

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

О.М. ЯРЕМЧУК, І.В. ПІДГАСЦЬКА, Л.В. МАЦІЄВСЬКА

**РОБОТА З ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИМ
КОЛЕКТИВОМ**

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ
ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Житомир - 2023

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 22 від 27 грудня 2023 року)

Рецензенти:

Вацек О.О. – Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник Академічної хорової капели «Орея».

Кучурівський Ю.С. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової, хормейстр Одеського національного академічного театру опери та балету.

Цюряк І.О. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Яремчук О.М., Підгаєцька І.В., Мацієвська Л.В.

Робота з вокально-виконавським колективом: навчальний посібник для здобувачів ЗВО спеціальності «Музичне мистецтво». Житомир, 2023. 120 с.

У навчальному посібнику представлений матеріал, який висвітлює питання теорії і практики вокально-хорової роботи з молоддю (учнями, здобувачів). Хоровий спів розглядається авторами як основа вітчизняної музичної культури і як засіб загального та індивідуального виховання сучасної молоді. Досліджено питання підбору вокального репертуару, попередньої та репетиційної роботи над хоровим твором, підготовки до концертного виступу. На основі узагальнення досвіду вокально-хорової роботи з молоддю зроблено висновки, які дозволяють читачам розуміти сутність викладеної методики до навчання хорового співу.

Посібник адресований здобувачам музичних факультетів, хормейстерам, викладачам музичних і загальноосвітніх шкіл, що займаються проблемами вокально-хорового виховання сучасної молоді.

© Яремчук О.М., Підгаєцька І.В., Мацієвська Л.В., 2023

© ЖДУ імені Івана Франка, 2023

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	4
ВСТУП.....	6
Розділ 1. ХОРОВИЙ КОЛЕКТИВ.....	8
1.1. Хоровий колектив і його різновиди.....	8
1.2. Хорові партії.....	12
Розділ 2. ВОКАЛЬНО-ХОРОВА РОБОТА.....	16
2.1. Короткі відомості про голосовий апарат.....	16
2.2. Співочий голос, його властивості й регістрова будова.....	19
2.3. Вокальні навички і методи їх формування.....	21
2.4. Вокальні вправи.....	24
Розділ 3. АНСАМБЛЬ.....	27
Розділ 4. ВОКАЛЬНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ.....	32
4.1. Темп, динаміка, нюанс.....	32
4.2. Тембр.....	37
4.3. Артикуляція, штрихи, фразування.....	40
Розділ 5. ЛАД ЯК ЕЛЕМЕНТ ХОРОВОЇ ТЕХНІКИ.....	45
5.1. Лад і його види.....	45
5.2. Інтонування багатоголосної музики.....	47
Розділ 6. РОБОТА НАД ПАРТИТУРОЮ.	51
6.1. Підбір хорової партитури.....	52
6.2. Попередня робота над хоровою партитурою.....	54
6.3. Аналіз партитури.....	62
Розділ 6. РОЗУЧУВАННЯ ТВОРУ З ХОРОМ.....	65
Розділ 7. КОНЦЕРТНИЙ ВИСТУП.....	81
Розділ 8. СЦЕНІЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВЦЯ.....	86
ВИСНОВКИ.....	96
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	98
ДОДАТКИ.....	102

ПЕРЕДМОВА

У розвитку вітчизняної культури велику роль відіграє музичне мистецтво, яке піднімає і окриляє людину, збагачує її духовний світ, допомагає формувати її світогляд та естетичний смак. Музичне мистецтво тісно пов'язане з життям людей, воно сильно впливає на їх розум і душу. Особливий інтерес до музики проявляє молодь. Однак свої переваги молоді люди віддають, більшою мірою, популярній та електронній музиці, яка не завжди позитивно впливає на психоемоційний і моральний розвиток особистості.

В той же час, у вітчизняній музичній культурі залишається актуальною традиція вокально-хорового виконавства. Хоровий спів виступає одним із напрямів відродження національної духовності, досягнення високого рівня загальної культури й освіченості нації, психічного й фізичного здоров'я молоді. Організаційна і змістовна робота з хором колективом на сьогоднішній день може бути досить ефективною та успішною, адже будується на основі досягнень таких наук, як: музичний менеджмент, музикознавство, естетика, психологія, педагогіка, методика музичного виховання й вокального навчання.

Залучення молоді (учнів, здобувачів) до вокально-хорових колективів сприяє розширенню у неї культури, розвитку її музичних здібностей (мелодійного, ритмічного, тембрового, гармонійного слуху; вокального голосу; музикальності в цілому), а також виховує сценічну культуру, музично-художній смак, творчу ініціативу й самостійність. Важливо підкреслити і той факт, що участь молодих людей у вокально-хоровому колективі впливає на розвиток їх виконавських навичок, а це, своєю чергою, позитивно позначається на самооцінці особистості та її творчому розвитку в цілому.

Розвиток виконавських навичок молоді (звукоутворення, правильного дихання і т.д.), як і успішність творчої діяльності вокально-хорового колективу в цілому, багато в чому залежить від ефективної організації його роботи, яка включає:

- 1) грамотно вибудовану репетиційну й концертну діяльність вокально-хорового колективу для досягнення ним високих виконавських результатів;
- 2) мотивування молодих людей до систематичних занять з вокалу для удосконалення їх виконавських навичок;
- 3) оптимальну організацію роботи кожного учасника вокально-хорового колективу з урахуванням його здібностей і потреб;
- 4) налагодження творчої взаємодія учасників вокально-хорового колективу;
- 5) навчання молодих людей розумінню та донесенню змісту вокального твору слухачам за допомогою різних виконавських способів передачі художнього образу.

Таким чином, процес підготовки майбутнього вокаліста є досить складним, багатогранним, однак цікавим та захоплюючим. Він практично пізнає особливості стилів і епох, закріплює теоретичні знання з усіх інших спеціальних дисциплін – історії музики, читання хорових партитур, хорознавства, постановки голосу, сольфеджіо, гармонії, диригування тощо. Поряд з тим розширюється загальний кругозір вокаліста, підвищуються його інтелектуальні знання і рівень культури.

Запропонована робота містить гарний матеріал, який дає розуміння основ підбору вокального репертуару, попередньої та репетиційної роботи над хоровим твором, підготовки до концертного виступу, і буде цікавою здобувачам музичних факультетів, хормейстерам, викладачам музичних і загальноосвітніх шкіл, що займаються проблемами вокально-хорового виховання сучасної молоді.

ВСТУП

Мета запропонованого навчального посібника полягає у збагаченні майбутнього вокаліста знаннями щодо особливостей формування вокально-хорового колективу та його репетиційної і концертної діяльності.

Головні завдання, які ставили перед собою автори навчального посібника перед його написанням, полягають у тому, щоб зібраний ними матеріал допоміг майбутнім вокалістам:

- виховати стійкі навички ансамблевого співу й хорового виконавства;
- виробити гострий інтонаційний слух і темпоритмічне відчуття;
- виробити навички усвідомленого виконання хорових творів;
- розвинути вокально-хорові, слухові навички, необхідні для роботи у хоровому колективі;
- виховати смак до кращих зразків хорової творчості різних стилів, жанрів, епох.

Навчальний посібник містить відомості про хоровий колектив і його різновиди; про будову голосового апарату, властивості співочого голосу; про вокальні навички і методи їх формування. Детально розписані у посібнику вокальні засоби виразності (темп, динаміка, нюанс, тембр, артикуляція, штрихи, фразування) та лад як елемент хорової техніки. Розглянуто основи роботи над партитурою (підбір хорової партитури, попередня робота над нею, аналіз партитури) та особливості розучування твору з хором, концертних виступів.

