «Вільгельм Тель») Дж. Россіні, «Хор мисливців» (з опери «Чарівний стрілець») К. Вебера, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Ноченька» А. Рубінштейна (з опери «Демон»), «Хор солдатів» (з опери «Фауст») Ш. Гуно.

Хори поділяються на два типи – однорідні та мішані.

1. Твори написані для однорідного хору, можна перекласти на мішаний і навпаки: І. Воробкевич «Сонце вже сховалось». Перекладення С. Людкевича.

Largo

Сонце вже сховалось, сонце вже сховалось, сонце вже сховалось, сонце вже сховалось.
Сонце вже сховалось, сонце вже сховалось, сонце вже сховалось, сонце вже сховалось.
Сонце вже сховалось, сонце вже сховалось, сонце вже сховалось, сонце вже сховалось.
Сонце вже сховалось, сонце вже сховалось, сонце вже сховалось, сонце вже сховалось.

2. Для того, щоб твір зробити доступним для невеликого й малопідготовленого хорового колективу можна при перекладенні полегшити

хорову фактуру: А. Новіков «Нам не забути».

Marciale

Скільки прекрасних надіжд не сбылось, життямій загублено зра.

Скільки прекрасних надіжд не сбылось, життямій загублено зра.

3. Сольний вокальний твір з супроводом можна перекласти для хору або соліста і хору. О. Варламов «Белеет парус одинокий». Перекладення О. Свешнікова.

Allegretto

Бе- ле- ет па- рус

Бе- ле- ет па- рус о- ди-

Бе- ле- ет па- рус

Бе- ле- ет па- рус о- ди-

4. Значно рідше звертаються до аранжування інструментальних творів для хору з супроводом або без супроводу: Ф. Шуберт «Музичний момент». Перекладення Г. Беззубова.

5. Одноголосну тему (найчастіше народну пісню) можна гармонізувати для хору або соліста з супроводом хору. Російська народна пісня «Глухой неведомой тайгою» обр. П. Горюхова.

З душею

Глу-хой не-се-до-хой тай-го-ю, си-бир-ской даль-ней сто-ро-ной, ю (запр. ртом)

Варто ще раз підкреслити, що кінцевий результат залежить не тільки від технічної виучки, а й від наявності творчих задатків.

В одному випадку перекладення здійснюються шляхом прямого перенесення хорової партитури або її окремих голосів із збереженням гармонії та розташування мелодичних ліній. Цей спосіб перекладення називають ще «механічним».

В інших випадках аранжування базується на переосмисленні звучання: збагаченні оригіналу гармонічно-тембровими барвами (якщо йдеться про ускладнення хорової тканини), максимальному збереженні характеру твору (якщо йдеться про полегшення хорової фактури). Зроблене перекладення повинно повністю відповідати оригіналу, мати усі його якості).

Зупинимось на деяких загальних принципах хорового аранжування і розглянемо що можливо застосувати, та чого не треба застосувати.

Не дозволяється:

- змінювати звуковисотність мелодії, ритм, гармонічну логіку, форму твору, модуляційний план, темпи, динамічні нюанси, штрихи, тощо;
- переміщувати мелодію на октаву вгору або в низ, якщо вона викладена в партії сопрано;
- використовувати невинувдані перехрещення голосів;
- вводити додаткові підголоски. Якщо це продиктовано художньою необхідністю, то вони повинні використовуватись з почуттям міри і органічно витікати з характеру твору природно вплітатись в музичну тканину;
- змінювати оригінальний словесний текст твору;
- вводити невинувдані колористичні прийоми або інші звукові ефекти, що не відповідають художньому задуму автора і відсутні у партитурі оригіналу;

В аранжуванні можна застосувати:

- виклад твору у іншій тональності (транспозицію);
- спрощення або насичення фактури (введення або зняття *divisi*);
- проведення головної мелодичної лінії (в залежності від теситурних, ансамблевих умов тощо) в різних партіях хору із збереженням контрапунктуючих та акомпануючих голосів;
- зміна в окремих випадках лінії баса у рамках гармонічної функції (елементи гармонічної ритмічної фігурацій, висхідний та низхідний рух, октавні стрибки тощо);
- у виключних випадках заміну унісонної фактури (при наявності супроводу) акордовою і навпаки;
- анулювання інструментального супроводу, якщо він повністю дублює хорову фактуру.

Слід підкреслити, що хорова фактура при аранжуванні певною мірою залежить від голосоведення, яке повинно бути логічним, плавним, без великих стрибків, тобто найбільш вокальним. Необхідно зауважити, що стрибки, які можуть зустрітися в хоровій літературі, є явищем досить специфічним; мають певне художнє призначення.

4. Аранжування камерно-вокальних творів для хору та інструментальних творів

Ключові слова, поняття:

- *перекладення для хору із збереженням акомпанементу;*
- *ілюстративний акомпанемент для хору a'cappella;*
- *спрощення фактури;*
- *контрастове зіставлення хорових груп;*
- *інструментальні твори із «вокальним» голосоведенням.*

Камерні-вокальні твори-соло, дуети, тріо тощо - з інструментальним супроводом можна перекласти:

1. Для хору без соліста – сольна партія передається першому голосу («Цвітка дрібная» В. Матюка – М. Колеси);
2. Для хору з солістом («Вечірня пісня» К. Стеценка – Д. Заграничного);
3. Для дуету, тріо з хором («Колискова» В. Моцарта – В. Соколова);
4. Для соліста з хором зі збереженням акомпанементу («Однозвучно гремит колокольчик» і «Матушка голуб ушка» О. Гурильова – О. Колосова);
5. Для дуету з хором a'cappella («Проводы» В. Домбровського – О. Свешнікова, «Горные вершины» А. Рубінштейна – Г. Дмитрієвського, «Моряки» К. Вільбоа – М. Клімова);
6. Для хору без соліста з полегшеним акомпанементом або для соліста й хору a'cappella з ускладненою хоровою фактурою.

Масові одноголосні пісні з супроводом можна перекладати для хору a'cappella (партію соліста виконують сопрано), для хору з супроводом і для

соліста з хором а'cappella або з супроводом.

Якщо при перекладенні твору для хору акомпанемент залишається, то останній або зберігається повністю (що не характерно для творів м'якого, ліричного характеру), або для полегшення фактури з акомпанементу частково використовують гармонічний матеріал, перекладений для хору.

В перекладеннях камерно-вокальних творів для хору а'cappella потрібно весь музичний матеріал перенести в хорові партії, щоб зберегти повноцінне звучання даних творів. Найпридатнішими для перекладень для хору є твори, що мають не надто складну інструментальну фактуру. Якщо інструментальний акомпанемент залишається то частину, що виконує гармонічну функцію, передають хорові, а фігурації залишаються у партії супроводу.

Вибираючи твір для перекладу для хору а'cappella, передусім необхідно проаналізувати функцію акомпанементу. Він досить скромний на гармонічні засоби і може мати різне призначення: підтримувати мелодію або збагачувати, доповнювати, коментувати її:

а) наприклад: у баркаролах імітує шум води, хлюпотіння, плескіт весел об воду, в інших творах-спів птахів тощо. Наприклад: «Соловейко» М. Кропивницького – С. Заремби;

б) декоративне – обсотуючи мелодію за допомогою засобів гармонічної, мелодичної фігурації, розвиває багату орнаментику;

в) драматизуючи – підкреслює характерні риси образів, поглиблює розкриття змісту даного сюжету з допомогою імітацій, канону та інших поліфонічних засобів, розвиває, драматизує тематичний матеріал, проведений в партії соліста (пісні Ф. Шуберта, Г. Вольфа, С. Рахманінова, П. Чайковського).

У першому випадку при перекладанні можна спростувати фактуру, а вступ ритмічного характеру зовсім пропускати (наприклад, «Полечко» Кніппера, романс Поліни з опери «Пікова дама» Чайковського, «Козача кавалерійська» Соловйова-Седого).

Ілюстративного характеру акомпанемент не рекомендується пропускати, хоча іноді зустрічаємо перекладання творів, в яких такий тип акомпанементу замінено викладом, характернішим для хорової фактури, наприклад «Моряки» К. Вільбоа в перекладенні для хору.

Багато орнаментований акомпанемент можна привести до первісного вигляду, тобто вичленили з нього гармонічний субстрат.

Спосіб перекладення камерно-вокальних творів для хору такий: якщо твір написано для високого голосу, то при перекладенні його для хору без соліста цю партію доручають найвищій групі: у мішаному хорі – сопрано, а в однорідних хорах – першому сопрано, першому тенору. Партію баса формують з найнижчого голосу фортепіано, середні голоси – з матеріалу, розташованого між мелодією і басом: М. Лисенко «На вгороді коло броду» перекладення Ф. Колеси.

a) *Andante*

На гро_ри_ ті ми_ до бро_ лу бар_ ші_нок не ско_ дить,
чо_мусь ті_ чо_ на до бро_ лу по_ во_ ду не до_ дить.

b) *Andante*

На гро_ро_ ді во_ ло бро_ лу бар_ ші_нок не ско_ дить,
чо_мусь ті_ чо_ на до бро_ лу по_ во_ ду не до_ дить.

Якщо бас і середні гармонічні голоси розташовані в лівій руці, тоді, звичайно, басові ноти виражені на більш важких, наголошених частинах такту. В перекладенні для хору звучання басового голосу в таких місцях можна продовжити, якщо протягом даної структури зберігається та ж сама гармонічна функція.

Наводимо ще один варіант перекладення для мішаного хору з дещо спрощеною фактурою, в якому мелодію виконують сопрано, а інші хорові партії ритмічно тотожні з найвищим голосом.

В перекладенні О. Свешнікова романсу О. Варламова «Біліє парус одинокий» для чотириголосного хору партію сольного голосу доручено

тенорам, що тембрально і регістрово відповідає партії соло в оригіналі. Супровід пристосовано до партії хору.

3) Moderato *p*

Бє-лє-єт пє-рус о-дн-но-кнї в ту-мє-нє мо-ря го-лу-бєв

Інший варіант перекладення цього твору зробив Г. Беззубов, залишивши партію соліста і замінивши інструментальний акомпанемент хоровим.

Moderato *p*

Бє-лє-єт пє-рус о-дн-но-кнї в ту-мє-нє мо-ря го-лу-бєв

С.
А.
Т.
Б.

Наводимо ще один варіант перекладення для мішаного хору з дещо спрощеною фактурою, в якому мелодію виконують сопрано, а інші хорові партії ритмічно тотожні з найвищим голосом.

г) Moderato *p*

Бє-лє-єт пє-рус о-дн-но-кнї в ту-мє-нє мо-ря го-лу-бєв

С.
А.
Т.
Б.

Достатньо легко перекладати твори, акомпанемент в яких простий і

нагадує хоровий склад, наприклад, перекладання пісні М. Глінки «Не щечечи соловейку» М. Балакірева, «Зоре моя вечірняя» Я. Степового:

а) *Lento*

Зо-ре мо-я ве-чір-ня, я, зія-ди над го-ро-ю.

по-го-во-рив ти не-сень-но в не-во-лі з то-бо-ю

б) *Lento*

Зо-ре мо-я ве-чір-ня, я,

Зо-ре не-чір-ня, я, зія-ди над го-ро-ю.

Т. Б.

Зо-ре, зо-ре мо-я,

При такому способі перекладання, що забезпечує гарне хорове звучання, важливу роль відіграє контрастне ритмічне зіставлення хорових груп: один голос проти трьох, два голоси проти двох тощо:

в) *Moderato*

Со-ло-ет, со-ло-ет, не три-сож-те сол-вет,

Со-ло-ет, со-ло-ет, не три-сож-те сол-вет,

Moderato

С. А. Т. Б.
Со... ло... в'ї, со... ло... в'ї, не грї... вож... то со... лят,
Со... ло... в'ї, не грї... вож... те

Інструментальний вступ, або інтерлюдії, якщо вони не мають якогось дуже важливого значення, можна пропустити.

Підтекстовка повинна бути заокругленою, систематизованою, логічною. Одночасно може звучати один текст для всіх голосів Ф. Шуберт «В путь»

Allegro

С. А. Т. Б.
В див... же... нє... чєсть... ннк... жнзнь... вє... дєт... в див... жєнь... є

або кілька, проте слід уникати хаосу у вигляді тексту. Українська народна пісня «На вулиці скрипка грає».

Allegretto

С. А. Т. Б.
То... ді б... мо... же... о... чу... ня... да... і... кв... зе... ля... шю... до... прї... ла
То... ді б... то... ді б... в... до... прї... ла
То... ді б... в... до... прї... ла

Аранжування інструментальних творів для хору.

В музичній практиці зустрічаються інструментальні твори, перекладені для хору. Інструментальну музику (фортепіанну, оркестрову тощо) можна перекладати для різних типів хорів. Проте не кожен інструментальний твір можна аранжувати для хору. Вибір падає на ту музику, якій властиві «вокальне» голосоведення, зручна для хору теситура, не дуже складна ритміка, порівняно проста фактура, близький до хору діапазон тощо.

Оркестрові твори перекладаються переважно для хору a'cappella. В залежності від фактури оригіналу перекладання буває близьким до першооснови, або дещо зміненим, головним чином спрощеним. Аранжований твір виконується без тексту (закритим ротом, на голоспу «а» тощо) або підтекстовується. Необхідно, щоб обраний для хору текст відповідав характерові музики і був близьким за своїм змістом до тієї епохи, в яку

створювалася музика.

Основна мелодична лінія, що виконується одним інструментом, або оркестровою групою, доручається одній партії хору, іншим – відповідно передають оркестрові лінії, що утворюють гармонію твору.

Фортепіанні твори акордового і гомофонно-гармонічного складу перекладають шляхом прямого перенесення інструментальних голосів в хорову партитуру, відповідно опрацьовуючи в разі потреби (зняття деяких подвоень, переміщення окремих акордів, октавні перенесення, «коректура» голосоведення тощо). Наприклад, Р. Шуман «Мрії» перекладене для хору А. Степанова. У наведеному нижче прикладі максимально використано фортепіанний виклад:

a) *Andante cantabile*
p

b) *Andante cantabile*
p sempre legato

C.
A.
T.
B.

5. Обробки народних мелодій для хору та основні принципи хорових перекладень

Ключові слова, поняття:

- вибір засобів музичної виразності для обробки;
- обрання формуючого елементу;
- розташування голосів у хорових перекладеннях.

Визначимо, що художня цінність обробки залежить від загальномузичної підготовки студента, його відчуття специфічних рис народної пісні.

Розглянемо кілька творів з класичної спадщини, які можуть бути взірцями для роботи в галузі обробок. Ми обрали хори, які написані в різних формах.

Народну пісню «Гаю, гаю, зелен розмаю» М. Леонтович обробив для триголосного однорідного чоловічого хору без супроводу. Форма твору куплетна. Мелодія доручена першим тенорам, інші голоси утворюють гармонічну (акордову) вертикаль, проте вони не позбавлені виразності й мелодійності.

120 **Moderato**

Гля ю, гля ю, зе-лен роз-ма ю, лю-бля дів-чи-ну.

сам доб-ре зна-ю, лю-бля дів-чи-ну, сам доб-ре зна-ю.

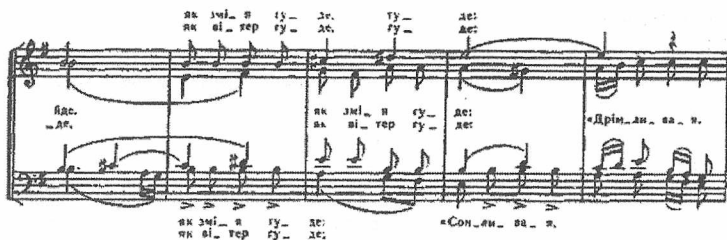
Куплетно-варіаційна форма в порівнянні з простою куплетною дозволяє яскравіше виявити динамічні, колористичні й темброві відтінки, повніше розкрити образний зміст пісні. Наступним взірцем обробки народної пісні, в якій поєднуються елементи куплетно-варіаційної та тричастинної форми є «Пряля» М. Леонтовича.

Moderato Ой пра-ду, пра-ду.

Ой, Ой, свя-то́мъ ян ко-чу... Ой сла-во и то-ло-во́нь-ку

на бі-лу-ю по-сті-во́нь-чу, мо-же я й за-сну. мо-же я й за-сну. Аж свєк-ру-за

на бі-лу-ю по-сті-во́нь-чу, мо-же я й за-сну. Аж гє-кор і-мо-же я й за-сну.



Українську народну пісню «Пряля» М. Леонтович обробив для чотириголосного мішаного хору а'cappella. Створюючи різні образні характеристики – образ перевтомленої надмірною працею молодії жінки-прялі, та образ любого чоловіка, – композитор застосував різні засоби музичної виразності. В першому варіанті-куплеті мелодизований альтовий голос вносить певний елемент поліфонічності. У третьому варіанті-куплеті фактура помітно спрощена, просвітлена (відсутня басова партія). Друга частина – контрастна першій і третій. Мелодію доручено басам, тембр яких позбавляє її м'якості й ніжності, вона звучить підкреслено і грізно. Образи злих людей – свекра та свекрухи – створюються поліфонічністю всіх голосів музичної тканини, дисонантністю гармоній, високою теситурою тощо.

За технічною майстерністю, реалістичним втіленням художніх образів дану обробку М. Леонтовича слід віднести до найбільш видатних досягнень у цьому жанрі.

Основні принципи хорових перекладень.

Аранжування жіночого хору для мішаного хору у тісному розташуванні:

- СІ-С
- СП-А
- АІ-Т
- АП-Б

Аранжування чоловічого хору для мішаного хору у тісному розташуванні:

- ТІ-С
- ТП-А
- БІ-Т
- БП-Б

Аранжування жіночого та чоловічого хорів для мішаного хору в широкому розташуванні голосів:

- СІ-С
- СП-Т (октавою нижче)
- АІ-А
- АП-Б (октавою нижче)
- ТІ-С (октавою вище)
- ТП-Т

БІ-А (октавою вище)

БІІ-Б.

Аранжування чотириголосних мішаних хорів для чотириголосних однорідних:

С-СІ

С-ТІ

А-СІІ

А-ТІІ

Т-АІ

Т-БІ

Б-АІІ

Б-БІІ

Аранжування мішаних хорів широкого розташування:

Схема для жіночого хору

Схема для чоловічого хору

С-СІ

С-ТІ (октавою нижче)

А-АІ

А-БІ (октавою нижче)

Т-СІІ (октавою вище)

Т-ТІІ

Б-АІІ (октавою вище)

Б-БІІ

Література:

1. Бартенева Л. Б. Хоровой коллектив / Л. Б. Бартенева // Вопросы хороведения на музпед факультете. – М.: МГПИ, 1981. – 173 с. – С. 49-64.
2. Вахняк Є. Хорове аранжування / Євген Дмитрович Вахняк. – К.: Музична Україна, 1977. – 71 с.
3. Горохов П., Загребский Д. Хоровая аранжировка / Петр Данилович Горохов, Дмитрий Станиславович Загребский. – К.: Музична Україна, 1982. – 116 с.
4. Егоров В. М. Хоровая аранжировка. Хоровая обработка / Виктор Михайлович Егоров // Молодежная эстрада. – М., 2001. – №4-5. – С. 21-145.
5. Ивакин М. Н. Хоровая аранжировка / Михаил Николаевич Ивакин. – М., 1967. – 212 с.
6. Ленский А. С. Пособие по хоровой аранжировке / Александр Степанович Ленский. – М., 1973. – 343 с.
7. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка / Владимир Аркадьевич Самарин. – М.: Издатцентр «Академия», 2002. – С. 185-195.
8. Чесноков П. Г. Хор и управление им / Павел Григорьевич Чесноков. – М., 1961. – 240 с.

Завдання для самостійної роботи:

Підібрати нотні приклади різних за типом та видом хорів, позначити репертуарні збірники з обраними творами.

Зробити перекладення одноголосної пісні із супроводом для двох або триголосного хору а'cappella в умовах дитячого шкільного хору.

Змістовний модуль IV. Характеристика хорових партій за виконавським профілем

Мета: з'ясувати основні ознаки різних за виконавським направленням хорів та врахувати у практичній діяльності.

1. Розподіл хорів за їх виконавським профілем

Ключові слова, поняття:

- академічний спів;
- місцеві співацькі традиції народного хору;
- капела, ансамбль пісні і танцю, оперні хори, навчальний, шкільний, самодіяльний хори.

Хори народні й академічні. Прийнято розрізняти два основних напрямки в хоровому співі: академічний і народний. Тут і далі користуємося класифікацією А. Лащенко.

Академічні хори в своїй діяльності спираються на принципи і критерії музичної творчості і виконавства, які вироблені музичними академіями або іншими аналогічними організаціями.

Академічний хор і відповідно спів сформувався на фундаменті багатоголосного досвіду вокального мистецтва, в пошуках і закріпленні все нових і нових виразних можливостей. Завдяки академічному співу регулюється взаємодія професійно-композиторської практики з народною творчістю і відтворюються опосередковані зв'язки професійності з фольклором. Процес переусвідомлення народнопісенних інтонацій і образів в творчості М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Л. Дичко й інш. проходив в основному завдяки виразним можливостям академічного співу.

Серед позитивних якостей академічного співу головним слід вважати здібність за тих чи інших обставин функціонування хорової культури знаходити в собі нові якості, залишаючись в той же час на підвалинах своїх глибинних традицій.

Наприклад, середньовічний спів тільки чоловічих голосів в новому партесному виконанні й далі у класичному співі завжди залишався звуковою опорою багатоголосної фактури, на якій закріплювались все нові засоби виразності тембральної і динамічної палітри – розширення діапазону, підключення дитячих та жіночих голосів і т. д. Перевага чоловічих голосів у звучанні мішаного хору і зараз вважається необхідною умовою насиченого звучання.

У новітній час академічний спів піддавався серйозним випробуванням, його значення штучно принижували, намагалися скомпрометувати належність до культового світовідчуття. Але завдяки ціннісній орієнтації на естетичні

ідеали, художні образи, особливості художнього мислення, досвід життєвих відносин академічний спів в досить короткий термін долає всі труднощі. Починається інтенсивний пошук в області тематики, образності, виразності засобів виконавства, слухацьких інтересів, композиторської діяльності. Завдяки академічному засобу виконання в хоровій самодіяльності почався активний процес опанування скарбницею вітчизняної і зарубіжної хорової музики. Саме цей напрямок забезпечив пріоритет радянській хоровій школі на міжнародних фестивалях молоді в повоєнний час. Це було в Празі (1947 р.), коли «Гімн демократичної молоді» А. Новікова заповнив весь світ, це було в Будапешті (1949 р.), де кращим було визнано колектив Московського автомобільного заводу (керівник А. Рибнов), в Берліні (1951 р.) – хор робочих Ленінграда (керівник І. Полтавців), в Бухаресті (1953 р.) – хор Московських студентів (керівник В. Соколов), у Москві (1957 р.) – об'єднаний хор Одеської консерваторії і музучилища (керівник К. Пігров). Серед лауреатів міжнародних конкурсів – академічна капела «Сонячний струм» Миколаївського відділення хорового товариства і т. ін.

Високий рівень художньої майстерності самодіяльного академічного співу було продемонстровано в програмах I і II Всесоюзних оглядів художньої самодіяльності (1975-1977, 1985-1987). Якщо розглядати академічний спів з точки зору художньої мови, то хоровий спів виробив спеціальну академічну манеру вокалу, вимагаючи додержуватися певної нормативності. Це стосується навичок дихання, переключення і вирівнювання регістрів, прикритого і закругленого звука, співучості, дикційної чіткості й т. ін.

Ця нормативність іноді на практиці перетворюється в посередність, стереотипність, ще й сьогодні академічний хор вважається деякими слухачами нудним, неповоротким.

Але норма академічного співу – не якась стала система. Це живий організм, це взаємовідношення норм академічного хорового співу з конкретним твором, стилістикою направлення, естетичними принципами, це постійне удосконалення технології.

Невипадково Г. Дмитрієвський розглядав хоровий ансамбль як новий виразний елемент, розвиваючий хоровий спів з середини, тобто з точки зору модифікації технології.

Як наслідок розвитку можна розглядати і різностильовий репертуар камерного хору В. Мініна з його стилізацією народноспівацької манери в рамках послідовного академічного вокалу, або виконавські можливості хору ім. Г. Верьовки з його інтерпретацією творів М. Лисенка, М. Леонтовича.

Сьогодні хорового виконавства бурхливо формує нові різновиди колективів, тобто окрім традиційних капел, оперних хорів, ансамблів пісні і танцю, виникає і розвивається мистецтво вокального ансамблю, камерного хору, жіночих і чоловічих складів, дитяча творчість.

Академічний спів успішно приймає участь в театралізації співацького

мистецтва, особливо у творах на фольклорній основі. Перші спроби у 70-х роках належать хору під керівництвом В. Мініна, хору молоді та студентів м. Москви під керівництвом Б. Тевліна. У 80-ті роки «хоровий театр» ствердив себе в концертних програмах камерних хорів: молодіжного колективу «Еллерхейн» під керуванням Т. Кальюсте, Новосибірського під керуванням Б. Певзнера, Київського камерного хору під керуванням В. Іконника.

В академічному співі з'являється елемент перебільшення тембру окремих хорових груп, індивідуалізація голосів окремих хористів майже до зміни манери на протилежну від академічної.

Як елемент розвитку академічного співу в свій час мала широке розповсюдження манера *non vibrato*. Особливий вплив її спостерігався під час інтенсивного утворення камерних хорів. Ця манера дозволяла за рахунок рівного, безтембрового звуку легко добитися чистоти і злитності голосів у хорі. Водночас зазнавала шкоди професійна вокальна робота, що вела до відмови від широких виразних можливостей співацького мистецтва.

Академічний спів – це вокальна техніка, що забезпечує високий рівень інтенсивності звучання, висоти, тембру і нестомлюваності голосу. У цьому розумінні вона відрізняється від інших вокальних манер (фольклорних, стилізованих, однорегістрових, мовної, відкритої і т. ін.).

В процесі академічного співу вироблена система граничних можливостей хорових партій, що закріпило за кожною з них окрему регістрову програму; сформовані зв'язки діапазону голосу з складом хору; визначені особливості пофарбування окремих голосів і тембру окремих груп, що забезпечує висотність і ансамбль в хоровій звучності.

Народні хори будують свою роботу на основі місцевих співацьких традицій. Цим визначається різнобарвність складів і манер виконання народних хорів.

Як підкреслює український музикознавець Т. Булат, хорознавець А. Лашенко, питання складу, характеру і манери виконання народних хорів не дає повної і точної характеристики і в зв'язку з поширенням цього напрямку в масовому хоровому русі необхідність його осмислювання стала невідкладною потребою.

Витоки народного хорового співу слід шукати у народнопісенних традиціях. Прототипами народних хорів були селянські хори. Фактично це були співацькі фольклорні групи, що подавали музичний побут вулиці й села. На їх основі були утворені хори під керуванням М. П'ятницького (1910 р.) і П. Яркова (1919 р.).

В сільському хоровому об'єднанні традиційно «верховодили» майстри-заспівувачі, імпровізатори, знавці підголоскової поліфонії, місцевої музичної лексики пісень і обрядів села, де історично склалося коло тем, образів, виконавських засобів.

На жаль, в 20-30 рр. відбувається переорієнтація цінності відповідно

соціальному замовленню, зокрема колективізації на селі. Замість імпровізації зводиться розучування чітко виконуваних партій, стихію акапельного співу спрощують стереотипним інструментальним супроводом, наспівну народну пісню змінюють на куплетну формулу і частушку.

Жанровими ознаками російських народних хорів вважаються:

- а) звертання до місцевої обласної традиції побутового хорового співу;
- б) використання натурального регістрового звучання голосів;
- в) підголосково-поліфонічний розспів пісні як основа хорового багатоголосся;

г) взаємодія співу з народною пантомімою і хореографією.

На відміну від академічних народні хори не мають єдиних норм з кількості чоловічих і жіночих голосів. Є хори з більшою кількістю жіночих голосів, а у козацьких хорах – більше чоловічих голосів.

Різні також і діапазони. Деякі наближуються до мішаних академічних хорів, а робочий діапазон хору ім. П'ятницького – менше двох октав.

Співці народних хорів співають «натуральними» голосами і не використовують засоби вирівнювання регістрів. Вони намагаються співати від початку і до кінця в одному регістрі, при цьому нерідко розширюють його межі за рахунок перехідних нот. Так, виконуючи пісню в мікстовому регістрі, співачка в цій же манері виконує і виражені звуки грудного регістру, які звучать у неї м'яко і тихо. Якщо вона співає в грудному регістрі, то поверхові звуки звучать сильно і напружено, тобто у манері, яку в академічній співацькій практиці вважають «білим звуком».

У народному хорі чисельний склад груп низьких голосів (басів і альтів) може бути значно більшим ніж склад високих дзвінких голосів. Співвідношення між ними може бути 3:1 і навіть 4:1.

Високі, середні, низькі голоси об'єднуються в голосові групи, яких у народному хорі може бути декілька. В хорі ім. П'ятницького є три групи у жіночому хорі й три в чоловічому, співці кожної групи співають разом і в розспівах варіюють мелодичну лінію свого голосу.

Розспівані в народному хорі твори не мають постійної кількості голосів, голоси то розходяться, утворюючи багатоголосну партитуру, то зливаються в унісон. Імпровізація в досвідченому народному хорі має свої закономірності, які відбираються під час роботи над піснею і ретельно зберігаються при наступних виконаннях.

Народний хор у більшості випадків співає на естраді без диригента.

В Україні такий хор на зразок хору ім. П'ятницького створено у 1943 році Г. Верьовкою, який став взірцем для тисяч самодіяльних народних колективів.

Одним з недоліків народного напрямку в хоровому мистецтві є рідке виконання музики професійних композиторів. Наслідком цього є те, що виконавців і слухачів задовольняють вузькою тематикою, банальними образами, шаблонними засобами виразності.

І ще одна ознака штучної обмеженості народного хорового співу. Головною особливістю в Україні є використання виключно грудного регістру у групі жіночих голосів, що приводить до звуження загального діапазону: і як наслідок – вокально-виразних засобів в цілому.

У залежності від напрямку виконавської діяльності хорові колективи називаються капелами, ансамблями пісні і танцю, оперними хорами, навчальними, самодіяльними і т. ін.

Капела. Хор отримав назву від назви місця, де розміщуються співці. До середніх століть капели були виключно вокальними. У зв'язку з розвитком професійного інструментального виконавства стали з'являтися капели, об'єднуючі співців та інструменталістів.

У даний час капелами називаються деякі великі та середні за складом висококваліфіковані концертні хори, такі як хорова капела «Трембіта» (керівник В. Пекар», Державна капела бандуристів (керівник М. Гвоздь), Санкт-Петербурзька державна академічна капела ім. М. Глінки, Російська державна академічна капела ім. О. Юрлова, Українська державна хорова капела «Думка» (керівник Є. Савчук), а також аматорські колективи (хорова капела Харківського клубу «Металіст», народна хорова капела Криворізького педінституту, у якій на підставі навчального хору музично-педагогічного факультету об'єднуються аматорська молодь індустріального й інших факультетів (керівник А. Балабан). Однак, багато хорових колективів, маючи всі дані капели, не мають такої назви, наприклад хор Українського радіо і телебачення (керівник В. Скоромний), Державний академічний російський хор й ін.

Ансамбль пісні і танцю – одна із поширених форм хорового мистецтва. Сама назва свідчить про поєднання двох жанрів мистецтва – музики і хореографії. У зв'язку з цим до ансамблів можна додати і деякі народні хори (Державний російський народний хор ім. П'ятницького, Український державний хор ім. Г. Верьовки й ін.). В основі діяльності ансамблів, як правило, лежить пропаганда національного народного мистецтва. Червонопрапорний ансамбль пісні й танцю ім. Александрова виник у 1928 році. Професійні військові ансамблі пісні й танцю існують у військових округах і об'єднаннях. Самодіяльні ансамблі існують у частинах і підрозділах.

Відомий ансамбль пісні і танцю ім. В. С. Локтева Московського палацу дитячої творчості було утворено в суворі дні 1942 року, коли фашисти наближалися до Москви. Через ансамбль за часи існування пройшли десятки тисяч школярів, серед випускників такі відомі артисти як Тамара Синявська, Наталя Бессмертнова, Володимир Васильєв і багато ін. Ансамбль носить ім'я свого засновника Володимира Локтева, видатного педагога і талановитого організатора, який в ансамблі поєднав три живих організми – хор, оркестр і хореографічну групу.

Сучасне культурне життя пов'язане з відродженням національних витоків мистецтва, про це свідчать численні фольклорні ансамблі, які з'явилися

останнім часом. На Криворіжжі і далеко за межами відомий дитячий фольклорний ансамбль під керівництвом Л. Ляшенко, учасники якого не тільки співають і танцюють українських пісень під акомпанемент власної інструментальної групи, але і виготовляють власноручно національні костюми, вишиванки, рушники.

Оперні хори. Поєднання хорового співу з сценічною дією визначає специфіку оперно-хорового виконавства. Воно має свою давню історію. Оперні хори виникли на початку XVII ст. У 1600 році у Флоренції була поставлена опера Пері «Евредіка», в якій приймав участь мадрігалний хор, а в 1607 році у Мантуї відбулася прем'єра «Орфея» Монтеверді, з хорами пастухів і підземних духів.

З другої половини XVII ст. на авансцену виходять опери Люллі та Рамо. Завдяки оперно-реформаторській діяльності Глюка значно піднялась роль хору в оперній драматургії. Лінію на якісно нове втілення було продовжено іншими композиторами, серед яких Моцарт, Вебер та ін. Хори з ранніх опер Верді були підхоплені борцями народно-визвольного руху. Значення хору як самостійного колективного персонажу починаючи з опер Обера було продовжено Мейєрбером, в операх «Кармен» Бізе і «Аїда» Верді.

Могутнім джерелом прогресу оперно-хорового мистецтва стала російська та українська класика. Народна героїчна опера «Іван Сусанін» М. Глінки, соціально-історична драма «Псковитянка», опера-біліна «Садко», опера-легенда «Сказання о невидимом граді Кітеже» Римського-Корсакова, монументальна епопея «Князь Ігор» Бородіна, народні музичні драми «Борис Годунов» і «Хованщина» Мусоргського, глибинна музично-психологічна драма «Пікова дама» Чайковського – кожний із цих творів складає цілу епоху в історії розвитку світового оперного мистецтва.

З другої половини XIX ст. утворюються оперні школи в Україні: Гулак-Артемівський «Запорожець за Дунаєм», М. Лисенко «Наталка-Полтавка», «Утоплена», «Тарас Бульба». Національні оперні хорові традиції спадкоємно розвиваються у творчості українських композиторів Б. Лятошинського, Г. Майбороди, Г. Жуковського, Г. Мейтуса та ін.

Навчальний хор як передбачено навчальною програмою – обов'язкова дисципліна, утворюється у будь-якому спеціальному музичному навчальному закладі мережі Міністерства культури і Міністерства освіти. Відомі навчальні колективи, що сягають високого рівня професійної майстерності, наприклад, муніципальний дитячий хор «Соловушка» м. Кіровоград (хор музичної школи), або мішаний хор Криворізького музичного училища, що виборов почесне звання лауреата Всеукраїнського конкурсу ім. Д.Січинського за 1995 рік, хор Київської консерваторії під керівництвом П. Муравського, що лишив неперевершені зразки інтерпретації творчості М. Леонтовича і багато інших.

Відомо, що хоровий самодіяльний колектив по організації, стилю роботи і художній направленості тісно пов'язаний з характером і особливостями праці

його учасників. Для учнів працює є навчання в загальноосвітній школі, то ж шкільний хор, як одна із різноманітних форм музично-естетичного виховання займає значне місце у формуванні гармонійно розвиненої особистості.

У залежності від вікових особливостей шкільний хор поділяється на молодший дитячий (1-2 кл.), середній дитячий (3-4 кл.), старший дитячий (5-8 кл.) і юнацький або хор старшокласників (9-11 кл.). Зважаючи на об'єктивні і суб'єктивні умови (комплектація учнями, можливості матеріально-технічної бази, наявність досвідчених фахівців, хорві традиції школи тощо), в кожній школі організуються ті чи інші групи шкільного хору. Так, відомий на Криворіжжі та далеко за межами своєю концертною, просвітянською діяльністю шкільний хор СШ №52 «Вітерець» (керівник І. Шапко), що в 1995 році святкував 25-річний ювілей, охоплював учнів всіх класів. Школа розташована на території старого житлового масиву, школа малокомплектна і малочисельна, то ж зрозумілий загальношкільний хор.

Нові можливості в організації шкільних хорів з'являються завдяки умовам навчання в школах мистецтв, коли музична школа разом з іншими видами художньої діяльності працює на базі загальноосвітньої. Глибоке опанування спеціальними музичними дисциплінами такими, як гра на музичному інструменті, сольфеджіо, музична література надає учасникам шкільного хору можливість професійного зростання, проявляти себе у жанровій різноманітності.

Діяльність хорових самодіяльних колективів безпосередньо пов'язана з трудовою діяльністю учасників. У різні часи різними ідеями керувалася хорова самодіяльність, від широкої масовості революційного пафосу до індивідуального самовираження у хоровому виконавстві. Проблема розвитку самодіяльної творчості присвячено багато публікацій, методичних порад, основні напрямки розвитку хорової самодіяльності останніх двох десятиріч розглянуто в роботах Л. Шаміної, В. Чернушенко.