Опрацювавши матеріал даного навчального посібника, майбутній вокаліст знатиме:

- закони та механізми вокально-хорового виконавства;
- методи розвитку співочого голосу та хорових навичок;
- специфіку хормейстерської роботи;
- сучасні тенденції розвитку вокально-хорової діяльності.

Запропонований посібник допомагає майбутньому вокалісту набути умінь та навичок:

- безпосереднього вокально-хорового виконавства;
- оперування різними видами аналізу вокальних творів та особливостей їх виконання;
- інтерпретації творів хорового мистецтва;
- співставлення хорових творів за формами, жанрами, стилями;
- розкриття художнього образу у різних вокальних творах та для різного складу виконавців;
- накопичення власного художньо-естетичний досвіду для подальшого використання в професійній діяльності.

Таким чином, навчальний посібник сприяє розвитку у майбутніх вокалістів навичок аналізу музичних творів, теоретичного судження про них, естетичної оцінки, створення виконавського художнього образу та його інтерпретації, набуття навичок взаємодії з іншими учасниками вокально-хорового колективу. Усі ці якості є вкрай необхідними для забезпечення успіху у подальшій роботі.

Ми сповнені надії, що матеріал даного посібника буде корисний здобувачам музичних факультетів, хормейстерам, викладачам музичних і загальноосвітніх шкіл, зусилля яких спрямовані на формування художньо-виконавської культури сучасної молоді.

Розділ 1

ХОРОВИЙ КОЛЕКТИВ

1.1. Хоровий колектив і його різновиди

1.2. Хорові партії

1.1. Хоровий колектив і його різновиди

Хоровий спів є масовим демократичним мистецтвом, яке сприяє музично-естетичному вихованню не тільки самих учасників хорового виконавства, але широких мас слухачів.

Хор – це колектив організованих та об'єднаних загальною метою і завданнями співаків, спроможних у своєму виконанні відтворити хорову партитуру різної складності й різних музичних жанрів від найпростішої народної пісні до складних творів хорової літератури.

Хор – це організований колектив людей, що співають; у ньому обов'язково повинні бути кілька різних груп голосів, названих партіями. Партії групуються за характером звучання й діапазоном голосів:

1. Високі жіночі голоси називаються сопрано.
2. Низькі жіночі голоси – це альти.
3. Високі чоловічі голоси – тенори.
4. Низькі чоловічі голоси – баси.
5. Високі дитячі голоси – сопрано (високі голоси хлопчиків іноді називають – дискантами).

Нерідко кожна партія ділиться на дві групи, такий розподіл називають *divisi*.

Різновиди хорових колективів визначаються їх творчою спрямованістю: академічною, народною, естрадною та особливостями функціонування: професійний, самодіяльний, навчальний або дитячий хоровий колектив.

Академічний хор (капела) – це професійний хоровий колектив, який може виконувати найширший репертуар – від хорових мініатюр до масштабних творів кантатно-ораторіального жанру.

Народний хор (ансамбль) – це колектив, який репертуаром і манерою співу зобов'язаний народному мистецтву. Різноманіття складів і виконавських манер залежить від різних місцевих співочих культур. Етнічна спрямованість підкреслюється національними костюмами, характерними рухами (притупуваннями або танцями), деякою театралізацією.

Естрадний хор (ансамбль) – це колектив, який виконує музику естрадного або естрадно-джазового напрямку. Особливістю такого хору є яскраві сценічні постановки номерів, супровід співу танцями й рухами.

Навчальний хор організовується з учнів і студентів музичних коледжів, ліцеїв та ВНЗ. Його специфікою служить щорічне оновлення складу. Репертуар навчальних хорів складається, в основному, з хорових мініатюр.

Самодіяльний хор складають аматори, для яких спів не є професією. Самодіяльні колективи створюються в середньому й вищому навчальному закладах неспеціального профілю (студентські хори), при будинках і палацах культури, сільських клубах тощо. Ідеєю створення таких колективів є музичний розвиток їх учасників і організація культурного дозвілля всіх верств населення.

Дитячий шкільний хор – це колектив, що існує в музичних або загальноосвітніх школах. Співаками шкільного хору є учні даного навчального закладу. Для шкільного хору характерні нерівномірність складу, що здійснює вплив на якість звучання, і специфіка репертуару: як правило, це невеликі дво- або триголосні твори, чотириголосні твори може виконувати тільки дуже підготовлений колектив.

Залежно від складу співочих голосів хори поділяються на два типи: однорідні й змішані. Однорідні – це дитячі, жіночі, чоловічі хори. Змішані – це хори, що включають жіночі й чоловічі голоси. Різновидом змішаного типу

є хор, у якому партії жіночих голосів виконують дитячі голоси. До змішаних хорів відносять також юнацькі й неповні змішані хори.

Дитячий хор. Всі дитячі хори за віковою ознакою поділяються на три групи: молодший хор, середній хор і старший хор.

Основу репертуару молодшого хору складають народні пісні, дитячі пісні сучасних композиторів, нескладні зразки творів вітчизняних і закордонних класиків. Звук молодшого хору відрізняється легкістю, дзвінкістю, невеликою силою гучності. Діапазон хору обмежений межами першої й початком другої октави. Голоси молодших школярів не мають яскраво вираженого індивідуального тембру. Між голосами хлопчиків і дівчаток іще немає істотного розходження.

Учасникам середнього хору доступний більш складний за художньо-виражальними засобами репертуар. У програму включаються твори двоголосні. Робочий діапазон середнього хору: до1 – ре2, мі2. Звук цього хору характеризується вже більшою насиченістю.

Сила звуку старшого хору може досягати за необхідності великої насиченості, динамічної напруженості й виразності. Але часто користуватися цим не слід з метою охорони дитячого голосу. У хлопчиків віком 11-14 років, у яких іще не з'явилися ознаки мутації, голос звучить найбільш яскраво, з тембровим забарвленням грудного звучання. У дівчаток того ж віку починає з'являтися тембр жіночого голосу. У репертуарний план даного хору включають дво-триголосні твори із супроводом та а'cappella. Робочий діапазон партії сопрано: ре1, мі1 – ре2, фа2; альтів: сі_{мал} – до2, ре2.

Жіночий хор – це колектив, що має найбільші виконавські можливості, широкий діапазон. Робочий діапазон хору: соль_{мал}, ля_{мал} – фа2, соль2. Репертуар для таких колективів у хоровій літературі великий, різноманітний за стилями, образами, виконавською манерою.

Слід відзначити, що професійних академічних жіночих хорів немає. Але їх досить багато в художній самодіяльності, у спеціальних музичних навчальних закладах.

Чоловічі хори. Звучання чоловічого хору характеризується своєрідними відтінками тембрових забарвлень, широким діапазоном динамічних нюансів. Найбільше й провідне голосове навантаження в такому колективі припадає на партію тенорів. Робочий діапазон чоловічого хору: мі_{вел.} – фа₁, соль₁. Твори для чоловічого хору існують найрізноманітніші, багата ними й оперна література.

Змішані хори. Характеризуються наявністю жіночих (сопрано й альти) і чоловічих (тенори, басы, баритони) голосів. Цей тип хору вважається найбільш досконалим. Цей колектив має унікальні художньо-виконавські можливості. Робочий діапазон: ля_{контр} – сі₂. Хорова література багата різними за змістом, стилями, засобами хорової виразності творами для змішаного хору.