На основі самодіяльного мистецтва вирости висококваліфіковані, професійні колективи, такі як Російський народний хор ім. М. П'ятницького, Державний український хор ім. Г. Верьовки, Закарпатський, Буковинський народні хори, аматорський хор 60-х років В. Іконника перетворився на Київський камерний хор ім. Б.Лятошинського і т. ін.

Хорове самодіяльне виконавство може сягати високого рівня, достатньо згадати хор робочих Пречистенських курсів, створений в 1897 р. В. Буличовим. Саме для цього колективу видатний майстер поліфонічного письма С. Танєєв присвятив збірку з дванадцяти хорів а'cappella на вірші поета Я. Полонського, серед яких значні хорові композиції як п'ятиголосий хор «Прометей», чи восьмиголосий «По горах дві хмурих тучі».

Всесвітнє визнання отримав аматорський камерний хор з Криворіжжя – «Джаз-хорал» під керівництвом Олександра Гебеля, лазерні диски записів самобутніх композицій колективу випущені відомими фірмами США, Германії.

2. Урахування характеристики хорових партій у хорових перекладеннях для різних за виконавським призначенням хорів

Ключові слова, поняття:

– тембр співацького голосу;

– індивідуальний тембр дитячого голосу.

У попередній темі було розглянуто характеристику хорових партій дорослого хору.

Отже, зупинимось на характеристиці співацьких голосів дитячого хору та їх врахуванні в хорових перекладеннях.

Характеризуючи розвиток дитячого голосу, слід визначити, що основні зміни відбуваються відносно збільшення сили голосу та його тембрального збагачення. Основним показником правильного використання реєстрового режиму дитячого голосу є відсутність млявості та надлишкового напруження.

У залежності від віку у дітей молодшої групи дитячого хору в порівнянні із більш розвинутими голосами середньої групи виявляється схильність до використання крайніх тембрів реєстрових механізмів – повного (грудного) або краєвого (фальцетного).

Поступово співацький голос дітей починає відрізнятися від мовного і за тембром, і за примарною зоною звучання. У середній групі дитячого хору (3-4 клас) стає більш помітною різниця у використанні реєстрів дівчаток та хлопчиків. У хлопчиків використання міксту та грудного реєстру дає можливість двоголосного співу за тембральними ознаками.

Тембр голосу є природною якістю співака, специфіка звучання дитячого голосу пов'язана із особливостями анатомії та морфології дитячої гортані. Методика розвитку дитячого голосу свідчить про залежність типу голосу від розміру голосових складок та гортані. Як правило, чим нижче голос, тим більше гортань.

Вагомим важелем у формуванні реєстрового механізму дитячого голосу є гормональний фактор. У період статевого визрівання відбувається перебудова всього організму підлітка, а у вокальній функції різкі зміни призводять до мутації голосу.

У хлопчиків відбувається інтенсивне зростання частин гортані, у 1,5 рази видається вперед так званий «кадик», голосові зв'язки досягають розміру дорослого чоловіка 2-2,5 см. Наприкінці мутаційного періоду голос хлопчиків знижується в середньому на октаву. Змінюється тембр. Приблизно у третини хлопців встановлюється тенор, у решти – баритон і бас. У дівчат діапазон голосу після мутації залишається майже без змін, але голос густішає і стає більш стійким.

Вплив на тембральне звучання голосу підлітків гормональної перебудови всього організму підкріплюється історичними фактами, використання голосу кастратів. Позбавлені відповідних гормонів, голоси

кастратів залишаються дитячими, але набувають сили дорослого співака.

Індивідуальний тембр дитячого голосу, на думку фахівців, визначається:

– особливостями анатомічної і морфологічної структури гортані та всього організму, включаючи розмір, побудову гортані й голосових зв'язок, міцність м'язової системи як голосового апарату, дихального, так і всього організму, функціональну зрілість кори головного мозку, слухову чутливість та інш.;

– діяльність ендокринної системи із віковими, статевими, індивідуальними, емоційними відмінностями;

– функцією гортані під час співу (характер змикання голосової щілини на основі дихання та резонування надставної труби).

Існувала думка, що в період мутації хлопчикам доцільно забороняти співати. Сучасні фахівці і фізіологи-ларингологи вважають, що розумно сплановані заняття співам в перехідний період сприятливі для зростання голосових зв'язок і розвитку гортані.

Як зазначалося вище, тембр голосу – явище природне. Характеризуючи хорові партії дитячого хору, юнацького хору, хору старшокласниць або дівочого з точки зору тембрального звучання, ми повинні керувати регістровими механізмами дитячого голосу, враховуючи складові елементи індивідуального тембру, такими засобами впливу як теситура, сила звуку, вид атаки, спосіб звуковедення, тип голосної, спосіб артикуляції.

Література:

1. Газінський В. І., Лозінська Т. О., Дабіжа М. Л. Учебний хор: [навчально-методичний посібник] / Віталій Іванович Газінський. – Вінниця: Розвиток, 2003. – С. 4-5, 8-9.
2. Бартенева Л. Б. Хоровой коллектив / Л. Б. Бартенева // Вопросы хороведения на музпед. факультете. – М., 1981. – С. 50-63.
3. Коломоєць О. М. Хорознавство / Олена Михайлівна Коломоєць. – К.: Либідь, 2001. – 166 с.
4. Краснощоків В. Вопросы хороведения / Виктор Иванович Краснощоків. – М., 1969. – С. 87-92, 136-139.
5. Лашенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / Анатолий Петрович Лашенко. – К., 1989. – 133 с.
6. Мартьянова Г. М. Питання розвиваючого навчання в процесі вивчення курсу хорознавства / Галина Миколаївна Мартьянова. – К., 1996. – 119 с.
7. Соколов В. Г. Работа с хором / Владислав Геннадиевич Соколов. – М., 1983. – С. 17-21.
8. Чесноков П. Г. Хор и управление им / Павел Григорьевич Чесноков. – М., 1961. – С. 32-35.

Фонозапис:

Обр. М. Лисенка «За світ встали козаченьки» хор і симфонічний оркестр Київського державного театру опери і балету, 33Д-25896.

«Палала сосна-смерека» Буковинський ансамбль пісні й танцю, С90-25683002.

Ешпай А., слова Карпеко В. «Песня о криницах» Ансамбль пісні і танцю ім. В. Локтева, керівник А. Ільїн, 33С-50-10703-10704.

Вахнянин А., слова Шевченка Т. «Садок вишневий» Хорова капела «Трембіта», керівник В. Пекар, І. Жук, 33СМ03421-22.

Українська народна пісня «Весна наша» в обробці Вацадзе Н. Хор «Щедрик» під керівництвом І. Сабліної, Дитячий хор Жовтневого палацу м. Києва, С-50 11873 11874.

Нотні приклади:

1. Вербицький М. «Жовнір» (4-голосний чоловічий хор)
2. Даргомижський О. «Где наша роза» (неповний мішаний хор – С, Т, Б)
3. Дичко Л., слова Чередниченка Д. Уривок з сюїти «Сонячне коло» для дитячого хору і оркестру III ч. «Ранковий концерт»
4. Фільц Б., слова Лучука В. «Жук-жученко» (дитячий 2-голосний канон)

Завдання для самостійного опрацювання:

Опрацювати питання звукоутворення, звуковедення, вокально-технічного розвитку голосу з навчально-методичного посібника:

– Овчаренко Н. Основи вокальної методики. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2006. – С. 58-77.

Зробити перекладення одноголосної пісні із супроводом для двох або триголосного хору а'саррелла в умовах дитячого шкільного хору.

Змістовний модуль V. Хор як вокальна організація. Деякі елементи вокально-хорової техніки

Мета: теоретично обґрунтувати значення впливу анатомо-фізіологічних змін в дитячому організмі на розвиток дитячого голосу і практично застосувати у формуванні вокально-хорових навичок.

1. Вікові особливості розвитку дитячого голосу. Охорона голосу

Ключові слова, поняття:

- психо-фізіологічна характеристика;
- сенситивний вік;
- співацька діяльність.

Традиції врахування психофізіологічних можливостей дітей молодшого

шкільного віку у конкретних формах музично-творчої діяльності, у тому числі й у співах, простежуються в роботах музикантів-просвітників Б. Асаф'єва, Л. Гродзенської, М. Румер, В. Шацької, в ряді праць з музичної психології В. Петрушина, А. Ражнікова, Г. Тарасова, Б. Теплової, Г. Ципіна, музикознавців В. Медушевського, С. Назайкинського, педагогів-методистів Л. Дмитрієвої, Г. Стулової, Н. Черноіваненко та інших.

Розглядаючи інтонування звуків в контексті музичного мислення, сучасні вчені визначають цей процес як моделювання відношення людини до дійсності¹. Вони доводять, що саме молодший шкільний вік за психологічними показниками є оптимальним, тобто «сенситивним» для початку педагогічного керівництва розвитком дитини, в тому числі й музичного.

Характеризуючи сенситивний вік шестирічного учня, відомий педагог О. Я. Савченко підкреслює, що особливе значення в цей період має сенсорне виховання, яке відбувається в усіх видах діяльності (ігровій, руховій, зображувальній, музичній, трудовій, навчальній), що сенсорні уміння супроводжуються обстеженням незвичайних предметів усіма органами почуттів. Слід пам'ятати про активний розвиток емоцій і почуттів, що супроводжують усі види діяльності шестирічної дитини².

Для рішення педагогічних задач на уроках музики початкової школи є необхідні психологічні передумови, серед яких окреслені найбільш типові показники вікових психологічних особливостей дітей молодшого шкільного віку, а саме:

- моторна активність;
- сенсорна перцептивна активність;
- мотивація і емоційно виразна активність³.

Співи – складний процес звукоутворення, у якому великого значення набуває координація слуху і голосу, тобто взаємодія співацької інтонації та слухового, м'язового відчуття.

Для правильного вокального інтонування виключне значення має стан розвитку слуху дитини. Дитина слухає – потім співає разом з дорослим, підстроюючись під вокальні інтонації. Поступово розвивається стійкість слухової уваги й згодом ладо-висотний слух.

У роки шкільного дитинства голосовий апарат ще не сформований (голосові м'язи тонкі, піднебіння малорухливе, дихання слабке, поверхове) і змінюється разом із загальним розвитком організму й дозріванням так званих вокальних м'язів.

Співацьке звучання в силу неповного змикання голосових м'язів і

¹ Подуровский В. М., Суслова Н. В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. – М., 2001. – С. 9, 62.

² Савченко О. Я. Дидактика начальной школы. – К.: Абрис, 1997. – С. 79.

³ Тарасов Г. С. Музыкальная психология // Спутник учителя музыки / Сост. Чельшева Т. В. – М., 1993.

коливання тільки їхніх країв характеризується легкістю, недостатньою здвiнкістю і міцністю і вимагає до себе обережного ставлення.

Достатньо порівняти довжину голосових зв'язок у дорослих – чоловіків 2-2,5 см, жінок – 1,3-1,8 см, а у дітей менше за дорослих приблизно у 1,5 рази.

Дитяча гортань менша за дорослу, голосові м'язи мають меншу довжину і товщину.

У дорослої людини головна функція зовнішніх щито-черпалоподібних м'язів полягає у взаємодії на голосові складки зсередини, власне вокальними м'язами є внутрішні частини щито-черпаловидних м'язів.

У дітей, на відміну, вокальні м'язи формуються поступово з віком дитини. Починаючи з 5-ти років виокремлюються у вигляді особливого відділу щито-черпаловидних м'язів.

Скісні, поперечні та поздовжні частини внутрішніх щито-черпаловидних м'язів формуються із скісних, поперечних та поздовжніх м'язових волокон зовнішньої частини щито-черпаловидних м'язів.

У дитини 7-ми років ці волокна займають медіальну частину голосової складки і тільки у 12-річному віці голосові м'язи повністю виокремлюються від зовнішніх щито-черпаловидних м'язів.

Визначаючи співацький діапазон дитини слід пам'ятати, що це об'єм звуків, який визначається співом без напруги. Невимушено звучать дитячі голоси в межах *re-si* першої октави. Приступаючи до навчання співам, необхідно спочатку визначити діапазон голосів дітей і потім його поступово розвивати і зміцнювати, щоб згодом вільно володіти своїм голосом. Поряд з цим дуже важливо створити сприятливу звукову атмосферу, яка б допомагала охороні дитячого голосу і слуху.

2. Елементи вокально-хорової техніки, співацька постава, співоче дихання, звукоутворення, звуковедення

Ключові слова, поняття:

- побудова голосового апарату;
- теорії утворення співацького голосу;
- постава, дихання, атака звуку, відповідність засобу звуковедення певної атаки звуку.

Спів – складний процес взаємодії дихання, гортані й резонаторів, тому під час становлення будь-якого вокально-технічного навичку необхідна вірна робота всіх відділів голосового апарату. Якщо ж сказати більш детальноше, то у процесі співу приймають участь майже всі органи людини. Але зупинимось детальніше на будові голосового апарату. До його складу входять: ротова і носова порожнина з додатковими пазухами, глотка, гортань з голосовими зв'язками, трахея, бронхи, легені, грудна клітка з дихальними м'язами і діафрагмою, м'язи черевної порожнини і т. ін. Роботу цих органів не можна розглядати без зв'язку з центральною нервовою системою, яка організує їх

функцію в єдиний співочий процес.

Спів, як і мова, є формою спілкування. Для цього процесу необхідна наявність як сприймаючого, так і відтворюючого звук апаратів, тобто орган слуху фізіологічно невід'ємний від голосового апарату.

У процесі розвитку дитини взаємодія слухових і голосових органів стає настільки спільною, що зливається в одну функцію, на базі якої формується і співацька функція. Слухове сприймання відтворюється опосередковано, тобто через діяльність голосових органів. Під час слухання мови, музики (в тому числі і співу), ми про себе повторюємо їх і тільки після цього сприймаємо.

При формуванні та розвитку вокальних навичок здійснюється постійна взаємодія слуху і голосу; відкидаються зайві, закріплюються і вдосконалюються потрібні рухи. Весь цей процес неможливий без свідчень про те, як здійснюють роботу голосоутворюючі органи.

Органом, де відбувається зародження голосу, є гортань. Вона розташована на середній лінії шиї в передньому її відділі та являє собою трубку, верхній отвір якої відкривається в порожнину глотки, а нижній безпосередньо продовжується в трахею. Гортань виконує потрійну функцію: дихальну, захисну і голосову й має складну будову. Самий великий хрящ гортані – щитовидний – визначає величину гортані, яка варіюється. Чоловіча гортань більша жіночої. Для низьких чоловічих голосів характерна гострокутна витягнута вперед значна гортань, що проступає на передній поверхні шиї у вигляді кадика, або адамового яблука.

Верхній отвір гортані, або вхід в гортань має овальну форму, утворюється попереду рухомим гортанним хрящем – надгортанником. Під час дихання вхід в гортань відчинений. При ковтанні вільний край надгортанника нахилиється назад, затуляючи цей отвір.

Під час співу вхід в гортань звужується і прикривається надгортанником. Це явище має велике значення для утворення художньо цінних якостей співочого звуку, для співацької опори.

У гортані розташовані справжні й несправжні зв'язки. Несправжні зволожують залозою справжні голосові зв'язки. Ця функція особливо важлива під час співацького голосоутворення. Несправжні голосові зв'язки відрізняються від справжніх за кольором, вони такі ж як і вся слизова оболонка гортані. Справжні голосові зв'язки являють собою м'язові складки, зверху і знизу вкриті щільною еластичною тканиною перламутрового кольору. М'язові волокна в них розміщені паралельно внутрішньому краю і в скісному напрямку. Завдяки такій складній побудові голосова зв'язка може різноманітно змінювати не тільки свою довжину і товщину, але й коливатися частинами, все це зумовлює багатство фарб співацького звуку. Голосові зв'язки поділяють гортань на надзв'язочний і підзв'язочний відділи. Внизу гортань безпосередньо переходить в дихальне горло або трахею. Трахея розподіляється на два великих бронха, які потім розгалужуючись неначе

дерево, перетворюються на більш дрібні бронхи, які закінчуються бульками, де і відбувається газообмін.

Всі бронхи утворюють легені й розміщуються в грудній клітині. В основі грудної клітини знаходиться діафрагма – це міцний м'язовий орган, що відокремлює грудну порожнину від черевної. Ми можемо свідомо зробити вдих і затримати видих, але складні рухи діафрагми під час голосоутворення відбуваються підсвідомо. Діафрагма регулює швидкість витрати повітря і підзв'язочний тиск при утворенні звуків і довжини їх сили.

Частина голосового апарату, що знаходиться над гортанню, складається з носової, ротової, глоточної порожнин.

Носова порожнина в свою чергу складається з м'яких тканин носу і лицевих кісток черепа, в останніх знаходяться придаткові порожнини, або пазухи носу.

Захворювання цих порожнин негативно впливає на якість співочого звуку.

Ротова порожнина утворюється за допомогою щік, язика, губ, твердого піднебіння, що відокремлює носову порожнину від ротової.

Тверде піднебіння переходить у м'яке, край якого закінчується маленьким язичком.

Відомо, що асиметрична форма твердого піднебіння негативно впливає на якість голосу. У Шаляпіна був зразковий звід твердого піднебіння. У басів часто зустрічається куполоподібний звід. Для високих голосів найбільш сприятливий більш вузький і крутий звід.

Позаду ротова порожнина широким отвором відкривається в глотку, середній відділ. Глотка становить з себе м'язову трубку, яка верхнім розширенням відділом закінчується під зводом черепа. Глотка, звужуючись донизу переходить попереду в гортань, а позаду – в стравохід. У глотці є окремі скупчення залозної тканини, з якої утворені мигдалини, які відіграють захисну функцію. У дітей найчастіше розростається глоточна мигдалина, у таких випадках говорять, що у дитини аденоїди. Значне збільшення мигдалин негативно впливає на формування співацького голосу.

Процес співу починається з вдиху, під час якого повітря набирається через ротову і носову порожнину, глотку, гортань, трахею, бронхи в розширенні під час вдиху легені. Щодо утворення співацького голосу існує дві теорії:

1) міоеластична теорія пов'язує коливання голосових зв'язок з взаємодією сили підзв'язочного тиску, тобто сили видиху на зімкнуті голосові зв'язки;

2) нейромоторна теорія розглядає коливання голосових зв'язок як результат активних скорочень м'язів голосових зв'язок під впливом нервових імпульсів з головного мозку.

Ці дві теорії не виключають, а доповнюють одна одну, але основною умовою утворення звуку є взаємодія голосових зв'язок і дихання. Дихання в процесі співу є енергетичним фактором, під впливом якого з'являється звук.

Приблизно до 80% енергії співацького звуку, народженого голосовими зв'язками, витрачається на прохід оточуючих тканин, на їх вібрацію.

У повітряносних порожнинах звуки зазнають акустичних змін. Тому ці порожнини називають резонаторами. Розрізняють верхні й нижні резонатори. До верхніх відносяться всі порожнини, що лежать вище голосових зв'язок, надзв'язочний відділ гортані, глотка, ротова і носова порожнини.

Глотка і ротова порожнина формують звуки мови, в цілому підвищують силу голосу, впливають на його тембр. Порожнини, що лежать вище піднебіння (носоглотка, носова порожнина і придаткові пазухи) за думкою Л. Б. Дмитрієва відносяться до головних резонаторів, їх стінки вібрують при наявності в голосі високих обертонів, які створює гортань. Ці резонатори являються вказівниками вірного голосоутворення. За відчуттям головного резонування співець орієнтується в роботі голосових зв'язок. Внаслідок головного резонування голос набуває полноти, зібраності, металевості. Грудне резонування надає звуку повноти і об'ємності звучання. Зловживання грудним резонуванням обважчує звучання і може привести до зниження інтонації.

З'ясовуючи основні елементи вокально-хорової техніки, якими повинен володіти кожний учасник хорового колективу, слід визначити:

- співацьку поставу;
- співацьке дихання;
- звукоутворення;
- форму звуковедення.

Вірна співацька постава передбачає правильне положення корпусу і голови під час співу – стояти або сидіти необхідно рівно, але без напруги, якщо сидіти, то не слід класти ногу на ногу – це стискує дихання.

Голову також слід тримати прямо. Підняте вгору підборіддя веде до напруги передньої мускулатури шії, позбавляє свободи, може призвести до затиснутого звукоутворення.

Близько підтягнуте до грудної клітини підборіддя обмежує рух щелепи. Нижня щелепа повинна рухатися природно й вільно.

Промова голосних і приголосних не повинна впливати на стійке положення гортані, слова промовляються вільно, але не мляво.

Всім співакам хору необхідно користуватися єдиними засобами артикуляції. Якщо один співак у промові голосної «а» широко відкриває рот, а другий майже не відкриває, то їх голоси не зливаються, що заважає досягати злагодженого ансамблевого співу.

Чималу роль відіграє міміка. Пожвавлене, виразне обличчя необхідне для концертного виконання. Якщо ж навпаки – співаки хору викликають гнітюче враження у слухачів.

Міміка також впливає на характер звуку. На думку багатьох вокальних педагогів усмішка надає яскравого, світлого звучання. Похмурий, суворий вираз обличчя приводить до затемненого звуку. У хорі достатньо одного-двох

співаків з байдужим обличчям, щоб зіпсувати враження від виконання всього колективу.

Співооче дихання передбачає деякі загальні правила організації, які слід враховувати в роботі з хором. Найважливіші з них:

– грудо-черевне дихання, що передбачає розширення грудної клітини. Під час вдиху плечі не повинні підніматися. Якщо ж вони піднімаються, це свідчить, що співак використав поверхове ключичне дихання;

– мистецтво дихання – це мистецтво видиху, він повинен бути економним і рівномірним. Такий видих необхідний для плавних, широконаспівних мелодій;

– у драматичних творах у деяких випадках виникає необхідність швидкої витрати і поновлення дихання. Воно повинно бути легким, але дуже активним. Як зазначає К. Пігров, при повільному вдихові маємо так зване повне дихання, а при швидкому – напівдихання.

Звукоутворення починається атакою – початком звуку. Це відповідальний момент голосоутворення. Атака звуку впливає на:

- характер змикання зв'язок;
- якість співацького дихання;
- тембр звуку;
- формування голосних.

Невірна атака – млявість подачі звуку, його незібраність, затиснутість – все це може провокувати невірне інтонування.

Незалежно від характеру застосованої атаки звуку необхідно дотримуватися наступних умов звукоутворення:

- група вступаючих голосів користується однотипною атакою звуку;
- перед атакою звуку уявити його висоту, силу і характер, а також форму голосної, тільки потім взяти легко і спокійно звук;
- під час атаки звуку не повинно бути «під'їздів» і шумових призвуків.

Прийнято розрізняти три основних види атаки:

- а) м'яка;
- б) тверда;
- в) придихальна.

Співацька практика віддає перевагу як основній формі звукоутворення м'якій атаці, вона зберігає чистоту тембру. Тверду атаку потрібно застосовувати з великою обережністю. Спостерігати за тим, щоб не виникло перезмикання зв'язок, що може привести до горлового звуку, до ускладнення співу у верхньому регістрі. Придихальна атака характеризується змиканням голосових зв'язок після початку видиху, внаслідок чого утворюється коротке придихання в формі приголосної «х». Під час придихальної атаки голосові зв'язки пасивні й розслаблені. Після вільного проходження деякої частини повітря вони починають наближатись і віддалятися без зіткнення. Тобто придихальна атака є різновидом м'якої, це занадто м'яка атака.

Звукоутворення в співацькому голосі є результатом взаємодії дихальних і артикуляційних органів з голосовими зв'язками. Механізм звукоутворення надзвичайно складний і цікавить вчених, педагогів, лікарів, вокалістів дуже давно. Проте і сьогодні не можна вважати це питання вирішеним.

Вміння користуватися диханням зумовлює дуже важливу вокально-хорову навичку – це вміння співати різними засобами звуковедення. Різноманітність засобів звуковедення, зумовлену тим чи іншим характером твору, можна поділити на три основних – легато, стаккато, нон легато.

Legato (легато) – зв'язно, плавно, без поштовхів.

Слушні умови для виконання легато утворюються під час співу на голосні або з закритим ротом. Найбільш складний момент співу легато полягає у плавному, рівному переході від звуку до звуку. Вокально-технічний засіб легато, досконале володіння ним – це велика майстерність, яка досягається повсякчасним тренуванням, копіткою роботою.

Staccato (стаккато) – це спів уривчастий, коли виконання декількох коротких звуків підряд пов'язане з відновленням атаки. Головний признак стаккато – це цезури між звуками, в нотах вони позначаються крапками над нотами або паузами.

Non legato (нон легато) – не зв'язно, не плавно. Цей засіб звуковедення складний тим, що містить в собі елементи і легато, і стаккато. Керівник хору мусить стежити за тим, щоб підкреслення звуків не перетворювалося в навмисні акценти і навпаки, зменшення підкреслювання звуків не призводило до маловиразного засобу між легато і стаккато. Засіб звуковедення нон легато можна отримати, якщо легке коротке стаккато зробити більш подовженим, гранично скоротивши цезури між звуками мелодії.

Як стаккато, так і легато можуть мати різні ступені легкості, щільності, тривалості.

Кожний засіб звуковедення починається певною атакою звуку, наприклад, легке стаккато пов'язане в уявленні з обережним початком і веденням звуку, будь-який акцентований спів або щільне легато пов'язані з більш сміливим приступом звуку.

Кожний засіб звуковедення викликає відповідну атаку звуку. В свою чергу атака звуку має вирішальне значення для включення того чи іншого регістрового звучання. Наприклад, під час твердої атаки підзв'язочне повітря під дією надмірного тиску прориває щільно зімкнуті голосові зв'язки і вимагає їх коливатися більшістю своєї маси, що сприяє виникненню грудного звучання.

Набуття вокально-хорових навичок – це постійний і довготривалий процес. Володіння вокально-хоровою технікою забезпечує хору достатній рівень виконання хорового твору, допомагає втілити його художній задум.

3. Що повинен передбачити керівник у роботі з співаками молодшого дитячого хору опановуючи вокально-хорові, співацько-ансамблеві навички

Ключові слова, поняття:

- основні завдання;
- вокальні навички;
- хорові навички.

Основні завдання в процесі занять співами:

- формувати в дітей співацькі уміння, навички, що сприяли б виразному виконанню пісень;
- навчати дітей виконувати пісні за допомогою музичного керівника, вчителя й самостійно з супроводом чи без супроводу інструмента;
- розвивати музичний слух, привчаючи дітей розрізняти правильне і неправильне звучання;
- розвивати голос, формуючи природне дитяче звучання, змінюючи й розширюючи співацький діапазон, долаючи монотонне «гудіння» в дітей, що низько і неточно співають;
- допомагати виявляти творчі здібності, самостійно використовувати знайомі пісні в іграх, хороводах, у грі на музичних інструментах, у метро-ритмічних вправах.

Щоб успішно вирішити всі ці завдання, необхідно сформувати в дітей навички й уміння, які включають у себе співацьку поставу, вокальні й хорові навички.

Вокальні навички – це взаємодія звукоутворення, дихання й дикції. Вдих повинен бути швидким, глибоким, без побічних звуків, а видих – повільним. Слова виголошуються чітко, основне співоче навантаження припадає на голосні звуки. При цьому необхідно слідкувати за правильними рухами нижньої щелепи.

Хорові навички – це взаємодія ансамблю і строю, де під ансамблем розуміють правильне співвідношення сили й висоти хорового звучання, досягнення необхідного унісону і тембру звучання, а під строем – точне, чисте співацьке інтонування.

Традиції вокальної педагогіки, засновані відомими російськими композиторами М. Глінкою, О. Варламовим, О. Даргомижським, в подальшому віднайшли втілення в роботах О. Благовідової, В. Багадурова, Л. Дмитрієва, І. Левідова, М. Луканіна, В. Морозова, Н. Овчаренко, Л. Работнова та інших, практично застосовані у вирішенні задач музичного виховання в працях Е. Абдуліна, С. Бекіної, Н. Ветлугіної, Н. Добровольської, В. Ємельянова, О. Лобової, О. Малініна, Т. Орлової, Д. Огороднова, О. Ростовського, Г. Стулової, М. Яскулко та інших.

Основи хорової діяльності, дослідження та встановлення найбільш ефективних засобів управління хором, формування хорових навичок

започатковані у доробках фундаторів української хорової школи М. Леонтовича, М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, диригентів-хормейстерів М. Даніліна, П. Чеснокова, розвинуті в працях Г. Дмитрієвського, В. Краснощокова, К. Пігрова, К. Птиці, В. Попова, В. Соколова, І. Струве, інтерпретовані з позицій музичного виховання в роботах Ю. Алієва, О. Апраксіної, Л. Бартеневої, С. Горбенко, Л. Горюнової, Л. Дмитрієвої, Т. Овчиннікової, Г. Ригіної, В. Тевліної, Л. Хлебнікової, Н. Черноіваненко й інш.

Відомо, співоче дихання є основою вокально-хорової техніки, воно тісно пов'язане з іншими елементами: атакою звуку, дикцією, динамікою, регістрами, інтонуванням, вираженням ансамблю і т. ін.

То ж, розпочинати необхідно з вироблення співацького дихання, якому передуює співацька постава. Дихання як вокально-технічний засіб складається з трьох елементів: вдиху, миттєвої затримки дихання і видиху. Головним в процесі співу являється видих. Відсутність контролю за процесом видиху призводить часто до деформації звуку, невірної інтонації.

Про значення атаки звуку на звукоутворення було зазначено вище, згадаємо, що і співацька артикуляція, і тип голосної також впливають на звукоутворення, на спів прикритим звуком. Наприклад, голосні І, Е, А співають більш округло, наближаючись до звучання О. Наближеність до округлого звучання повинна бути помірною, щоб не спотворювався зміст тексту. Щоб утримати єдину манеру формування голосних, потрібно навчити дітей контролювати положення рота, губ, зубів, язика відповідно тій чи іншій голосній.

Однією з важливих проблем звукоутворення є вирівнювання регістрів. Регістр – це частина діапазону голосу, що знаходиться у визначених теситурних умовах і має назву відповідного резонатора, тобто головного (верхнього), грудного (нижнього) і мікстового (мішаного).

Численні дослідження голосових можливостей співацького голосу дітей від природи й експериментальна робота дозволяють вважати: що для найбільш повноцінного розвитку співацького голосу дітей необхідно використовувати всі голосові регістри; що грудний голос у дітей, так само як і фальцетний, можуть звучати без напруги і форсування за умови використання у відповідній теситурі; що певними методами можна довільно керувати звукоутворенням дітей у будь-якому голосовому регістрі, тобто розвивати тембр, звуко-висотний діапазон і силу голосу; у роботі з дітьми з оволодіння різними голосовими регістрами необхідно зберігати певну послідовність, відповідну природним особливостям голосу.

Про важливість навичок співу різними засобами звуковедення визначалося вище. Вправи зі засвоєння співу легато, стакато, нон легато викладені далі. Згадаємо тільки, що опанування навичками звукоутворення, звуковедення тісно пов'язане з дикційними навичками. Треба пам'ятати, що голосні являються основою співу і дикційні уміння передбачають тривалий спів голосний разом з чіткою вимовою приголосних. Цим визначається і майстерність хорового колективу як співацької організації.

Для досягнення наспівного звучання легатного звуковедення потрібно додержуватися важливого принципу віднесення приголосних букв до наступного складу. Наприклад, в обробці М. Леонтовича української народної пісні «Над річкою бережком» співаємо: «На-дрі-чко-ю бе-ре-жко-м і-шо-в чу-ма-к з ба-ті-жко-м...».

Правило з'єднання і роз'єднання приголосних полягає у наступному: якщо одне слово скінчилось, а друге починається схожим за звучанням приголосним (б-п, г-к, з-ф, д-т), то в повільних темпах їх підкреслено роз'єднують, а в швидких темпах на дрібні ритмічні тривалості підкреслено з'єднують. Наприклад, в обробці Я. Степового української народної пісні «Максим – козак Залізник», співаємо позначені приголосні тексту «Максим - козак Залізник, козак з Запорожжя» у темпі маршу підкреслено перебільшено, але швидко і злитно.

Існує засіб вимови двох однакових суміжних голосних, для запобігання злиття яких рекомендується другу голосну підкреслити. Наприклад, у хорі П. Чайковського «Без пори да без времени» співаємо «Ты, трав-ка, мо-я, Ах-ты!».

Керівник хору повинен довести дітям, що виконуючи всі ці правила дикції, не перетворити цю роботу на механічну, а намагатися зрозуміти зміст твору, осмислити його, окреслити фрази і речення, поставити логічні наголоси.

Набуття такої складної хорової навички, як спів на ланцюговому диханні, можливе тільки в колективі й визначає ансамблеве виховання співаків. Основні правила вироблення навички ланцюгового дихання полягають у тому, щоб не робити вдих одночасно з сусідом, не робити вдих на зіткненні музичних фраз, а лише на довгих тривалостях; дихання поновлювати непомітно і швидко; підключатися до загального звучання хору без поштовхів, з м'якою атакою, прислухатися до співу сусідів і точно інтонувати.

В умовах школи керівникові хору приходиться створювати, організовувати, працювати з колективами дитячих, юнацьких складів. Отже, потрібно дотримуватися охорони голосу, дозування навантаження, запобігати форсуванню звуку, перебільшенню високої теситури, неправильному функціонуванню гортані під час фонації, що може призвести до патологічних явищ дитячих голосів таких, як фонастения, не змикання голосових складок, сипіння та інші.

Слід пам'ятати, що обсяг і форма гортані до періоду мутації розвиваються досить повільно та поступово. У період мутації особливо інтенсивно змінюється гортань у хлопців, збільшується на дві третини, натомість у дівчат – наполовину.

У хлопців 12-13 років довжина голосових складок сягає 13-14 мм, в період мутації збільшується на 6-8 мм, а до 25 років закінчує формування і сягає 22-25 мм. На відміну у дівчат голосові складки ростуть повільніше і у дорослому віці становлять 18-20 мм.

Відомо, що вокально-хорова практика допомагає швидше і менше болюче долати мутаційний період хлопчикам, але в юнацькому хорі після мутаційний режим обмежує силу, діапазон до 5-7 звуків однієї малої октави – перших звуків першої.

Загалом, розширення діапазону – це скоріш проблема, що вирішується не

з позицій вікових змін, а із методики послідовності його використання в процесі навчання співу і основні характеристики розвитку дитячого голосу включають перш за все зміцнення сили голосу та збагачення тембру.

Виконання всіх перелічених умов дає можливість отримати якісний спів на певному диханні як співацько-ансамблеву навичку і безперервну співучість загального звучання хору як засіб художньої виразності хорової музики в цілому.

Оволодіння іншими вокально-хоровими, співацько-ансамблевими навичками, такими, як двоголосний спів і розвиток динамічного діапазону розглянуто далі, виховання відчуття ансамблю, тобто вміння всіх співаків співати одночасно, злитно, з єдиною силою гучності, вміння чисто інтонувати, відчувати загальний стрій хору докладно розглядаються у відповідних розділах.

Література:

1. Іванченко І. В. Використання методів вокального навчання // Викладання і виховання в початкових класах національної школи. – Вип.2. – К., 1997.
2. Іванченко І. В., Мартянова Г. М., Котова Г. А. Початкові співацькі навички і методи їх формування в ході розспівування // Виховання музичної культури молодших школярів: Навчально-методичний посібник / За аг. ред. Л. М. Ракитянської. – Кривий Ріг: КДПУ, 2003. – С. 37-47.
3. Коломоєць О. М. Хорознавство / Олена Михайлівна Коломоєць. – К., 2001.
4. Краснощоков В. И. Вопросы хороведения / Виктор Иванович Краснощоков. – М., 1969.
5. Мартянова Г. М. Питання розвиваючого навчання в процесі вивчення курсу хорознавства / Галина Миколаївна Мартянова. – К., 1996. – С. 59-71.
6. Менабени А. Г. Необходимые краткие сведения о голосовом аппарате и певческом звуке / Анжелика Григорьевна Менабени // Вопросы хороведения на музпед. факультете. – М., 1981. – С. 23-36.
7. Овчаренко Н. Основи вокальної методики / Наталя Анатоліївна Овчаренко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2006. – С. 58-77.
8. Пігров К. К. Керування хором / Костянтин Костянтинович Пігров. – К., 1962. – С. 149-170.
9. Пильник Е. Розвиток співацького голосу учнів молодшого шкільного віку на уроках музики / Елеонора Олексіївна Пильник // Музична культура особистості і проблеми її формування: [збірник наукових та науково-методичних праць] / Заг. ред. Л. М. Ракитянської. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2001. – С. 73-78.

Завдання для самостійної роботи:

Опрацювати матеріали збірки науково-методичних праць «Питання диригентської підготовки вчителя музики до вокально-хорової роботи в школі». – Кривий Ріг, 2001.

Зробити хорове аранжування двоголосного твору із супроводом для триголосного дитячого або юнацького хору.

ТЕМА БЛОКУ ЗМІСТОВНИХ МОДУЛІВ: ТЕХНОЛОГІЧНІ ПИТАННЯ ХОРОВОЇ ЗВУЧНОСТІ

Змістовний модуль VI. Інтонація і стрій у хорі

1. Чистота інтонації – наріжний камінь хорового мистецтва

Ключові слова, поняття:

– *хоровий стрій;*

– *мотивна інтонація;*

– *вокальне інтонування.*

Хоровий стрій. В музичній енциклопедії хоровий стрій визначено як погодженість між співцями у відношенні точності звуковисотного інтонування.