Юнацькі, неповні змішані хори. Такими є колективи, у яких беруть участь старші школярі – юнаки й дівчата, учні 9-11 класів. При цьому в шкільних хорах усі юнаки найчастіше співають в унісон (у силу фізіологічних вікових змін, що відбуваються в їх голосовому апараті). Якщо в хорі є жіночі голоси – сопрано, альти й одна чоловіча унісонна партія, то такий юнацький хор можна вважати неповним змішаним хором.

Хори, що складаються тільки з дівчаток-старшокласниць, називають хором дівчат або жіночим хором.

При об'єднанні юнацької групи співаків з дитячими голосами хлопчиків створюється унікальний колектив, здатний виконувати різноманітну й досить складну програму, призначену для змішаних хорів.

За кількістю співаків, що беруть участь у хорі, колективи бувають малі, середні й великі. Найменший склад для кожної хорової партії – три особи. Змішаний хор, у кожній партії якого найменше число співаків (три – сопрано, три – альти, три – тенори, три – басы), буде складатися з 12 осіб. Такий колектив, вважається малим за своїм складом і може виконувати твори суворо чотириголосного письма.

У цей час з'явилися деякі зміни в практиці хорового виконавства. Хоровий колектив від 25 до 35 учасників із приблизно рівним числом співаків у кожній партії вважається хором малого складу, або камерним.

Хори середніх складів нараховують від 40 до 60 учасників; вони найпоширеніші серед дитячих, юнацьких, жіночих і змішаних хорів художньої самодіяльності.

Хори з більш ніж як 60 учасників є великими.

Створювати хори понад 80-100 учасників вважається недоцільним. Хорам такого складу дуже важко домогтися високої художньо-виконавської гнучкості, рухливості, ритмічної злагодженості й ансамблевої злитості.

Інша річ – це зведені хори, які мають інші, ніж сольні колективи, функції й творчі завдання. Зведені хори організуються за певним урочистим випадком і можуть поєднувати у своїх рядах від 100 до 1 тисячі й більше учасників.

1.2. Хорові партії

Основу колективу становлять хорові партії, кожна з яких характеризується тільки її властивими тембровими особливостями, певним діапазоном, художньо-виконавськими можливостями.

Хорові партії дитячого хору.

Дитячі голоси молодших і середніх вікових груп (7-10 років), як правило, не поділяються на хорові партії за якими-небудь тембровими або діапазонними особливостями. У більшості випадків хор просто ділять на дві приблизно рівні половини, де перша група співає верхній голос, а друга – нижній.

Діапазон голосів учнів (7-10 років) наступний: $c_{\text{мал.}}$ – до₂, мі₂.

Основні властивості голосу дітей цього віку – дзвінкість, рівність, легкість – формуються за умови правильного його виховання.

Хорові партії старшого шкільного хору (11-14 років).

Старший шкільний хор частіше складається із двох хорових партій – сопрано й альтів. Робочий діапазон сопрано до₁, ре₁ – мі₂, соль₂. Голос у дівчаток відрізняється легкістю, рухливістю. У партію сопрано зараховуються й хлопчики, які можуть легко брати високі звуки названого діапазону.

У партію альтів направляються учні, у яких більш насичено звучить нижній регістр. Їх діапазон: ля_{мал.} – ре₂. При комплектуванні цієї або іншої партії в старшому хорі необхідно ретельно перевіряти кожного учасника, виявляти його діапазон, характер звукоутворення, темброву забарвленість, характер дихання.

Хорові партії дорослого хору.

Партія сопрано. Робочий діапазон мі бемоль₁ – ля₂. Сопрановій партії в хорі частіше за інших доводиться виконувати основний мелодійний голос. Верхній регістр у сопрано звучить яскраво, соковито, виразно. У середньому регістрі голос сопрано відрізняється легкістю й рухливістю, нижній регістр більш приглушений. Партія сопрано може ділитися на дві групи (сопрано перше, сопрано друге).

Партія альтів частіше виконує гармонійну функцію. Робочий діапазон фа_{мал.}, соль_{мал.} – до₂, ре₂. Комплектування альтової хорової партії – це дуже складне завдання, тому що справжні низькі жіночі голоси зустрічаються рідко. В альтову партію зараховуються співаки, які без напруження можуть виконувати нижні звуки альтового діапазону.

Партія тенорів. Робочий діапазон до_{мал.}, мі_{мал.} – соль₁, ля₁. Крайні звуки названого діапазону використовуються в хоровій літературі рідко. Верхній регістр у тенорової партії звучить яскраво, виразно, з великою силою. Особливістю, що розширює діапазон партії, є наявність у тенорів фальцету, який дозволяє виконувати легким звуком верхні звуки діапазону й звуки середнього регістру, забарвлюючи їх особливим тембром. Теноровій партії часто доручається основна тема твору, нерідко тенори дублюють

партію сопрано; багато є прикладів, коли тенори виконують звуки гармонійного супроводу.

Тенорова партія звичайно записується в скрипковому ключі, а звучить – октавою нижче. Іноді вона нотується в басовому ключі й у цьому випадку звучить так, як написана.

Партія басів. Становить основу хорової звучності, її «фундамент». Робочий діапазон фавел., мівел. – до1, ре1. Найбільш виразно звучить партія басів у середньому й високому регістрах.

Партію басів ділять на дві групи: баритони й басы. Особливу рідкість і цінність для хору представляють співаки третьої групи низьких хорових чоловічих голосів – октавісти. Наявність у колективі одного, двох октавістів значно розширює виконавські можливості хору.

Вид хору визначається кількістю самостійних хорових партій. За видами хори бувають – рис. 1.1.

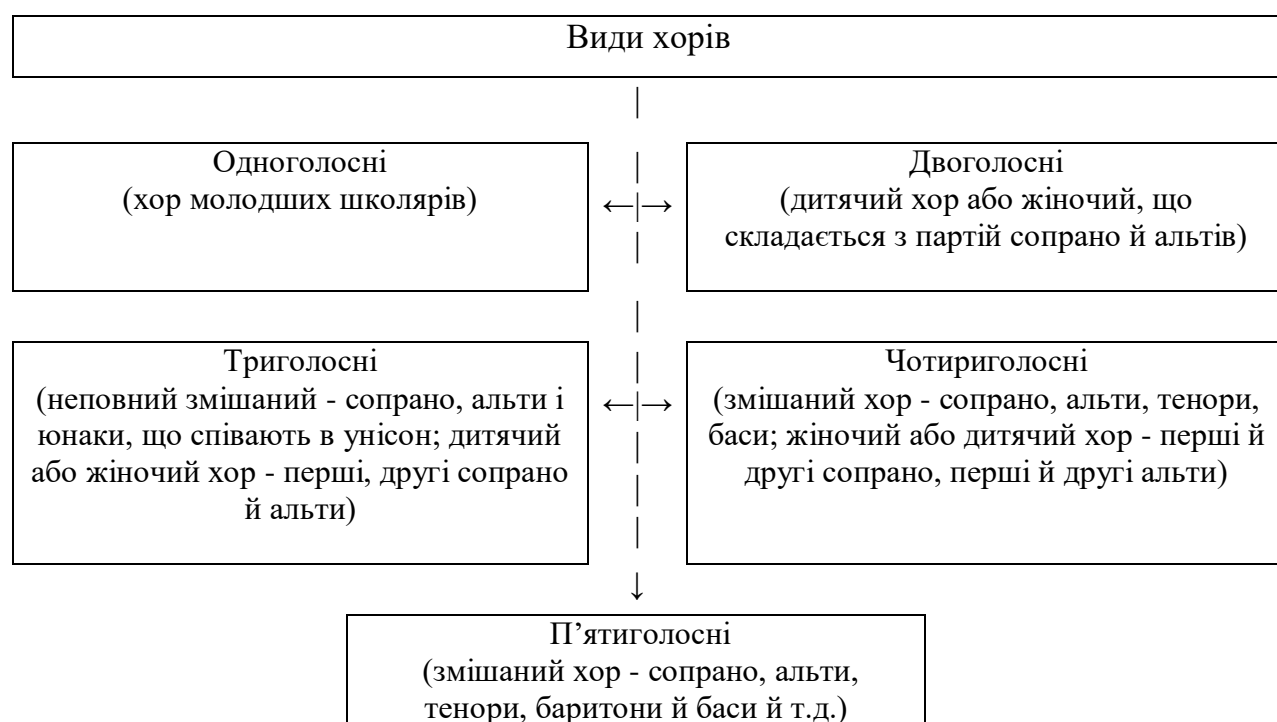


Рис. 1.1. Види хорів

Хори на сцені й на репетиції розставляються за хоровими партіями. Родинні партії в змішаному хорі поєднуються: високі жіночі й високі

чоловічі голоси – сопрано й тенори, низькі жіночі й низькі чоловічі голоси – альти, баритони, баси.