Хоровий стрій є важливішою характеристикою хорового звучання. Розрізняють мелодичний і гармонічний хоровий стрій. Під час виконання мелодії спостерігається тенденція до загострених інтонацій піфагорійського строю, а при виконання окремих акордів – до більш м'яких інтонацій чистого строю. З розвитком багатоголосся проявилися деякі важливі особливості піфагорійського строю, а саме добре підкреслюють, посилюють напівтонові тяжіння, разом з тим, в ряді гармонічних співзвуч ці інтонації сприймаються як надлишково напружені, фальшиві.

Чистий або натуральний стрій визначив нові, характерні для гармонічного складу тенденції інтонування – у порівнянні із піфагорійським строем звужені В3 та В6 та розширені м3 та м6.

Подальший розвиток багатоголосся сприяв виникненню рівномірно-темперованого строю. У той же час за даними спеціальних акустичних досліджень під час виконання з нефіксованою висотою звуків у співі, хоровому співі, на деяких інструментах (скрипка, флейта, труба тощо) окремі інтонації піфагорійського строю віднаходять застосування в межах зонного строю. Поняття зонної природи звуковисотного слуху уведено музичним акустиком М. О. Гарбузовим. Дослідженнями було встановлено, що кожному ступеню музичного звукоряду відповідає не одна частота як у рівномірно-темперованому строї, а цілий ряд близько розташованих, так звук a^1 може мати не тільки 440 гц, а і 10 інтонаційних відтінків від 435 гц до 445 гц, при цьому якість звуку певного ступеня не змінюється.

У роботах Гарбузова та його послідовників О. Рабиновича, К. Мальцевої, С. Назайкинського розкривається естетичний зміст поняття «зона», вплив художнього задуму композитора та інтерпретації виконавця на вибір тієї чи іншої інтонації із зони¹.

¹ Рагс Ю. Н. Музыкальная энциклопедия. – М., 1978. – Т. 4. – С. 296-297.
Там же. – М., 1974. – Т.2. – С. 472-473.

Протягом XIX ст. – початку XX ст. поняття хоровий стрій визначало настройку хору під час співу *a'cappella*, що існувала до ствердження єдиного сталону висоти і була дещо заниженою в порівнянні із інструментальною музикою.

Порівняємо це визначення з терміном «хоровий стрій» у таких відомих хорознавців як П. Чесноков, К. Пігров, В. Краснощоків. П. Чесноков р'яно відносився до терміну «хоровий стрій». Він вважав, що стрій необхідно очистити від всього стороннього, що не має до нього ніякого відношення, а віднести тільки те, що йому притаманне, що лежить в його природі, а саме – вірне інтонування інтервалів.

Це, неповне, на сучасний погляд, помилкове міркування, було поширене в більш пізньому хорознавстві. Найбільш послідовний представник цього напрямку К. Пігров визначав, що строем називається вірне, точне інтонування інтервалів в мелодичному і гармонічному видах. А щодо якості інтонації і її значення стверджував, що чиста інтонація – це наріжний камінь, на якому базується хорове мистецтво, без неї не може бути і мови про створення художньо повноцінного хорового колективу.

В. Краснощоків теж послідовно визначає, що стрій хору – це чистота інтонованих ступенів мажорного і мінорного ладів.

Підсумовуючи теоретичні погляди на засвоєння норм чистого інтонування, А. Лашенко відмічає роботи К. Пігрова з цієї проблеми заключним етапом «класичної механіки» в хорознавстві, тобто, наголошує на тому, що в його роботах замість інтервальних орієнтирів займають місце лади, а зв'язок інтонування з ладом розширює коло уявлень про чистоту інтонування.

Сам А. Лашенко разом з Ю. Рагсом, до речі, автором енциклопедичного визначення хорового строю, дотримується думки, що основою хорового інтонування є рух. В підтвердження цього наводить приклад з сучасного виконавського досвіду Таллінського камерного хору (керівник Т. Кальюсте), Київського камерного хору ім. Б. М. Лятошинського (керівник В. Іконник).

Головне, на чому зосереджує увагу художній керівник Київського камерного хору – це кінетична направленість мелодичного малюнку, називаючи такий прийом «мотивною інтонацією».

На думку А. Лашенка рух у хоровому інтонуванні відбиває якості складових елементів музичної тканини й виходить з:

- системи музичної організації (тональної, атональної, відносно тональної);
- співвідношення голосів (фактура);
- кінетичної енергії (темп, ритм, розмір, агогіка, звуко-висотність) фонаційності;
- жанрових (пісня, марш, п'єса, поема, ораторія) особливостей твору;
- стильових (класицизм, романтизм, імпресіонізм);
- образних, тематичних й інших складових музики конкретного хорового твору, кожне з яких потребує окремого усвідомлення.

А. Лашенко не відкидає рекомендації з питань строю в підручниках і посібниках від П. Чеснокова до В. Краснощокова, засновані на ладовій ролі звуків, співвідношень інтервалів, варіюванні в зоні якості ступенів. Але визначає це як тонування в системі між одиничним (тонування) і загальним (інтонування) у проблемі хорової виразності.

Специфіка вокального інтонування складається із наступного: по-перше, голосовий апарат – це інструмент, керування яким при фонації ускладнено і погано піддається контролю у починаючих навчання; по-друге, процес інтонування у співців спирається на закономірності, властиві інструментам з нефіксованою висотою звуку (скрипка, віолончель й інш.). Тому перед початком співу, якщо немає інструментального вступу, потрібно дати можливість співцям настроїтися в ладо-тональності твору, тобто дати хору тон, настройку.

Як виявляє практика, вокальне інтонування залежить в першу чергу від рівня розвинутості слуху, а також від якості фонації.

Професійний слух співців і хормейстерів характеризується наявністю двох компонентів – вокального й інтонаційного – вокальний слух координує роботу голосового апарату, інтонаційний – звуковисотний компонент музичного виконання.

Характеризуючи залежність інтонування від інтонаційного слуху, можна визначити об'єктивні та суб'єктивні фактори, що впливають на хоровий стрій. До об'єктивних необхідно віднести особливості музичної мови твору, темпоритм, динаміку, теситуру, рух мелодії вгору і вниз, поступовий або стрибкоподібний, гармонію, лад і тональний план, склад письма. Впливає також промова літературного тексту, фонація голосних і приголосних, структура слова, свідомість і ясність промови. До суб'єктивних слід віднести музичну грамотність, склад колективу, його психологічний настрій, умови репетиційної роботи.

Хормейстер повинен знати, що низький рівень музичної грамотності впливає на активність музичного слуху.

Виконавці не розуміють логіку музичного розвитку твору і відповідно не можуть чисто інтонувати. Також погано впливають нерівномірний і неякісний склад хору, коли одна партія перекриває звучність іншої, що заважає слухати і підстроюватися до неї. Психологічний настрій теж супроводжується внутрішньою активністю і зацікавленістю учасників хору. Млявість, неорганізованість, відсутність зосередженості – все це не на користь якості інтонування.

2. Мелодичний (горизонтальний) стрій

Ключові слова, поняття:

- *інтонування ступенів ладу;*
- *правила інтонування ступенів мажорного і мінорного ладів;*
- *інтонування інтервалів.*

Хоровий стрій розподіляється на мелодичний – горизонтальний, тобто стрій хорової партії і гармонічний – вертикальний, загально-хоровий.

Зіставляючи рекомендації диригентів хору (П. Г. Чеснокова, К. Пігрова й інш.) з лабораторними дослідженнями автор роботи «Хоровий стрій» О. П. Соколова приходиться до висновку, що інтонування головних ступенів ладу не мають вираженої тенденції до відхилення. Але помічено, що в мінорі I і V ступені потребують деякого підтягування, IV ступінь рухаючись вгору – підвищення, вниз – пониження.

Найбільше відхилення від норми помічено у тих ступенів, які впливають на ладове зафарбування (III, VI) і є ввідними тонами (VII, II).

III ступінь в мажорі інтонується дещо вище темперованого. У мінорі він не має вираженої тенденції до зниження. Сильний вплив на нього має гармонічне оточення, але саме велике відхилення в ту чи іншу сторону спостерігається коли III ступінь належить до тонічної гармонії ладу, VI ступінь в мажорі підвищується, в мінорі – у залежності від різновиду ладу може підвищуватися (мелодичний мінор) і понижуватися (натуральний і гармонічний мінор).

VII ступінь інтонується вище темперованого в мажорі, гармонічному і мелодичному мінорі. Особливо високо виконується цей ступінь, якщо після нього слідує тоніка. Якщо ж після VII ступеня в мелодії іде услід нетонічний звук і нема розв'язання в тонічну гармонію, то він потребує незначного підвищення. Знижується VII ступінь в натуральному мінорі.

II ступінь характеризується більш вираженим тяжінням до I ступеню і дещо меншим до III. У мінорі тяжіння II ступеня до III гостріше, ніж в мажорі, тому в порівнянні з мажором в мінорі частіше зустрічається відхилення до підвищення звуку. Якщо звук II ступеню входить в субдомінантову гармонію ладе, або є неакордовим звуком, він завжди інтонується з тенденцією до підвищення. Пониження спостерігається тільки тоді, коли звук II ступеня входить в домінантову гармонію і головним чином в низхідному мелодичному звороті.

Хорова практика виробила певні правила інтонування ступенів мажорного і мінорного ладів. Вперше ці правила були систематизовані П. Чесноковим в його книзі «Хор и управление им».

За Чесноковим ступені мажорного і мінорного ладу інтонуються таким чином:

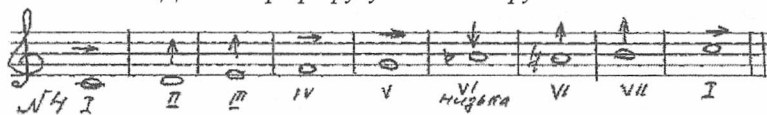
До мажору у напрямку вгору:



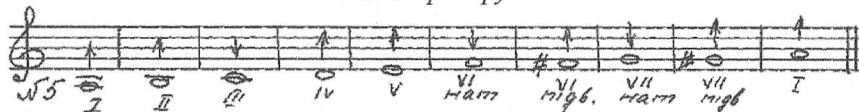
Для мінор мелодичний:



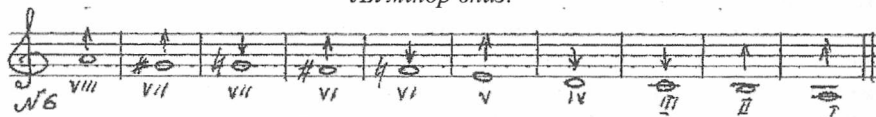
Порівняємо з варіантом, який пропонує В. Краснощоків:
До мажор при руху мелодії вгору і вниз:



ЛЯ мінор вгору:



ЛЯ мінор вниз:



З цього порівняння можемо зробити висновок, що інтонування мінорного звукоряду в обох варіантах ідентичне. Наявні деякі розбіжності в інтонуванні мажорного звукоряду.

П. Чесноков відштовхується від інтервального співвідношення (великі секунди односторонньо розширюються, малі секунди односторонньо звужуються, крім хроматичних полутонів, які розширюються). У В. Краснощоків 4-та і 5-та ступені інтонуються стійко як опорні без підвищення і зниження. А ось II ступінь в низхідному русі у В. Краснощоків рекомендується інтонувати як підвищену, а у П. Чеснокова – знижену, і це останнє ближче до висновків лабораторних досліджень МДПІ.

Під час інтонування народних ладів: у фригійському – підкреслено низько II ступінь, дорійському – високо VI (дорійська секста), лідійському – дуже високо IV ступінь, в міксолідійському – низько VIII ступінь.

Інтонування інтервалів. У П. Чеснокова за складністю виконання інтервали розподіляються на три групи:

- 1) легкі – чисті, які потребують тільки усталеності;
- 2) важкі – великі й малі, що потребують одностороннього розширення і звуження;
- 3) дуже складні – збільшені та зменшені, що потребують двостороннього розширення і звуження.

П. Г. Чесноков вважає, що спираючись на ці головні правила інтонування інтервалів можна навчити співаків вірно інтонувати і як наслідок, це дасть якісний горизонтально-мелодичний стрій.

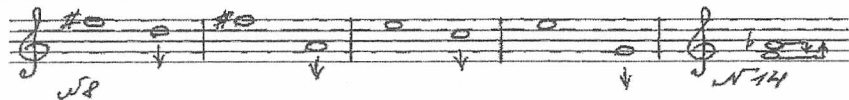
Таких же методів інтонування інтервалів дотримуються К. Пігров, В. Краснощоків, тільки при цьому спираючись на закономірності інтонування ступенів ладу, а саме:

а) чисті інтервали (ч1, ч4, ч5, ч8) інтонуються стійко;

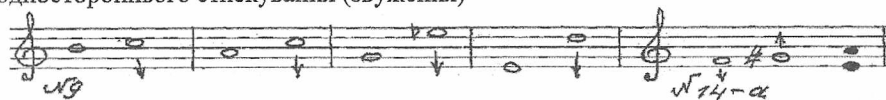
б) великі (в2, в3, в6, в7) слід інтонувати за засобом розширення – другий звук намагатися заспівати дещо вище:



Під час виконання великого інтервалу вниз необхідно другий звук заспівати нижче:



в) малі інтервали (м2, м3, м6, м7) слід інтонувати за засобом одностороннього стискування (звуження)



Під час виконання малих інтервалів вниз, необхідно другий звук проспівати вище:



г) збільшені інтервали слід інтонувати значно ширше – нижній звук нижче, а верхній – вище:



д) зменшені інтервали слід інтонувати дуже тісно – нижній звук підвищувати, а верхній співати низько:



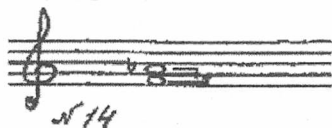
Такої ж думки щодо інтонування інтервалів дотримується В. Соколов, але він звертає увагу на інший характер інтервалу, коли він існує в ладу, пов'язаний з мелодією, або звучить в акорді та якщо відтворення інтервалу в процесі співу хорового твору супроводжується різними умовами, які можуть

коректувати характерні ознаки інтервалу.

Наприклад, ч4 до-фа інтонується стійко, але один і той же інтервал в різних тональностях поводить себе по-різному: в тональності фа-мажор цей інтервал побудований на V і I ступенях, що є стійкими звуками ладу і не потребують розв'язання. Якщо цей інтервал до-фа увести в до мажорі, то звук фа опиниться на IV ступені гами, буде нестійким, отже інтервал до-фа буде намагатися до розв'язання.

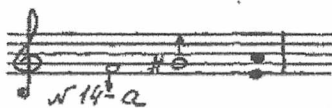


Приклад консонуючого інтервалу фа-ля-бемоль:



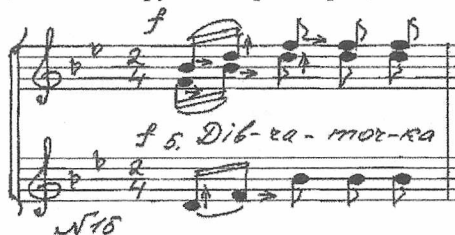
На I і III ступені фа мінору, де фа звучить усталено з деяким підтягненням мінорної тоніки, а ля-бемоль – з легким намаганням до зниження.

Уявимо собі ті ж самі звуки, але в тональності ля-мінор і назва звуків буде іншою і розміщені вони на VI і VII підвищеному ступенях й інтонуватися будуть інакше: як збільшений інтервал – секунда, фа-соль-діз потребує двостороннього розширення і послідує розв'язання.



Мелодичний стрій (іноді називають лінарним інтонуванням) найбільш відповідає поліфонічному складу музичної тканини і у творах з такою фактурою звільняє співаків від аналізу і контролю за вертикальним співзвуччям. Наприклад, в обробці Є. Козака української народної пісні «Якби мені черевки» підголоскова фактура поєднується з пружною ритмічною вертикаллю, то ж аналізуючи інтонаційну структуру основного наспіву, який по черзі проходить в партії перших сопрано (перша варіація), других сопрано і альтів (друга варіація), перетворюється на мажорний нахил (третя варіація), повертається у соль-мінор і стверджується у альтів (четверта, остання варіація). Слід звернути увагу на оспівування тонічного мінорного тризвуку. Відомо, що I і V ступені мінору потребують деякого підтягнення, III ступінь як основна фарба мінору виконується тьмяним, прикритим звуком, IV ступінь в низхідному русі тяжіє вниз. Вертикальне інтонування в цьому творі набуває значення в третій варіації,

де основний наспів з підголосками звучить у паралельному сі-бемоль мажорі й сполученими акордами утворює контрастний світлий образ, що підкреслює драматизм кульмінації всього твору в четвертій варіації.



Інтонаційно кульмінація підкреслюється секундовими сполученнями в партіях сопрано I і II, що супроводжують основну тему в альтовій партії і розташовані значно вище за теситурних умов. Особливого значення у даному випадку набуває інтонування VII натурального ступеня соль-мінору, що утворює дисонанс в гармонії й співається тупо.

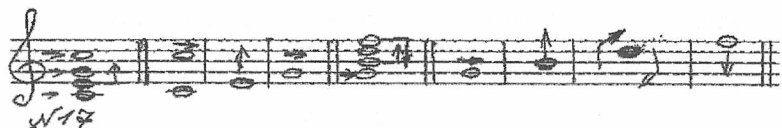


3. Гармонічний (вертикальний) стрій

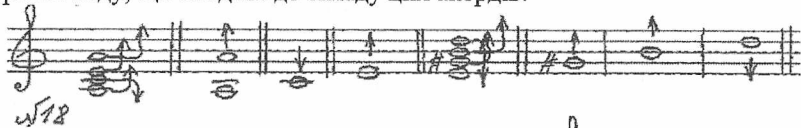
Ключові слова, поняття:

- інтонування акордових сполучень;
- вертикальний стрій із складною гармонією;
- багатомірність процесу вертикального інтонування.

Мова йшла про інтонування ступенів мажорного і мінорного ладів, тобто про так званий горизонтальний, або мелодійний стрій. Інтонування акордних звукосполучень, тобто вертикальний, або гармонічний стрій залежить від тих інтервалів, які утворюються поміж звуками, та від тих ступенів, на яких стоять ці звуки в мажорному або мінорному ладі. Отже, принципи інтонування однакові як для горизонтального, так і для вертикального строю. Наприклад: повний тонічний тризвук до-мажору складається із звуків до-мі-соль-до, кожен з них інтонується, як і в мелодійній послідовності, відповідно до наведених правил горизонтального строю. Те ж саме відноситься і до звуків домінантового септакорду до-мажору – соль-сі-ре-фа й інших акордових сполучень.



Акорди, побудовані на тоніці (ля-до-мі-ля) і домінанті (мі-соль діз-сі-ре) ля мінору, як видно з наведеного прикладу, теж інтонуються як окремі ступені мінорного ладу, що входять до складу цих акордів:



Аналіз вертикального строю набуває особливого значення у творах із складною гармонією, альтерованими акордами, з тональними зрушеннями. Наприклад, у творі а капела «Зима» І. Шамо на вірші І. Франка (основна тональність до-мінор) друге речення І частини (тональність фа-мінор) завершується акордами VII₇ VII^{♯25}₇ (9 такт) на слова «доля», що допомагає створити образ марно витраченого життя в алегоричній формі «зими» (приклад № 19). Гостро інтонуються VII підвищений ступінь в партії басів, всі останні партії з понижаючою інтонацією (соль – II ступінь у складі домінантової гармонії в низхідному звороті, ре-бемоль як IV ступінь у низхідному русі, сі-бемоль VI натурального мінору). Особливого значення набуває хроматичний напівтон у тенорів VII^{♯25}₇, який інтонуються широко вниз сі-бемоль – сі-дубль-бемоль.



Починається друга частина хору «Зима» (такт 10) з фа-мінору до основної тональності до-мінор через акорд подвійної домінанти з хроматичним ходом у басовій партії, що виконується широко вгору (приклад № 20).

Інколи горизонтальний стрій не співпадає з вертикальним. Наприклад, у тому ж самому хорі «Зима» змальовуючи картину завмирання всього живого під снігом (II частина, такт 12), композитор застосовує цікавий гармонічний засіб мажорно-мінорного зіставлення. Після кадансового квартсекстакорду звучить домінсептакорд, ля-мінору, паралельного строю до однойменного

мажору (згадаємо, що основна тональність д о мінор). Для зручності цей акорд записаний енгармонічним звуком ля-бемоль (замість соль-дієза) і виконується гостро в порівнянні з горизонтальним строєм соль-ля-бемоль.

a tempo

Три-си-на-є ве-ру-єм

Три-си-на-є ве-ру-єм

№20 *f* *moll* → *DD* → *K*
c *moll*

pp

pp *no-ve*

p *no-ve*

№21

Rh *c* *moll* *no-ve* *c* *moll*
DD → *a* *moll*

Аналізуючи вертикальний стрій, слід застерегти проти механічного розуміння цієї проблеми. Тривалий час хорознавство вивчало гармонічні співзвуччя виходячи з потреб псалмодичної практики, де ідея статичності, рівномірності, врівноваженості, злитності була обов'язковою.

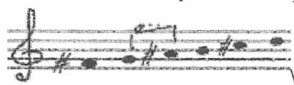
Сучасна хорознавча наука більш придатним для розкриття багатомірності процесу вертикального інтонування вважає термін сполуки, поєднання вертикальної і горизонтальної направленості, устоїв і неустоїв – гострих, різких, сильних, слабких, двох звуків, інтервалів, зворотів, мотивів, ліній, верств тощо. Для підтвердження цієї думки проаналізуємо хорову мініатюру а'cappella Ж. Колодуб на вірші Д. Павличка «Осінь». Хоровий твір написаний для триголосного (сопрано, альти перші та другі) дитячого хору (приклад № 22).

У даному творі паралельно діють дві тенденції, характерні для творчості

багатьох сучасних українських композиторів. Перша з них – ладова тенденція двох видів: природньоладова або народно-ладова і штучно-ладова. Ця тенденція розповсюджується як на вертикаль, так і на горизонталь хорової мініатюри. Народно-ладова структура виявляється у застосуванні ладів західноукраїнської музики: гуцульського (тт. 1-5), міксолідійського (тт. 9-10), фригійського (т. II), паралельного (тт. 12-13).

Штучно-ладова структура, що відома від ладів Глінки (цілотнова гама Чорномора), ладів Римського-Корсакова і Мессіана, застосована в тактах 6-8 (лад цілотновий).

Середня частина визначається соль-мажором. Перші два такти написані в гуцульському ладі зі збільшеною секундою, після чого відбувається модуляція в сі-мінор, що представлений двома лінійними квартсекстакордами.



У репризній частині опора переноситься на звук *re*, на фоні якого знову з'являються як традиційні лади (натуральний мінор солійський тт. 20 – перша половина 22 т.) так і гуцульський лад із збільшеною секундою.



У 25 такті так само, як і в першій частині з'являється штучний лад – цілотнова гама. Змінюється тональний центр із звука *re* на звук *do-dieз*, а в заключних п'яти тактах переходить в *do-бикар*. Розімкнутий тональний план взагалі характерний для музики ХХ століття.

№ 22

Сол. Д. Тависаєно *Deine* Муч. М. Калодуб

С. *Тависаєно* *Калодуб*

re-be-sa ro-ro-ri, lov zhi-din'ki. sta-
za-kon'e, me-ro-ri, z' a-bo-ro mist-aci. A nad mo-lem mist-aci zvo-ni.
sa st'u-na An ze-pec-ri-nas'e v'it-ka -

Хорова мініатюра «Осінь» побудована на поєднанні різних ладових структур, які звучать на фоні тривалих педальних нот, що виконують роль тимчасових тонік (тонічних центрів).

Умовно форму твору можна уявити як просту тричастинну (можливо – період), у якій перша частина проходить на тонічній педалі *ре*, середня частина модулює в соль-мажор, а потім в сі-мінор. Починаючи з 20 такту з'являється репризна частина, де рух від тонального центру *ре* поступово «сповзає» у *до*. В тактах 27-30 виникає на тонічній педалі *до-дієз* той самий, що і в першій частині, гуцульський лад від звука *мі*:

записаний енгармонічно однаковими звуками зі знижуючими альтераціями для плавного модулювання в бемольну сферу заключного *до-мінору*.

Лейтакордом всієї мініатюри є квартсекстакорд. Вперше він звучить наприкінці першої частини в неповному виді (т. 12-13). Згодом переміщається в тональність сі-мінор (II, I), потім в репризи такт 28 є енгармонічною заміною і завершується в коді *до-мінору*:

Друга тенденція в цій хоровій мініатюрі належить так званій сонорній гармонії, яка була відкрита у другій половині XX століття, але мала місце у творчості Мусоргського, Скрябіна, Дебюссі. Головна роль сонорної гармонії – барвиста палітра довготривалих звуків, що складаються із секундових сполучень (*ре-мі* в альтях, *до-ре* й інш.). Сонорна гармонія надає пастельних відтінків образній сфері мініатюри «Осінь», утворює пасторальний колорит, якого саме й намагався досягти автор. Інтонація великої секунди проникає у

всі голоси горизонтальної композиції, вона звучить як в гармонічному виді, так і в мелодичному, із неї виникав і целотоновий лад, що складається з великих секунд, і кульмінаційна зона твору на слова «дзвонить, як струна», де всі три голоси рухаються великими секундами, і тональний план хору укладається в секундові відносини ре-мінор – до-мінор.

Така лінеарно-гармонічна логіка побудови цього хору проектує відсутність класичних гармонічних комплексів (крім згаданих квартсекстакордів і завершального тризвуку до-мінору) на особливість інтонаційної роботи як у вертикальному, так і горизонтальному вимірі.

Література:

1. Газінський В. І., Лозінська Т. О. Дабіжа К. Л. Учебний хор: [навчально-методичний посібник] / Віталій Іванович Газінський. – Вінниця: Розвиток, 2003. – 271 с. – С. 8-20.
2. Краснощоков В. И. Вопросы хороведения / Виктор Иванович Краснощоков. – М.: Музыка, 1969. – С. 249-281.
3. Мартыянова Г. М. Питання розвиваючого навчання в процесі вивчення курсу хорознавства / Галина Миколаївна Мартыянова. – Кривий Ріг, 1996. – С. 72-87.
4. Пігров К. К. Керування хором / Костянтин Костянтинович Пігров. – К.: Музична Україна, 1962. – С. 23-60.
5. Соколова О. П. Хоровой строй / Ольга Павловна Соколова // Вопросы хороведения на музпед факультете. – М.: МПИ, 1981. – С. 126-186.
6. Тімченко А. І. Формування тонального слуху в процесі вокальної підготовки майбутнього вчителя музики / Алла Іванівна Тімченко // Музична культура особистості і проблеми її формування: Збірник наукових та науково-методичних праць / Заг. ред. Л. М. Ракитянської. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2008. – С. 66-73.
7. Чесноков П. И. Хор и управление им / Павел Иванович Чесноков. – М., 1961. – С. 58-77.

Завдання для самостійної роботи:

Опрацювати матеріали із розвитку музичного слуху, ладового чуття молодших школярів як запоруки чистого інтонування:

- 1) Єременко О., Науменко С. Сприймання молодшими школярами музики на основі констант «ритм» та «лад» // Початкова школа. – 2001. – №2. – С. 80-81;
- 2) Журба Н. С. Чуття ладу // Виховання музичної культури молодших школярів: Навчально-методичний посібник / За заг. ред. Л. М. Ракитянської. – Кривий Ріг: КДПУ, 2003. – С. 18-24.

Підготувати вокально-хоровий аналіз з питань інтонації і строю на основі ладо-гармонічних особливостей хору до анотації.

Змістовний модуль VII. Ансамблево-хорові навички

Мета: у процесі диригентсько-педагогічної діяльності вміти реалізувати авторський композиторський задум на основі дотримання принципів вокально-хорового ансамблю.

1. Поняття про ансамбль, хорознавча думка про етапи розвитку

Ключові слова, поняття:

- частковий ансамбль;
- умови досягнення ансамблю;
- кількість та міра варіантності ансамблю.

Проблема ансамблю у хорознавстві посідає важливе місце. Видатний хормейстер, хорознавець П. Г. Чесноков з трьох складових частин хорової звучності – ансамблю, строю і відтінків – перше місце відводив ансамблю з його якостями урівноваженості, злагодженості та злитності.

Саме поняття **ансамбль** (з франц. *ensemble* – разом, вкупі, ціле, узгодженість) може бути застосованим до різних видів мистецтва й навіть до явищ і предметів дійсності.

Ансамбль хору – це динамічна і темброва відповідність в звучності між голосами окремих партій і між партіями в загально-хоровій звучності. Ансамбль хору складається з ансамблю часткового – партії й ансамблю загального – хору. П. Г. Чесноков наголошував на тому, що основою часткового ансамблю є урівноваженість у силі та злитність у забарвленні. Ансамбль потребує від співака вміння знаходити відповідну за силою і тембром звучність з виконавцями своєї партії. Ансамбль хору є сукупністю часткових ансамблів, куди входять інтонаційний (строю), тембровий, динамічний, метро-ритмічний, дикційний, теситурний. З порушенням одного з часткових ансамблів руйнується ансамбль загальної хорової звучності.

Для досягнення ансамблю, тобто урівноваженого звучання як кожної партії, так і всіх партій в хорі, на думку П. Г. Чеснокова потрібні:

1. Однакова кількість співців у кожній хоровій партії.
2. Однакова якість голосів в кожній хоровій партії.
3. Однотембровість голосів у кожній партії (недопустимість «тремолоючих», гойдаючих голосів, «зажатих», плоских за звуком). Цих умов додержується і сучасна хорова наука.

У своїй роботі з питань часткового ансамблю Б. Д. Критський приходить до висновку, що структура хорової звучності утворюється внаслідок взаємодії двох рівнів (якщо партія розділяється на перші та другі голоси), двох характеристик – основних, притаманних даному типу звучання і побічних, що стосуються окремих хорових груп. Ця взаємодія впливає на варіантність ансамблю. Автор справедливо помічає, що на таку особливість часткового ансамблю звертав увагу свого часу П. Г. Чесноков, розглядаючи складну

форму вокальної організації (тембр окремої партії уявляється не як окрема фарба, а як ціла палітра). На думку Б. Критського, варіантність ансамблю залежить від кількісного складу співців, особливо її міра. Остання, із зростанням маси співаків, втрачає свою детальність, набуває узагальненості, але разом з тим, основоположним принципом утворення часткового ансамблю автор наголошує розв'язання протиріччя індивідуального і множинного за рахунок повного розгортання індивідуальності артиста.

Вважається доцільним в мішаному хорі партію перших сопрано (основний мелодичний голос) й партію других басів (фундамент хорової звучності) дещо збільшити за складом, ніж інші співацькі групи хору.

К. Пігров під ансамблем високої майстерності розумів точну інтонаційну злагодженість звучання співаків у хорі, злитність і урівноваженість щодо сили і тембру всіх голосів. Наслідком такого ансамблю буде повноцінний унісон кожної партії, а досконалі унісони партій дадуть урівноважене гармонічне співзвуччя. Первісним елементом хорового ансамблю він вважав ансамблевий звук, звук певної висоти, відтворюваний кількома співаками. Ансамблевий звук може бути унісонним (ансамбль одноголосного хору або окремої партії) і гармонічним (співання акорду кількома співаками або хоровими партіями).

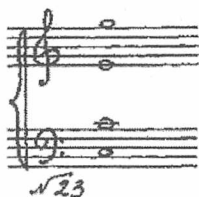
Досягненню унісонного ансамблю сприяють такі умови: приблизна однотембровість голосів співаків у хоровій партії, приблизна одноманітність сили голосів, зручна теситура, правильно взяті голосні звуки, природний нюанс, єдина вокальна культура співаків.

2. Ансамблевий звук. Гармонічний ансамбль. Види ансамблю

Ключові слова, поняття:

- *умови встановлення гармонічного ансамблю;*
- *природний ансамбль;*
- *штучний ансамбль.*

Гармонічний ансамбль регулюється кількісною та якісною рівновагою хорових груп, зручним розміщенням акорду, мелодичним положенням акорду, теситурою, видом акорду, нюансом, темпом, кваліфікацією співаків хору та їх природними музичними даними. Наприклад, досвід і спостереження показали, що тісне розміщення являє собою сприятливий ґрунт для благополучного звучання акорду, широке розміщення – менш зручне, а відхилення від академічних норм становить певні труднощі та приводить до штучного ансамблю. Суть штучного ансамблю полягає в тому, що змінами динамічного напруження в групах хору можна деякою мірою усунути незручності розміщення акорду. Наприклад: у даному розміщенні акорду потрібно штучно врівноважити теситурну незручність і великий розрив між альтом та сопрано і зменшити динамічну напруженість сопрано, у той же час посилюючи альт.



Мелодичне розміщення акорду і теситурні умови також впливають на ансамбль. Мелодичне положення терції і зручна для співаків теситура становлять найсприятливіші для ансамблю обставини. Мелодичне положення основного тону менш зручне для досягнення ансамблю, а мелодичне положення квінти ще менш сприятливе, особливо при широкому розміщенні, хоч би і при зручній теситурі.

Вид акорду істотно впливає на ансамблеве звучання. Прості гармонічні звукосполучення, розміщені зручно для співу, легко й швидко засвоюються і майже без зайвих зусиль звучать в ансамблі. Значну складність в досягненні ансамблю мають побічні акорди: зменшені, альтеровані, акорди з затриманням, передйомами, модуляціями.

Велике значення для досягнення ансамблю має нюанс. Наприклад, акорд у високій теситурі краще долається на нюансі *forte* і вимагає штучного ансамблю на *piano*. Швидкі темпи менш зручні для досягнення ансамблю. Під час утворення гармонічного ансамблю необхідно звертати увагу на унісонні й октавно-унісонні подвоєння, які можуть порушити необхідну динамічну рівновагу голосів. Подвоєні голоси слід виконувати дещо тихіше неподвоєних. Але під час *divisi* потребує деякого підсилення звучання партій, що розподіляються на *divisi*.

Як було зазначено вище, під час досягнення гармонічного ансамблю виникають такі поняття як природний і штучний ансамбль, ансамблюючі та неансамблюючі акорди.

Природний ансамбль і ансамблюючі акорди утворюються в сполученні голосів, що знаходяться в однакових теситурних умовах, неансамблюючі акорди і штучний ансамбль виникають у тих випадках, коли поєднуються голоси в різних теситурних умовах.

Г. О. Дмитревський дає визначення природного ансамблю за умов рівномірного використання теситури (або всі співають високо, або всі низько).

Ансамбль вважається штучним під час нерівномірного використання теситурних умов (тобто, коли співаки одної партії співають високо, інші – низько). Штучний ансамбль необхідний:

- а) при недостатній укомплектованості хорових партій у виконавському колективі;
- б) під час *divisi* в окремих голосах;
- в) за умов подвоєння окремих голосів, які за рівних умов з іншими

неподвоєними голосами, відрізняються від загального ансамблю.

У хоровому виконавстві існують такі поняття як:

- ритмічний ансамбль;
- динамічний ансамбль;
- унісонний ансамбль;
- гармонічний ансамбль;
- поліфонічний ансамбль;
- вокальний ансамбль;
- ансамбль хору і солістів, хору і оркестру.

Ритмічний ансамбль вміщує в собі всі складові, пов'язані з темпом і метро-ритмом хорового виконання. Вміння співати ритмічно чітко, одночасно промовляти слова, гнучко змінювати темп, разом брати дихання – найважливіші властивості майстерності хорових співаків, без яких ритмічне виконання неможливе.

Кожен твір має свою метричну організацію. Прості розміри легкі для виконання в порівнянні із складними. Найбільшу складність представляють мішані розміри, в яких немає рівномірної пульсації сильних і відносно сильних долей, особливо у швидких темпах. У таких випадках початок кожної ритмічної групи прийнято зазначати акцентом або натиском в залежності від характеру виконуваного твору. Припинення пульсації може привести до відхилення від ритму, тобто до порушення ритмічного ансамблю в загальному звучанні хору.


Динамічний ансамбль (від грец. *dinamis* – сила) – урівноваженість по силі голосів в кожній партії і погодженість гучності звучання хорових партій в загальному ансамблі. Чим багатіша палітра динамічних фарб хоре, тим більша його можливість у створенні різноманітних художніх образів.

Розширення динамічних можливостей хору досягається за рахунок виховання навичок розподілу звучності, вмілої підготовки кульмінації, формування виразного нюансу «*pp*». *Forte* у співака з сильним голосом буде більш гучним, а ніж у співака з меншою силою звуку. Основним чинником в процесі утворення динамічного ансамблю є вироблення однотипного дихання і завдяки цьому здійснення впливу на силу звучання голосів. Якість динамічного ансамблю в багатьох випадках залежить від фактури твору. Також слід пам'ятати, що злитність голосів важко досягається на крайніх звуках діапазону.

Досягнення ансамблю в хорі в залежності від теситурних умов, розташування акорду, виду акорду, нюансів

Досягнення ансамблю в залежності від розміщення акорду, складності гармонічних звукосполучень, теситурних умов і нюансів. Схема за класифікацією К. Пігрова.

Зручно		Не зручно	
 <p>№24</p>	Теситурні умови і мелодичне положення акорду сприятливі, хоч і широке розміщення.	 <p>№25</p>	Широке розміщення, мелодичне положення октави, зайве звучання сопрано, недостатня інтенсивність альтів.
 <p>№26</p>	Легка і блискуча звучність, але тільки з нюансом <i>mf</i> .	 <p>№27</p>	Незручна теситура, великий розрив між басом й іншими голосами.
 <p>№28</p>	Якщо потрібно зробити нюанс <i>p</i> або <i>pp</i> – доцільно виключити другі басы, щоб уникнути пониження інтонації.	 <p>№29</p>	Вирівнювати, врівноважувати три верхніх голоси. При <i>f</i> підсилити звучання баса.
 <p>№30</p>	Дуже гарний ансамбль на <i>pp-mp</i> , при більшому нюансі буде зайве напруження у сопрано і альтів.	 <p>№31</p>	На нюансах <i>pp-mp</i> сильно зменшити силу звучання альтів, що подвоєє баса.
 <p>№32</p> <p><i>S. C. due</i></p>	Звучить блискуче при нюансі <i>f</i> , якщо нюанс <i>p-mp</i> , то виключити других альтів і других тенорів.	 <p>№33</p>	Широке розміщення, мелодичне положення октави. Сопрано і альт в порівняно високій теситурі, а басы і тенори – в середній. Небезпечність у надмірному звучанні сопрано.
 <p>№34</p>	Теситурні умови зручні, розміщення тісне. Але нюанси від <i>pp-mp</i> обмежені низьким регістром трьох верхніх голосів.	 <p>№35</p>	Мелодичне положення квінти, широке розміщення акорду. Надмірне звучання сопрано і недостатне у тенора терція акорду. Особливо небезпечний на початку твору.

 <p>№ 35</p>	<p>Акорд розміщений добре, хоч для тенора теситура висока, в залежності від цього нюанс <i>mf-f</i>.</p>	 <p>№ 37</p>	<p>Потрібно гасити альтів подвоєнням басу.</p>
 <p>№ 38</p> <p><i>О С-двоє</i></p>	<p>Чарівливо м'яко насичено на нюансах <i>pp-mp</i>.</p>	 <p>№ 39</p>	<p>Майже завжди небезпека зайвого напруження сопрано. Досягаємо за допомогою <i>mf-f</i>.</p>
 <p>№ 40</p>	<p>Звучність акорду зручна, легко досягається при всіх майже нюансах – <i>pp-mf</i>.</p>	 <p>№ 41</p>	<p>Мелодичне положення квінти і широке розміщення досягаємо за допомогою подвоєння.</p>
 <p>№ 42</p>	<p>Вдячні умови для всякого нюансу. Треба пам'ятати, що тісне розміщення акорду вимагає динамічного послаблення тону яким подвоюється бас.</p>	 <p>№ 43</p>	<p>Баси і сопрано в середній теситурі, тенори і альти – у високій, крім того тенори подвоюють басы.</p>
 <p>№ 44</p>	<p>В мелодичному положенні квінти дає щонайкраще сполучення і легко досягається ансамбль при всякому нюансі.</p>	 <p>№ 45</p> <p><i>Оз</i></p>	<p>Акорди в мелодичному положенні квінти, в тісному розміщенні; особливо зручні для ансамблю.</p>
<p><i>Акорди в мелодичному положенні квінти, в тісному розміщенні, особливо зручні для ансамблю.</i></p>			
 <p>№ 46</p> <p><i>Оз</i></p>	<p>Звучить природно в сфері нюансів <i>mp</i> і <i>f</i>.</p>	 <p>№ 47</p> <p><i>Оз</i></p>	<p>Сопрано і альт дуже віддалені, штучний ансамбль за рахунок зменшення звучання сопрано.</p>

 <p>N 48 Op. 3</p>	<p>D43 – досить вигідне сполучення для ансамблю в залежності від теситури – нюанс <i>p.</i></p>	 <p>N 49 Op. 3</p>	<p>Сопрано і альт порівняно з чоловічою групою у низькій теситурі. Досягається стриманим звучанням баса і тенора.</p>
 <p>N 50 Op. 2</p>	<p>Найсприятливіша обстановка для встановлення ансамблю.</p>	 <p>N 51 Op. 2</p>	<p>Потрібно подбати про стійке і гучне звучання основного тону у тенора.</p>
 <p>N 52 Op. 5</p>	<p>Звучання Π^6_5 замість м'якості й пасивності основного виду має активність і твердість мажорного акорду.</p>	 <p>N 53 Op. 5</p>	<p>Небезпека надмірного звучання тенора і альтя. Досягається нюансом <i>fi mf.</i></p>
 <p>N 54 Op. 7</p>	<p>У високій теситурі цей акорд звучить блискуче, помпезно, природніше на <i>f.</i></p>	 <p>N 55 Op. 7</p>	<p>Зручно, але посилити бас з основним тоном.</p>
 <p>N 56 Op. 7</p>	<p>Висока теситура вимагає нюансу <i>f</i> за умови рівноваги всіх тонів.</p>	 <p>N 57 Op. 7</p>	<p>Теситура зручна, але гармонічне сполучення дуже нестійке – цілковита рівновага.</p>

3. Ансамбль у хорових творах в залежності від фактури

Ключові слова, поняття:

- утворення ансамблю у творах гомофонно-гармонічного складу;
- поліфонічний ансамбль;
- ансамбль творів із супроводом.

В. Краснощоков підкреслює деякі особливості ансамблю в залежності від фактури хорових творів, тобто при утворенні гармонічного і поліфонічного ансамблю. Так у творах з гармонічною фактурою – повна рівновага у динамічному співвідношенні, а у творах гомофонно-гармонічного складу – деяке підсилення мелодичного голосу, але якщо мелодичний голос

знаходиться вище за другі голоси, тоді його підсилення буде зайвим. За умовами рівноваги все ж таки із загального ансамблю мелодія повинна звучати виразно, рельєфно, чітко, дещо гучніше супроводжуючих голосів.

Значну складність являє собою мелодія в одному з середніх голосів, при цьому слід звернути увагу на голоси, які складають дисонансні інтервали з мелодією і зменшити силу звучності, щоб уникнути непримного, жорсткого звучання.

У випадках, коли ми маємо розбіжність тексту мелодії і супроводжуючих звуків, або запізнювання складів, скорочення тексту у голосів, виконуючих органний пункт, ми повинні скористатися засобами дикції, при цьому текст основного голосу подається більш чітко і виразно.

Поліфонічний ансамбль передбачає відносну рівновагу голосів в залежності від значення тематичного матеріалу. Кожна хорова партія повинна вміти виконувати тему першим планом і непомітно переводити на другий і третій план.

Головний тематичний матеріал повинен завжди звучати чітко, виразно. Чіткість проведення теми утворюється не тільки засобами динаміки, але і чіткістю вступу голосу, промовою тексту й іншими засобами. Найбільш складне завдання поліфонічного ансамблю полягає в збереженні ясності, виразності другого і третього плану. Головне завдання диригента – об'єднати всі самостійно розвиваючі партії в єдину цілісну структуру.

Більша частина хорових творів має мішаний склад викладення. В цих випадках поєднуються різні ансамблі. Важливо, щоб рух мелодії, її характер і нюанс звучання не порушився під час переходу з одного ансамблю до іншого. Виконання творів для соліста і хору потребує відносної рівноваги голосів. Хор повинен співати тихіше ніж соліст.

Прикладом гармонічного ансамблю може бути початок пісні «Закувала та сива зозуля», чоловічого хору з музики вставної сцени «Вечорниць» П. Ніщинського до драми Т. Шевченка «Назар Стодоля». Звучання голосів в однаковій для всіх низькій теситурі, де природний ансамбль досягається тихою звучністю, найбільш відповідною такій низькій теситурі:

The image shows a musical score for a male chorus. It consists of two staves, labeled 'Т' (Tenor) and 'Б' (Bass). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes: 'За-ку-ва-ла та сива зо-зу-ля'. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is indicated above the first staff. The score shows a simple harmonic setting of the melody.

№58

Іншим буде співвідношення щодо сили звучності поміж хоровими партіями при виконанні хорових творів, написаних у поліфонічному стилі, коли кожна партія веде самостійну лінію мелодії і значення їх у хорі неоднакове (підйоми, спади, акцентування, наголоси, тощо). Наприклад, друга частина

хору Б. Лятошинського на вірші О. Пушкіна «У небі місяць проплива» починається мелодією в партії тенорів, яка потім імітаційно проводиться у сопрано. Цілком очевидно, що голос, якому доручається в дану хвилину основний тематичний матеріал, має звучати виразніше, поступаючись далі силою звучності тому голосові, якому передається основна мелодія.

С Мов-лишь спи-вещь ве-сна-миа днів.

А Мов-лишь спи-вещь

Т Мов-лишь спи-вещь ве-сна-миа днів

Б Мов-лишь спи-вещь

№59

У хорівій літературі можна нерідко зустріти особливий вид імітації – канон, в якому кожний послідовно вступаючий голос проводить всю мелодію. У пропонуваному прикладі №60 – канон «Жук-жученко» Б. Фільц для дитячого хору по-черзі підкреслюємо вступ голосів, кульмінацію першої фрази «вгору», танцювальний рух другої фрази «підкрутив» і кульмінаційний октавний стрибок другої фрази.

№60

Болгарско Жук-жученко Муз. Б. Фільц
С. В. Луцка

С1 Жук-жученко са-мо-кру-ти-ва-ру кру-тит

С2 Жук-жученко са-мо-кру-ти-ва-ру кру-тит

кру-тит вгору. Підкру-тив і став пи-ста-ти:

ва-ру кру-тит кру-тит вгору.

Де є це дур-ка-ло ді-ста-ти, де є це дур-ка-ло ді-
 ста-ти? Де є це дур-ка-ло ді-ста-ти,
 ста-ти? Де є це дур-ка-ло ді-ста-ти, ста-ти?

Як бачимо, ансамбль у хоровах творах поліфонічного стилю полягає не стільки у збалансованості голосових партій, скільки у протиставленні їх звучності.

Таке ж протиставлення звучності виникає і під час виконання творів написаних для одного або кількох солістів, чи солюючої хорової партії, що співають на фоні хору, який їм акомпанує. Хоровий акомпанемент не повинен заглушати солістів, його потрібно виконувати нюансом меншим від соліста. Приклад такого хорового ансамблю, де хор співає із закритим ротом дуже тихо (піаніссімо) тому, що солююча партія сопрано співає в низькій теситурі, на початку другого епізоду хору «Зимовий ранок» Г. Свиридова з циклу «Пушкінський вінок».

№61 *tr esp. ♩ = 63* *ровно*

Sopranos: *Вс-гоб, ты пом-нишь, было-са зим-ное, на*
 Alto: *Закр. ротом*
 Tenor: *Закр. ротом*
 Bass: *Закр. ротом*
 Piano: *Закр. ротом*

Багато хорових творів написано для того чи іншого складу хору з фортепіанним або іншим інструментальним супроводом. Часто він складає гармонічний фон, не перешкоджаючи звучності хору, що йде першим планом.

Інакше звучить хор, коли інструментальний супровід дублює хорові партії, тобто динамічно їх звучання не розрізняється, наприклад, в обробці Я. Степового української народної пісні «Засвістали козаченьки» з дитячого циклу ми маємо саме такий випадок, акомпанемент, подвоюючи хорове звучання підсилює створення образу:

The image shows a musical score for the Ukrainian folk song 'Zasvistali kozachenyky' (The Cossacks Whistled). It consists of three staves: a vocal line (Soprano and Alto), a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line is marked with a forte 'f' dynamic and includes the lyrics: 'За-сві-ста-ли ко-за-чань-ки в ко-са-ку з ко-са-ку по-чи-ти;'. The piano accompaniment also features a forte 'f' dynamic and closely follows the vocal melody. The bass line provides a harmonic foundation.

Супровід відіграє важливішу роль, доповнюючи хорове звучання, так в обробці К. Стеценка української народної пісні «Журавель» приспів заспівує альтова партія, а акомпанемент, викладений вище на октаву, утворює підголосок, який пізніше з'являється у сопрано:

The image shows a musical score for the Ukrainian folk song 'Zhuravely' (The Cranes). It consists of three staves: a vocal line (Soprano and Alto), a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line is marked with a forte 'f' dynamic and includes the lyrics: 'Весе-ло са-лий са-лий, та-кий жу-ра-вель, са-лий, та-кий жу-ра-вель'. The piano accompaniment features a forte 'f' dynamic and includes a higher octave line that acts as a 'podsolog' (under-song) for the vocal line. The bass line provides a harmonic foundation.

Література:

1. Дмитриевский Г. А. Ансамбль хора / Георгий Александрович Дмитриевский // Работа с хором: Методика. Опыт. – М., 1972.
2. Коломоець О. М. Хорознавство / Олена Михайлівна Коломоець. – К.: Либідь, 2001. – 166 с.
3. Критский Б. Д. Частный ансамбль хоровой звучности / Борис Дмитриевич Критский // Вопросы хороведения на музпед факультете. М.: МПИ, 1981.
4. Краснощок В. И. Вопросы хороведения / Виктор Иванович

- Краснощочков. – М. 1969.
5. Левандо П. П. Хоровая фактура / Петр Петрович Левандо. – М., 1984.
 6. Мартянова Г. М. Питання розвиваючого навчання в процесі вивчення курсу хорознавства / Галина Миколаївна Мартянова. – К., 1996. – 119 с.
 7. Пігров К. К. Керування хором / Костянтин Костянтинович Пігров. – К.: Музична Україна, 1962.
 8. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка / Владимир Аркадиевич Самарин. – М.: Академия, 2002. – С. 109-126.

Завдання для самостійного опрацювання:

З метою опанування навичками хорового співу молодших школярів опрацювати матеріали:

– Пономаренко Т. В. Оволодіння навичками хорового співу / Тетяна Валентинівна Пономаренко // Виховання музичної культури молодших школярів: Навчально-методичний посібник / За заг. ред. Л. М. Ракітянської. – Кривий Ріг: КДПУ, 2003. – С. 55-62.

Проаналізувати теситурні умови, розташування і вид акордів, нюанси з метою визначення і відпрацювання природного та штучного ансамблю в хоровому твору.

Змістовний модуль VIII. Дикція у вокально-хорових творах

Мета: прийоми роботи над артикуляцією, правила дикції та орфоєпії, відповідність відтворення поетичного образу засобами музичної виразності.

1. Робота над голосними та приголосними

Ключові слова, поняття:

- *дикція;*
- *артикуляція;*
- *орфоєпія.*

Дикція (від грець. – вимова). Основною метою досягнення хорошої дикції в хорі є повноцінне засвоєння змісту виконуваного твору слухачами. Мелодія в пісні невід’ємна від тексту. Але на жаль, під час хорового виконання ми не завжди можемо розібрати слова, такий спів не може вважатися художнім.

В основі формування правильної дикції в хорі лежить правильно організована робота над вимовою голосних і приголосних у співі.

Робота над голосними. Основним моментом в роботі над голосними є відтворення їх без викривлення.

На відміну від мови, де не зовсім вірна вимова голосних мало впливає на розуміння слів, оскільки змістовну роль виконують приголосні, у співі

значення голосної зростає в декілька разів за рахунок її тривалості. Будь-яка неточна вимова стає помітною і негативно впливає на ясність дикції.

Специфіка вимови голосних в округлій манері формування. Це необхідно для встановлення тембральної рівності звучання хору і досягнення коршого унісону в партіях поряд з чіткою хоровою дикцією.

Округлення голосних досягається через прикритий звук. У свою чергу прикритий звук здійснюється за рахунок певного положення надгортаника. Відомо, що будь-який голосний звук можна заспівати округло і плоско при однаковому положенні губ. Тобто, округлення і рівняння голосних у співі відбувається не за рахунок губ, а за рахунок надгортаника.

Звуки *у*, *и* формуються і звучать більш глибоко і далеко, у різних людей вони звучать приблизно однаково, тому виникає специфічне хорове застосування їх при виправленні відкритого або «строкатого» звучання хору. Після проспівування мелодії пісні, наприклад на склади «лю», «ду» або «ди», послідує виконання з словами набуває більшої рівності, злитності й округлості звучання.

Чистий голосний звук *о* має ті ж якості, що *у*, *и*, хоч і в меншій мірі, *а* займає проміжне положення між темними *у*, *и*, *о* і світлими *е*, *і*, які потребують особливої уваги у відношенні їх округлення під час співу.

Найбільшу «строкатність» в співі дає голосний звук *а*, за дослідженнями у вимові різних людей і в різних словах він має найбільшу кількість варіантів. Тому використовувати *а* в заняттях з учнями-початківцями потрібно дуже обережно.

Голосних в російській мові десять, шість з них прості (*и*, *э*, *а*, *о*, *у*, *ы*), чотири складні (*я* (*йа*), *ё* (*йо*), *ю* (*йу*), *е* (*йэ*)), в українській мові прості голосні та ж самі, а йотованих п'ять (*я*, *йо*, *ю*, *ї*, *є*). завдяки ковзному артикуляційному укладу йотовані співаються м'якше ніж чисті голосні.

Враховуючи різний вплив голосних на функцію голосового апарату, можна певним чином настроювати його. Наприклад, відомо, що *і*, *е* стимулюють роботу гортані, викликають більш щільне і глибоке змикання голосових складок. Їх формування пов'язане більш високим типом дихання і положенням гортані, вони освітлюють звук і наближають вокальну позицію.

Голосні *а*, *у* послаблюють роботу гортані, сприяють більш краєвому змиканню голосових складок, що приводить до посилення резонування надставної труби. Формуються вони при явному пониженні типу дихання, затемнюють звук, знижують форсування.

Звук *а* у всіх відношеннях займає нейтральне положення, *и* округлеє звук, стимулює активність м'якого піднебіння.

Таким чином, робота в хорі над голосними складається з досягнення їх чистої вимови в поєднанні з повноцінним співацьким звучанням.

Але в співі голосні не завжди вимовляються чітко і ясно. Ступінь яскравості голосного звуку залежить від побудови музичної фрази. Під

наголосом в словах або в момент кульмінацій музичних фраз відповідні їм голосні звучать найбільш яскраво і визначено, в інших випадках – затушовано.

Голосні, розспівані на декілька звуків, завжди повинні звучати фонетично ясно і чисто, а при переході із звуку на звук вони неначе повторюються.

За правилами вимови, ненаголошені голосні в співі мають різні форми. *А, е* послабляються динамічно і вимовляються менш ясно, ніж інші; ненаголошене *о* в більшості випадків вимовляється як *а*, крім слів італійського походження; ненаголошене *я* вимовляється, як *яє*, але в кінці слова вона повинна звучати чисто.

Поєднання двох голосних потребує особливої фонетичної ясності. Два голосних усередині слова, а також на стику прийменника або частки із словом вимовляються злитно. Два голосних на стику різних слів розподіляються цезурою, друге слово слід використовувати з новою атакою, щоб не спотворився зміст словосполучення.

Робота над приголосними. Загальновідомо, що формування приголосних, на відміну від голосних, пов'язано з виникненням будь-якої перешкоди на шляху струму повітря в мовному тракті. Приголосні розподіляються на глухі та дзвінкі в залежності від ступеня участі в їх утворенні.

По відношенню до функції голосового апарату на друге місце після голосних слід поставити напівголосні, або сонорні, звуки *м, л, н, р*. Називаються вони так тому, що можуть тягнутися і нерідко використовуються як голосні.

Далі ідуть дзвінкі *б, г, в, ж, з, д*, які утворюються за допомогою голосових складок і ротових шумів; глухі *п, к, ф, с, т* утворюються без участі голосу і складаються лише з одних шумів; шиплячі *х, ц, ч, ш, щ* – також складаються з одних шумів.

Основне правило дикції в співі – швидке і чітке формування приголосних і максимальна протяжність голосних. Це забезпечується перш за все активною роботою мускулатури артикуляційного апарату, головним чином щочних та губних м'язів, а також кінчика язика. Як і всякі м'язи, вони потребують тренування в процесі спеціальних вправ.

Для досягнення чіткої дикції особливу увагу слід приділити роботі над розвитком кінчика язика, після чого і весь язик стає більш гнучким. Також необхідно працювати над еластичністю і рухливістю нижньої щелепи.

Губні приголосні *б, п, в, ф* потребують активності губних м'язів, тому вони можуть бути використані для їх трекування за умов чіткої вимови.

Як вправами у вимові глухих приголосних, що поєднують в собі рухи губ і кінчика язика, можна скористатися різними скоромовками. Вправи на скоромовках слід починати в повільному темпі з декілька перебільшеною

артикуляцією при середній динаміці й у середній теситурі. Потім умови укладнюються.

Глухі приголосні на кінці слів часто випадають зовсім, тому потребують до себе особливої уваги як диригента, так і співаків хору, підкресленої і твердої вимови. Якщо глухому приголосному в кінці слова передє довготривалий звук, то виникає складність вимови останнього приголосного всім хором водночас. Для подолання складності потрібно подумки повторювати голосну перед зняттям звуку.

Тренування співацької дикції звичайно проводиться на склади, поєднуючи різні комбінуння голосних з приголосними.

Голосні в поєднанні з сонорними звуками легко округлюються, пом'якшують роботу гортані, позиційно наближують звук.

Функція гортані фактично виключена на глухих приголосних і послідуєчих за ними голосних. Тому при наявності затиснутих м'язів гортані доцільно використати сполучення складів «по», «ку», «та» і т. ін.

2. Деякі особливості вимови приголосних в залежності з виникаючими в хоровому співі помилками

Ключові слова, поняття:

- основне правило дикції у співі;
- скоромовки у тренуванні вимови приголосних;
- усуння різних недоліків.

Для усуння різних недоліків:

гугнявості – доцільно голосні *а, е, і* в поєднанні з губними приголосними;

заглиблення звучання голосу – голосні *і, є* в поєднанні з передньоязичними і зубними приголосними;

пасивний спів, глухий тембр – дзвінки приголосні з голосними *а, і, е*;

крикливий або відкритий «білий» звук – голосні *у, о* в поєднанні з сонорними *м, л*;

горловий призвук – голосні *о, у* з глухими приголосними.

Свистячі і шиплячі *с, ш*, що мають різкий тембр, необхідно пом'якшити і гранично скоротити.

Для забезпечення безперервної мелодії, кантитени необхідно приголосні в кінці слова або складу приєднувати в співі до послідуєчого складу, максимально розспівуючи голосну.

Для з'єднання і роз'єднання приголосних існує правило: якщо одно слово закінчується, а інше починається однаковим або приблизно однаковим звучанням приголосних (*д-т, б-п, в-ф*, і ін.), то в повільному темпі їх потрібно підкреслено розділяти; в швидкому темпі, коли тотожні звуки приходяться на дрібні ритмічні долі, їх потрібно підкреслено з'єднати.

У мові й співі приголосні в порівнянні з голосними мають меншу

потужність і тривалість, тому вимагають більш кропіткої роботи над чіткістю і правильністю вимови.

Деякі особливості вимови приголосних у зв'язку з виникаючими в хоровому співі помилками.

1. Дзвінки приголосні в кінці слова вимовляються, як відповідні їм глухі. Перед глухими приголосними дзвінки також оглушаються.

2. Зубні приголосні *д, з, с, т* перед м'якими приголосними пом'якшуються (піс(ь)ня, каз(ь)нь).

3. Звук *н* перед м'якими приголосними вимовляється м'яко.

4. Звуки *жс, ш* перед м'якими приголосними вимовляються твердо.

5. Зворотні частки «ся» і «сь» на кінці слів вимовляються твердо, як «са» та «с» російською мовою на відміну від української.

6. У ряді слів сполучення «чн», «чт» вимовляються як «шн», «шт».

7. У сполученнях «стн», «здн» приголосні *т, д* не вимовляються.

8. Сполучення «сш» і «зш» у середині слова і на стику слова з прийменником вимовляються як тверде подовження *ш*, а на стику двох слів – як написано.

9. Сполучення «сч» і «зч» дорівнюють довгому «щ».

10. Сонорний *р* у більшості випадків вимовляється перебільшено.

Під час роботи з хором над дикцією можна використати різні форми:

а) робота над вимовою слів безпосередньо розучуваного твору;

б) спеціальні заняття з дикції;

в) виконання невеликих вправ під час розспівування.

Умовою ясності дикції в хорі є бездоганний ритмічний ансамбль.

Технічна задача в роботі над хоровою дикцією – правильне, чітке і одночасне вимовляння слів, невід'ємна від усвідомлення тексту хорового твору.

Починається робота над усвідомленою передачею тексту з розставлення логічних наголосів у фразах. При цьому потрібно пам'ятати, що в простому реченні може бути тільки один головний наголос, усі останні підлеглі до головного.

Хормейстер повинен до репетиції попрацювати над текстом:

– визначити межі музичних фраз;

– визначити місця поновлення дихання або розставити за текстом змістовні цезури;

– визначити й відмітити кульмінації (головну і побічні);

– проаналізувати співвідношення логічних вершин тексту з музичними кульмінаціями.

Як правило, логічні наголоси у поетичній фразі повинні співпадати з сильними долями у музиці. Недаремно існують затактові вступи. Але у зв'язку з атакою звуку у недосвідчених виконавців з'являються тенденції починати перший склад з акценту. Диригент повинен перебачити це і не

допускати зміщення наголосів у словах.

Іноді наголошені склади не співпадають з сильними долями в музиці, особливо це характерне для народних пісень. У такому випадку хормейстер пом'якшує наголошений склад.

Зустрічаються випадки зміщення сильної долі в такті з першої на другу або третю відповідно з розподілом наголошених складів у словах. Вірне розставлення цезур або пауз мають змістовне значення.

Відомо, яке значення надавав цьому К. С. Станіславський, у своїй роботі «Работа актера над собой» він наголошував на тому, що розставлення мовних тактів і читання по них необхідні тому, що вони вимушують аналізувати фрази і вникати в їх сутність.

3. Робота над усвідомленням виразності тексту та виразністю слів під час співу

Ключові слова, поняття:

– значення і зміст;

– контекст і підтекст;

– співвідношення музичного матеріалу і поетичного тексту.

В основі виразної подачі тексту лежить відповідна змісту емоційна забарвленість твору. Майже кожен фразу і кожне слово можна виконати з тим чи іншим настроєм – лагідно, радісно, спокійно, задумливо, сумно, урочисто і т. д.

Розвиток емоційного змісту підпорядкований який-небудь логіці. Для передачі композитор використовує всі можливі засоби музичної виразності: лад, темп, розмір, теситуру, фактуру, динаміку, гармонію, інтонацію, форму, цезури і т. ін.

Задача виконавців – розкрити емоційну задумку композитора але при цьому відбити своє відношення до змісту твору.

Щоб забезпечити на концерті якусь визначену форму музичного образу, необхідна велика робота над закріпленням художніх форм вираження тієї чи іншої емоції.

Та чи інша емоція, яку переживає людина, супроводжується перш за все визначеним м'язовим тонусом всього тіла, зокрема артикуляційного апарату. Наприклад, у вираженні емоції суму артикуляція буде більш в'ялою, ніж у вираженні радощів.

Емоційність у виконанні проявляється головним чином у динаміці і темпі, внаслідок цього – у гучності й швидкості вимовлення складів і слів. Наприклад, вираз суму вимагає більшої тривалості голосних і приголосних фонем, під час вираження радощів приголосні скорочуються, голосні подовжуються і т. ін.

Характер твору залежить від ступеня ясності вимови тексту. У спокійних творах текст вимовляється м'яко, в маршових – підкреслено.

Затьмареність тексту необхідна й під час виконання поліфонічних творів

для тих партій, що супроводжують основну тему.

Характер дикції залежить від темпу, теситури і динаміки, також впливає і сила звуку.

Таким чином, добра дикція в хорі вимагає працювати над розбірливістю вимови тексту, усвідомленням логічних вершин у фразах, виразністю вимовляння слів на підставі єдності музики і змісту твору, його емоційного переживання.

Із всіх багатопланових, багаторівневих відносин слова і музики, цих геніальних проявів розумової діяльності людини, об'єднаних одним загальним засобом виразності – інтонацією, ми обмежимося взаємовідношенням слова і музики в ході аналітичного засвоєння твору в диригентсько-хоровій роботі студента – майбутнього вчителя, керівника шкільного хору.

Виконанню хорового твору передують попередня робота з досконального вивчення хорової партитури, з аналізу твору, де майбутній керівник хору доводить свою трактовку художнього образу твору засобами музичної виразності, аналізує вокально-хорову роботу, окреслює виконавські труднощі і диригентські засоби з їх подолання.

Аналізуючи вокально-хоровий твір, студент – майбутній вчитель, керівник хору стикається з специфікою жанру хорового мистецтва, що зумовлена його синтетичністю, тобто одночасним поєднанням слова і музичних засобів, подвійним впливом на слухачську аудиторію.

Починаючи вивчення хорового твору, виконавець повинен передусім проаналізувати поряд з основною ідеєю, сюжетом літературного тексту, які саме образи тексту, думки, ідеї поета найяскравіше втілені в музиці, намагатися зрозуміти, що саме приваблює композитора в цьому тексті, що для нього є головним, а що другорядним, що є найсуттєвішим у тексті.

Створюючи хоровий твір, композитор намагається відбити в ньому основний характер, почуття, думки тексту, але робить це по-своєму підкреслюючи у вірші те, що йому ближче. Динаміка музичного висловлювання не завжди співпадає з динамікою поетичного тексту через те, що їх мови відмінні.

Аналізуючи хоровий твір, виконавець – майбутній керівник хору, повинен вирішити завдання осмислення змістовності тексту, ступеня взаємопроникнення музики і слова з метою їх якнайвиразнішої, емоційної, драматургічної реалізації. У цьому процесі виникає небезпека персоніфікації поетичного першоджерела над виконанням музичного твору.

Отже, виконавцю, майбутньому вчителю – керівникові хору слід пам'ятати про те, що він є інтерпретатором музики як матеріалу первісної творчості.

Оцінюючи музику і поетичне джерело, виконавець не завжди знаходить між ними якісну рівновагу. У вокально-хоровому мистецтві відомі випадки, коли прекрасна музика була створена на посередній тексти і навпаки –

прекрасні вірші не мали належного музичного втілення. Результатом розгляду літературного змісту повинно бути встановлення тотожності і розбіжності задумів поета і композитора та знаходження шляхів подолання таких розбіжностей.

Аналіз поетичного тексту в єдності з музикою сприяє більш глибокому, всебічному вивченню музичної форми вокально-хорового твору, розумінню задумів композитора, більш емоційному сприйнятті художнього образу.

У музикознавчій літературі розробляються категорії значення і змісту (сенсу), пов'язані у першу чергу з мовою. Слово вбирає в себе незмінне поняття значення і водночас, змінний виразний зміст, що варіюється у залежності від контексту. У музиці незмінним значенням виступає висотність звуків, їх тривалість, а змінним змістом їх співвідношення у часі. Отже, значення і зміст – дві сторони вокально-хорової музики, зафіксовані у хоровій партитурі. Керівник хору, дотримуючись точного значення тексту має змогу відносно вільно трактувати зміст. Зміст, вміщений в тексті, проявляється у контексті та підтексті.

Контекст (від *лат.* – зв'язок, сполука) означає художньо-логічний взаємозв'язок між різними частинами і елементами тексту в межах закінченої або майже закінченої думки. Підтекст – це відкриття художньої істини, ось чому в пошуках підтекстового змісту керівник хору від літературного тексту намагається йти шляхом, віднайденим композитором.

Розглянемо на прикладі обробок української народної пісні «Ой у полі жито», зроблених українськими композиторами – М. Леонтовичем та С. Орфеевим.

В обробці М. Леонтовича використані 6 куплетів:

1. Ой у полі жито, копитами збито,

Під білою березою козаченька вбито (2).

2. Ой убито, вбито, затягнуто в жито,

Червоною китайкою личенько прикрито (2).

3. Ой прийшла дівчина, котора любила,

Та підняла китаечку та й заголосила (2).

4. Ой прийшла другая, котора кохала,

Та підняла китаечку та й поцілувала (2).

5. Ой прийшла третя з рубленої хати

Та підняла китаечку, та й стала казати:

«Було б тобі, вражий сину,

Нас трьох не кохати!

6. Нас трьох не кохати, нас трьох не любити!

Тепер будеш, вражий сину, в сирій землі гнити» (2).

Обробка М. Леонтовича має повчальний характер, образ козака змальовується саркастичними фарбами, а саме: легковажний темп «андантино» завдяки зміні розміру з чотиридольного у заспіву на дводольний

у приспіві утворює навіть який-то зловтішно-танцювальний настрій.

Обробка С. Орфеева побудована на перших трьох куплетах, причому в третьому змінено текст заспіву на «Ой як вийшла мила, голубонька сива» і хоровий твір має вже зовсім інший підтекст, інший характер, інший образ, який композитор розкриває відповідними засобами музичної виразності. Одноголосна мелодія у помірному темпі, розспівана у тридольному розмірі, мінорному ладі поступово зростає, варіюється, огортається іншими голосами, тембрально підсилюється, проходячи по-черзі у всіх голосах, сягаючи у третьому куплеті вершин кульмінації – і ось вже перед нами драматична сторінка, це закарбоване горе матері по загиблому козакові.

Розглянемо на прикладі чоловічого хору С. Воробкевича на вірші Т. Шевченка як співвідносяться поняття тексту, контексту і підтексту (уривок з хору, епізод «І всі регочуться»).

Вірш Тараса Шевченка написаний під час перебування на засланні у Оренбурзі (1850р.). Основна думка про марно втрачені роки, зважаючи на заслання поста, жаль про минулу молодість пронизують цей невеличкий вірш, у якому всього 14 рядків:

*Огні горять, музика грає,
Музика плаче, завиває;
Алмазом добрим, дорогим
Сіють очі молодії.
Витає радість і надія
В очах веселих, любо їм,
Очам негрішним, молодим.
І всі регочуться, сміються,
І всі танцюють. Тільки я,
Неначе заклятий, дивлюся
І нишком плачу, плачу я.
Чого ж я плачу? Мабуть, шкода,
Що без пригоди, мов негода,
Минула молодість моя.*

Хоровий твір «Огні горять» побудований за строфічним принципом і складається з чотирьох епізодів. Другий, контрастний епізод охоплює два неповних рядки на слова «І всі регочуться, сміються, і всі танцюють». Самі по собі ці рядки звучать як замальовка веселощів, час, коли молоді проводять у розвагах. Композитор у контексті музичного матеріалу, який, до речі, сягає 12-ти тактів, по-своєму трактує ці рядки, уводячи додатковий текст: «ха, ха, ха, ха, ха, ха», що додає гротеску, перебільшення. Слова «І всі танцюють» повторені вісім разів, поряд із зміною ладового нахилу з мажору на мінор, із зростанням діапазону всього хору, напруженням тембрально-регістрових фарб, з нагнітанням динамічного звучання, завершеного однойменним мажором, доводять до межі фарсу. Композитор засобами музичної виразності

мальовує підтекст «сміху крізь сльози» (приклади 1, 1-а).

Приклад 1

Приклад 1-а

Поезія і музика, як мистецтва інтонаційні, існують у часі і мають такі загальні засоби виразності, як метр і ритм, мелодичний малюнок і артикуляція, темп і динаміка. Певна схожість є між стопою, словом і музичним мотивом, між віршованим рядком і музичною фразою, між строфою, реченням і музикальним періодом, але проявляються вони по-різному. Завдання майбутнього керівника хору полягає як раз у тому, щоб пристосувати ці елементи одне до одного.

Віршований метр розподіляється на стопи з різними складами, кількістю і розташуванням наголосів в них. Двоскладові стопи (ямб, хорей) мають відповідно наголоси на другому та першому складах. Три складові стопи (дактиль, амфібрахій, анапест) на першому, другому, третьому. Чотири складові – першому, другому, третьому, четвертому пеонах наголоси розташовуються відповідно на першому, другому, третьому, четвертому складах.

Музичний метр, на відміну від віршованого, розподіляє музику (такти дводольні, тридольні, чотиридольні, тощо) з метричним наголосом на першій долі, що зветься сильною. На один такт музики приходить декілька віршованих стоп, іноді це співпадає з віршованим рядком («Садок вишневий коло хати», вірші Т. Шевченка, музика А. Вахнянина).

Віршовані метри з трискладовою стопою (дактиль, амфібрахій, анапест) часто перекладаються на дводольний метр музики, і навпаки, двоскладова віршована стопа поєднується з тридольним музичним метром. Виникаючі розбіжності розмірів і наголосів разом з протиріччями містять у собі великі виразні можливості, що повинні враховуватися композиторами, перекладачами, виконавцями.

Поетичний ритм визначається поєднанням метра стопи з кількістю складів в слові та його наголосом.

Музичний ритм на відміну від віршованого визначається не співвідношенням ударних і безударних складів у слові (тонічний і силаботонічний вірш), а співвідношенням тривалостей звуку. Якщо наспів буде наслідувати віршований метр, то йому загрожуватиме монотонне скандування, цим не можна зловживати.

У хорі Б. Лятошинського «Туча» на вірші О. Пушкіна перші три фрази, що становлять музичне речення, вимагають подолання розміреності амфібрахія. Отже, композитор застосовує для цього хвилеподібну побудову, починаючи кожну фразу зверху вниз, а третю фразу поступово уповільнюючи, крім того, цілісному сприйманню речення сприяє рухливий темп і короткі тривалості. Все разом утворює виразне музичне фразування (приклад 2).

Приклад 2.

Рухливо

По-след-ня-я туч-ка бу-ри, од-на ти не-се-и-ся
ас-но-и на-во-диль-я ти-лю-ю тень.

Співвідношення віршованого і музичного метру та ритму вирішуються по-різному у фразуванні в залежності від характеру образу, який надає композитор. Один і той же вірш Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» набуває різного характеру у композиторів А. Вахнянина (приклад 3) та Я. Степового (приклад 4). Чотиристопний ямб втілюється через певну тріольність ритму, тобто кожна доля складається з трьох восьмих в обох прикладах. Але у прикладі 3 за рахунок застосування розміру 12/8 у темпі «швиденько» композитор охоплює більш широку музичну думку, що створює моторний, грайливий характер, підсилених мажорним ладом, відправним стрибком на чисту кварту у мелодичному малюнку (приклад 3).