Схеми декількох традиційних способів розстановки хорів різних типів.

Дитячий або жіночий хор:			
двоголосний:	сопрано	альти	
триголосний:	сопрано II	альти	
	сопрано I		
або	сопрано I	сопрано II	альти
чотириголосний	сопрано II	альти I	
	сопрано I	альти I	

Чоловічий хор:			
двоголосний:	тенори	баси	
триголосний:	тенори	баритони	баси
чотирьох або п'ятиголосний:	тенори II	баритони	
	тенори I	баси	октавісти
змішаний хор:	тенори	баси	
	сопрано	альти	

Наведені схеми розстановки хорів іноді змінюються залежно від акустичних умов концертної зали, завдань репетиції, творчого пошуку.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть різновиди хорових колективів.
2. Чим характеризуються хорові партії?
3. Назвіть види хорових партій.
4. Яким є діапазон голосів дітей 7-10 років?
5. Назвіть хорові партії старшого шкільного хору (11-14 років).
6. Які є хорові партії дорослого хору?

Розділ 2

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА РОБОТА

- 2.1. Короткі відомості про голосовий апарат
- 2.2. Співочий голос, його властивості й реєстрова будова
- 2.3. Вокальні навички і методи їх формування
- 2.4. Вокальні вправи

2.1. Короткі відомості про голосовий апарат

Голосовий апарат людини являє собою складну систему, від особливостей якої залежить голосоутворення. Основними частинами цієї системи є: дихальний апарат, гортань із голосовими зв'язками й артикуляційний апарат.

Гортань дорослої людини розміщується у ділянці шиї на рівні 4-7 шийних хребців. У чоловіків гортань розташована нижче, ніж у жінок, на 1-2 хребця, у дітей вона перебуває вище, ніж у жінок.

Основою гортані, до якої прикріплюються всі м'які тканини, є хрящі – щитовидний, персневидний і два черпалоподібний (найрухливіший). Рухи хрящів відбуваються скороченням м'язів.

Зверху до щитовидного хряща прикріплюється надгортанник, який має листоподібну форму. Щитовидний хрящ з'єднується з персневидним і може нахилитися вперед. Цим рухом віддаляються одна від одної кінці прикріплення голосових зв'язок, які тим самим натягуються. Рух здійснюється усіма м'язами гортані, які поділяються на дві групи: група зовнішніх м'язів, що зміщують гортань у цілому, і група внутрішніх м'язів, що змінюють розташування хрящів відносно один одного.

Найбільш важливими є персневидні м'язи, рухи яких не тільки звужують голосову щілину, але й одночасно натягують голосові зв'язки. У дітей до п'яти років ці м'язи відіграють головну роль, тому що голосовий м'яз у цьому віці ще не сформований і його місце зайняте сполучною тканиною.

У віці від 7 до 12 років іде формування голосового м'яза шляхом його відщеплення від щиточерпалоподібного м'язу з його внутрішньої сторони. Голосовий м'яз гортані формується до 11-12 років і продовжує розвиватися до 18-20 років. Голосова щілина утворюється краями голосових зв'язок.

Голосові зв'язки – це складні утворення, основу яких становлять голосові, або вокальні, м'язи. Голосові м'язи покриті з боку просвіту гортані еластичною оболонкою, яка зветься еластичним конусом гортані.

Функціонування гортані при голосоутворенні відбувається в такий спосіб: спочатку починає рухатися основний апарат гортані, до якого відносяться перснечерпалоподібні суглоби й м'язи, які розширюють і звужують голосову щілину при вдиханні. Далі діє напружувальний апарат гортані, до якого належать перснещитоподібні суглоби, перснещитоподібні голосові м'язи, якими визначається натягування голосових зв'язок. Напруження голосових зв'язок відбувається за рахунок повітря, яке перебуває під великим тиском у підзв'язковому просторі й проривається через голосову щілину, що й призводить у коливання голосових зв'язок. Ці коливання відбуваються під впливом двох сил: сили тиску повітря і сили пружності напружених і зімкнутих голосових зв'язок.

Далі струмінь повітря, що звучить, проникає в надгортанні порожнини: резонуючу надставну трубку, що складається з порожнин глотки, носа й рота. Важливо відзначити, що значна частина стінок цих порожнин (глотки, носа, рота), яка складаються з м'язів, може змінювати свій об'єм, за рахунок чого підсилюються або послабляються обертони, у результаті створюється певне забарвлення звуків – тембр голосу.

На шляху звучного струменя повітря розташовані такі рухливі м'язові органи, як язик, піднебіння, губи, які є перешкодою для цього струменя повітря, у результаті чого й утворюються приголосні звуки.

Таким чином, звук голосу утворюється в гортані, а забарвлюється у певний тембр у носоротоглотковій порожнини. Всі органи, що беруть участь

у голосоутворенні, взаємозалежні, і цей взаємозв'язок здійснюється й регулюється центральною нервовою системою.

Дихальні органи. Унизу гортань безпосередньо переходить у трахею – порожню трубку довжиною до 15 см, що складається із хрящових кілець, переплетених м'язами. Трахея опускається в грудну порожнину, де ділиться на два великих бронхи, які, своєю чергою, сильно розгалужуються й утворюють бронхіальне дерево. По бронхіальному дереву повітря проводиться до легеневої тканини, де в легневих пухирцях відбувається газообмін.

Бронхи, разом з легневими пухирцями, утворюють обидві легені. Окутані блискучою слизовою оболонкою – плеврою – вони повністю заповнюють грудну порожнину, щільно прилягаючи до її стінки. Все це дає можливість легені вільно ковзати під час вдиху й видиху.

Самі легені не можуть розширюватися, тому що не мають м'язів, за рахунок яких міг би бути зроблений вдих. При вдиханні (тобто усмоктуванні повітря до легень) розширюється убік і піднімається грудна клітка й опускається діафрагма. При цьому легені пасивно слідує за грудними стінками й діафрагмою, і розтягуються завдяки своїй еластичності убік та вниз, а повітря входить у трахею й бронхіальне дерево.

Діафрагма, або грудочеревна перешкода, є потужним дихальним м'язом, що нагадує купол. При скороченні м'язових волокон купол діафрагми відтягається вниз, а разом з ним розтягуються вниз і легені. При вдиханні діафрагма опускається вниз, при видиханні – піднімається, вона є головним регулятором підв'язкового тиску в мовленні та співі.

Формування звуків мовлення здійснюється артикуляційним апаратом, до якого відносять органи ротоглоточного каналу: губи, язик, м'яке піднебіння, зів, глотка, також мускулатура, що рухає нижню щелепу.