Приклад 3.

Швиденько

Са-док виш-не-вий ко-ло ха-ти, зру-чи над виш-н
ми зр-дуть

Тракування Я. Степовим у розмірі 3/8 в помірному темпі надає характеру плинності, неквапливості і майже співпадає з наголосами віршованого рядку. Виникаючу розбіжність наголосу у першому слові «садок», що у музичному метрі припадає на «садок» композитор вирішує за рахунок розсіву першого складу шістнадцятими тривалостями, її зменшує відчуття розбіжності наголосу (приклад 4).

Приклад 4.

Триліціято
mf

Са-доє виш-не-вий ко-ло жа-ти, зру-ці

виш-на-ши зр-дуги

У випадках, коли вірш підтекстовано під раніше створену музику (Д. Бортнянський «Славу поем»), більшість хорових творів на тексти в перекладі з іноземної мови), характер фразування потрібно відшукувати в самій музиці, підпорядковуючи їй літературний текст.

Значно складніше вирішується проблема співвідношення музичного матеріалу і поетичного тексту в перекладі під час з'ясування основної ідеї твору, художньо-образної сфери.

У творах С. Танєєва, О. Даргомижського на відомий текст М. Лермонтова «Сосна» студенти найчастіше відмічають пейзажну лірику, основний лейтмотив, відчуття самотності, уособлене в образі сосни. При цьому не звертають увагу на те, що вірші – переклад із Г. Гейне, що мовою оригіналу постаті сосни і пальми – різностатеві, що з цього виростають людські почуття у метафоричних образах, сумна історія їх взаємин.

Сучасне становище в хорознавчій науці щодо питання про співвідношення поетичного і музичного елементів А. Лашенко розглядає крізь концепцію хорового мислення, у якому найбільш специфічним елементом є словесно-музичний синтез.

Відзначаючи розробку проблеми синтезу музикознавчою наукою в камерно-вокальному, оперно-драматургічному жанрах, А. Лашенко підкреслює значення робіт К. Птиці, І. Левандо, а в Україні – Н. Горюхіної, Н. Герасимової-Персидської, Д. Пархоменко в області хорового мистецтва.

Хорове мислення складається з аналізу суттєвих якостей, тобто з логіки хорового синтезу та художньої виразності синтезу, тобто з ідеї.

Сутність логіки хорового синтезу полягає у різноманітних формах протистояння і протиріччя слова і музики та відповідних їм власних форм впливу.

Протиборство словесно-музичних елементів у хоровому синтезі відбувається у відношенні до загальнолюдської свідомості, тобто фактор відношення в художньому мисленні виступає як цементуючий ланцюг в протиріччі слова і музики.

Діалектика перетворень у зв'язках між елементами хорового синтезу полягає у динаміці його окремих елементів – домінування поетичного елемента, паритет віршу і музики, домінування музики із збереженням, коректуванням або зміненням поетичного тексту.

Самостійність слів або музичних елементів – найсуттєвіший фактор органічності хорового синтезу. Це зумовлено якісною виразністю кожного з елементів. Самостійність словесних і музичних елементів проявляється в межах тотожності, контрасту, єдності, протилежності.

Самостійність елементів в хоровому синтезі може проявлятися через різні типи сприйняття, сформовані поезією та музикою, відповідно через предметно-емоційну асоціативність та психоемоційний вплив. Рівень співвідношення цих ознак має бути різним, але виразне значення вони набувають за умови внутрішнього загострення художньої логіки будь-якого елемента поезії чи музики.

Гнучкість, мобільність, вразливість залежать від універсальності мови і слова, зокрема, в постичному елементі. На відміну від нього, музична мова (тембральність, барвистість інтонаційного співвідношення звуків, гармонії) викликає більшу варіантність художніх уявлень, нескінченність узагальнень. Ця різнорідність словесно-образних і музично-інтонаційних внутрішніх процесів складає діалектичне протиріччя у хоровому синтезі.

Поетичний образ відрізняється від музичного і за призначенням – перший відбиває життя, а другий – формує емоційно-чуттєве сприйняття відбиваємого.

У поезії існує деталізована символіка слова, в хоровій музиці завжди існувала тенденція протидії цьому явищу.

Протиборство у художній логіці синтезу хорових елементів відбувається за принципом дискретності, який полягає у тому, що формування художнього образу відбувається шляхом періодичного співставлення принципово різних якостей елементів у хоровому синтезі. Дискретний принцип виявлення різних якостей в елементах хорового синтезу – це по-суті «варіантність» на відміну від «повторності» виявлення.

Більша ступінь дискретності переходить у деструктивний принцип, який передбачає не тільки виявлення, але й абсолютне взаємовиключення емоційно-змістовних значень елементів хорового співу.

У відомому хорі П. Ніщинського «Закувала та сива зозуля» (з музики до п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля») завдяки деструктивному принципу останній епізод, що змальовує поневіряння козацтва у турецькій неволі «Гей, як зачули турецькі султани, та і звеліли ще гірші кувати кайдани», перетворюється в апофеоз непереможного козацтва. Процес суперечної сполуки слова і музики композитор вирішує за рахунок емоційно-виразних значень музичних елементів як результат – хорове мистецтво збагачується яскравою художньою сторінкою.

При всіх суперечностях емоційно-змістовного матеріалу хорового синтезу в хоровому мисленні завжди є художня націленість. Це, у певному розумінні, можна вважати програмністю, що забезпечує єдність словесно-музичного синтезу.

Хорова образність відбиває світ в особливих формах взаємовідношення слова і музики у двох напрямках художнього мислення – різноспрямованого, вказуючого на динаміку протиставлення і односпрямованого, формуючого цілісність.

Художня виразність синтезу визначається його ідеєю. Зміст художньої ідеї криється у відношенні до дійсності зі залученням особистісного інтересу. Художня ідея відкриває себе в хорovому співі за допомогою слова, що пов'язує хорове мистецтво з духовною культурою народу, що є засобом демократизації хорovої музики.

Розвиток ідеї хорovого синтезу відбувається через заінтересоване відношення в сфері складних взаємовідношень хорovого мистецтва з життям. Взаємодія з масами, передача інформації, соціальний аспект підпадають під комунікативну функцію хорovого мистецтва. Комунікативність художньої ідеї у хорovій інтерпретації досягається за допомогою інтерпретації відчуження, тобто узагальненого сприйняття, за допомогою інтерпретаторської комунікативності, для якої характерні контрастність, динамічність, засоби емоціонального впливу.

Підсумовуючи концепцію хорovого мислення, розуміємо, що художня ідея і особливості її функціонування у хорovому синтезі вельми різноманітні та знаходяться в процесі розвитку.

Отже, завдання педагога – створити під час аналізу хорovого твору атмосферу творчого пошуку, пробудити у студента прагнення першовідкривача. Після певної пошукової роботи, у процесі аналітичного вивчення хорovого твору студент повинен самостійно зробити власні висновки про зміст, форму твору, про правомірність вибору засобів виразності для втілення характеру образу, про співвідношення слова і музики у створенні художнього образу, втіленні ідеї твору.

Література:

1. Асафьев Б. В. Речевая интонация / Борис Васильевич Асафьев. – М.-Л., 1965.
2. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – М., 1972. – Кн.1.
3. Выготский Л. С. Психология искусства / Лев Семенович Выготский. – М., 1968.
4. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорovого произведения / Владимир Леонидович Живов. – М., 1987. – 95 с.
5. Казачков С. А. От урока к концерту / Семен Абрамович Казачков. – Казань: Казанский университет, 1990.
6. Краснощокков В. И. Вопросы хорovедения / Виктор Иванович Краснощокков. – М., 1969.
7. Лашенко А. П. Хорovая культура: аспекты изучения и развития /

- Анатолій Петрович Лащенко. – К., 1989. – 133 с.
8. Левандо П. П. Проблемы хороведения / Петр Петрович Левандо. – Л., 1974.
 9. Людкевич С. П. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря»: [дослідження, статті] / Станіслав Пилипович Людкевич. – К., 1976.
 10. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Вячеславович Медушевский. – М., 1976.
 11. Саркисян К. В. Методы осмысления звуковой окрашенности поэтического текста в процессе хоровых занятий / К. В. Саркисян // Вопросы хороведения на музпедфакультете. – М.: МГПИ, 1981. – С. 118-125.
 12. Стулова Г. П. Хоровой класс / Галина Павловна Стулова. – М.: Просвещение, 1988. – С. 99-107.

Завдання для самостійного опрацювання

Опрацювати роботи:

– Гаркуша Т. А. Учителеві про формування орфоепічної культури і дикції учнів як засіб виховання духовності / Тетяна Анатоліївна Гаркуша // Викладання і виховання в початкових класах національної школи. – К., 1997. – Вип.2. – С. 83-91.

– Косяк Л. І. Формування навичок співацького мовлення / Людмила Іванівна Косяк // Виховання музичної культури молодших школярів: Навчально-методичний посібник / За заг. ред. Л. М. Ракітянської. – Кривий Ріг: КДПУ, 2003. – С. 47-55.

– Скласти вокальні вправи для розспівування на склади із приголосних та голосних, націлених на правильне звукоутворення.

ТЕМА БЛОКУ ЗМІСТОВНИЙ МОДУЛІВ: ПРАКТИЧНА РОБОТА ХОРМЕЙСТЕРА В ШКОЛІ

Змістовний модуль ІХ. Практична робота хормейстера в школі

Мета: Враховуючи перспективи самовдосконалення майбутнього вчителя музики уявляти вимоги, завдання, цілі організації вокально-хорових колективів.

1. Адміністративно-організаційна робота в хорі в умовах роботи різних типів загальноосвітніх навчальних закладів

Ключові слова, поняття:

- загальне адміністративне керівництво і матеріальне забезпечення;
- координація сил хорового руху;
- внутрішньо-хорова організація.

Сучасна хорознавча думка розглядає адміністративно-організаційну роботу в хорі у контексті розподілу на три рівні: загально-адміністративне керівництво та матеріальне забезпечення, координація сил хорової культури, внутрішньо-хорова організація.

Перший рівень вимагає від хорознавства вивчення специфіки дій управлінських структур з розвитку хорової справи в цілому і надання рекомендацій із подальшого вдосконалення.

Координаційний рівень передбачає виявлення засобів залучення широких кіл суспільства до справ хорової культури. Це усвідомлення практики, традицій хорових фестивалів, конкурсів, оглядів, співвідношення професійного та самодіяльного співу. Особливою задачею постає організація дитячого хорового жанру виконавства.

Великого значення в цьому процесі набуває налагодження зв'язків із засобами масової інформації радіо, телебачення, Інтернет, преса.

До загальних організаційних проблем також відноситься система підготовки керівників хору.

Досліджуючи підходи до організаційно-методичної системи диригентсько-хорової освіти вищих навчальних закладів різного типу, Т. А. Смірнова приходить висновків, що незважаючи на певну схожість змісту диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах різного профілю, підготовка майбутніх керівників хору до творчого самовираження, спілкування, управління має відбивати певну специфіку логічних стадій освіти згідно розроблених навчальних планів і програм.

Єдність підпорядкованих планів і програм, методичній системі

навчальних технологій (проблемної, контекстної, проєктної) дає підстави здійснити організації:

а) навчання академічного типу з використанням досягнень пояснювально-ілюстративного, інформаційного і проблемного навчання;

б) професійної навчальної діяльності (моделювання професійних контекстів, ігрові методи, колективні форми навчання);

в) навчально-професійної діяльності, що потребує інтеграції знань та умінь з різних галузей науки, культури та мистецтва¹.

Окремим питанням є організація хору.

На думку П. Чеснокова організаційні питання повинні вирішуватися за допомогою двох помічників з музичної частини, що ведуть підготовчу роботу з хором і з організаційної, що повинен бути старостою хору.

Помічник диригента з музичної частини входить до складу хору, приймає участь в усій роботі диригента, опановує його вимоги, щоб у випадках заміни не вносити нових тлумачень, він повинен мати відповідну музичну освіту.

Головне завдання старости хору – забезпечити порядок і організованість, необхідні для художньої роботи.

П. Г. Чесноков також наголошує на чітких обов'язках старости кожної хорової партії, який відповідає за недоліки співців своєї партії, призначає керувати досвідчених співаків заняттями початківців, привчаючи їх дотримуватись як часткового, так і загально-хорового ансамблю. Староста хорової партії призначає відповідального за зберігання нот своєї партії.

П. Чесноков підкреслює, щоб серед організаційних заходів немає дрібниць, що тільки за умов налагодженої роботи можна досягти плідної художньої діяльності.

На думку сучасних знавців хорової справи значну увагу потрібно приділяти вивченню нотної грамоти. Для цього доцільно в будь-якому хорі організувати спеціальні групи для вивчення нотної грамоти учасниками художньої самодіяльності. Під час хорових занять слід приділяти серйозну увагу співу музичних творів по нотах на будь-якому рівні знань учасників. При цьому прищеплюється смак до співу по нотах, до вивчення елементарної музичної грамоти; значно прискорюється розвиток художньо-виконавчих можливостей хору і всебічний музичний розвиток хористів.

Хорові репетиції плануються керівником. Інтенсивність вокального навантаження залежить від можливостей і умінь учасників, їх творчої зацікавленості. Технічні вправи чергуються з розучуванням нового репертуару, повторенням вивчених раніш творів, з бесідами про музику і

¹ Смірнова Т. А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле і сучасність. – Харків: Константа, 2002. – 256 с.

музикантів і т. ін.

Серед головних завдань керівника хорового колективу – добре знання репертуару, вільно виконувати його на фортепіано, красиво, виразно заспівати будь-яку хорову партію, вміти художньо проаналізувати якості п'єси і т. ін.

Велике значення, особливо в умовах художньої самодіяльності, має питання заохочення (і дорослих, і дітей). Одне з головних складних питань в організації хору – це основний і додатковий набір співаків, якщо хор тільки створено або існує він один-два роки, то до новаків висуваються середні вимоги: задовільно вміти інтонувати, не дуже суворо оцінка якості голосу з виявленням діапазону.

Якщо хор існує довгий час і в ньому склалися певні традиції, репертуар то до підбору співаків проявляють більш суворий підхід. При цьому необхідно відзначити, що при таких хорах: утворюють спеціальні групи, з яких готують співців до вступу-переходу в основний концертний склад.

Розглядаючи питання організації та управління хоровою діяльністю, А. Лащенко ставить проблему значно ширше, умовно розподіляючи її на три напрямки. Крім безпосередньої діяльності з організації і управління хоровим колективом, він окреслює проблеми, пов'язані із засобами діяльності хорової культури, факторами її оптимізації і відповідними практичними рекомендаціями. Ще один напрямок визначає дії із загального керівництва хоровою культурою, в коло питань якого входять рекомендації зі створення матеріальної бази, моральних стимулів, структури керівного складу, системи підготовки кадрів, особливостей дитячої, самодіяльної, професійної освіти.

До діяльності з організації та управління хоровим колективом крім традиційних питань комплектування колективу, підготовки співаків, формування складу партій, розміщення, удосконалення художнього керівництва, планування, самоврядування, утворення творчої дисципліни, А. Лащенко відносить потребу науково обґрунтувати концертну діяльність, репертуарну політику, репетиційний та навчально-виховний процес.

Окремим питанням організації хору є його побудова як музичного інструмента, наголошує автор і пропонує досліджувати якості та характер взаємодії групової фонації (одиночної) і звучання хорового багатоголосся (загального), характеризуючи специфіку хорової звучності.

2. Вимоги до техніки керування хором

Ключові слова, поняття:

- *специфіка спілкування з хором;*
- *види техніки диригування;*
- *провідна професійна властивість диригента.*

Аналіз робіт з теорії диригування та музичної психології виявив провідну роль у професійному спілкуванні диригента хору із співаками мануальної техніки, жестів та рухів (Є. Барі, Г. Берліоз, Р. Вагнер, Б. Вальтер,

Ф. Вейнгартер, Г. Л. Єржемський, М. Малько, Ш. Мюнш, С. А. Казачков, К. Б. Птиця, О. І. Поляков). Завдяки комплексу пластичних рухів диригент хору має активно, виразно і точно відобразити власний виконавський задум. Комплекс рухів складається з рухів рук, очей, мімічних і пантомімічних рухів і виконує функції спілкування з метою втілення задуму та управління звучанням хору.

У роботах спеціалістів з теорії диригування визначається підвищення емоційного впливу завдяки мімічній техніці, впливу очей (Л. Гінзбург, М. Ф. Колесса, М. М. Малько), має значення зовнішність, артистизм, вольові якості диригента, його активність і оперативність.

У роботах хорознавства та теорії диригування підкреслюється значення вербального спілкування диригента з хором, щоб донести характеристику хорового твору, способів його виконання, щоб інтенсивно обмінюватися інформацією в умовах сучасної хорової практики (І. Мусін, С. А. Казачков).

Процес опанування технікою диригування в методиці підготовки молодих диригентів умовно розподіляється на складові елементи: до репетиційну, виконавську техніку, репетиційну, що передбачає володіння робочим жестом. Такий розподіл є важливим як у процесі навчання, так і в професійній діяльності.

До репетиційний процес передбачає попередню роботу з хоровою партитурою, всебічний аналіз нотного тексту, опрацювання метро-ритмічної та тематичної лінії.

Мистецтво диригування базується на спеціально розробленій системі рухів рук, важливішим моментом якої є попередній змах – ауфтакт, своєрідне узяття дихання, що викликає у відповідь реакцію хору, або оркестру.

Значне місце в техніці диригування відводиться тактуванню, тобто позначенню метро-ритмічної структури твору, є канвою, сіткою для художнього, виразного диригування.

Репетиційна техніка передбачає вміння диригента активно впливати на виконавський колектив за допомогою диригентського апарату під час практичних зауважень, вимог, корекції інтонації, строю, динаміки, агогічних змін тощо.

У репетиційній роботі набуває значення також мовленнєва діяльність диригента, що уможливило комунікативну, інформативну, регулятивну функції впливу на хоровий колектив (О. О. Леонтьєв, В. Я. Ляудіс, Л. Савенкова, Т. А. Смірнова).

Для професії диригента – керівника хору, зрештою і співаків хору провідною професійною властивістю вважається музикальність, до складу якої входять музичний слух, музична пам'ять, музична увага, уява та музичне мислення. Як інтегроване утворення і спеціальна здібність, музикальність є основою для різних видів діяльності диригента хору, співаків, музикантів.

Наприклад, наявність мелодичного слуху контролює інтонаційну

горизонталь, гармонічний слух – вертикаль співзвуч, поліфонічний слух – забезпечує орієнтування у багато вимірності співвідношень багатоголосся. Така диференціація елементів музикальності необхідна для кристалізації самої проблематики, що уможливорює розуміння, оцінювання змісту, смислу, динаміки, образів хорового твору для подальшої виконавської інтерпретації.

3. Принципи добору вправ для розспівування. Опанування навичок двоголосного та багатоголосного співу

Ключові слова, поняття:

- *подвійна функція розспівування;*
- *складний комплекс вокально-хорових навичок;*
- *формування умінь двоголосного співу в процесі вокально-хорового виховання.*

Основні принципи співацького виховання однакові, як для дітей, так і для дорослих, як в індивідуальному, так і в хоровому навчанні. Але навчальний матеріал, педагогічні засоби і пояснення для кожного віку мають свої особливості.

Робота з розспівування будується на спеціальних вправах, які добираються відповідно віку, педагогічним завданням та рівню музичного розвитку дітей початкової школи.

Матеріал для розспівування складається з технічних вправ на різноманітні голосні та окремі склади, а також з пісенних уривків зі словами.

Особливість вправ для молодших школярів полягає в тому, що вони мають просту побудову, відповідно співацьким можливостям дітей. Ці вправи повинні швидко запам'ятовуватися і не відволікати увагу учнів від вокальних завдань, що ставить вчитель (керівник хору).

Пісенні уривки складають примірну рівновагу з вокальними вправами, вони корисні тим, що дають дітям емоційний настрій після технічної роботи над голосними та приголосними.

Робота з розспівування проводиться шляхом повторення вправ полутонами вгору і вниз в межах, відповідних діапазону дитячого голосу: *до* першої октави (1-й клас), *до* першої – *до* другої октави (2-й клас), *до* першої – *ре*, *мі* другої (3-й клас).

Більшість педагогів рекомендують починати розспівування з примарних звуків. Як відомо, примарними називаються такі звуки, які серед інших тонів голосу звучать найбільш природно і вільно. Під час співу примарних звуків у роботі голосового апарату з'являється природно вірна (від природи) координація між всіма його ланками. Для більшості дітей до наступу мутаційного віку зона примарного звучання, на думку ряду фахівців, приходить на звуки *фа'-ля'*. З цих же тонів і рекомендується розпочинати розспівування.

Але інші вчені й педагоги наголошують на тому, що зона примарного

звучання співацького голосу дитини розташована значно нижче і пов'язують це з функціонуванням голосового апарату в цій зоні в процесі мови.

Більшість першокласників мають голос з коротким діапазоном – тричотири звуки нижнього регістра – *мі, ре, до* першої й іноді *сі, сі-бемоль* малої октави (найчастіше у хлопчиків). Короткий діапазон свідчить не про відсутність музичного слуху, а про нерозвинутість співацького апарату.

Якщо ми проводимо розспівування в умовах уроку, а не шкільного хору, то не слід залишати поза увагою відстаючих учнів. Вчитель пропонує частково заспівати вправи в межах інтервалів секунди або терції, починаючи із звуків нижнього регістру, тобто *до-ре* першої октави. Серед деяких педагогів існує побоювання застосування такого засобу, що діти з нормальним діапазоном будуть «надсаджувати» свій голос на звуках нижнього регістру.

Така небезпека можлива лише тоді, коли діти співають напружено і крикливо. Тоді голосу бракує еластичності й краси не тільки в нижньому, а і у всіх регістрах. Тому педагог (хормейстер) з самого початку занять повинен стежити, щоб спів не форсувався, постійно доводити дітям, що це шкідливо для голосу.

Розспівування виконує подвійну функцію:

- 1) розігріти і настроїти голосовий апарат до подальшої роботи;
- 2) розвинути вокально-хорові навички з метою досягнення виразного звучання співацьких голосів під час виконання хорових творів.

Підготовка передбачає як емоційний настрій співців до роботи, так і поступово зростаюче навантаження на звуковисотний і динамічний діапазон, тембр і тривалість співу на одному диханні.

Активне, без напруги звучання голосу за своєю якістю повинно зберігатися під час виконання різних вокальних завдань протягом всього діапазону з будь-якою динамікою, на всіх голосних і в будь-якому темпі.

Розспівування як складова частина музично-співацького, хорового розвитку здійснюється на основі формування музичних здібностей учня, тобто ладового відчуття, музичного слуху, музичної пам'яті, музичного уявлення.

Складний комплекс вокально-хорових навичок, що набуваються з перших занять, безумовно, потрібно розпочинати з вироблення співацького дихання. А для цього потрібно звернути увагу дітей на правильне положення корпусу – вони повинні сидіти або стояти прямо, але без напруги, не опускаючи й не піднімаючи голови.

Методичних порад з вироблення вірного дихання досить багато. Наприклад, пропонують дітям уявити, що живіт – це повітряна кулька, яку поступово наповнюють, дихаючи носом, інші – понюхати квітку і затримати дихання, потім випускати повітря поволі, щоб свічка не згасла. Відомий майстер хорової справи К. Пігров на перших етапах розвитку вокально-хорових навичок пропонував пояснити дихання як найголовніший чинник співу – вдих через ніздрі, піднімаючи грудну клітку і ні в якому разі не

піднімаючи плечей, акт видиху, як найважчий, набувається відповідними вправами і суворим розподілом під час співу.

Сучасна вокальна методика в багатьох випадках дає застосування не якогось одного типу дихання, а саме мішаного. Тому, на початковому етапі потрібно, щоб діти усвідомили – вдих робиться легко, непомітно, не піднімаючи плечей, повітря затримується перед співом, видих виконується рівно і поступово.

Звукоутворення, або вміння співати рівним, округлим звуком залежить від вірного формування голосних. З яких же голосних потрібно починати роботу з початківцями?

Доцільно розпочинати з голосного *у*. Під час співу і мовлення голосного у положення рото-глоточного апарату майже не змінюється, тобто завдяки цьому діти легко переходять від мови до співу. Звук *у* за забарвленням тихий, глибокий, допомагає вирівнюванню звучання інших голосних.

Голосний *а* відноситься до найбільш поширених у вокальній роботі завдяки своїм властивостям звільнювати голосовий апарат. Але з початківцями використовувати цей звук потрібно обережно, він дає найбільш «строкате» звучання, особливо важко домогтися ансамблевого звуку. Тому у вправах слід поєднувати з голосними більш округлими як *о* і уніфікованими як *у* чи *и*.

Голосний *о* за властивостями як голосний *а*, але природно округлений, сприяє кращому змиканню голосових складок і посиленню резонування.

Голосні *і*, *е* стимулюють роботу гортані, викликають більш щільне змикання голосових складок, освітлюють звук і наближають вокальну позицію. Але застосовувати голосний *і* потрібно обережно, щоб не виник затиснутий звук.

Крім простих голосних є складні, так звані йотовані, у російській мові їх чотири (*я*, *е*, *ю*, *є*), в українській – п'ять (*я*, *йо*, *ю*, *ї*, *є*). Ці сполучення простих голосних з приголосним *й*, у співі звучать як звичайні голосні.

Корисно використовувати йотовані голосні у вправах в поєднанні з дзвінкими приголосними, це допомагає активізувати інтонаційну чіткість прибереженні м'якої атаки звуку.



До речі, цю вправу можна також використати для тренування кінчика язика, що активно відштовхується від верхніх зубів і м'якого піднебіння, а також для вироблення співацької кантилени і подовженого дихання, якщо співати вправу більш рухливо на одному диханні.

Пісенним матеріалом для набуття співучого звуку може бути велика кількість коліскових. Як правило, мелодика їх охоплює 3-4 звуки у

поступовому русі та помірному темпі. Головне, що емоційний настрій колискових допоможе дітям усвідомити, відчути характер виконання, допоможе поєднати вокально-технічні завдання з художньо-образним виконанням.



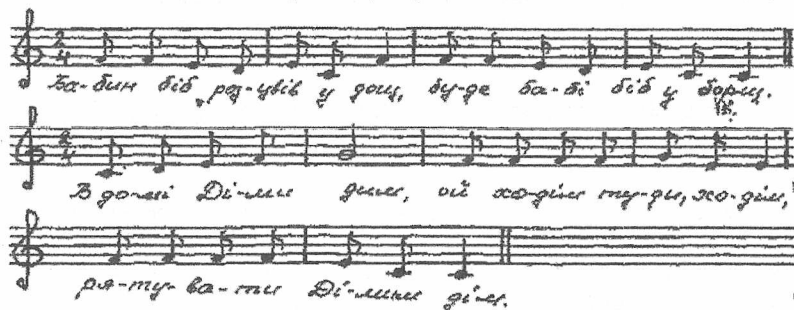
Робота над співацькою кантиленою відбувається в тісному взаємозв'язку із роботою над дикцією.

Основним правилом дикції під час співу є швидке і чітке формування приголосних і найбільша довжина голосних. Це досягається тренуванням м'язів артикуляційного апарату, перед усім язика, губ та м'якого піднебіння.

Відомо, що приголосні поділяються на дзвінки (б, в, г, д, ж, з, л, м, н, р) та глухі (д, п, с, т, ф, х, ц, ч, ш, щ), перші з них утворюються за допомогою голосових зв'язок, а другі – без них. У вокально-хорових вправах мають велике значення дзвінки сонорні, тобто співучі приголосні (л, м, н, р). Голосні в поєднанні з ними краще округлюються, пом'якшують роботу гортані, корисно заспівати, якщо у дітей спостерігається надзвичайно жорстке звучання.



Якщо, навпаки, звукоутворення пасивне, має глухий тембр – пропонуємо заспівати скоромовку, в якій переважають приголосні б (активність губ), д (поштовх кінчика язика від верхніх зубів) в поєднанні з голосними а, і, у, е:



У педагогічній практиці скоромовкам належить важлива роль, оскільки вони прищеплюють увагу й повагу до кожного вимовленого звуку, слова, до

вності та чистоти мовлення.

Недоліки звукоутворення, пов'язані із стиснутістю м'язів гортані і квідуєм співом сполучень глухих приголосних *п, к, т* з голосними *о, у*.



Працюючи над чіткою дикцією, слід звертати увагу на особливості вимови в українській і російській мові ненаголошеного *о*, в першому випадку – чітке *о* («діточок», «квіточок»), у другому – як *а* («квіточка»). Якщо ж ми маємо збіг декількох приголосних, то слід пояснити дітям, що вони чітко промовляються з наступним голосним, наприклад: «кво-чка», «кі-ло-чка».

Однією з найскладніших вокально-хорових навичок є формування вмінь двоголосного співу. Вважається, що тільки після опанування молодшими школярами інтонаційно чистим унісоном, співом по нотах, елементарними вокально-хоровими навичками, можна приступати до опанування двоголосся.

Але в умовах школи рівень цих вимог не завжди є якісним, за браком часу перехід до двоголосся відбувається паралельно з набуттям всіх вокально-хорових навичок.

Як практично розпочати оволодіння двоголосним співом? На це існує достатньо методичних порад.

Звичайно, починати оволодіння такими складними навичками потрібно з підготовчих вправ з розвитку слухових уявлень. Визначальне значення внутрішнього слуху в розвитку гармонічного слуху визнається видатними майстрами роботи з дитячими хоровими колективами. Так, В. С. Попов рекомендує: «...спочатку активізувати різні сторони музичного слуху, особливу увагу спрямовуючи на внутрішній та вокальний його компоненти». Для цього знайому пісню учням пропонують виконати в повільному темпі «ланцюжком», тобто кожен співає лише один звук.



Потім всім хором один звук співають вголос, другий – про себе, нарешті, за тактами – то вголос, то про себе. Можна використати й ігрові прийоми. Наприклад, учитель піднімає праву руку – хор співає про себе, ліву – вголос.

Надзвичайно допомагає розвитку внутрішнього слуху й гра в «луну»: вчитель співає окремі звуки і короткі мелодійні послівки, а хор, як луна, повторює, причому диригент співає голосно, а співаки – тихо:



Корисні двоголосні поспівки, де учні співають перший голос, а вчитель – другий. Потім вони міняються ролями.

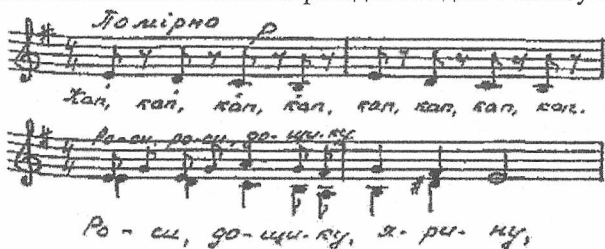


У практиці використовують три форми роботи над двоголоссям: спів канонів; спів композицій паралельними інтервалами; спів музичного твору підголоскового складу.

Спіраючись на досвід багатьох вчителів музики, керівників хорових колективів можна запропонувати вправи, або уривки з пісень, де другий голос має мелодичну самостійність. Наприклад, уривок з обробки української народної пісні «Журавель» К. Стеценка.



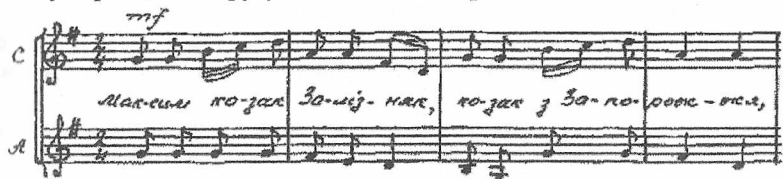
Перед розучуванням двоголосних вправ слід розділити клас, або хорову групу на перші та другі голоси. Зважаючи на нерозвинутий тембр, нерозвинутий діапазон, поділення на голоси досить умовно. У вправах слід додержуватися послідовності, дозованого навантаження керівник уважно стежить за розвитком голосів і може переводити з одного голосу в другий.





Іноді рекомендують розподіляти голоси за якістю і кількістю, до других віднести групу більшої кількості з вузьким діапазоном, а до перших – меншу групу, але з нормальним діапазоном.

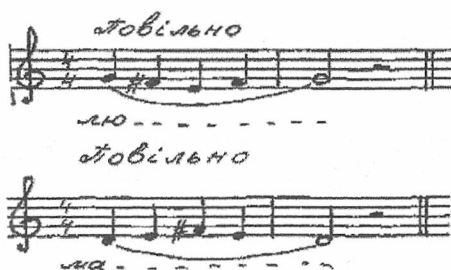
В обробці Я. Степового «Максим – козак Залізняк» можна працювати за методом В. Г. Соколова – найбільш стійка партія, в нашому випадку основна мелодія, співає без слів, закритим ротом, а другий голос, менш стійкий, з підголосковою мелодією, співає із словами. Такий засіб навчає дітей слухати як власну партію, так і другу, і взагалі весь хор.



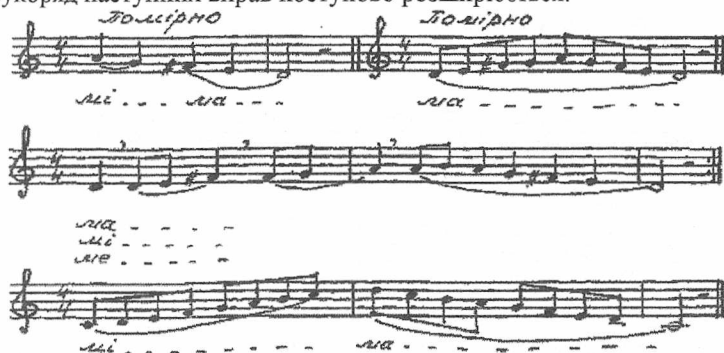
Поступово в роботу над двоголоссям слід включати й твори в формі простої та канонічної імітації. Канони порівняно легко засвоюються дітьми. Найбільш складний момент – вступ другого голосу. А тому часто вдаються до додаткових прийомів. Наприклад, працюючи над піснею «Жук-жученко» Б. Фільц на слова В. Лучука, часто використовують такий допоміжний прийом: другі голоси починають співати разом з першими, виконуючи додатково чотири рази тоніку «до». Спочатку ноту до слід співати вголос, а потім про себе.



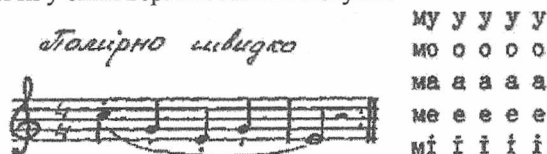
Для розспівування вправ типу канонів можна використовувати також пісенний матеріал. Наприклад, українську народну пісню «Ой на горі жито» мелодію співають всі одночасно. Тільки після її засвоєння клас ділиться на дві групи, виконуючи пісню як написано.



Звукоряд наступних вправ поступово розширюється:



Поступові звукоряди змінюються вправами, побудованими на тризвуках. Мета - подальше розширення звуковисотного діапазону разом з рівнянням регістрового звучання голосу. Настрій гортані у середньому діапазоні потрібно зберегти у співі верхніх і нижніх звуків:



Повторюючи ці вправи доцільно змінювати характер звуковедення з стакато на легато, це зберігає краєве змикання голосових складок і на легато.

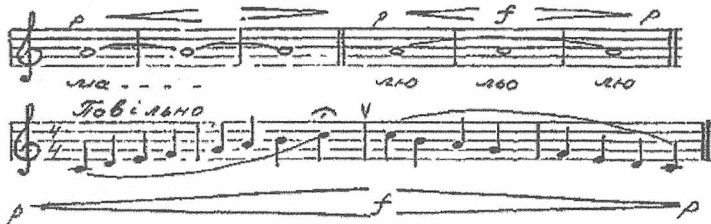
Під час співу висхідних звукорядів необхідно слідкувати за тим, щоб не первантажувати нижні звуки на початку вправ.

Робота над розвитком динамічного діапазону ведеться з перших вправ. Вона починається з середньої сили звучності меццо-піано і меццо-форте, яку потрібно зберегти протягом вправи у будь-якому діапазоні. Тільки потім починається робота з нюансом піано, форте.



Увага співців на нерухомих нюансах звернена на те, що м'язи голосового апарату на спів піано залишались такими активними, як і на спів форте.

Рухливі нюанси крещендо і дімінуендо у виконавській практиці вважаються самими складними. Недосвідчені співаки замість поступового зростання, або зменшення, звуку співають просту зміну одного нюансу на інший.



Потрібно пам'ятати, якщо ми хочемо мати яскраве крещендо, то потурбуйтеся, щоб на початку співу було активне піано.

Тембр людині дається від природи, на його формування ми можемо впливати частково. З точки зору вокальної методики робота над тембром – це вирівнювання регістрів. Регістрове звучання голосу залежить від ряду факторів: теситури, сили звуку, виду атаки і засобу звуковедення, типу голосної і засобу артикуляції, а також від емоційного настрою на виконання твору.

У методичній літературі роботу над тембром дитячого співацького голосу рекомендується розпочинати з фальцетного, або головного, звучання, за даними досліджень це зумовлено тим, що такий настрій більш посильний голосовим складкам, ніж якийсь інший.

Всі перелічені вокально-хорові навички, завдання, які ставляться під час їх набуття складаються у комплексний процес, тому багато вправ розспівування можуть бути використані різнобічно. Але вчителів, керівників хору потрібно додержуватися послідовності, дозованості навантаження, керуватися в своїй діяльності психолого-педагогічним портретом учня початкових класів.

Найважливішим у вокально-хоровому вихованні є активний вплив розвитку слуху і голосу, вокально-виконавських навичок на емоційно-естетичний розвиток школярів та на їх розумовий розвиток. Про це свідчить і

вплив виховання слуху і голосу на формування мови. А мова, як відомо, виконує роль матеріальної основи мислення. Виховання музичного ладового і метро-ритмічного відчуттів пов'язане з утворенням в корі мозку людини складної системи нервових зв'язків, з розвитком здібностей його нервової системи до регулювання процесів збудження і гальмування, а разом з тим і інших важливих нервових процесів, що протікають в організмі. Ця здібність нервової системи людини покладена в основу будь-якої діяльності. Спів у хорі (як і сольний спів) сприяє також обміну кисню в організмі. І взагалі, планомірне вокально-хорове виховання благотворно впливає як на фізичне здоров'я дітей, так і на вирішення завдань їх різнобічного розвитку. Саме шкільний хор може об'єднати дітей з самими різними музичними здібностями і допомогти їм розвинути свій голос, навчити співати по нотах, стати музично грамотними.

Про що перш за все повинен пам'ятати керівник шкільного хору? Висока ступінь досконалості слуху і голосу зобов'язана своїм походженням сумісній роботі цих органів, їх взаємовпливу. А це означає, що цілеспрямована організація занять шкільного хору повинна сприяти такій діяльності хористів, при якій для формування необхідних навичок і вмій залучались би до участі й активізувались водночас різні нервово-м'язові механізми: слуховий, голосовий, зоровий, загально-рухливий. Вокально-хорове виховання відбувається разом з розвитком ладового і метро-ритмічного відчуття, з навчанням співу по нотах, з розвитком рухливих навичок, а також здібностей емоційно реагувати на музику, її сприйняття.

Процес вокально-хорового виховання невідривний від формування співацької функції в єдності виховання ладового і метро-ритмічного відчуттів. У свою чергу, без участі голосового апарату не може плідно здійснюватися розвиток відчуття ладових і метро-ритмічних змін в музиці. Так, провідні фізіологи відмічали (наприклад, Ухтомський), що слуховий орган самостійно не може бути інструментом аналізу музичних явищ, пов'язаних з музичним відчуттям тому, що він не має м'язового апарату, який міг би виконувати роль моторного стрижня емоцій. Музичні емоції народжуються саме за допомогою нервово-м'язової системи голосового апарату.

Література:

1. Андреева Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования / Людмила Михайловна Андреева. – М., 1969. – 120 с.
2. Байда Л. А. Вокально-хорова работа у системі підготовки майбутнього вчителя музики / Людмила Анатольевна Байда. – К.: УДПУ, 1997. – 69 с.
3. Безбородова Л. А. Дирижирование / Людмила Александровна Безбородова. – М., 1990. – 56 с.
4. Лашенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития /

Анатолій Петрович Лашенко. – К., 1988. – 133 с.

5. Мартянова Г. М. Вокальні вправи та розспівування / Галина Миколаївна Мартянова // Викладання і виховання в початкових класах національної школи. – К., 1997. – Вип. 2.
6. Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание в общеобразовательной школе / Дмитрий Ерофеевич Огороднов. – К., 1989. – 166 с.
7. Пігров К. К. Керування хором / Костянтин Костянтинівич Пігров. – К., 1962. – 202 с.
8. Смирнова Т. А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минули і сучасність / Тетяна Анатоліївна Смирнова. – Харків: Константа, 2002. – 256 с.

Завдання для самостійного опрацювання:

Опрацювати матеріали збірки науково-методичних робіт: Питання диригентської підготовки вчителя музики до вокально-хорової роботи в школі. – Кривий Ріг, 2001. – 127 с.

Скласти вправи для розспівування дитячого хору молодшої вікової групи.

Змістовний модуль Х. Формування дитячих вокально-хорових колективів

Мета: Осягнути пріоритети збереження національних традицій у дитячому фольклорі.

1. Запровадження української гри та пісні в позакласній роботі

Ключові слова, поняття:

- *музично-фольклорні театри;*
- *шкільна народна опера;*
- *фольклорно-етнографічний ансамбль.*

Процес виховання національної свідомості і самосвідомості як складової музично-естетичного виховання можливий за умови діяльності різноманітних форм позакласної вокально-хорової творчості, серед яких музично-фольклорні театри.

Нестандартна спрямованість останніх зумовлена назвою театру. Наприклад, назви шкільних музичних театрів «Веселка Дніпрова», «Чураївна», «Козацький курінь» та інші несуть певну інформацію про традиції українського музично-театрального мистецтва і водночас вимагають вдумливо, ретельно добирати репертуар. Так для театру «Веселка Дніпрова» будуть доречними постановки «Різдвяна ніч», «Майська ніч» за мотивами творів М. В. Гоголя та музичних тем з опер П. І. Чайковського або постановка

«Різдвяного свята» відбудеться у вигляді українського вертепу.

Для шкільного музично-фольклорного театру «Чураївна» репертуар вже інший, пов'язаний із давно минулими часами та поколіннями.

Для старшокласників це можуть бути фрагменти інсценізованого роману Ліни Костенко «Маруся Чурай», для учнів середніх класів – це можуть бути гумористичні сцени Одарки і Карася з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», або інсценування пісні, яка належить перу самої Марусі Чурай – «Засвітали козаченьки».

Невичерпним джерелом з козацької бувальщини може стати шкільний музичний фольклорний театр «Козацький курінь», де постанови інсценування за мотивами українських козацьких пісень – «Як запорожці Січ боронили», «Ой на горі та жєнці жнуть», «А було це під Жовтими Водами», «Їхав козак на війноньку» розкривають одну із сторінок культури буття українського народу.

До педагогічного процесу повинні повернутися народні ігри, обряди, свята, які традиційно відбувались у пісенному, танцювальному чи музичному супроводі, відіграли суттєву роль у розвитку українського оперного мистецтва.

Опера є синтетичним жанром, в якому поєднуються музичне, хореографічне, літературне та образотворче мистецтва.

Постанова дитячої опери на базі навчального закладу уможливує поєднання різних видів мистецтв у відтворенні однієї теми.

З огляду на сучасне розуміння актуальної задачі оновлення змісту освіти, що передбачає не тільки суму знань, обсяг інформації, а і діяльність школярів, їх емоційне відношення в реалізації проектної технології.

Результатом проекту виступає спільний продукт, а саме постановка дитячої опери.

Оперні спектаклі «Коза-дереза», «Лисичка-сестричка» М. В. Лисенка та «Івасик-Телесик», «Лисичка, Котик і Півник» К. Стеценка познайомлять учнів з національною класичною музикою, народними традиціями в них та змістом прекрасних казок.

Одним із напрямків реалізації української гри та пісні в позакласній діяльності будуть і фольклорно-етнографічні ансамблі, які можуть створюватися із числа учнів одного потоку класів, або з усіх початкових класів (різновіковий ансамбль). Це можуть бути «Дударики», «Козачата», «Саксаганські солов'ята» та інші.

Назва та її вибір має певне значення для всього майбутнього життя ансамблю, як відомо, «як корабель назвати, так він і попливе».

То ж назва повинна відповідати кільком вимогам і розкривати:

- напрямок жанрово-проблематичної спрямованості діяльності дитячого гуртку;
- романтико-пісенну спрямованість етнічно-побутових традицій рідного народу;
- належність ансамблю до певної вікової групи школярів.

2. Класифікація народних пісень та ігор

Ключові слова, поняття:

- синкретизм народних ігор та пісень;
- кругові, ключові ігри;
- календарні пісні, ігри.

У скарбниці народної творчості можна знайти багато чудових зразків народнопісенної творчості, що можна використати у виховній, позакласній роботі.

Це – колискові пісні, потішки, пісні-небилиці, ігри, загадки, казки. Народні ігри та пісні тісно пов'язані між собою, в основі їх лежить синкретизм, тобто не розчленованість різних видів мистецтва, пов'язаних з трудовими процесами, тобто співу, танців, музики, театральної гри.

Найдавнішими за походженням є хороводні пісні, драматичні ігри, що були частиною весняного календарного обряду.

Веснянки – пісні хороводного плану, певного мелодичного малюнку та рухомого візерунку, які бувають:

- кругові, які ведуть, зімкнувшись в коло, це «Мак», «Перепілка», «Заюшка», «Король», інші;
- ключові, які ведуть, зімкнувшись одним ключем, це «Кривий танець», «Галка», «Шум».

Ключові ігри інакше називають орнаментальними, відповідно до слів створюють хореографічний малюнок – гурт, ряд або лінію.

Зразки таких ігор, що супроводжуються піснями, сценічною дією містяться у збірках «Молодоці» М. В. Лисенка, «Весняночка» В. Верховинця.

У наш час ігри дитячого репертуару частіше виконуються дівчатами. Наприклад, «Перепілка», «Подоляночка», «Молоданчик», «Огірочки», інші.

Для хлопчиків залишилися ігри козацького походження, ігри юних джур, хлопці переважно грають «Бобер», «Піжмурки». Хлопці із задоволенням вивчають та виконують щедрівки, колядки на Новий Рік.

3. Створення фольклорних ансамблів з учнями початкових класів

Ключові слова, поняття:

- теоретичні основи;
- методичні особливості;
- орієнтовний план роботи дитячого ансамблю «Юні козачата».

Серед величезної скарбниці народної пісенності варто зосередити увагу на тих піснях, що якоюсь мірою визначають назву фольклорного ансамблю «Юні козачата». По-перше, це пісні, які родом із козацтва і воскрешають яскраві історичні сторінки. До пісень цієї ідейно-проблематичної та естетичної групи можна віднести такі, як наприклад, «Ой на горі та жінці

жнуть», що є своєрідним гімном запорізькому козацтву, «Пісня про Морозенка», а це вже пісня – плач, в якій виконання наближається до речитативу, що перемежується вигуком. Пісня відтворює малюнок картини героїчної боротьби козака Морозенка з Батарем.

Серед історичних пісень немало таких, які варто вивчати сучасним учням початкових класів. Це пісні, що є прикрасою величезного про шарку екарбниці світової пісенності, якою є спадщина козацької чубатої республіки: «Ой п'є Байда», «Ой з-за лісу, із-за темного», ряд інших.

І ці пісні виступають специфічним пісенним літописом боротьби українського народу за незалежність. У них Байда б'ється з турецьким султаном, славний національний герой України Нечай бореться з польськими загарбниками і гине в нерівному бою, перемагаючи ворога.

Для виконавської практики дитячим фольклорним вокальним ансамблям перелічені пісні занадто складні. Вони мають багато куплетів, дуже розвинуту мелодію, яка наближається до речитативу, або до думи, що, як і гекзаметр, має складну ритмічну структуру. Тому краще їх використати на заняттях зі спеціальним прослуховуванням, щоб це було заняття – «казка» чи «легенда», яка б здійснювалась під музичний супровід запису на платівці, чи магнітній стрічці, або у виконанні учителя, який починає знайомити дітей з поетичною історією тих далеких подій.

Близько до історичних пісень лежать козацькі соціально-побутові, що малоюють зустріч козака на Січі чи в родині, або його проводи до війська, на бій, обов'язково розкривається широчінь козацької душі, бойовий настрій, залихвастість і готовність до руху, а то і сам рух. Такі пісні із задоволенням виконуються і дітьми.

Це народнопоетичні твори «Ой при лужку, при лужку», «Засвистали козаченьки», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Їхав козак за Дунай», «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче», що виконуються під музичний супровід або акапельно.

З цим блоком пісень тісно пов'язаний досить значний за розмірами цикл народних творів, які теж розкривають нелегку долю козаків, «Останній шлях козака», «Добрий вечір тобі, зелена діброва», «Козака несуть», «Ой на горі вогонь горить», «Ой у полі могила». І в завершення тематичного циклу «Заповіт» на слова Тараса Шевченка (первинний варіант музики до «Заповіту» створив М. Лисенко).

Треба відзначити, що всі ці пісні досить складні, тому до виконавської практики молодших школярів не можуть увійти: майже кожна з них має складний розмір, оспівування складів, а мелодія рухається монотонно, тобто під час діяльності фольклорного ансамблю «Юні козачата» керівнику потрібно провести спеціальне заняття з аналізом названих пісень, показати у записі на платівці, або запросити когось із досвідчених співаків, і високо кваліфіковано продемонструвати народні пісні підвищеної виконавської

складності.

Окремо варто виділити родинно-побутові пісні.

У роботі з ансамблем з величезної спадщини українських пісень слід відбирати такі самобутні козацькі пісні, які відповідали б вимогам виконавчої практики молодших школярів, були б доступними для сприймання за діапазоном, і які б відповідали можливостям і навичкам вокально-хорового співу учнів початкових класів. Це пісні «Добрий вечір дівчино», «Ішов козак без ліс», «Ой лопнув обруч коло барила», «Дощик, дощик», «Ой за гаєм, гаєм» та ряд інших.

І не можна замовчати про пісні ліричного змісту, пісні про кохання, які частіше закінчуються драмою. Це за віком молодшим школярам не зовсім зрозуміло, не відповідає їх чуттєвим настроям. Досить пригадати у виконанні дитячого ансамблю «Зозуленята» (керівник Р. Паулс), відомої «дорослої» пісні «Вернісаж», щоб переконатися у невичерпних можливостях дитячого виконання. Але і в цьому випадку на допомогу учасникам ансамблю приходять їх керівник, який педагогічно виправдано і методично мотивовано планує окремі заняття на яких за допомогою платівок і програвача, магнітофону чи відеомагнітофону можуть включатися до знайомства дітьми твори фольклорної класики «Віють вітри, віють буйні» (де гірка доля дівчини, козак якої загинув у чужій стороні), «Ой на гору козак воду носить» (про те, як чарівна українка полубила козака, а віддають за іншого, ще й нелюба), «Ой ти, дівчина заручена» (коли стає невірною вірна кохана)... А можна в цій бесіді-концерті заслухати і авторське виконання, а то й самого вчителя-керівника «Юних козачат».

Таким чином, окреслено лише тематичне спрямування українських козацьких пісень, які можна рекомендувати для вивчення у фольклорному ансамблі учнів 1-4 класів «Юні козачата».

Такі теоретичні основи навчальної роботи в фольклорному ансамблі «Юні козачата» та деякі методичні поради вокальної роботи з школярами молодшого віку потребують окремого розгляду.

Основним інструментом в будь-якому співочому колективі є голос, тому в першу чергу треба навчити ансамбль і кожного малюка володіти цим унікальним даром природи – голосом.

Відомо, що чисте інтонування – основа хорової техніки. Отже, інтонаційна стійкість і стрункість звучання у поєднанні з вокальною майстерністю – це ті головні навички хорового співу, без яких не може здійснюватися навчання у будь-якому творчому колективі..

Хористам-початківцям, які раніше не співали, дуже важко утримувати звук певної висоти, і саме з цього починається копітка робота над вихованням чистого інтонування.

Звичайно, вокальна робота зі школярами молодшого віку повинна починатися в примарній зоні, де діти якраз співають вільно, емоційно, без

напруження.

До 9-10 років голос стає дзвінким, сріблястим, зокрема у хлопчиків. У дівчаток з'являються ознаки індивідуального тембрового забарвлення. Розширюється діапазон голосу ($do^1 - mi^2 - fa^2$)!

У цей період занять в ансамблі доцільно розспівувати вправи і вивчати нові твори низхідним і висхідним рухом від центральних нот діапазону.

Не можна зловживати співом високих і низьких звуків.

Вміння рівно і стійко утримувати голосом певну висоту звуку доцільно виховувати спочатку на такій простій вправі, як спів на одній ноті. Дуже корисно трохи варіювати завдання цієї вправи, додаючи до голосних приголосні.

Спочатку увагу юних співаків слід зосередити на діафрагмо-черевному диханні, на утриманні кожного звуку вдихальними м'язами. Одночасно потрібно показати голосом характер «зібраного» звучання, тобто «округлого».

Вокальне звучання й правильне дихання – поняття нерозривні. При органічному поєднанні двох вокально-технічних навичок – дихання і звучання – постають такі важливі питання, як утримання дихальної опори та вільність звучання голосу.

Щоб навчити правильного звучання, необхідно навчити співака вивільняти м'язи гортані і губ, слід досягти такої координації між диханням, гортанню і ротом, при якій глибока вдихальна опора одночасно створюватиме вільну гортань (розширений «зівок»).

Дотримання цих основних найбільш загальних правил (вимог) розучування українських народних пісень дозволить викладання в дитячому фольклорному ансамблі поставити на рівні сучасних вимог відродження національної пісенної культури. Успішному зверненню поставленої мети і практичному вирішенню завдань естетичного виховання засобами козацьких пісень сприятиме правильне планування занять в ансамблі по роках існування.

Література:

1. Вікторова М. В. Шкільний фольклорний ансамбль як засіб ознайомлення школярів з українським народним фольклором: [навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів] / Маргарита Вікторівна Віторова. – Кривий Ріг: КДПУ, 2008. – 144 с.
2. Гаркуша Т. А. Шляхи і засоби музично-естетичного виховання учнів початкових класів / Тетяна Анатоліївна Гаркуша / Викладання і виховання в початкових класах національної школи. – Вип. I. – Кривий Ріг, 1995. – С. 135-147.
3. Горбенко С. С. Українська дитяча хорова література / Сергій Семенович Горбенко. – Част. I. – Київ, 2002. – 209 с.
4. Дударики: [методичні матеріали для керівників фольклорно-етнографічних ансамблів народних ігор і забавлянок] / Розроб.

- Д. Т. Федоренко, Т. А. Гаркуша / Дмитро Тимофійович Федоренко, Тетяна Анатоліївна Гаркуша. – Кривий Ріг, 1990. – 39 с.
5. Іваницький А. Українська народна музична творчість / Анатолій Іванович Іваницький. – К.: Музична Україна, 1990. – 334 с.
 6. Мартянова Г. М., Федоренко Д. Т. Вивчення козацького пісенного спадку / Галина Миколаївна Мартянова, Дмитро Тимофійович Федоренко / Викладання і виховання в початкових класах національної школи. – Вип. I. – Кривий Ріг, 1995. – С. 148-178.
 7. Решетнікова Т. П. Пізнавальні можливості пісенно-ігрового фольклору та методика його організації в умовах початкової школи (на прикладі музично-театральних дій весняних свят) / Тетяна Павлівна Решетнікова. – К., 2000. – 174 с.
 8. Федоренко Д. Т., Мартянова Г. М. Відродити національні святині / Дмитро Тимофійович Федоренко, Галина Миколаївна Мартянова. – Кривий Ріг: КДПУ, 1996. – 34 с.

Завдання для самостійного опрацювання:

Опрацювати методичні матеріали з організації фольклорного ансамблю: Федоренко Д. Т., Мартянова Г. М. Запорізькі козачата / Дмитро Тимофійович Федоренко, Галина Миколаївна Мартянова. – Кривий Ріг, 1996. – 58 с.

Виконати перекладення української народної пісні відповідно стилістиці фольклорного ансамблю.

Змістовний модуль XI. Концертно-виконавська діяльність

Мета: аналізуючи досвід керівника, виокремити складові елементи успішної роботи з колективом з подальшим застосуванням в практичній діяльності майбутнього фахівця, вчителя музики, керівника вокально-хорового колективу.

1. Узагальнення досвіду керівника одного із відомих вокально-хорових колективів

Ключові слова, поняття:

- *організація хорового колективу;*
- *фацілітація;*
- *стиль управління.*

Вивчаючи досвід роботи, студент визначає жанрову спрямованість хорового колективу, склад хору за типом, видом, тембральну характеристику кожної партії, кількісну та якісну забарвленість хорових унісонів. Але провідним завданням залишається питання організації хорового колективу як об'єкту управління на різних стадіях його становлення.

Теоретичною засадою цього процесу є сучасні положення соціальної

психології (Г. А. Андреева, А. І. Донцов, В. І. Іванов, Р. Л. Кричевський, С. С. Кузьмін, А. В. Петровський, Б. Д. Паригін, Т. Шебутані), психології (Я. А. Коломінський, Р. С. Немов, Н. Н. Обозов, А. В. Петровський, Л. І. Уманський), педагогіки (А. С. Макаренко, В. О. Сухомлинський, А. М. Лутошкін, А. В. Мудрік, Л. І. Новікова) з питань сутності, структури, етапів розвитку організації і виховання колективу, проблеми лідера та керівника колективу.

Структура хорової групи складається із декількох елементів, центральним з яких є сама хорова діяльність в сукупності процесу розучування та концертного виконання творів під керуванням диригента. Другим елементом є відношення співаків до процесу хорового виконавства, третій елемент відбиває міжособистісні стосунки в хорі, четвертий – деталізує зв'язки між окремими учасниками та емоційні контакти.

Показовим явищем для хорової групи є постійна зміна активності співаків, що проходить у вигляді фацілітації або інгібіції. Ефект фацілітації, власне, підвищення енергії співаків у хоровому співі. Поєднання голосів в хоровий унісон, застосування засобів активізації хорового співу сприяє виникненню хорового ансамблю, а спільне усвідомлене виконання хорового твору посилює емоційну єдність співаків. Яскравим прикладом фацілітації є творче змагання між окремими співаками або хоровими партіями, яке стимулює результати діяльності хору. Яскраво простежується ефект фацілітації під час змагання хорових колективів на конкурсах і концертах, що допомагає співакам концентрувати свої зусилля для досягнення загальної мети. Інгібіція проявляється як пониження активності співаків внаслідок впливу негативних факторів об'єктивного чи суб'єктивного характеру, виникнення конфліктів, непорозумінь, зіткнень у міжособистісній сфері.

Для вирішення організаційних та навчально-виховних завдань у хорі досить важливо виявити лідерів хорової групи. За визначенням З. Фрейда лідерство виступає як двоєдиний психологічний процес взаємодії групового та індивідуального.

У кожному колективі можна спостерігати лідерів різних типів, наприклад емоційний лідер, діловий, інформаційний, творець, дипломат. Диригент знаходить застосування кожному з них з метою налагодження сумісної діяльності, розвитку хорового колективу.

Головним чинником перетворення із соціально-значущою в особистісно-значущу діяльність для кожного співака виступає зміст хорової діяльності.

Підготовка студентів до управління хоровим колективом має ґрунтуватися на урахуванні сучасних психолого-педагогічних теорій стилю керівництва колективом.

Під стилем управління розуміють стійку систему способів, методів і прийомів впливу керівника на колектив. Розрізняють жорсткий, м'який та партнерський стилі керівництва.

Жорсткий, авторитарний стиль характеризується надмірною владою диригента, що керує всіма функціями управління, ігноруючи обговорення спільних проблем із співаками хору. Нав'язування своєї волі, прищеплювання культу сили, руйнація позитивних цінностей співаків хору – все це ознаки жорсткого стилю. Разом з тим, в складних, стресових, екстремальних ситуаціях саме такі якості диригента допомагають ефективно долати ускладнення.

М'який, анархічний стиль керування хором проявляється тільки виконанням фахових, спеціальних завдань, вирішування технологічних питань хорової звучності. Поза увагою залишаються проблеми виховання, навчання хору, формування колективу. Постійне використання м'якого стилю управління може призвести до повної руйнації колективу.

На думку спеціалістів, найбільш продуктивним вважається демократичний, партнерський стиль, що створює сприятливий клімат і умови для колективної творчості, характерне позитивне ставлення до кожного співака, до мотивації його діяльності.

Такий чіткий розподіл на стилі керування на практиці досить умовний, як свідчать результати педагогічних досліджень, найбільш відповідним до рівня розвитку колективу є ситуативний стиль управління хором [3, с. 91-92].

Таким чином, вивчаючи досвід керівника хорового колективу, студенту як майбутньому фахівцю необхідно розуміння закономірностей розвитку і становлення хорового колективу, визнання ролі лідерства та керівника хору, обрання стилю керівництва хоровим колективом.

2. Навчально-виховна, позакласна та просвітницька діяльність в хоровому колективі

Ключові слова, поняття:

- *соціально-педагогічна функція;*
- *художньо-педагогічна функція;*
- *позашкільна робота з підлітками в сфері музики.*

Шкільний хор в освітніх закладах – це самодіяльне утворення. Педагогічна думка підкреслює, що самодіяльна творчість виступає не як самоціль, а як засіб виховання, що впливає на емоції, формує естетичні смаки, а згодом на стосунки до товаришів, до оточуючого середовища.

Розглядаючи творчий самодіяльний колектив як мікросоціальне явище в його розвитку і діяльності, простежуються важливі функції – соціально-педагогічна і художньо-педагогічна.

Соціально-педагогічна функція зумовлена потребою всебічного розвитку особистості учасника самодіяльного творчого колективу, тобто соціально зрілої, духовно багатой, естетично розвинутої.

Складовою соціально-педагогічної функції є комунікативно-інтегративна, зумовлена потребою особистості у спілкуванні й об'єднанні у ті

чи інші творчі колективи для реалізації своїх творчих уподобань.

Складовим елементом соціально-педагогічної функції також є соціалізація кожного учасника колективу, що своєю діяльністю засвоює соціальний досвід.

Художньо-творча функція зумовлена специфікою творчого колективу, об'єднання і вона є провідною самодіяльного угруповання, що спрямовує формування художньо-естетичних цінностей, смаків, поглядів, почуттів. Отже, музичний розвиток відбувається в процесі естетичного виховання, а творчість поєднана із суспільно-корисною діяльністю.

В коло художньо-творчої функції також підпадають музично-навчальна, художньо-освітня, просвітницька діяльність, взаємини між репродуктивним виконанням та творчим пошуком, творчий почерк, імідж, репертуарна політика самодіяльного творчого колективу [1, с. 66-67].

Сучасні організатори позакласної діяльності з підлітками як навчально-виховного процесу вбачають головну специфіку за принципами:

- єдність поваги та вимогливості до особистості;
- комплексний підхід до організації навчально-виховного процесу;
- самоосвіта та самовиховання особистості;
- максимальне врахування індивідуальних інтересів та можливостей особистості;
- організація і постійна підтримка емоційно-творчої атмосфери в творчому колективі.

Інтеграція педагогічних та творчих складових відбувається на основі розвитку творчої діяльності підлітків, де саме розвиток виступає динамічним елементом.

Проблемами формування особистісних орієнтирів, потреб, інтересів підлітків в дозвілєвий час засобами музичного мистецтва переймались Ю. Алієв, А. Болгарський, Л. Коваль, Г. Шестак, В. Бориліна, Б. Брилін, В. Дряпкіа, І. Климчук, А. Троїцький, Т. Фурсенко.

Аналізуючи сучасний стан позашкільної роботи з підлітками в сфері музики слід враховувати тенденції збільшення різноманітних форм, проявів залучення підлітків в дозвілєву сферу, руйнування традиційних форм, заміна комерційними центрами, широкий вибір розважальних закладів.

Враховуючи це, потрібно будувати позашкільну, позакласну діяльність підлітків за такими умовами:

- вибірковість форм повноцінної творчої життєдіяльності та розвитку індивідуальної обдарованості;
- урізноманітнення форм культурного дозвілля підлітків;
- позакласна робота як школа самовдосконалення і реалізації життєвих ролей, як місце вибору справжніх цінностей життя і мистецтва, навіть переорієнтації або виправлення негативних орієнтирів.

3. Місце хорових перекладень у вирішенні питань репертуарної політики

Ключові слова, поняття:

- *репертуар – це основа існування колективу;*
- *тип навчального закладу і створення хорового колективу;*
- *спрямованість виконавського профілю у створенні хорових аранжувань.*

Практика хорового виконавства, спілкування з вчителями музики, керівниками шкільних хорів, аналіз програм виступів хорових колективів на фестивалях, конкурсах, оглядах самодіяльної творчості неодмінно переконують у найважливішій основі існування колективу – це вдало підібраний репертуар. Репертуар є дзеркальним відбиттям всіх творчих намагань колективу на чолі з його керівником, а інколи свідчить про недоліки виразності виконання, про недостатнє усвідомлення співаками змісту твору, відповідне розкриття художнього образу.

Отже, репертуар повинен відповідати багатогранним вимогам, серед яких – яскравість твору, можливість його психологічного та виховного впливу на дитину, це й ефективність виконавсько-технічної та образної доступності, врахування усіх складностей твору, можливостей відповідності до вікових особливостей дітей.

Одним із пріоритетів у доборі репертуару є усвідомлення дітьми того матеріалу, який вони розучують, що дає підстави для виразності виконання, і в більш широкому розумінні – для загальному зичного, творчого розвитку учнів, вихованню художнього смаку, формуванню музично-естетичних потреб, цінностей, ідеалів.

Одним із напрямків забезпечення репертуарної спрямованості є створення хорових аранжувань, перекладень хорів різних за типом та видом для потреб шкільного хорового колективу.

Технічна реалізація цього напрямку можлива за умови урахування виконавського профілю хору, технології його утворення в різних за типом навчальних закладах. Наприклад, ми маємо загальноосвітню школу, в якій традиції хорового виконавства закладаються в початкових класах. Інші умови в гімназії, куди зараховуються учні з 5-го класу з різних навчальних закладів, наявність певної строкатості у попередній підготовленості учнів до вокально-хорової роботи вимагають від керівника хору диференціального підходу, нетрадиційних форм і підходів до залучення підлітків у творчу хорову діяльність.

Труднощі іншого порядку виникають в умовах ліцею, куди зараховують учні з 8-го класу. Якщо це відбувається в стінах одного навчального закладу і є постійні учасники хору, це одна справа. Керівник хору враховує особливості психологічно-емоційного спрямування юнацького віку, мутаційної перебудови, сучасні форми творчої реалізації старших підлітків і юнацтва у

вокально-хоровій сфері.

У вирішенні питання – що співати і яким чином спрямувати роботу на досягнення оптимального виховного і виразного ефекту для керівника хору може слугувати звернення до хорових аранжувань та створення обробок на теми сучасних пісень, музичних тем класичних творів, народних пісень.

Готуючи студентів до майбутньої роботи із шкільним хором в попередніх темах змістовних модулів дана характеристика різних за віком груп дитячого хору, однорідного хору дівочої групи старшокласниць, а також юнацького хору, тобто неповного мішаного хору, в якому партія юнаків викладена одноголосно.

Майбутній керівник хору має подбати про підбір репертуару для кожного за типом та складом шкільного хору.

Вирішенню питання репертуару може слугувати хорове аранжування, завдання, прийоми, принципи та методи його розкриваються у змістовних модулях теми: «Хор як вокальна організація».

Хорові аранжування мають свої власні різновиди перекладення відносно до першоджерела.

Отже, у додатках розміщено приклади хорових перекладень, виконаних студентами, а саме:

- перекладення з одного типу та складу хору для іншого (з однорідного для юнацького);
- перекладення творів, написаних для голосу із супроводом, або двоголосся із супроводом для різних складів хору а'cappella;
- більш складні хорові обробки, в яких втручання в оригінальний текст досить значне.

Література:

1. Мальков С. Формування художньо-творчих потреб в умовах технічного вузу / Сергій Мальков // Рідна школа. – 1995. – №6. – С. 66-67.
2. Нагірний Р. Співвідношення педагогічних і художніх завдань творчого розвитку підлітків-аматорів / Роман Нагірний // Рідна школа. – 2005. – №11. – С. 19-20.
3. Смирнова Т. А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле і сучасність / Тетяна Анатоліївна Смирнова. – Харків: Константа, 2002. – С. 91-92.
4. Сологуб А. І. Дидактика креативної профільної освіти / Анатолій Іванович Сологуб. – Кривий Ріг: Ірида, 2003. – 62 с.
5. Фурсенко Т. Аналіз сучасного стану позашкільної роботи з підлітками у сфері музики / Тетяна Фурсенко // Рідна школа. – 2007. – №7-8. – С. 34.

Завдання для самостійного опрацювання:

Опрацювати посібник для керівників хорових колективів з хорової обробки: Егоров В. Хоровая обработка / Виктор Михайлович Егоров // Хоровая музыка. – М.: ЗАО РИФМЭ («Молодежная эстрада»), 2001. – №4-5. – С. 84-145.

Відвідати один із творчих колективів в репетиційний період та скласти письмові враження.

Змістовний модуль XII. Аналіз хорового твору

Мета: на підставі аналітичної роботи із партитурою віднайти обґрунтовану виконавську трактовку, виразні, технічні засоби для її втілення.

1. Історико-стилістичний аналіз

Ключові слова, поняття:

- *стиль музичний;*
- *стиль: історичний, направлення, індивідуальний, виконавський;*
- *завдання історико-стилістичного аналізу.*

Стиль музичний трактується в мистецтвознавстві як категорія музично-естетична та музично-історична. Музична енциклопедія дає визначення стилю музичного як системи засобів виразності для втілення того чи іншого ідейно-образного змісту¹.

Поняття стилю в музиці виникло в кінці епохи Відродження (кінець 16 ст.) в період становлення і розвитку закономірностей музичної композиції. Шлях довготривалої еволюції як і самого терміну «стиль», так і розмаїття смислів, покладених в цей термін, призводять як до багатозначності, так і до певної розпливчатості розуміння терміну «стиль».

У залежності від кола явищ, об'єднаних спільними стильовими ознаками, розрізняють три основні рівні художнього стилю: стиль історичний або епохальний, стиль направлення і стиль індивідуальний.

Стиль історичний, сама широка за масштабом категорія, узагальнює значне коло музичних художніх явищ в межах більш-менш довготривалого часу. Менш широкий різновид – стиль направлення, що охоплює ознаки: «течія», «школа». Децю особливе місце займає стиль національний. Індивідуальний стиль займає серед стильових рівнів місце першооснови, одночасно являючись передумовою утворення стилю колективного і в той же час є виразником особистого.

Наприклад, хорові твори засновника віденської романтичної школи Ф. Шуберта відрізняються світлим, споглядальним характером, щирістю,

¹ Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т.5. – С. 282-287.

безпосередністю почуттів. На відміну, хорам Ф. Мендельсона притаманні більш стриманість, спокій, ясність духу, раціональність.

У хоровому доробку Р. Шумана можна знайти багато споріднених рис із творчістю Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона. Разом з тим, внутрішні почуття людини у Шумана втілюються яскравіше. Найбільш характерні риси романтизму – перебільшена почуттєвість, поетичність, ліризм, прозора мальовничість, гармонічна і тембральна яскравість, барвистість складають стиль романтичного направлення.

Стильові рівні притаманні й музично-виконавському мистецтву. Дослідники виконавського стилю розрізняють три основні: класичний, романтичний і лірико-інтелектуальний.

Класичний виконавський стиль зосереджує увагу на збереженні точності тексту, метричної чіткості з підкресленою сильною долею такту, єдності темпу, важливості деталізації, що створює вражаючу майстерність виконання, завершеність, рівновагу складових елементів.

Противагу класичному складає романтичний стиль виконання. Образні асоціації надихаються поетичними образами словесного мистецтва. перевага суб'єктивного над об'єктивним, емоційного над раціональним призводять до певної ескізності метроритмічних порушень, відступу від тексту, темпової єдності. Натомість слухача захоплює цілісність образу, емоційна насиченість, переконливість художнього враження.

Прикладом протиставлення виконавського стилю є Петербурзька Придворна співацька капела та Московський Синодальний хор наприкінці XIX – початку XX століть. Перший уособлює довершеність, досконалість, професіоналізм вищого гатунку. Монументальність і велич віддавали холодом, були позбавлені життєдайної тембральності.

На противагу, Синодальний хор на цей період досяг вершин виконавства завдяки емоційній виразності, пристрасності, темпераментності, рухливості ансамблю з широкою палітрою художньо-технічних можливостей. Такий творчий злет колективу уможливило керівництво натхненного художника, диригента, артиста В. Орлова.

Стиль ліричного інтелектуалізму заперечує як романтичну приблизність, так і класичну педантичність. У цьому виконавському стилі переважає інтелектуальний фактор, якщо це імпровізація, то продумана і підготовлена, якщо виразність, то без зайвої пристрасності почуттів, але з глибокою експресією серйозних роздумів.

Конкретизуючи завдання, що постають перед майбутніми хормейстерами в процесі історико-стилістичного аналізу хорового твору відповідно до вимог програми з диригування, студент повинен:

– визначити ідею, сюжет літературного тексту, його автора, епоху створення, зробити порівняльний аналіз тексту хору з поетичним першоджерелом;

– дати характеристику творчості композитора, проаналізувати стилеві особливості хорового доробку і зокрема, твору, що аналізується.

До історико-стилістичного аналізу звернемось на прикладі хору М. Вербицького на слова І. Гушалевича «Жовнір» (нотний текст у додатках).

Михайло Михайлович Вербицький, автор Державного гімну України (роки життя: 1815, с. Улюч поблизу Перемишля – 07.12.1870 с. Млини, зараз територія Польщі), один із фундаторів разом з І. А. Лаврівським перемишльської хорової школи.

Вихованець перемишльського хору, музичну освіти здобув, навчаючись у Львівській духовній семінарії, а згодом, в 1850 року закінчив духовну семінарію у Перемишлі, брав уроки композиції у Ф. Лоренца. В 40-ві роки ХІХ століття працював регентом церковних хорів у Львові, Перемишлі, з 1852 року у с. Млини.

До заслуг композиторів перемишльської школи, їх однодумців та послідовників слід віднести розбудову традиції хорового концертування. В суспільно-історичних умовах протидії тиску політичної урядової верхівки на спольщення чи понімецьчення українського народу вони використали майже єдину реальну можливість – організація виступів з концертними імпрезами семінарських та кращих церковних хорів.