Основний артикуляційний орган – язик. При його переміщенні в ротоглоточному каналі змінюються розміри глоткової й ротової порожнин. Форма й об'єм глоткової й ротової порожнин надають звуку характерного

посилення, у результаті чого наше вухо відрізняє один голосний від іншого. Корінь язика прикріплений до під'язичної кістки, і рухи язика передаються цій кістці, а через неї – і гортані; у результаті надгортанник, слідуючи за язиком, відкриває вхід у гортань.

Приголосні звуки мовлення утворюються при включенні шумових збудників звуку. Ними є різні звуження й затвори в ротоглоточному каналі, через який із шумом проштовхується повітряний струмінь.

Важливо відзначити, що при співі положення гортані повинне бути стабільним і незалежним від артикуляційних рухів голосового апарату на відміну від мовлення.

М'яке піднебіння виконує роль перешкоди, що закриває вхід у носоглотку. У випадку, якщо вхід у носоглотку перекритий не повністю, у голосі співаків з'являється носовий призвук.

Велике значення для створення звуку гарної якості має вільний, широкий, ненапружений стан глотки. При напруженні глотки звук здобуває горловий, затиснутий відтінок.

Одним з найбільш характерних недоліків при співі є затиснута нижня щелепа й скутість усього артикуляційного апарату.

Під резонатором у вокальній педагогіці розуміється об'єм повітря, що знаходиться у пружних стінках органів голосового апарату. Явище резонансу може бути розвинене в усіх відділах повітряних шляхів, які оточують голосові зв'язки зверху й знизу.

До верхніх, або головних, резонаторів відноситься увесь той простір, що перебуває над голосовими зв'язками: глотка, ротова й носова порожнини. З верхніми резонаторами пов'язане формування високої співочої форманти.

До нижніх резонаторів відносяться трахея і бронхи. Вони надають голосу округлість, грудний колорит, повноту й об'ємність.

2.2. Співочий голос, його властивості та реєстрова будова

Основними властивостями співочого голосу є висота, сила й тембр звуку.

Висота звуку – це суб'єктивне сприйняття частоти коливання голосових зв'язок. Місце утворення цієї якості звуку – гортань.

Сила звуку визначається величиною розмаху коливальних рухів голосових зв'язок та їх амплітудою. Так само, як і висота, сила звуку голосу народжується в гортані і зростає зі збільшенням сили підзв'язочного тиску. Чим більша амплітуда звукової хвилі, тим сильніший звук і тим більшою енергією він володіє. Великий вплив на силу голосу робить форма ротоглоткових порожнин і ступінь відкриття рота. Чим сильніше відкритий рот, тим краще голос звучить у зовнішньому просторі.

Найважливішою властивістю голосу, яка складає його головне багатство, є тембр. У кожному звуці розрізняють основний тон, що визначає висоту звуку, і численні обертони, що надають звуку певного тембру. Тембр голосу – у значній мірі якість уроджена, але під впливом навчання, практики може змінюватися.

Під реєстром співочого голосу розуміється ряд звуків, що звучать однорідно, з єдиним фізіологічним механізмом їх утворення. Основними реєстрами є головний і грудний.

Головний реєстр (або, як його іще називають, фальцетний) характеризується неповним змиканням голосової щілини. Вібрують лише краї голосових зв'язок, гортань займає відносно високе положення, резонування головне.

Грудний реєстр характеризується повним змиканням голосової щілини, голосові зв'язки вібрують повністю, гортань займає відносно низьке положення, резонування грудне. Головний і грудний реєстри вважаються натуральними й частіше зустрічаються у ненавчених співаків.

Змішане (або мікстове) звучання формується в процесі навчання з метою вирівнювання звучання голосу на всьому діапазоні.

2.3. Вокальні навички і методи їх формування

Основну увагу у вокальній роботі варто приділяти наступним компонентам співочої діяльності:

- а) співочій установці;
- б) співочому диханню;
- в) вірному звукоутворенню;
- г) гарному володінню звуковедення;
- д) співочій дикції.

Під співочою установкою розуміється правильне положення корпусу, шиї й голови співака, що сприяють утворенню звуку гарної якості. Найбільш природним для співаків є положення «стоячи».

Здобувачі (учні) повинні стояти прямо, не сутулячись, положення корпусу – спокійне, природне. Голову слід тримати прямо, не закидаючи її назад і не нахиляючи убік або вперед. Пряме положення голови забезпечує природний, вільний стан гортані й м'язів шиї, що необхідно для правильного голосоутворення.

Як правило, хорові заняття проводяться сидячи. При цьому керівник колективу має стежити за положенням корпусу, шиї й голови співаків, котре повинне бути таким же, як і при співі стоячи.

Процес дихання є важливим компонентом співочого акту. Гарне володіння диханням при співі значно розширює можливості розкриття художнього образу творів, які виконуються. У співочій практиці розрізняють чотири основних типи диханням:

- ключичне, за якого активніше працюють м'язи плечового поясу й піднімаються плечі;
- грудне, за якого активно функціонує грудна клітка;
- черевне, яке характеризується активними скороченнями діафрагми й м'язів живота;
- змішане або грудочеревне (дихання здійснюється за рахунок активної роботи м'язів як грудної, так і черевної порожнин, а також діафрагми).

Дослідження показують, що найбільш корисним і природним є грудочеревне, змішане дихання, за якого звільняються м'язи гортані й весь артикуляційний апарат, голос ллється вільно й широко.

До дихання у співі пред'являються певні вимоги:

- по-перше, правильна організація співочого дихання – природного, невеликого, без різких рухів грудної клітки, безшумного;

- по-друге, правильна організація видиху є головним визначальним фактором процесу дихання, тому що від його характеру залежать рівність голосу, яскравість, сконцентрованість звуку тощо.

Роботу над формуванням навичок дихання варто будувати на принципах природності й усунення таких недоліків, як підняття плечей, випинання живота, спазматичні рухи грудної клітки, а головне, «перебір» дихання, за якого робиться неможливим тривалий і повільний видих і надмірно напружуються м'язи, що діють при фонації.

Найважливішою якістю співочого дихання є вміння тривало зберігати його під час співу. Із цим пов'язане питання про так звану «опору». Відчуття опори – це складне відчуття, тому вокальна методика так само, як й у питаннях дихання, не рекомендує втручатися в деталі його утворення, а основну увагу приділяти якості звучання, дуже обережно підводячи учнів до відчуття опори, користуючись доступними для дітей асоціаціями.

Поняття «сильного» звуку означає, що голос має здатність «литися» (володіння кантиленою), мати достатню силу й дзвінкість, бути високим за позицією й разом з тим округлим.

Велике значення для якості звучання має атака звуку. Атакою звуку називається початковий момент взаємодії голосових зв'язок і дихання, у результаті чого й виникає звук. Розрізняють три основних види атаки:

- тверда атака: щільне змикання голосових зв'язок іще до початку фонаційного видиху;

- м'яка атака: видих починається одночасно з м'яким змиканням голосових зв'язок. Вона є найбільш ефективним і корисним способом подачі звуку, що охороняє голосовий апарат від зайвого напруження й захворювань і сприяє правильному, природному співочому звучанню;

- придихова атака: видих починається до моменту змикання голосових зв'язок, звуку передуює шум видихуваного повітря «придихом».

Для вироблення м'якої атаки звуку корисними є вправи у звукознавстві легато. Легато, або кантилений спів, є основним видом голосоведіння у співі. Цей термін означає швидкий і рівний перехід від одного звуку до іншого без переривання голосу. Володіння кантиленою вважається головним показником співочої майстерності. Основна ознака кантиленого співу – звук, що ллється.