Наслідками такої діяльності були піднесення інтересу до вітчизняного хорового співу а'cappella, поява традиції виконання класичних творів у релігійних відправах, підготовка кваліфікованих хористів та регентів до володіння багатоголосним співом.

Ідейно-образний діапазон хорів Вербицького охоплює широкий, життєвий пласт, це і ліричні розповіді про кохання, красу природи, любов до батьківщини, патріотичні хори, співчуття до знедолених, трагічні події.

Хоровий доробок дійшов до нас дуже збідненим. Частина наявних хорів Вербицького, близько 10, створена на межі 40-х – початку 50-х років. Це переважно хори на слова І. Гушалевича з рукописної збірки колекції Н. Кобринської, скопійованої Я. Царем.

На відзначення сьомої річниці смерті Тараса Шевченка написано «Заповіт» на слова поета (1868).

Інша група творів датується 1869 роком, це авторський рукописний збірник «Дванадцять чотиригласних піній» здебільшого на вірші В. Шашкевича.

З музичної лірики цікавий хоровий пейзаж «До зорі» на текст І. Гушалевича, в якому автор зберігає автентичність поезії, створює цілісність настрою.

А хор «Жаль» на слова В. Шашкевича нагадує Шуманівські романсові мотиви.

Лірико-епічний хор «Куди ти плинеш» динамічний образ створюється через контрастові тематичні зіставлення.

Епічні хори оповідального характеру представлені хоровими баладами «Гей, по горі» (розгортається в повільному тридольному русі), «Нинішня пісня» на слова В. Шашкевича (оповідь через декламацію, фразовий розподіл, змістовні акценти), найкращим хоровим твором «Поклін» за поезією Ю. Федковича (сюжет в повільному танцювальному русі, в задумливо-розспівній манері активізується гострими ритмізованими побудовами).

Творів крупної форми (поєми) у хоровій музиці другої половини ХІХ століття лічені зразки і до них відноситься «Жовнір» та «Заповіт» М. Вербицького. Разом із «Заповітом» М. Лисенка – це вершинні досягнення даного періоду.

Жовнірські сюжети поширені в галицькому фольклорі. Текст І. Гушалевича привабив Вербицького народнопісенною манерою, хоча і не позбавлений суперечності концепції.

За влучним висловом С. Людкевича, Вербицький протягом 40-70-х років «разом із своїм народом перебув усю еволюцію тих років, як це видно з текстів його пісень: від рутенської мряковинної поезії Гушалевичів, Наумовичів, Дідицьких він прямував духом до чим-раз яснішого національного світогляду, до поезії Шевченка, Федьковича, врешті – до «Заповіту» Шевченка»¹.

Роки створення поеми припадають на останню третину ХІХ століття – це період розквіту романтизму в національних композиторських школах. Одним із фундаторів перемишльської композиторської хорової школи і є М. Вербицький.

Реалізм подій, відтворених у «Жовнірі» тісно стикається з естетикою романтиків – це тема особистої драми, посиленої соціальною нерівністю.

Риси романтизму простежуються у методах послідовної еволюції і трансформації образу, використанні образних антитез, навіть їх гострих зіткнень: «Бувай здорова, моя країно, мила дівчина», «Іду я ген, на криваві бої, іду побити ворогів рої» (співставлення реального та ідеального).

Простежуються мотиви поневіряння, самотності, увага до образної характерності, психологічної деталізації.

До ознак романтичної спрямованості слід додати наявність синтезу мистецтв – музики і театралізації, реалізація програмності через назву, розвиток сюжету завдяки різноманітним засобам виразності – зміни темпу, характеру, метру, динаміки, звуковедення, розширення гармонічної палітри через яскраві співставлення мажору і мінору, використання формують елементів, в яких побутові народно-жанрові епізоди національного колориту є типовими ознаками музичного мистецтва епохи романтизму.

Розглядаючи формують елементи як характеристики стилістики

¹ Людкевич С. Дослідження статті, рецензії. – К., 1973. – С. 244.

композитора можна представити чергування періодичних побудов як вільне самовираження в образній розбудові:

Вступ	→	A	B	C	→	A1	B1	C1	A2	→	C2	E (епілог)
H		h	Fis	h		h	E	h	D		h	C
		(D)	$\frac{3}{4}$	(D)		(D)	$\frac{3}{4}$	(h)	(D)		(D)	(a)
		(Cis)										

Вступ у вигляді сольного заспіву (тема Жовніра) є матеріалом для подальшого тематичного розвитку. Так, в першому епізоді ця тема звучить як маршова трансформація на тлі чоловічого хору, що імітує гру військового оркестру «тур-рум-пум-пум...».

Епізод В (Fis-dur) складає жанровий контраст – повільний темп (Andante sostenuto con moto), тридольність, розспівність інтонації – звертання жовніра до батьків посилюється фактурною зміною у вигляді типового канту, триголосся з паралельними верхніми голосами і протилежним рухом баса.

Музикознавча думка вирізняє в структуруванні триптиху певну форму сонатного Allego найбільшої першої частини, яка охоплює сім епізодів, де головна партія – А, контрастуюча побічна партія –В, замість розробки – епізод С з інтонаціями стогону «Ах, вже остання», який в подальшому віднайде варіаційний розвиток у другій частині «Битва» у репрізі.

Повернення до головної партії «Капітан кличе в роту ставати» відрізняється тільки іншою моделюючою зв'язкою в порівнянні з експозицією – епізод А1, зате варіюванню піддається побічна – епізод В1 світла молитва в E-dur.

Кода містить скорочений матеріал епізоду С1 і варійовану головну партію на тлі згасаючого військового оркестру від паралельного D-dur до основної тональності h-moll епізоду А2.

Друга частина «Битва» викладена занадто конспективно. Перші чотири такти розробляють інтонації стогону епізоду С2 з чергуванням басової партії і хорового тутті, співставляючи однойменні мажоро-мінорні гармонії.

Послідовності гармонічних функцій досить прості, що відповідає гармонічним особливостям епохи романтиків. Вербицький обходиться без ускладнення, за рахунок альтерації, співзвуч за виключенням останнього розділу – «На побоевищі» – епізоду Е (епілог).

Adagio з тональним зсувом в C-dur малює душевне потрясіння від картин побойща, де використовуються $\Pi_2^{\#1\#3}$ та $\Pi_4^{\#1\#3\flat 5}$ в якості допоміжного співзвуччя між двома тоніками: T- $\Pi_2^{\#1\#3}$ -T; T_4^6 - $\Pi_4^{\#1\#3\flat 5}$ - T_4^6 . Такий прийом підкреслює образ пануючої тиші. Композитор доволі часто використовує $D_7^{\flat 4}$ (D_7 з квартою) як особливий вид утримання, причому в Adagio з'являється $D_7^{\#4}$ (як затримання до квінти).

Слід відзначити, що композитор в останній частині іде всупереч легковажному щасливому завершенню вірша Гушалевича. Зміна колориту на мінор, нагадування інтонацій теми Жовніра в сумно-повільному русі

підкреслили трагізм долі жовніра. Безумовно, використання паралельних тональностей – характерна риса народної музики, інтерес до якої особливо проявився в епоху романтизму.

2. Засоби музичної виразності та їх реалізація у вокально-хоровій роботі

Ключові слова, поняття:

- взаємодія засобів музичної виразності та засобів хорової виразності;
- форма твору та темповий, метро ритмічний ансамбль;
- динаміка і характер дихання.

Аналізуючи засоби музичної виразності, студент повинен зрозуміти, що це мова самого композитора, яку ще потрібно втілити через мистецтво хорового виконавства і донести до слухача. Як мистецтво звуку, хорове звучання характеризується інтонацією, тривалістю, силою звуку та тембром.

Відповідально засоби впливу та творіння на слухачів можуть бути представлені темповим, метро-ритмічним ансамблем із всіма агогічними нюансами, динамічними та тембральними змінами, фразуванням, артикуляцією, продиктованими логікою побудови образу, виразною подачею слова і дикції, як результату глибокого осягнення фразування твору.

Якщо дослідити окремі паралелі втілення засобів виразності у хоровому виконавстві, то студент вбачає в цьому складний творчий процес, а не тільки механічну фіксацію окремих засобів музичної виразності.

Наприклад, аналіз форми твору, структурування окремих його частин, експозиції, середньої частини, репризи, їх меж дуже важливі для темпової організації. Разом з темповим ансамблем тісно пов'язаний метро-ритмічний організації у злитності, чи відокремленості форми твору, його окремих частин очевидна.

Для прикладу візьмемо співвідношення динаміки звучання і дихання. Відомо, що регулювання гучності залежить від дихання і положення гортані, чим більше тиск підзв'язочного повітря, змінюючого коливання голосових зв'язок, тим більша гучність звуку. Отже, хорова звучність регулюється формуванням у співаків правильного дихання.

Аналіз музично-виразних засобів, за допомогою яких втілюється даний хоровий твір – це наступний етап цілісного виконавського аналізу твору.

Навчальною програмою, стосовно музично-теоретичного плану аналізу хорової партитури, передбачено визначення форми твору в цілому та структура окремих його частин, музичних тем та їх розвиток, стилю письма (гармонічний, поліфонічний, мішаний), голосоведіння, метро-ритму, темпу, агогіки, динаміки, відповідності та співвідношення змісту і форми музичного та поетичного тексту, їх засобів виразності.

У результаті копійки дослідницько-творчої роботи з історико-стилістичного, музично-теоретичного аналізу студент, майбутній керівник хору постає перед проблемою практичного втілення художньо-образного

змісту твору через технічні можливості хору. Цей розділ аналізу визначається як вокально-хоровий і розглядає: тип і вид хору, характеристику хорових партій у відношенні діапазону, теситури, голосоведіння, дихання і звуковедення. Піддає аналізу вокальність тексту, особливості строю, ансамблю, хорової фактури, особливості та труднощі мелодичного і гармонічного строю.

Виразність хору суттєво відрізняється від якостей інших музичних інструментів і на думку хормейстерів-практиків зводиться до трьох елементів: ансамблю, строю, нюансування.

Сформована на порубіжжі XIX-XX ст. ця триєдина теорія в 70-тих роках XX століття охопила фонацію (вокал) і слово (дикцію). Ці елементи і привертають хорознавчі дослідження.

Хорову звучність на практиці розділяти на складові елементи досить важко і достатньо умовно. Але в теорії студент, майбутній керівник хору повинен розглядати окремі сторони хорової звучності.

Людський голос і багатоголосся – це багато вимірність пізнання звукової природи хору. Досліджуючи питання співацько-хорової технології, вокального слуху, співвідношення індивідуального і колективного у співі, такі особливості групового вокалу, як співацька постава, дихання, опора, звукоутворення, звуковедення, регістрова пластичність, дикція тощо, ми вирішуємо двоєдине завдання поєднання групового звуку хорової партії, підпорядкованого всім аспектам ансамблю і загально-хорової звучності із всіма особливостями тембрально-інтонаційної драматургії¹.

3. Виконавський аналіз, завдання диригента в процесі інтерпретації твору

Ключові слова, поняття:

- *передумови виразних можливостей диригентського апарату;*
- *диригентські засоби виразності;*
- *власний стиль професійної діяльності.*

Художньо-музичний образ є джерелом певних рухових прийомів, зумовлених змістом музики та необхідних в диригентській практиці. Разом з тим, диригентський жест не тільки йде за музикою, а й викликає певне звучання хорового колективу у відтворенні образу.

Специфіка мистецтва диригента вимагає від нього особливої техніки, яка повинна бути не тільки засобом творчих намагань, але і засобом впливу на виконавський колектив. Міміка, жест, виразне слово, погляд людини, положення голови, корпусу і головним чином, руки диригента уможливають керування хором у створенні художньо-музичного образу.

¹ Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 113-116.

Рука, як складна система взаємодії окремих частин кисті, передпліччя, плеча, створюють передумови виразного впливу диригентського апарату як на виконавців, так і в кінцевому результаті – на слухачів.

Перш за все, творчі намагання диригента реалізуються у показі темпу, динаміки, тембру, характеру звуковедення, фразування.

Темп, як відправний організуючий елемент, регулюється початковим ауфтактом, а в подальшому підтримується міждолевими ауфтактами. Величина жесту, зміна амплітуди рухів у показі агогічних змін темпу, використання знімаємих та незнімаємих фермат – усе це питання регламентації рухів диригентським жестом.

Найяскравіше реалізуються за допомогою диригентських жестів зміни динамічних відтінків, нюансів. Жест при цьому залежить від енергії м'язового напруження, сили, маси, обсягу, щільності. Техніка показу рухомих (*dim.*, *cresc.*), нерухомих (*f*, *mf*, *p*, *sub.pp*, *sub.f*) нюансів часто асоціюється з рухами життєвої практики.

Показ фразування вимагає від диригента попередньої складної аналітичної роботи. Складність полягає у протиріччі між безперервністю музичного розгортання і виокремленням смислових зв'язків, показом головного, суттєвого, вершини фрази, кульмінації.

Одним із важливих аспектів підготовки майбутнього диригента, керівника хору є відпрацювання власного стилю професійної діяльності.

Сучасна педагогічна думка розуміє під цим одиничну, індивідуальну стійку систему дій фахівця, властиву лише певній індивідуальності, що характеризується оптимізацією процесу та якісним самобутнім кінцевим результатом у вирішенні практичних професійних задач.¹

Цей процес складається із етапів:

- входження в нову професійну діяльність через емоційний відгук помилок, невдач, радості, успіху;
- аналітико-пошукового з наявністю проблем навчання, виховання, організацією, стосунків з пошуком відповідних адекватних методів їх подолання;
- інтеграційного з набуттям фахових уявлень, розвитком домінуючих мотивів професійної діяльності;
- ствердження у власних силах, переконанні, професійної поведінки.

Осягнення змісту твору, особливостей засобів музичної виразності, окреслення завдань вокально-хорової роботи створюють умови для інтерпретації художнього образу хорового твору.

¹ Найда Ю. М. До питання власного стилю професійної діяльності майбутнього музиканта-педагога // Педагогіка вищої та середньої школи: Збірник наукових праць №18; Спец. випуск: Мистецько-педагогічна освіта 2007 / Ред. кол. В. К. Буряк (гол. ред.) та інші. – Ч.І. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2007. – С. 303-310.

Завдання, що постають перед студентом, майбутнім керівником хору – віднайти засоби виконавства найбільш переконливі для реалізації композиторського задуму.

Для цього потрібно узагальнити розкриття внутрішнього змісту твору, визначити стилістичні особливості, окреслити інтерпретаційний план як результат детального аналізу творчого задуму композитора і поета, визначити основні труднощі твору (вокально-хорові, диригентські, ритмічні, гармонічні та інші).

Аналітична робота з хоровою партитурою призводить до глибокого розуміння змісту твору, обґрунтування власної виконавської концепції і виразних, технічних засобів для її втілення. Пошуки відповідей на питання аналізу вимагають від студентів навичок самостійної роботи, потреби самоосвіти та самовдосконалення роботи з науково-методичною літературою, оформлення її відповідно вимогам до наукового апарату.

Література:

1. Вікторова Е. Наш Муравський / Е. Вікторова // Наука і культура. – Вип.19. – К., 1985. – С. 536-540.
2. Горбенко С. С. Українська дитяча хорова література: навчально-методичний посібник / Сергій Семенович Горбенко. – К.: НПУ, 2002. – Ч.1. – 207 с.
3. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения / Владимир Леонидович Живов. – М.: Музыка, 1987. – 95 с.
4. Загребський Д. С. Заповіти майстра / Дмитро Станіславович Загребський // Музика. – 1970. – №6. – С.8-10.
5. Коловський О. П. Анализ хоровой партитуры / Олег Павлович Коловський // Хоровое искусство. – Вып.1. – Л., 1967.
6. Лашенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / Анатолий Петрович Лашенко. – К.: Музична Україна, 1989. – 136 с.
7. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії / Станіслав Пилипович Людкевич. – К., 1973. – 519 с.

Завдання для самостійної роботи:

Опрацювати методичні рекомендації Пономаренко Т. В. Учебний хор вищого навчального закладу: [методичні рекомендації для студентів музичних відділень ВНЗ] / Тетяна Валентинівна Пономаренко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2008. – 72 с.; Фурдак Т. Д., Гаркуша Т. А. Методичні рекомендації з диригування / Тетяна Дмитрівна Фурдак, Тетяна Анатоліївна Гаркуша. – Кривий Ріг, 1982.

Самостійно підготувати письмову анотацію хорового твору а'cappella з програми диригування, до складу якої входять: історико-стилістичний, музично-теоретичний, вокально-хоровий та виконавський аналізи твору.

ДОДАТКИ

Програма навчального курсу з хорознавства та хорового аранжування за вимогами кредитно-модульної системи

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Криворізький державний педагогічний університет
Факультет мистецтв
Музично-педагогічне відділення
Кафедра методики музичного виховання, співу та хорового диригування

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Перший

проректор

_____ « ____ » _____ 200__ р.

Програма навчальної дисципліни
«Хорознавство та хорове аранжування»
(за вимогами кредитно-модульної системи)

Хорознавство і хорове аранжування. Програма навчальної дисципліни. – Криворізький державний педагогічний університет, 2007. - _____ с.

Розробники: доцент Мартянова Г.М.

Рецензенти: кафедра методики музичного виховання, співу та хорового диригування, кандидат педагогічних наук, доцент Любар Р.О.

Затверджено вченою радою КДПУ, факультету мистецтв.

Протокол № _____ від _____ 2007 р.

ЗАГАЛЬНИЙ ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Курс: III підготовка бакалавра	Напря́м, спеціальність, освітньо-кваліфікаційний рівень	Характеристика навчального курсу
Кількість кредитів, відповідних ЕСТ: 1	Шифр та назва напряму: 0101 «Педагогічна освіта»	Обов'язкова Рік підготовки: 3 Семестр: 5 Лекції – 18
Змістовних	Шифр та назва спеціальності:	Практичні – 18

модуль: 12 Загальна кількість годин: 54 Навчальний проект: захист творчих робіт – анотації хорového твору та хорових перекладень різних типів та видів	6.01.01.00. Педагогіка і методика середньої освіти. Музика. Освітньо-кваліфікаційний рівень (бакалавр)	Консультації – 6 Самостійна робота – 18 Навчальний проект: підготовка анотації хорového твору а cappella; хорове аранжування 4 творів шкільної програми Вид контролю: екзамен / 5 семестр
--	---	--

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Мета – розкрити особливості хорového співу в системі естетичного виховання, закономірності розвитку хорového співу у фольклорі і професійному музичному мистецтві, з'ясувати необхідність системного вивчення хорového музикування на різних етапах розвитку хорової культури України, та інших країн, практично втілити теоретичні знання з хорознавства в практичній діяльності майбутнього керівника вокально-хоровими колективами.

Завдання навчального курсу хорознавства та хорového аранжування. Серед дисциплін вокально-хорового циклу (хорознавство та хорове аранжування, хоровий клас, диригування, постановка голосу та вокальний клас) саме хорознавство є змістовною основою практичної діяльності диригента хору, вчителя музики, керівника різноманітних вокально-хорових колективів. Отже і завдання, окреслені в ході вивчення дисциплін вокально-хорового циклу об'єднані компонентами, а саме:

- дані дисципліни виступають як «лабораторія», де відбувається навчальна робота;
- глибоке осягнення технологічних питань (інтонація, стрій, ансамбль, динаміка, фонація, дикція) у з'ясуванні хорових і вокальних труднощів виконуваних творів;
- можливість професійно перевірити знання і вміння й запропонувати співацькому колективу у вигляді практичних показів і вправ, хорових перекладень;
- розробка та використання єдиних методів роботи із студентами через пошук засобів інтеграції мистецтв;
- єдність навчального матеріалу і заключний етап навчання – концертний виступ з демонстрацією професійної майстерності студента. У нашому випадку на кінцевому етапі роботи самостійно підготувати письмову анотацію хорového твору, до складу якої входять: відомості про авторів твору, музично-теоретичний, вокально-хоровий та виконавський аналіз твору.

Питома вага припадає на завдання, що базуються на самостійній роботі студента. У педагогічній діяльності на уроці та у позакласній вокально-хоровій роботі, спираючись на знання вікових особливостей розвитку дитячого голосу, гігієни та охорони дитячих голосів, здобуті на заняттях з хорознавства, вміти формувати дитячі вокально-хорові колективи, робити хорові перекладення відповідно вікового принципу.

СТРУКТУРА ЗАЛКОВОГО КРЕДИТУ КУРСУ

П / п №	Тема блоку змістовних модулів	Навчальне навантаження (курс, семестр, дена, заочна)		
		Лекції	Практич.	Самост.
Тема: Хорове виконавство та розвиток хорової культури в історичному аспекті				
Змістовний модуль I. Розвиток хорової культури в Україні.				
Тема 1.	Основні характеристики розвитку хорового співу українців	1		
Тема 2.	Еволюція хорового співу в Україні - Русі		1	
Тема 3.	Етапи розвитку хорознавчої науки, тенденції розвитку вітчизняного хорового співу		1	
Форма контролю: зробити історико-стилістичний аналіз одного з хорових творів українських композиторів XIX – XX ст.				
Змістовний модуль II. Історія розвитку хорового мистецтва				
Тема 4.	Хоровий спів як предмет дослідження хорознавчої науки	1		
Тема 5.	Зародження християнського хорового співу Київської Русі			1
Тема 6.	Основні тенденції розвитку хорового співу в європейських країнах			1
Форма контролю: підготовка рефератів або повідомлень з питань історії розвитку хорового співу.				
Тема: Хор як вокальна організація.				
Змістовний модуль III. Типи та види хорів.				
Тема 7.	Визначення хору; типи хорів за родом голосів	1	1	
Тема 8.	Будова голосового апарату, принципи його роботи			2

Тема 9.	Види хорів. Виконавські можливості однорідних та мішаних хорів	1	1	
Форма контролю: підібрати нотні приклади різних за типом та видами хорів				
Змістовний модуль IV. Характеристика хорових партій та урахування їх у хорових аранжуваннях.				
Тема 10.	Хорові партії, їх обсяг та характеристика, формування хорових партій	1	1	
Тема 11.	Розподіл хорів за їх виконавським профілем			1
Тема 12.	Урахування характеристики хорових партій у хорових перекладеннях для різних за виконавським призначенням хорах	1	1	1
Форма контролю: зробити перекладення одноголосної пісні із супроводом для двох або триголосного хору а cappella в умовах дитячого шкільного хору.				
Змістовний модуль V. Деякі елементи вокально-хорової техніки.				
Тема 13.	Вікові особливості розвитку дитячого голосу. Охорона голосу	1		1
Тема 14.	Елементи вокально-хорової техніки: співоча постанова, співоче дихання, звукоутворення, засоби звуковедення	1	1	
Тема 15.	Формування вокально-хорових навичок в дитячих та юнацьких шкільних хорах відповідно віковим відмінностям		1	1
Форма контролю: зробити хорове аранжування двоголосного твору із супроводом для триголосного дитячого або юнацького хору.				
Тема: Технологічні питання хорової звучності.				
Змістовний модуль VI. Інтонація і стрій у хорі.				
Тема 16.	Чистота інтонації – наріжний камінь хорового мистецтва	1		
Тема 17.	Мелодичний (горизонтальний) стрій, інтонування діатонічних ладів, мажорних та мінорних гам, інтервалів вгору і вниз	1	1	1

Тема 18.	Гармонічний (вертикальний) стрій		1	1
Форма контролю: підготувати вокально-хоровий аналіз з питань інтонації і строю на основі ладо-гармонічних особливостей хору до інтонації.				
Змістовний модуль VII. Ансамблево-хорові навички.				
Тема 19.	Поняття про ансамбль. Хорознавча думка про етапи розвитку	1		
Тема 20.	Ансамблевий звук. Гармонічний ансамбль. Види ансамблю	1		
Тема 21.	Досягнення ансамблю в хорі в залежності від теситурних умов, розташування акорду, виду акорду, нюансів		1	1
Тема 22.	Ансамбль у хорових творах в залежності від фактури		1	1
Форма контролю: проаналізувати особливості утворення ансамблю в залежності від фактури хору до аотації.				
Змістовний модуль VIII. Дикція у вокально-хорових творах.				
Тема 23.	Робота над голосними та приголосними			1
Тема 24.	Деякі особливості вимови приголосних в залежності з виникаючими в хоровому співі помилками			1
Тема 25.	Робота над усвідомленням виразності тексту та виразністю слів під час співу			1
Форма контролю: зробити підтекстовку до одного із голосів у хоровому перекладенні.				
Тема: Практична робота хормейстера в школі.				
Змістовний модуль IX. Вимоги до організації дитячих вокально-хорових колективів.				
Тема 26.	Адміністративно-організаційна робота в хорі в умовах роботи різних типів загальноосвітніх навчальних закладів	1		
Тема 27.	Вимоги до техніки керування хором			1

Тема 28.	Принципи добору вправ для розспівування	1		
Тема 29.	Опанування навичок двоголосного та багатоголосного співу		1	
Форма контролю: апробація участі студентів в одному із вокально-хорових проєктів.				
Змістовний модуль X. формування дитячих вокально-хорових колективів.				
Тема 30.	Запровадження української гри та пісні в позакласній роботі	1		
Тема 31.	Класифікація народних пісень та ігор			1
Тема 32.	Створення фольклорних ансамблів з учнями початкових класів		1	
Форма контролю: зробити хорове перекладення укр. нар. пісні відповідно стилістиці фольклорного ансамблю. <i>підголоскове абактура</i>				
Змістовний модуль XI. Концертно-виконавська діяльність.				
Тема 33.	Узагальнення досвіду керівників одного із вокально-хорових колективів		1	
Тема 34.	Навчально-виховна, позакласна та просвітницька діяльність в хоровому колективі		1	
Тема 35.	Місце хорових перекладень у вирішенні питань репертуарної політики	1		
Форма контролю: підготувати обробку нескладної пісні із супроводом або без нього для хору і соліста.				
Змістовний модуль XII. Аналіз хорового твору.				
Тема 36.	Історико-стилістичний аналіз			1
Тема 37.	Засоби музичної виразності та їх реалізація у вокально-хоровій роботі	1	1	
Тема 38.	Виконавський аналіз, завдання диригента в процесі інтерпретації твору	1	1	
Форма контролю: самостійно підготувати письмову анотацію хорового твору.				

Програма

Тема блоків змістовних модулів: Хорове виконавство та розвиток хорової культури в історичному аспекті.

Змістовний модуль I. Історія розвитку хорового мистецтва.

Тема 1. Хоровий спів як предмет дослідження хорознавчої науки.

Тема 2. Зародження християнського хорового співу Київської Русі.

Тема 3. Основні тенденції розвитку хорового співу в європейських країнах.

Теоретичні знання.

Студенти повинні знати:

– коло питань, які розглядаються в лекційному курсі хорознавства та хорового аранжування;

– історичний аспект розвитку хорового мистецтва з прийняттям християнства Київської Русі, країн Західної та Східної Європи.

Практичні уміння та навички.

Для виконання функцій учителя музики і керівника вокально-хорових художніх колективів, спираючись на теоретичні знання історії розвитку хорового мистецтва вміти аналізувати хорові твори світової та української класики, давати твору естетичну оцінку засобами емоційно-образного слова.

Завдання для самостійної роботи:

Опанувати ключові слова:

Тема 2 – знаменний розспів, осьмогласіє, крокове письмо, доместик, хейрономія;

Тема 3 – григоріанський спів, меса, мадригал, поліфонія строгого стилю, кантата, ораторія, опера.

Змістовний модуль II. Розвиток хорової культури в Україні.

Тема 4. Основні характеристики розвитку хорового співу українців.

Тема 5. Еволюція хорового співу в Україні – Русі.

Тема 6. Етапи розвитку хорознавчої науки, тенденції розвитку вітчизняного хорового співу.

Теоретичні знання.

Студенти повинні знати:

– жанри народної творчості, значення народної пісні як джерела хорового мистецтва;

– характерні особливості розвитку хорової культури в Україні у взаємозв'язку основних напрямків: народної, духовної та світської орієнтації.

Практичні уміння та навички.

Спираючись на знання з хорознавства в умовах індивідуальних і групових занять вміти розповісти учням про історію хорового мистецтва, його виразні засоби, визначити жанри народної творчості і зокрема української народної пісні.

Завдання для самостійної роботи:

Зробити історико-стилістичний аналіз однієї із обробок українських народних пісень в письмовій формі.

Тема блоків змістовних модулів: Хор як вокальна організація.

Змістовний модуль III. Типи та види хорів.

Тема 7. Визначення хору; типи хорів за родом голосів.

Тема 8. Будова голосового апарату, принципи його роботи.

Тема 9. Види хорів. Виконавські можливості однорідних та мішаних хорів.

Теоретичні знання.

Студенти повинні знати:

– у процесі диригентсько-хорової підготовки, безпосереднього співу в хоровому колективі, використовуючи хорознавчу навчально-методичну літератури знати будови голосового апарату;

– що таке хор, трактування цього поняття в хорознавчій літературі;

– чим відрізняються різні за типом та видом хорові колективи.

Практичні уміння та навички.

Вміти розрізнити на слух звучання хорових колективів різних за типом та видом; визначити характеристики голосів з урахуванням вікових особливостей дорослих та дітей; проаналізувати за типом та видом нотні приклади хорового репертуару.

Завдання для самостійної роботи:

Засвоїти ключові слова: *гортань, голосові зв'язки, ротова та носова порожнина, верхні та нижні резонатори, надставна труба, діафрагма, легені.*

Змістовний модуль IV. Характеристика хорових партій та урахування їх у хорових аранжуваннях.

Тема 10. Хорові партії, їх обсяг та характеристика, формування хорових партій.

Тема 11. Розподіл хорів за їх виконавським профілем.

Тема 12. Урахування характеристики хорових партій у хорових перекладаннях для різних за виконавським призначенням хорів.

Теоретичні знання.

Студенти повинні знати:

– реєстрову будову голосу, примарний тон, перехідні звуки, діапазон, реєстр, теситура, тембр, вокальну типологію голосів;

– різновиди хорових колективів залежно від профілю виконавської діяльності: капела, оперний, ансамблі пісні й танцю, навчальний, шкільний, самодіяльний;

– технологію голосоутворення як у дорослих, так і дітей відповідно до академічної та народної (автентичної) манери співу.

Практичні уміння та навички

Спіраючись на знання з хорознавства в процесі проведення практичних занять уміти характеризувати діапазони голосів та визначити їхні специфічні особливості; враховувати характеристики дитячих голосів відповідно віковим особливостям у хорових перекладаннях для шкільного хору.

Завдання для самостійної роботи:

Засвоїти ключові слова:

Тема 11 – шкільний хор; дитячий хор; молодша, середня, старша група дитячого хору; юнацький хор, дівочий хор, хор старшокласників; самодіяльний хор.

Тема 12 – зробити перекладання одноголосної пісні із супроводом для двох або триголосного хору а *capella* дитячого хору.

Змістовний модуль V. Деякі елементи вокально-хорової техніки.

Тема 13. Вікові особливості розвитку дитячого голосу. Охорона голосу.

Тема 14. Елементи вокально-хорової техніки. Співоча постанова, співоче дихання, звукоутворення, засоби звуковедення.

Тема 15. Формування вокально-хорових навичок в дитячих та юнацьких шкільних хорах відповідно віковим відмінностям.

Теоретичні знання.

Студенти повинні знати:

– про вирішальний вплив анатомо-фізіологічних змін в дитячому організмі на розвиток дитячого голосу;

- основи гігієни та охорони голосу з відповідною голосовою навантаженістю (передмутаційний період розвитку дитячого голосу, період мутації, післямутаційний період);
- елементи вокально-хорових навичок, що формуються у початківців та відповідно у певній віковій групі.

Практичні уміння та навички.

У педагогічній діяльності на уроці та позакласній вокально-хоровій роботі, спираючись на знання вікових особливостей розвитку дитячого голосу, гігієни та охорони дитячих голосів вміти формувати дитячі шкільні вокально-хорові колективи за віковим принципом: хор молодших школярів, вокально-хорові колективи середніх класів, юнацький склад хору старшокласників з репертуарною направленістю різного ступеню складності художніх колективів.

Завдання для самостійної роботи:

Зробити хорове аранжування двоголосного твору із супроводом для триголосного та юнацького хорів.

Тема блоку змістовних модулів. Технологічні питання хорової мнучності.

Змістовний модуль VI. Інтонація і стрій у хорі.

Тема 16. Чистота інтонації – наріжний камінь хорового мистецтва.

Тема 17. Мелодичний (горизонтальний) стрій, інтонування діатонічних ладів, мажорних та мінорних гам, інтервалів вгору та вниз.

Тема 18. Гармонічний (вертикальний) стрій.

Теоретичні знання.

Студенти повинні знати:

- принципи зонного інтонування і строю, відмінності мелодичного і гармонічного строю;
- поняття про інтонаційну константу;
- принципи інтонування інтервалів, діатонічних ладів народної музики.

Практичні уміння та навички.

В процесі диригентсько-хорової діяльності вміти вільно володіти технічними прийомми роботи над інтонацією і строем під час хорового виконавства.

Завдання для самостійної роботи:

Проаналізувати проблеми інтонації і строю одного із творів, в залежності від фактури обраного твору розібрати складності мелодичного строю кожної хорової партії та гармонічного строю.

Змістовний модуль VII. Ансамблево-хорові навички.

Тема 19. Поняття про ансамбль. Хорознавча думка про етапи розвитку.

Тема 20. Ансамблевий звук. Гармонічний ансамбль. Види ансамблю.

Тема 21. Досягнення ансамблю в хорі в залежності від теситурних умов, розташування акорду, виду акорду, нюансів.

Тема 22. Ансамбль у хорових творах в залежності від фактури.

Теоретичні знання.

Студенти повинні знати:

- поняття «ансамбль» в широкому так і в хорознавчому розумінні слова;
- з чого утворюється ансамблевий звук, унісонний ансамбль;
- суб'єктивні та об'єктивні фактори, що впливають на встановлення часткового, унісонного, гармонічного ансамблю;
- види ансамблів.

Практичні уміння та навички.

У процесі виконання вокально-хорових творів, які запропоновані у шкільних програмах у диригентсько-педагогічній діяльності на уроці музики та позакласній музично-виховній роботі вміти реалізувати авторський композиторський задум на основі дотримування принципів вокально-хорового ансамблю.

Завдання для самостійної роботи:

Проаналізувати теситурні умови розташування і вид акорду, нюанси з метою визначення і відпрацювання природного та штучного ансамблю в хоровому творі.

Змістовний модуль VIII. Дикція у вокально-хорових творах.

Тема 23. Робота над голосними та приголосними.

Тема 24. Деякі особливості вимови приголосних в залежності з виникаючими в хоровому співі помилками.

Тема 25. Робота над усвідомленням виразності тексту та виразністю слів під час співу.

Теоретичні знання.

Студенти повинні знати:

- прийоми роботи над артикуляцією;
- правила дикції та орфопії;
- шляхи подолання дикційних та артикуляційних труднощів поетичного тексту.

Практичні уміння та навички.

З метою підвищення рівня професійної інтерпретації студент повинен вміти піддати аналізу поетичний текст та відповідність відтворення образу засобами музичної виразності, співпадання, розбіжність, протиріччя та єдність підходу авторського бачення поета та композитора.

Завдання для самостійної роботи:

Скласти вокальні вправи для розспівування на склади із приголосних та голосних, націлених на правильне звукоутворення.

Тема блоку змістовних модулів. Практична робота хормейстера в школі.

Змістовний модуль IX. Вимоги до організації дитячих вокально-хорових колективів.

Тема 26. Адміністративно-організаційна робота в хорі в умовах роботи різних типів загальноосвітніх навчальних закладів.

Тема 27. Вимоги до техніки керування хором.

Тема 28. Принципи добору вправ для розспівування.

Тема 29. Опанування навичок двохголосного та багатоголосного співу.

Теоретичні знання.

Студенти повинні знати:

- етапність в організації вокально-хорових колективів;
- коло завдань із формування та прищеплення навичок в дитячому колективі;
- уявляти перспективи самовдосконалення себе як творчого керівника.

Практичні уміння та навички.

З метою підготовки до виконавсько-концертної діяльності вміти організувати дитячі вокально-хорові колективи (хори, ансамблі) на рівні володіння необхідними елементами хорової звучності: чітко урівноваженим ансамблем, точно вивіренім строем, художніми нюансами та дикцією.

Завдання для самостійної роботи:

Підготувати виступ студентів в одному з вокально-хорових проєктів або шпобачію одного із підготовлених хорових перекладень.

Змістовний модуль X. Формування дитячих вокальних колективів.

Тема 30. Запровадження української гри та пісні в позакласній роботі.

Тема 31. Класифікація народних пісень та ігор.

Тема 32. Створення фольклорних ансамблів з учнями початкових класів.

Теоретичні знання.

Студенти повинні знати:

– ціль, мету, жанрову і виконавську направленість запровадженого колективу;

– пріоритети збереження національних традицій у дитячому фольклорі.

Практичні уміння та навички.

На прикладі організації фольклорного ансамблю учнів початкової школи оволодіти специфічними диригентсько-педагогічними якостями керівника вокального колективу і музиканта, фахівця-хормейстера, учителя та диригента, оволодіти навичками хореографії та пластики народного танцю.

Завдання для самостійної роботи:

Виконати перекладення української народної пісні відповідно стилістиці фольклорного ансамблю.

Змістовний модуль XI. Концертно-виконавська діяльність.

Тема 33. Узагальнення досвіду керівників одного із вокально-хорових колективів.

Тема 34. Навчально-виховна, позакласна та просвітницька діяльність в хоровому колективі.

Тема 35. Місце хорових перекладень у вирішенні питань репертуарної політики.

Теоретичні знання.

Студент знайомиться, вивчає та узагальнює досвід кращих вчителів музики, керівників дитячих хорових, вокальних колективів з метою подальшого запровадження в педагогічній практиці та, згодом, у своїй роботі.

Практичні уміння та навички.

Вміти підібрати музичний матеріал, виконавський репертуар, в разі необхідності зробити хорові аранжування.

Завдання для самостійної роботи:

Відвідати один із творчих колективів в репетиційний період та скласти письмово враження.

Змістовний модуль XII. Аналіз хорового твору.

Тема 36. Історико-стилістичний аналіз.

Тема 37. Засоби музичної виразності та їх реалізація у вокально-хоровій роботі.

Тема 38. Виконавський аналіз, завдання диригента в процесі інтерпретації твору.

Теоретичні знання.

Володіти певною базою знань методичної, психологічної, музично-історичної, нотної літератури з метою охоплення всіх напрямків хорознавчої діяльності.

Практичні уміння та навички.

Вміти піддати аналізу хоровий твір або твір шкільної програми з музики у вигляді письмової анотації.

Завдання для самостійної роботи:

Самостійно підготувати письмову анотацію, до складу якої входять відомості про авторів твору, музично-теоретичний, вокально-хоровий та виконавський аналіз твору.

Навчальний проєкт

Екзамен з хорознавства та хорового аранжування.

Захист творчих робіт – анотації хорового твору а cappella та 4 хорових перекладень різних типів та видів творів шкільної програми.

Форми навчання

Лекції із застосуванням музичних ілюстрацій у фонозаписах (платівки, магнітозапис, фонограми) та виконання хорових партитур на фортепіано із залученням нотографії.

Практичні заняття, на яких використовуються форми навчання – підготовка рефератів, повідомлень, усних відповідей на контрольні запитання, участь у дискусіях, виконання тестових завдань комп'ютерної діагностики, відвідування провідних хорових та вокально-хорових колективів, виконання письмової контрольної роботи, підготовка та участь у вокально-хорових проєктах.

Методи оцінювання

Вміти аналізувати хорові твори світової та української класики різних епох, сучасної та народної музики; вміти розповісти учням про історію хорового мистецтва, його виразні засоби.

Оволодіти вмінням власним голосом виразно передати всі елементи хорової партитури на основі практичних знань про будову голосового апарату, принципи його роботи; вміти характеризувати діапазони голосів хорових партій, відрізнити правильне звучання від неправильного.

Вміти вільно володіти технічними прийомами роботи над інтонацією і строем.

Вміти реалізувати авторський композиторський задум на основі дотримання принципів вокально-хорового ансамблю.

У педагогічній діяльності на уроці та у позакласній вокально-хоровій роботі спираючись на знання вікових особливостей розвитку дитячого голосу, гігієни та охорони дитячих голосів вміти формувати дитячі вокально-хорові колективи відповідного вікового принципу та виконувати хорові перекладення різних за типом та видом пісенно-хорових творів шкільної програми.

Рейтинговий контроль знань студентів із лекційного курсу «Хорознавство та хорове аранжування»¹.

Оцінка навчальної діяльності студента здійснюється у балах рейтингу з урахуванням обліку поточної роботи, інтегрування навчальної роботи за шкалою сумарного рейтингу.

Оцінка видів навчальної діяльності студентів у рейтинговій системі

№ з/п	Вид навчальної роботи	Оціночні бали
1.	Відвідування лекцій	1 бал за 1 год. лекції
2.	Відвідування практичних занять	1 бал за 1 год.
3.	Електронна версія конспекту лекції: дискета і роздрукований текст	3 бали за лекцію
4.	Підготовка реферату з виступом	10 балів

¹ Горбенко С. С. Історія гуманізації, музичної освіти дітей шкільного віку / Сергій Семенович Горбенко. – Кам'янець-Подільський, 2007. – С. 348.

5.	Підготовка реферату	7 балів
6.	Виступ з доповіддю на практичному занятті	3 бали
7.	Виступ з доповіддю на засіданні проблемної групи з питань хорознавства та хорового виконавства	12 балів
8.	Виступ з доповіддю на науковій конференції	20 балів
9.	Участь у дискусіях під час практичних занять	1 бал
10.	Виконання тестових завдань за комп'ютерною діагностикою	1 бал за кожную пра-вильну відповідь
11.	Виконання завдань із самостійної роботи	2 бали за кожне виконання
12.	Участь у вокально-хорових проєктах з виступом на сцені	20 балів
13.	Розкриття змісту основних понять теми	1 бал за кожне пояснення
14.	Письмова контрольна робота	4 бали максимум
15.	Додаткове виконання роботи за ініціативою студента	5 балів

Контроль успішності студентів

Здійснюється за встановленням відсотку від можливої максимальної кількості балів, яку міг набрати студент протягом навчального семестру.

% Відсоток від загальної кільк-ті балів	Оцінка	За шкалою ECTS	Рівень підготовки студента
91 -100 %	Відмінно	A	Високий
85 – 90 %	Добре	B	Достатній з незначними недоліками
76 -84 %	Добре	C	Достатній, але є технічні помилки
61 – 75 %	Задовільно	D	Середній із частковим оволодінням показниками
51 – 60 %		E	Задовольняє мінімальним критеріям
50 %	Незадовільно	FX	Можливість повторного складання
менш 20 %		F	Повторення навчального курсу

Література

Основна

1. Вопросы хороведения на музыкально-педагогическом факультете ГМПИ им. Гнесиных / ред. кол. : О. П. Соколова, Г. П. Стулова, Б. Д. Критский. – М., 1981. – 173 с.
2. Горбенко С. С. Історія гуманізації музичної освіти: [навчальний посібник за модульно-рейтинговою системою навчання] / Сергій Семєнович Горбенко. – Кам'янець-Подільський, 2007. – 348 с.
3. Дмитриевский Г. А. Ансамбль хора. Работа с хором / Георгий Александрович Дмитриевский. – М., 1972. – 207 с.
4. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором / Александр Александрович Егоров. – Л.-М., 1951.
5. Левандо П. П. Проблемы хороведения / Петр Петрович Левандо. – Л., 1974.

6. Коломосць О. М. Хорознавство: [навчальний посібник] / Олена Михайлівна Коломосць. – К.: Либідь, 2001. – 166 с.
7. Краснощоков В. И. Вопросы хороведения: [учебное пособие] / Виктор Иванович Краснощоков. М., 1969. – 300 с.
8. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития: [монографія] / Анатолий Петрович Лащенко. – К., 1989. – 133 с.
9. Мартыянова Г. М. Питання розвиваючого навчання в процесі вивчення курсу хорознавства: [навчальний посібник] / Галина Миколаївна Мартыянова. – К., 1996. – 119 с.
10. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка / Владимир Аркадьевич Самарин. – М.: «Академия», 2002. – 352 с.
11. Смирнова Т. А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле і сучасність: [монографія] / Тетяна Анатоліївна Смирнова. – Харків: Константа, 2002. – 256 с.
12. Соколов В. Г. Работа с хором / Владислав Геннадиевич Соколов. – М., 1983. – 190 с.
13. Пігров К. К. Керування хором / Костянтин Костянтинівич Пігров. – К., 1962. – 202 с.
14. Чесноков П. Г. Хор и управление им / Павел Григорьевич Чесноков. – М., 1961. – 240 с.
15. Шамина Л. В. Работа с самостоятельным хоровым коллективом / Людмила Васильевна Шамина. – М., 1983. – 175 с.

Додаткова

1. Андреева Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования / Людмила Михайловна Андреева. – М., 1969. – 120 с.
2. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве / Борис Владимирович Асафьев. – Л., 1980.
3. Безбородова Л. А. Дирижирование / Людмила Алексеевна Безбородова. – М., 1990. – 56 с.
4. Білінська М. Л. Воробкевич І. І. Нарис життя і творчість / Марія Леоніївна Білінська. – К., 1958.
5. Газінський В. І., Лозінська Т. О., Дабіжа К. Л. Учебный хор: [навч.-метод. посібник] / Віталій Іванович Газінський, Тетяна Олександрівна Лозінська, Костянтин Леонідович Дабіжа. – Вінниця: Розвиток, 2003. – 272 с.
6. Гаркуша Т. А. Дударики: [методичні матеріали для керівників фольклорно-етнографічних ансамблів ігор та забавлянок] / Тетяна Анатоліївна Гаркуша. – Кривий Ріг, 1989. – 39 с.
7. Гаркуша Т. А. Роль і місце української народної пісні в оволодінні мистецтвом хорового диригування / Тетяна Анатоліївна Гаркуша. – Кривий Ріг, 1992.
8. Гаркуша Т. А. Учителю про формування орфоепічної культури і дикий учнів як засіб виховання духовності / Тетяна Анатоліївна Гаркуша // Викладання і виховання в початкових класах національної школи. – Вип. 2. – К., 1997.
9. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт в Україні в XVII-XVIII ст. / Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська – К., 1978.
10. Гриневецький І. Вахнянин А. К. Нарис про життя і творчість / І. Гриневецький. – К., 1961.
11. Довженко В. П. Ніщицький П. І. / Валеріан Данилович Довженко. – К., 1955.

12. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения / Владимир Леонидович Живов. – М., 1987. – 95 с.
13. Загайкевич М. П. Вербицкий М. М. / Марія Петрівна Загайкевич. – К., 1961.
14. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість / Анатолій Іванович Іваницький. – К., 1990. – 334 с.
15. Іванченко І. В. Використання методів вокального навчання при формуванні співацьких навичок у школярів початкових класів / Інна Володимирівна Іванченко // Викладання і виховання в початкових класах національної школи. – Вип. 2. – К., 1997.
16. Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй пол. XVII – нач. XX века / Валентин Петрович Ильин. – М., 1985. – 288 с.
17. Історія української музики в 6 томах / Під ред. Гордійчука М. – К., 1989 – 1992.
18. Казачков С. А. От урока к концерту / Семен Абрамович Казачков. – Казань: Казанский университет, 1990. – 343 с.
19. Кауфман Л. С. Гулак-Артемовський С. С. / Леонід Сергійович Кауфман. – К., 1973. – 38 с.
20. Когадеев А. П. Техника хорового дирижирования / Алексей Петрович Когадеев. – Минск, 1968. – 251 с.
21. Коловский О. П. Анализ хоровой партитуры / Олег Павлович Коловский // Хоровое искусство. – Вып. I. – Л., 1967.
22. Коляда Е. И. Хоровая музыка / Е. И. Коляда // Муз. энциклопедия. – Т. 6. – М., 1982.
23. Коляда Е. И. Хоровая музыка / Е. И. Коляда // Муз. энциклопед. словарь. – М., 1991.
24. Мартянова Г. М. Історія розвитку хорового мистецтва: [матеріали до лекцій з курсу хорознавства] / Галина Миколаївна Мартянова. – Кривий Ріг, 1997. – 39 с.
25. Романовский Н. В. Хоровой словарь / Николай Вениаминович Романовский. – М.: Музыка, 2000. – 230 с.

Орієнтовний план роботи дитячого ансамблю «Юні козачата»

№	Зміст навчального матеріалу		К-сть годин	Примітки
	Теоретична частина	Практичний матеріал		
<i>Перший рік навчання</i>				
1.	Мета, завдання фольклорних вокальних ансамблів типу «Юні козачата»	Слухання зразків дитячої вокально-хорової творчості (хор «Дударик» з Львівщини, хор «Щедрик» Жовтневого району Києва), у.н.п. «Ой на горі та жінці жнуть» у виконанні керівника	1	
2.	Знайомство з історією виникнення української народної пісні запорізьких козаків «Ой на горі та жінці жнуть» Використання портретів циклу «Гетьмани України» (в упорядкуванні Ю. Іванченка)	Звучить у.н.п. «Ой на горі та жінці жнуть» у виконанні керівника	1	
3.	Звуки основного тризвуку мажору	«Добрий вечір, дівчино» знайомство, розучування. Інтонавання розгорнутого тонічного тризвуку	1	Можлива транспозиція у більш низьку тональність
4.	Ритм як вирішальний фактор у створенні танцювальності	«Добрий вечір, дівчино» надання пружного звучання під час співу дрібних і пунктирних тривалостей	1	

5.	Драматургія пісні, засоби її втілення (динаміка), розподіл ролей – звідси різний характер звучання, танцювальні рухи	«Добрий вечір, дівчино» – ігрова постановка між групою дівчат і хлопчиків, засвоєння рухів, створюючих елементи танцювальності	1	З урахуванням віку співаємо перші два куплети
6.	Побудова пісні – заспів (перша і друга фрази) і приспів (третя і четверта фрази)	«Добрий вечір, дівчино» опрацювання мелодії заспіву – висхідної інтонації по звуках мажорного тризвуку з послідовним заповненням вниз	1	
7.	Порівняння звучання тонічного тризвуку мажорі та мінору	«Добрий вечір, дівчино» – виконання. Знайомство з українською народною піснею «Реє та стогне Дніпр широкий» на вірші Т. Шевченка	1	
8.	«Реє та стогне Дніпр широкий» на слова Т. Шевченка як символ української народної творчості	«Реє та стогне Дніпр широкий» – інтонування стійких звуків мінору	1	
9.	Підвищене інтонування основного тону мінору через його деяку несталість	«Реє та стогне Дніпр широкий», «Сіно, моє, сіно» – розспівування першої фрази на мінорний тризвук «Добрий вечір, дівчино» – повторення	1	

10.	Висотне настроювання основного тону мінору під час співу слід спрямовувати до квінти, яка звучить тонально більш стійко	«Ре́ве та сто́гне Дні́р широ́кий» – робота над досягненням широкого дихання	1	
11.	Запобігаючи при інтонуванні терції мінору її підвищення, дотримуватись деякого її звуження	«Ре́ве та сто́гне Дні́р широ́кий» – опрацювання кантিলени, наспівного звучання мелодії	1	
12.	Відтворення ладово-контрастного відчуття мажору і мінору	«Ре́ве та сто́гне Дні́р широ́кий» – відтворення 4-х хвиль, першої і третьої – великих, другої і четвертої – малих	1	
13.	Художня виразність мінорного та мажорного ладів	Виконання пісень «Добрий вечір, дівчино» та «Ре́ве та сто́гне Дні́р широ́кий»	1	
14.	Бесіда про походження пісні і особливості діалекту української народної пісні «Ішов козак без ліс»	Показ пісні «Ішов козак без ліс», знайомство з мелодією	1	
15.	Надання жартівливого характеру за рахунок розбігу мелодії через T_4^6	«Ішов козак без ліс» – розспівування мелодичного звороту T_4^6 в першому такті та оспівування D у другому та третьому тактах	1	
16.	Поєднання танцю і пісні	«Ішов козак без ліс» – в розмірі 9/4 підкреслити акцент на 2-гу долю і деяку танцювальність	1	Підкреслити акцент рухами тактування

17.	Досягнення танцювальності за рахунок метру, де акцентована 2-га доля наближає до мазурки, за рахунок ритму – чергування восьмих і шістнадцятих тривалостей	«Ішов козак без ліс» – робота над виробленням рухливості голосу під час розспівування складів шістнадцятими	1	
18.	Вплив місцевості походження пісні на пісенний текст	«Ішов козак без ліс» – опрацювання тексту місцевого колориту «без ліс», без «ліщину», «я ся не бояла», «переночуй»	1	
19.	Побудова мелодії на прикладі пісні «Ішов козак без ліс»	«Ішов козак без ліс» – свідоме засвоєння мелодії з двох мотивів АББ А ¹ ББ А ¹ Б		
20.	Порівняння малюнку тонічного тризвуку Т ⁶ ₃ і Т ⁶ ₄	«Ішов козак...» – виконання, «Добрий вечір, дівчино» – повторення	1	Характер звуковедення
21.	Структура пісні: «Ой лопнув обруч коло барила» – заспів і приспів	Представлення веселої, комічної пісні, засвоєння мелодії	1	
22.	Співвідношення заспіву до приспіву як тоніки до домінанти	«Ой лопнув обруч...» – опрацювання рухливої, танцювальної мелодії	1	
23.	З'ясування тотожності мелодії заспіву і приспіву	«Ой лопнув обруч...» – розподіл на групи виконавців заспіву і приспіву, робота над досягненням рухливості голосу	1	

24.	Пісня – танок з ритмом гопака або польки	«Український гопак» – слухання «Ой лопнув обруч коло барила» – підкреслити ритмічну структуру танцювальними рухами – два підскоки, три підтопи	1	
25.	Танцювальність в пісні	Повторення пісень «Ой лопнув обруч коло барила» та «Ішов козак без ліс»	1	
26.	Підсумкове заняття, інтонування стійких звуків мажору та мінору	Повторення пісень «Добрий вечір, дівчина», «Реве та стогне Дніпр широкий»	1	
27.	Бесіда та концертне виконання пісень танцювального, жартівливого характеру	Виконання пісень «Добрий вечір, дівчино», «Ішов козак без ліс», «Ой лопнув обруч коло барила»	1	
<i>Другий рік навчання</i>				
1.	Вступ. Повернення до історичного походження козацьких пісень	Знайомство з у.н.п. «Пісня про Морозенка», про боротьбу козаків проти татар	1	
2.	Продовження теми історизму козацьких пісень – козакі народжуються не для щастя, а для походів з України	Українські народні пісні «Ой у лузі та ще й при березі» – знайомство, «Ой розвився» – слухання, порівняння мелодії обох пісень та встановлення їх тотожності	1	

3.	Засоби музичної виразності – співуча мелодія заспіву, замішана на дорійському та гармонічному мінорі	Розучування другого голосу приспіву «Ой у лузі» – звернути увагу на кварто-квінтові стрибки, що надають рішучості	1	
4.	Залежність характеру мелодії заспіву і приспіву і ритмічного малюнку	«Ой у лузі» – звертається увага на більш сталий ритм чвертями у приспіві	1	
5.	Вміння вилучити тотожність мелодій двох пісень і визначити різницю	«Ой розвився» – слухання з диригуванням у розмірі 2/4, «Ой у лузі» продовжуючи засвоєння другого голосу, звертаємо увагу на диригування у розмірі 4/4	1	
6.	Ладове зафарбування приспіву, використання народного фригійського ладу	«Ой у лузі» – додаючи перший голос приспіву ретельно опрацьовуємо зменшений тризвук (оспівування фригійського звороту)	1	
7.	Визначення загальних рис та розбіжностей у схожих за змістом піснях	«Ой розвився» – слухання «Ой у лузі» – виконання заспіву солістом або керівником, приспіву всіма учасниками	1	
8.	Надання рис характеру людини явищу природи – дощику	Українська народна пісня «Дощик, дощик» – знайомство з піснею, визначаємо пунктирний ритм і дводольний метр	1	

9.	Побудова пісні – дві фрази, остання двічі повторена	«Дощик...» – опрацювання першої фрази на зібраному, легкому, з твердою атакою звуці	1	Тональність можна транспонувати вниз в залежності від можливостей ансамблю
10.	Наближення ритму пісні до танцювального (нагадує галоп)	«Дощик...» – чітка промова тексту, вірне розспівування голосних	1	
11.	Розвиток мелодії, перемінний лад	«Дощик...» – чітка промова тексту, вірне розспівування голосних	1	
12.	Оспівування звуків тонічного тризвуку	«Дощик...» – закріплення мелодичної лінії першої фрази в мажорі і другої – в мінорі. «Добрий вечір, дівчино» – звертаємо увагу на тонічний тризвук першої фрази	1	
13.	Розвиток мелодії за рахунок варіаційних змін	«Дощик...» – варіаційні зміни у повторі другої фрази доручаємо групі солістів	1	
14.	Драматургія пісні, фермата в останньому куплеті	«Дощик...» – виконання, «Добрий вечір, дівчино» – повторення використання ігрових моментів, танцювальних рухів	1	

15.	Слухання, знайомство з піснею, визначення характеру і розміру	У.н.п. «В кінці греблі шумлять верби» – погойдуючий малюнок мелодії першої фрази, працюємо над вирівнюванням вокальної позиції	1	
16.	Побудова пісні з 4 фраз, перша – мелодія соло, 2, 3, 4 – двоголосся	«В кінці греблі шумлять верби» – робота над дикцією	1	Можливе виконання заспіву керівником або солістом
17.	Мелодія першої фрази на ступенях мінорного тризвуку 5-3-5-1-1	«Реве та стогне...» – повторення, «В кінці греблі...» – порівняємо з характером попередньої пісні, визначаємо фарби обох мінорних мелодій	1	
18.	Стрибок на октаву під час переходу на двоголосся у другій фразі	«В кінці греблі...» – опанування мелодією другого голосу, стрибок в мелодії як знак тужіння дівчини	1	
19.	Встановлення тотожності мелодії у другій та третій фразах	«В кінці греблі» – робота над єдиною вокальною позицією в нижній і верхній частині стрибка	1	
20.	Знайомство з піснею, продовження теми нещасливого кохання	«Копав, копав криниченьку» – вивчення заспіву, рухливість підкреслюємо жестами «В кінці греблі...» – виконання	1	
21.	Насмішкувате відношення до нерішучості козака підкреслюється засобами музичної виразності (темп, метр, ритм, розмір)	«Копав, копав...» – для створення деякої танцювальності відпрацьовуємо характер звуковедення – легке нон легато	1	

22.	Побудова заспіву – двічі повторена фраза від тонічного збереження через домінанту до тоніки	«Копав, копав» – розспівування слів в кінці кожної фрази заспіву, «Добрий вечір...» – повторення	1	
23.	Драматургія пісні підкреслена перемінним ладом мінор-мажор	«Копав, копав» – засвоєння мелодії приспіву, тимчасового триголосья на мажорний тризвук	1	
24.	Аналіз структури приспіву з трьох речень, де на початку першого і наприкінці третього звучить триголосья	«Копав, копав» – під час співу октавного унісону не переважувати нижній звук, верхній зменшити динамічно	1	
25.	Жарт і посмішка в українській народній пісні	«Копав, копав» – виконання, «Ой, за гаєм, гаєм» – розучування, визначаємо жартівливий характер і відповідно до нього звуковедення	1	
26.	Побудова пісні – куплет складається з двох фраз, друга двічі повторена	«Ой, за гаєм, гаєм» – одна вокальна позиція від нижньої тоніки до верхньої	1	
27.	Встановлюємо тотожність засобів музичної виразності з вивченою за програмою піснею «Веселі гуси»	«Веселі гуси» – повторення, «Ой, за гаєм, гаєм» – робота над динамікою, фразуванням	1	
28.	Повторення вивчених пісень, концертне виконання	Жарт і посмішка у побутових піснях «Дощик», «Копав, копав», «Ой, за гаєм, гаєм»	1	

Приклади хорових аранжувань студентів

Переклад з одноголосного хору для двоголосного дитячого хору

Українська народна пісня
«ОЙ Є В ЛІСІ КАЛИНА»

в обробці Л. Ревуцького

Переклад Алексєєнко Анни

Handwritten musical score for a two-part children's choir. The score is written on two systems of staves. The first system has a Soprano (C) and Alto (A) part. The second system also has a Soprano (C) and Alto (A) part. The lyrics are in Ukrainian and are written below the notes.

System 1:
Soprano (C): Ой єсть Ві-сі ка-ли-на Ой єсть Ві-сі ка-ли-на
Alto (A): Ой є ка-ли-на Ой є ка-ли-на

System 2:
Soprano (C): ка-ли-на ка-ли-на са-мо-ти єм дуа-ри-ки ка-ли-на
Alto (A): са-ли-на ка-ли-на Ой Ой ка-ли-на

Обробка для соло і юнацького хору а'carrella
(з одноголосної пісні із супроводом)

«ЧЕРТИК, ЧЕРТИК, ПОИГРАЙ»

сл. А. Ключова

муз. М. Матвєєва

Solo

Есть что-то по-ре-ра-есть *вот так* и не до-ва-и-та-

ска-за на-го, три-на-е по-то-ра-я о-мен-е

в-ре-ска-е

не-х про-ше-та-е: чер-тик, чер-тик по-и-гра-й,

про-ше-та-е. хлоп-ки по-и-гра-й

ли-ца

а по-ти на-зад от-дай!"

И II

Хитри все от-дай

И II

И от-дай

И ты-да вру-ки все най-дет-ся Пра-мо в ру-ки

на-вер-нет-ся А не ве-рши-про-ве-рай

Про-ве-рай.

2. Кошка Мурка убежала,
Я ишу ее с утра
Нет нигде – какая жалость!
Прошпатель пришла пора:
«Чертик, чертик, поиграй,
А потом назад отдай»
Вдруг я слышу голос Мурки.
– Где была? – Играла в жмурки!
– С кем? – Попробуй угадай!

3. Надо было мчаться в школу,
Но струсилась со мной беда:
Мой портфель большой, тяжелый
Испарился в никуда.
«Чертик, чертик, поиграй,
А потом назад отдай!»
Только я промолвил это –
За спиной портфель надетый.
Мне стучит: «Не опоздай!»

Переклад з двоголосного хору із супроводом
для триголосного однорідного а'cappella

«ДОЩИК»

сл. О. Олеся

муз. Б. Фільц

аранжування Отрїшко Сніжани

Помірно

C
кап кап кап кап кап кап до-щи-ку Я-ри-ну

AI
кап кап кап кап Ро-си, ро-си до-щи-ку, Я-ри-ну

AII
Кап кап кап кап кап кап кап кап ро-си, до-щи-ку Я-ри-ну

5
S.
рос-ти, рос-ти, жи-теч-ко на ла-ну на кри-леч-ках ві-ри-ку

A.
кап кап жи-теч-ко на ла-ну на кри-леч-ку

Alt.
кап кап жи-теч-ко на ла-ну на кри-леч-ку

8
S.
по-ле-ти ко-ло-соч-ки зо-ло-том об-ме-ти.

A.
по-ле-ти ко-ло-соч-ки зо-ло-том об-ме-ти.

Alt.
по-ле-ти кап кап зо-ло-то об-ме-ти.

2. Як достигне житечко на лану
Прийдуть люди жатоньки ярину
Блискавками косоньки заблищать
Золотими кобзами забряжчать.

3. Роси, роси, дощику, ярину,
Рости, рости, житонько, налану
На крилечках вітрику, полети
Колосочки золотом обмети.

Переклад з одноголосної пісні із супроводом
для триголосного дитячого хору а'сарелла

«ЯГЛЮЧКА»

переклад Гайдук Лариси

я- гл, я- гі- лю-чка я- гі- лю-ва
я- гі- лю-чка
до-чка у-ста-ла рю-ке-силь-ко вишила
рю-ке-силь-ко

2. Голівоньку чесала
Стьожки надівала
Квіточки подбирала
Віночок заплітала

3. На вулицю вийшла,
Як зіронька зійшла.
Взялась попід боки
Показала вискоки.

4. Пішла до Дунаю
Там рибонька грає.
Вибери собі дівоньку,
Як калинову квітоньку.

Переклад з одноголосного хору для двоголосного однорідного хору
 із солісткою
 «БУБЛИК І ПАЛЯНИЦЯ»
 укр. нар. пісня
 переклад Алексєєнко Анни

Музична партитура для двоголосного однорідного хору із солісткою. Партитура складається з чотирьох систем, кожна з яких містить партію солістки та хор. Ключові підписи: "Солістка" та "Хор".

Система 1:

Солістка:
 1. Бублик і паланиця на іх місцях, то бо ми жде-ли бо,
 2. Як зі-зеньки, со-ло-зеньки, ви-зну-тих кра-ли - бо,

Хор:
 1. Оу
 2. Оу

Система 2:

Солістка:
 1. Як іх місцях, зор-но ми-ця, зор-но ми-ця, ми-ця
 2. Як іх місцях, зор-но ми-ця, зор-но ми-ця, ми-ця

Хор:
 1. Оу
 2. Оу

Система 3:

Солістка:
 1. Як іх місцях, на іх місцях, зор-но ми-ця, ми-ця
 2. Як іх місцях, на іх місцях, зор-но ми-ця, ми-ця

Хор:
 1. Оу
 2. Оу

Система 4:

Хор:
 1. Як іх місцях, на іх місцях, зор-но ми-ця, ми-ця
 2. Як іх місцях, на іх місцях, зор-но ми-ця, ми-ця

Переклад з двоголосного хору із супроводом для триголосного
 однорідного а'саррелла
 «ЖУРАВЕЛЬ»
 укр. нар. пісня в обр. К. Стеценка
 переклад Чумаченко Таїсії

Всесило

За-ка-дів - ся жу-ра-вель жу-ра-вель до ба
 - би-лих ко-но-пель ко-но-пель. та-кий
 ся-кий, та-кий жу-ра-вель
 ся-кий до-во-но-ших ся-кий, та-кий до-во-но-ших ся-кий, та-кий
 ся-кий, та-кий до-во-но-ших
 ве-сту-пає ко-но-пель-ку ве-сту-па-є.

«ЖУРАВЕЛЬ»

укр. нар. пісня в обр. К. Стеценка

переклад Чумаченко Таїсії

Всесило

Музична партитура для триголосного юнацького а'сарпелла та фортепіано. Партитура складається з чотирьох систем музики. Кожна система містить партії сопрано, альту та тенору, а також партію фортепіано. Текст пісні українською мовою.

За-на-див-ся жу-ра-вель жу-ра-вель го ба-
 - ой-них ко-но-пель ко-но-пель. Та-кий
 ся-кий, та-кий жу-ра-вель
 ся-кий до-во-но-сик ся-кий, та-кий до-во-но-сик ся-кий, та-кий
 ся-кий, та-кий до-во-но-сик ся-кий до-во-но-сик, ся-кий, та-кий
 ви-сту-нає
 ви-сту-нає ко-но-пель-ку все лу-на-є

Обробка української народної пісні

«ЖУРАВЕЛЬ»

обробка Катерини Устименко

Співає. Повільно *mf*

ва - на Див - ся
 ва - на Ди - ся
 на - а

жу - ра - вель жу - ра - вель
 жит.

жу - ра - ве - е ль жу - ра - ве - е ль

У русі *mf*
 до ба би - них ко - ко - пель ко - ко - пель
 до ба би - них ко - ко - пель ко - пель
 до ба би - них

Весело *mf*

С - тий та - кий го - ло - ко - сий
 С - тий та - кий С - тий та - кий го - ло - ко - сий
 ху - ра ве - ло го - ло - ко - сий

С - тий Вис - ту - на - е КО - НО
 С - тий та - кий Вис - ту - на - е
 Но - но Но - но

не - ло - ку Все ми на Е
 Все ми - на Е
 Но - но Но - но

Вправи для хорового розспівування
«ОЙ, ЛІТАЄ СОКОЛОНЬКО»
обр. О. Веретільник

First system of musical notation, consisting of two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Second system of musical notation, including the tempo marking *Allegro*.

Third system of musical notation.

Fourth system of musical notation.

Fifth system of musical notation, including tempo markings *Poco rit.* and *Lento*.

Sixth system of musical notation, including tempo markings *Poco rit.* and *Lento*.

Seventh system of musical notation, ending with a fermata and a dynamic marking *v*.

«ЖОВНІР» (партитура)
муз. М. Вербицького, сл. І. Гушалевича

Moderato

Solo

mf Бу- вай адо-ро- ва мо- я кра-ї- но, бу- вай адо ро- ва

cresc. ми- ла дів-чи- но! І- ду я гви, на крі- ва- ві бо- і,

(Poco marciale).
Tutti
mf І- ду но-би- ти во- ро- гів ра- і. Тур- рум пум пум, від-рум п. п. тур-

Ten. I Solo
mf рум п. п. від-рум п. п. тур- рум п. п. від-рум п. п. тур-

Варіант:

ро- і,

Автографу «Жовніра» поки що не віднайдено. Тому і за основу для видання прийшлося взяти два доволі достовірні рукописи із років 1870—90. Один з них зладжений М. Царем, найшов я між посмертними паперами О. Нижанковського, другий, переписаний п. Іванусою, бувшии дір'єнтом Станроційського хору і «Музи», даз- мені п. Хандерис у Львові. Вони виявляють деякі різниці з другими знаними мені рукописами, як і між собою. Різниця ті зазначено в виданні скобками, примітками, або дрібними нотками. Ст. Додкевич.

в ро- ту ста- ва- ти, Вже час над- хо- дить,

рум п. п. від- рум п. п. тур- рум п. п. від- рум п. п. тур-

щоб ся пра- ща- ти, Бу- вай здо- ро- ва

рум п. п. від- рум п. п. тур- рум п. п. від- рум п. п. тур-

лю- ба ро- ди- но, не плач за мно- ю

рум п. п. від- рум п. п. тур- рум п. п. від- рум п. п. тур-

ми- ла дів- чи- но!

Andante sostenuto. (Con moto.)

рум п. п. від- рум п. п. Ви от- че ма- ти

і ти се- стронь-ко мо- лі- те Бо- га

dolce

за мнов ми-лень-ко, щоб со-хра-нив-ля-мя

в бо-ях кер-ва-вих, дав по-бі-ди-ти

Poco allegretto.
(Allegro)

mf

вра-гів лу-ка-вих. Ах вже о-стан-ля

хви-ля роз-лу-ки, сер-це сти-ска-є жаль до роз-пу-ки.

ст. е. с.

Вже го-ді з на-ми дов-ше о-ста-ти, вже час до ро-б-ти

(Marciale.)

ско-ро ста-ва-ти. Тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

Solo Ка-пі-тан кли-че

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

в ро-ту ста-ва-ти; ге-не-рал ка-же

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

ма-ше-ру-ва-ти; Бу-вай здо-ро-ва

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

ми-ла ро-ди-но, не-тра-ть на-ді-ї

рум п. п. від-рум п. п. тур-рум п. п. від-рум п. п. тур-

ми- ла дів-чи-но! *Andante sostenuto.*

рум п. п. від-рум п. п. Бог ми- ло- сер- дий,

що всім вла- да- є, Він і жо-в- ня- ра

не о- пу- ска- є, І в при-крий хви- лі, вся-кий се

зна- є: Він сво-їх вір-них не о- пу- ска- є. *d i m.*

Poco allegretto.

mf І я на Бо-га все у-по-ва-ю в сер-день-ку сво-їм

Що ся по-вер- ну

со- бі ду- ма- ю. Тур- рум п. п. від- рум п. п. тур-

в мо- ю кра- і- ну, і при- го- луб- лю

рум п. п. від- рум п. п. тур- рум п. п. від- рум п. п. тур-

ми- лу дів- чи- ну. Що ся по-вер- ну

рум п. п. від- рум п. п. тур- рум п. п. від- рум п. п. тур-

в мо- ю кра- і- ну, і при- го- луб- лю

рум п. п. від- рум п. п. тур- рум п. п. від- рум п. п. тур-

ми- лу дів- чи- ну. *dim. molto e poco rall.*

рум п. п. від- рум п. п. тур- рум п. п. від- рум п. п. тур-

Marciale allegro.

pp рум п. п. від-рум. Збро-ї за-блн-сан, Сур-ми за-гра-ли,

Гур-ра до бо-ю вой-ни скри-ча-ли, Смі-ло і кріп-ко вра-
кріп-ко

га На зем-лю валь, гур-ра-га!

смі-ло і кріп-ко вра-га - гур-ра-га! На зем-лю валь, гур-ра-

f cresc. molto ff *poco rall.*

Смі-ло і кріп-ко вра-га на зем-лю валь, гур-ра-га!

га! Смі-ло і кріп-ко вра-га на зем-лю валь, гур-ра-га!

(На побоевнцях).

Adagio.

p Все у-тих-ло, Ве-чір сон-ний по всім по-лю роз-ло-

^{*)} Останні два такти знаходять ся тільки в одній рукописи, яку я дістав із тов. спів. „Лютня“ у Львові.

А в да- ле- ці . вра- го-

живсь, А в да- ле- ці вра- го- мон- ний ніч пе-

А в да- ле- ці вра- го- *снес.*

чаль- ну пе- ре- жив, А в да- ле- ці вра- го- мон- ний

А в да- ле- ці вра- го- мон- ний

ніч пе- чаль- ну пе- ре- жив. Ра- не- сень- ко сон- це

Ра- не- сень- ко

Ра- не-

вста- ло мра- ки но- ці ро- зій- шались, І яс-

сон- це вста- ло мра- ки но- ці ро- зій- шались, І яс-

сень- ко сон- це вста- ло мра- ки но- ці ро- зій-
нень- ке сон- це

нень- ке сон- це вста- ло во- ро- жень- ки роз- біг- лись.

щались, І яс- нень- ке сон- це вста- ло

Навчальне видання

Галина Миколаївна Мартянова

**ПРАКТИКА ХОРОВОГО АРАНЖУВАННЯ
В ЛЕКЦІЙНОМУ КУРСІ ХОРОЗНАВСТВА**

Навчальний посібник

Підписано до друку 16.11.2010.

Формат 60x84/16. Ум.-др. арк. – 11,9. Обл.-вид. арк. – 13,6.

Папір офсетний. Друк офсетний.

Тираж 300 прим.

Видавництво ПП «Видавничий дім»

Свідоцтво ДК № 515 від 03.07.2001.

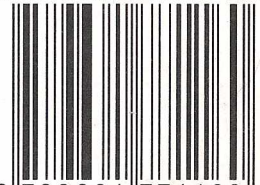
вул. Тухачевського, 26, м. Кривий Ріг, 50063

Друкарня СПД Щербенок С. Г.

Свідоцтво ДП 126-р від 12.10.2004.

вул. Рокоссовського, 5/3, м. Кривий Ріг, 50027

ISBN 978-966-177-116-0



9 789661 771160