Кантилена має наступні закономірності: кантилений спів пов'язаний із тривалим рівномірним видихом, тому вправи у звукознавстві легато сприяють розвитку дихання. Спів легато вимагає повноцінного, рівного, округлого звучання кожної голосної, а отже, у великому ступені залежить від вільної роботи артикуляційного апарату.

Звукознавство стаккато визначає як атакування кожної ноти окремим змиканням голосової щілини, що відокремлює один звук від іншого, і розглядається в основному як прийом, який активізує роботу голосового апарату. Важливо відзначити також, що спів стаккато допомагає гарному змиканню зв'язок і підсилює роботу м'язів дихання й усього опорно-м'язового апарату. Спів стаккато розвиває точну інтонацію. Таким чином, застосування вправ у звукознавстві стаккато – один зі способів вироблення координації голосових зв'язок та дихання.

Істотною ознакою, яка характеризує розвиток голосу, є дикційна чіткість виконання. Якість дикції нерозривно пов'язана з інтенсивною й узгодженою роботою артикуляційних органів. Одним з найпоширеніших недоліків співаків-початківців є стислість нижньої щелепи й скутість усього артикуляційного апарату. Основний прийом, що сприяє його звільненню, –

використання у вправах певних голосних з метою вільного, гарного відкриття рота. Надзвичайно важливим у дикції є також взаємовідношення голосних і приголосних звуків, тому що на артикуляційні уклади язика у вимові голосних великий вплив здійснюють приголосні, які стоять за ними.

Дикція безпосередньо впливає на якість звуку. Пльотність голосу, його дзвінкість, чистота інтонації прямо пов'язані з гарною дикцією, тобто із чіткою, ясною вимовою приголосних і вірним природним формуванням голосних, що, у свою чергу, безпосередньо залежить від вільної роботи артикуляційного апарату.

2.4. Вокальні вправи

Під вправами в педагогіці розуміють планомірно організоване повторне виконання дії (розумової та практичної) з метою оволодіння нею або підвищення її якості.

Найбільш всебічному розвитку співочого голосу відповідає використання комплексу вокально-хорових вправ, що являє собою цикл прикладів, відібраних за певним принципом і об'єднаних у єдину систему, яка забезпечує цілеспрямоване формування усіх співочих навичок.

Загальні вимоги щодо роботи з формування співочих навичок на комплексах вокально-хорових вправ наступні:

а) спів здійснювати тільки в умовах чистого інтонування за активної участі слуху в процесі голосоутворення, для чого всі вправи виконувати без супроводу;

б) роботу над розвитком співочих навичок за допомогою комплексу вправ проводити в умовах неголосного, але рівного за силою й тембром звучання спочатку в примарній зоні, потім поступово, при постійному контролі слуху, робити перенос набутих навичок у більш широкий діапазон;

в) формування співочого дихання проводити тільки в умовах фонації, для чого використовувати кожен приклад комплексу, крім того, застосовувати спеціальні вправи, які сприяють розвитку м'язів, що беруть участь у дихальному процесі (вправи зі звукознавстві нон легато і стаккато);

г) розвиток вокального слуху починати з перших же уроків, привчаючи співаків аналізувати й оцінювати як власний спів, так і спів своїх товаришів, а також усього хору в цілому, виробляючи у них ясне уявлення про співочий процес, для чого регулярно влаштовувати індивідуальні прослуховування здобувачів (учнів) у присутності групи хору; використовувати прослуховування кращих зразків вокального й хорового виконавства;

д) у початковий період особливо широко використовувати показ правильного вокального звучання викладачем або кращими здобувачами (учнями) і як відповідь на цю дію – прийом наслідування кращим зразком; надалі поступово й послідовно за допомогою понять та асоціацій використовувати метод пояснення (розкриття основних правил й закономірностей співочого процесу);

е) при формуванні якісного однакового звучання усіх голосних (високе резонування, заокругленість, зібраність звучання тощо) користуватися фонетичним методом розвитку голосу;

ж) серйозну увагу при виробленні вокальних навичок приділяти унісонному співу, що є необхідною передумовою до багатоголосся, тому що хоровий лад й ансамбль перебувають у прямій залежності від точного інтонування в унісон, заснованого на правильному й природному голосоутворенні;

з) роботі над вправами приділяти 15-20 хвилин на кожному занятті.

Спів зі здобувачами (учнями) вокальних вправ завжди повинен бути живим творчим процесом, спрямованим на досягнення головної мети вокальної роботи – підвищення співочої майстерності, а отже, і підвищення художнього рівня виконавства.

Питання для самоконтролю

1. Опишіть структуру голосового апарату людини.
2. Назвіть основні властивості співочого голосу.
3. Охарактеризуйте компоненти співочої діяльності.
4. Яким є найбільш природне для співаків є положення?
5. Опишіть основні типи дихання у співочій практиці.
6. Що таке атака звуку?
7. Що сприяє розвитку співочого голосу?

Розділ 3

АНСАМБЛЬ

Ансамбль (буквально «разом») означає взаємну погодженість, єдність. У хорознавстві ансамбль часто визначається як художня єдність, яка утворюється в процесі виконання партитури колективом співаків.

У хоровій практиці існує поняття окремого й загального ансамблю.

Окремий ансамбль – це ансамбль однотипної за складом унісонної групи співаків хору або ансамбль партії.

Загальний ансамбль – це ансамбль усього хору, ансамбль поєднання унісонних груп. На відміну від окремого, він є самостійним виражальним засобом.

Формування ансамблю – це трудомістка й тривала праця, велике мистецтво, яке припускає розвиток у співаків ансамблевого відчуття: уміння пристосовувати звучання свого голосу до голосів партнерів.

Гарний ансамбль у хорі може бути створений лише в тому випадку, якщо хор правильно скомплектований.

Тому неприпустимими є:

- 1) велика диспропорція в колективному складі співаків;
- 2) нерівноцінність партій за якістю звучання, силою, тембром;
- 3) участь у хорі співаків з «тремолюючими» і «коливальними» голосами;
- 4) участь у хорі голосів з різким «горловим», «затиснутим», «пласким» звуком;
- 5) мовленнєві недоліки: «гаркавість», «шепелявість» та інші вроджені дефекти.

Все це утруднює роботу над ансамблем.

В той же час необхідним є :

- 1) (бажано) участь у хорі співаків з гарними сольними голосами, тому що їх тембр впливає на якість звучання партії в цілому, на тембр партії;

2) всі голоси партії мають бути подібні за тембром й утворювати злите унісонне звучання;

3) при розміщенні співаків усередині партії слід прагнути до того, щоб утворився поступовий перехід від більш легких голосів до більш важких, щоб поруч перебували виконавці, які володіють схожими за силою й тембром голосами.

4) Кількісна та якісна рівновага хорових партій:

- партія S (основний мелодійний голос)
- партія Б (фундамент хорової звучності) може мати більший склад;

5) Головна якість співаків хору – музикальність.

Щодо різновидів ансамблю, то існують такі:

- висотно-інтонаційний;
- метроритмічний;
- темпоритмічний;
- тембровий (однотембровий і багатотембровий);
- динамічний;
- артикуляційний;
- агогічний;
- гомофонно-гармонічний;
- поліфонічний.

Коротко охарактеризуємо особливості кожного з цих видів загального ансамблю.

Висотно-інтонаційний ансамбль. Призначення цього ансамблю полягає в повній злитості всіх голосів хорової партії між собою за висотою. Без висотного ансамблю усередині партії неможливий загальнохоровий лад.

Способи досягнення й удосконалення висотно-інтонаційного ансамблю:

- підрівнювання до провідних, більш досвідчених співаків;
- підрівнювання до тону, який задає хормейстер;
- підрівнювання до ладу супроводу.

Темпоритмічний ансамбль. Має на увазі вміння співаків одночасно починати й закінчувати як твір у цілому, так і окремі його частини, постійно відчувати основну метричну долю, чітко й точно передавати ритмічний малюнок, утримувати постійний темп і спільно змінювати його, виходячи із вказівок автора й художньо-виконавських завдань, одноразово вимовляти слова, брати дихання і робити цезури.

У тембровому ансамблі найбільш важливим є уважне ставлення співаків до загального звучання відповідної партії хору, до того забарвлення тону, яке найбільш повно відповідає даному художньо-виконавському завданню. Спираючись на єдину, загальну для всіх співаків манеру звукоутворення, кожен виконавець свідомо зливає свій тембр із заданою палітрою звучання хору.

Хоровий спів завжди повинен зберігати повноту тембрових забарвлень, м'якість звучання голосів, співрозмірність відтінків.

Динамічний ансамбль (грец. *dinamis* – сила) – це урівноваженість за силою голосів усередині партії й узгодженість гучності звучання хорових партій у загальному ансамблі. Чим багатша палітра динамічних забарвлень у хорі, тим більшою є його можливість у створенні різноманітних художніх образів. Розширення динамічних можливостей хору досягається не збільшенням гучності на *fortissimo*, а вихованням навичок розподілу звучності, умілою підготовкою кульмінацій, формуванням гарного виразного *pianissimo*.

Загальнонохоровий динамічний ансамбль може бути:

- монолітним (одноплановим) – однакова динаміка у всіх партіях, використовується у загальнонохорових унісонах;
- диференційованим (багатоплановим) – поліфонія.

Динамічний баланс хору перебуває в тісній залежності від інших видів ансамблю, від тембрового й темпо-ритмічного.

Артикуляційний ансамбль. Припускає вироблення у хорі єдиної манери проголошення тексту. Це виражається в активізації діяльності не тільки

артикуляційного апарату, але й усіх органів системи голосоутворення. У хорі дикційна виразність вимови невіддільна від характеру музичного матеріалу, який викладається партіями. Найбільш важливі його лінії, розділи можуть бути підкреслені інтенсивністю вимови. При цьому варто мати на увазі, що дикційна розбірливість залежить від співвідношення в слові ударних і неударних складів. Звичайно, прагнучи до рівності вимови, хормейстер не повинен забувати про значеннєві вершини в слові, уважно спостерігаючи, щоб їх було добре чути в залі. Те ж саме варто сказати й про фразові наголоси – вони здобувають дуже великого значення в розумінні слухачами змісту того, що співається. Отже, виразність вимови не зводиться до механічної рівності, до абстрактної дикційної активності. Вона повинна підпорядковуватися вимовним нормам, логіці музичного розвитку, стилістиці твору.

Щоб домогтися ансамблю у вимові, співаки повинні розуміти зміст тексту в єдності з його музичною інтерпретацією, розбиратися в орфоепічних нормах. Крім того, хормейстер повинен знати, що дикційна розбірливість залежить від теситури, регістрового механізму голосоутворення. Чим вищим є звук, який видається співаком, тим складніше домогтися виразності вимови. У високій теситурі вона вимагає гарної технічної підготовленості хору, розвиненої вокальної майстерності.

Поліфонічний ансамбль. Прагне до високої ритмічної, тембрової, динамічної й артикуляційно-штрихової диференціації хорової партії. Труднощі полягають у тому, щоб не втратити ансамблевої єдності, не дати голосам розлетітися, поєднувати своєрідність кожної лінії з єдністю композиційного плану. Кожна хорова партія повинна вміти виконати тему першим планом, потім гнучко перемкнутися на спів другим і третім планом. Головний тематичний матеріал повинен завжди звучати чітко, що створюється чіткістю вступу голосу, рельєфністю подачі тексту. Складним є завдання зберегти ясність, виразність другого й третього плану.

Гомофонно-гармонічний ансамбль. Поділяється на два підвиди:

1) гомофонний – функція мелодійного і гармонійного начала суворо розподілена між голосами: тим, що веде мелодію, і тим, що акомпанує.

2) хоральний – мелодійний елемент присутній у всіх голосах.

Умовою функціонування хорального ансамблю є виявлення характерної інтонації в кожній партії, надання їм рельєфності.

Відносини між хором і солістом, хором і супроводом також підпорядковуються ансамблю. Розрізняють три варіанти співвідношення хорової й інструментальної звучності:

- коли хор викладає основний тематичний матеріал;
- коли хор і супровід мають рівноправне значення;
- коли інструментальна частина домінує.

Відповідно, в першому випадку хор звучить динамічно яскравіше, у другому – нюансування підкреслює рівнозначність хорової й інструментальної звучності, у третьому – воно виводить на перший план супровід.

Співвідношення хору й соліста в ансамблі повинне бути таким, щоб голос окремого співака не тонував у загальному звучанні хору, щоб воно не придушувало соліста.

Питання для самоконтролю

1. Що таке окремий ансамбль?
2. Що таке загальний ансамбль?
3. Що неприпустимо у комплектації хору?
4. Що необхідно для правильної комплектації хору?
5. Які є різновиди ансамблю?

Розділ 4

ВОКАЛЬНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ

4.1. Темп, динаміка, нюанс

4.2. Тембр

4.3. Артикуляція, штрихи, фразування

Співати виразно – це опанувати вокальною технікою, уміло використовувати всі засоби виразності при виконанні вокального твору.

Співати виразно – це мета будь-якого осмисленого співу. Перш ніж виконати твір, вокаліст повинен правильно прочитати його й досконально в ньому розібратися. Прочитати вокальний твір – це не тільки зрозуміти його словесний зміст, але й проаналізувати його музичну структуру (зрозуміти динамічну й гармонійну основу, мелодійну лінію, у якій закладений підтекст) і тільки потім знайти виражальні засоби для правильної інтерпретації виконуваного твору.

Художнє виконання – це розкриття й доведення до слухача ідейно-художнього змісту вокального твору. Основними засобами художньо-виразного виконання є тембр; темп; метроритм; артикуляція; штрихи; динаміка, нюанс; фразування

4.1. Темп, динаміка, нюанс

Темп є дуже сильним засобом виразності.

Темп – це швидкість виконання вокального твору. Якщо проаналізувати терміни темпових позначень, то лише невелика частина з них вказує на швидкість виконання.

Повільний темп – говорить про спокій, неквапливість, філософський роздум.

Середній темп – про стриманість, зосередженість, розміреність.

Швидкий темп – відповідно – це палкість, рвучкість, легкість, жвавість, схвильованість.

Більшість ознак, лише побічно вказуючи на темп, позначають характер вокального звучання (наприклад, «урочисто»).

Темп виконання існує не сам по собі. Він тісно пов'язаний:

1. З гармонією:

- чим ближчими за спорідненістю є голоси вокалістів, тим швидшим може бути темп;

- чим складніша гармонія, тим більше витриманим буде темп.

2. З фактурою. Щільна масивна, монументальна гармонійна фактура допускає повільний темп, ніж легка, прозаїчна.

3. З ритмом. Є такі вокальні твори, які вимагають уповільнення темпу, оскільки інакше вони будуть звучати метушливо.

4. З регістром:

- спів у низькому регістрі вимагає звичайно повільного руху для яскравості, виразності ефекту;

- спів у високому регістрі – більше польотного, дзвінкого, ясного й голосного звучання.

Виконавець, дотримуючись вказівок хормейстера, знаходить найбільш органічний темп, однак потім необхідно достатньо обережно змінювати його, тому що велике темпове зрушення за рамками даної зони неминуче спричиняє зміну характеру вокального твору.

Невеликі зміни темпу необхідні. Однак слід знати міру, інакше втрачається цілісність вокального твору. Ці невеликі зміни темпу надають вокальному твору живого дихання, людського тепла. Такі відхилення від темпу, обумовлені характером виконання, що змінюється, називаються *агогічними нюансами*.

У гарних виконавців навіть значні відхилення від основного темпу не сприймаються як порушення логіки руху, тому що вони природні.

Агогічні прийоми бувають:

Rubato – типовий прийом, який передбачає досить значну зміну темпу. Одна з характерних його властивостей – поєднання метричної точності з підкресленою ритмічною свободою усередині тактів. Автор дає виконавцю можливість знайти той вільний ритм, який впливає з характеру цього вокального твору. Від того, як виконавець зуміє знайти живе ритмічне дихання при виконанні, наскільки він відчує відхилення від метра, дійсно залежить художня інтерпретація.

Фермата – це зупинка, знак продовження звучання. Міра витримування фермати не має якоїсь певної норми. Але звичайно коротка тривалість розтягується більш сильно, а більша – менш сильно.

До випадків використання фермати відносять:

- коли фермата виражає кінцевий пункт завершення твору або є різка межа між частинами. Тут на ферматі виконання ніби завмирає, заспокоює рух, зупиняється;

- коли фермата використовується як початковий пункт, з якого виростає, розгортається наступний більш швидкий рух;

- коли фермата використовується, щоб підкреслити кульмінаційний звук, психологічну залежність думки, затримати увагу на словах і являє собою зовнішнє замилювання красою співу, демонстрацію вміння користуватися диханням, філірувати звук. Але тут виконавець повинен орієнтуватися на відчуття міри, художній смак, інакше виконання може стати манірним, «солодким», антимузичним;

- часто фермата використовується для здійснення просторових асоціацій: видалення, незавершеності, невичерпаності й т.д.

Під час виконання вокального твору не слід змінювати темп виконання чисто механічно:

- а) іноді довгі ноти після коротких виконуються занадто швидко (тому що вокаліст «розійшовся» і не в змозі себе утримати);

б) у важких місцях вокалісти часто сповільнюють, а після них – прискорюють темп;

в) іноді вокаліст продовжує тримати ноту під час пауз просто за інерцією.

Отже: вірний темп – це поняття відносне. Той самий темп може підходити для одних умов виконання й бути неприйнятним для інших.

Динаміка (від грец. dynamikos – такий, що має силу) – це ступінь гучності звучання. Заснована на використанні різного ступеня сили звучання.

Використовувані у вокальній практиці градації гучності носять відносний характер. Найбільше вірним і зрозумілим є судження про межі 3-х якостей: «тихо», «помірковано», «голосно». Така відносність, умовність динамічних позначень дає виконавцеві великий простір для прояву його творчої ініціативи.

Посилення й ослаблення звуку називається **нюансуванням**. Уміло використовуючи нюансування, виконавці створюють цікаві виразні забарвлення, що дають можливість найбільш яскраво й контрастно відтінити характерні риси вокального твору (crescendo, diminuendo, forte, piano, pianissimo і т.д.).

У кожному найменшому звуковому відтінку закладений відомий ступінь емоційного напруження, а поєднання цих відтінків створює в остаточному підсумку необхідний образ.

Існує взаємозв'язок сили звуку й ритмічного малюнку:

- чим енергійнішим буде ритм, тим з більшою активністю він повинен виконуватися;

- синкопа, проспівана слабкіше, ніж нота до неї, перестає бути синкопою, тобто втрачає свою ритмічну й динамічну характеристику.

Виконавське нюансування в значній мірі пов'язане з гармонійним рухом, із чергуванням стійкості й нестійкості, з функціональною роллю акордів у ладі. Наприклад, якщо після дисонуючого акорду слідує розв'язання, то його потрібно виконувати тихіше за сам акорд.

Значну роль для нюансування має спрямованість мелодії. Часто при русі мелодії вгору збільшується сила звуку (<), а при русі вниз – зменшується (>); але буває і навпаки, якщо нам у спадному русі мелодії необхідно збільшити масивність, вагу, то ми робимо *crescendo*, а якщо у висхідному русі нам необхідно полегшити звук – робимо *diminuendo*.

Нарешті, існує залежність динаміки від темпу й темпу від динаміки. Дуже голосний звук, як правило, важко поєднується із швидким, віртуозним рухом. Чим голосніший є звук, тим він важчий і, отже, тим складніше ним управляти у швидкому темпі. Тому у творах, у яких одночасно з легкістю, грацією вимагається *f* або *fff*, іноді варто поступитися силі звучання для досягнення потрібного характеру виконання.

Все це свідчить про те, що ті або інші темпові, мелодійні, ритмічні, фактурні особливості виконання нерідко підказують вокалісту на необхідність коректування авторських динамічних вказівок. Однак робити це потрібно з великою обережністю. Занадто часто невиправдані зміни основних нюансів не досягають мети, а навпаки, стомлюють, привносять манірність, створюють гумористичне враження. Головним критерієм правильного нюансування є зміст і форма твору, його структура, характер мелодії.

Щоб не втратити логіку співвідношення сили звучностей і створити звукову палітру, необхідно усвідомити й відчути «наскрізну динаміку».

«Наскрізна динаміка» твору – це гармонічне об'єднання в одне велике ціле підйомів і спадів звукового напруження, безперервних контрастів, змін різних нюансів, штрихів, відтінків, тобто – шляхом різного використання динамічних нюансів розкриття виконавської драматургії твору.

Динаміка у вокальних творах куплетної будови є одним з головних виконавських засобів вокального розвитку:

- зміна нюансів у різних куплетах вносить контраст і розмаїтість, пожвавлює форму;

- поступове посилення звуку від 1-го до останнього куплету або поступове посилення й спад – поєднують куплетну форму в єдине ціле.

4.2. Тембр

Тембр – (франц. timbre – першоджерело; грец. τυμπανον – тимпан) – індивідуальне забарвлення голосу, обумовлене структурою голосового апарату. Тембр – «забарвлення» або «характер» звуку, якість, за якою розрізняються звуки однієї й тієї ж висоти, завдяки чому звучання одного голосу відрізняється від іншого.

Вплив на тембр здійснює виконуваний матеріал, спосіб звуковидобування, середовище, у якому виникає й поширюється звук і т.д. Вплив тембру на слухача, як і вплив динаміки, є досить безпосереднім та сильним. Тембри можуть дратувати, стомлювати й заспокоювати. Тембр має, в основному, якісну характеристику. Він може бути охарактеризований як світлий, дзвінкий, скрипливий, свистячий, глухий; може сприйматися як теплий і холодний, світлий і темний, матовий і яскравий, ласкавий і суворий. І тільки усередині цієї образної характеристики тембру можуть бути подані деякі кількісні порівняння (більш світлий, менш ласкавий і т.д.).

У наш час багато дослідників дискутують з приводу тембру. Одні стверджують, що тембр – це індивідуальна якість голосу, інші наполягають на тому, що його можна змінити, змінюючи при цьому засоби виразності. Однак усі сходяться на думці, що, незважаючи на те, що в кожного голосу є свій певний тембр, виконавець може мати всередині нього величезний «тембральний діапазон», який залежить від особливостей різних прийомів звукоутворення, артикуляції, почуттів, переживань, переданих при виконанні вокального твору.

У вокальній практиці існують тонкі модифікації тембру, залежно від характеру образу, змісту, настрою, поетичного й музичного тексту і, в остаточному підсумку, від вираженого почуття. Цей взаємозв'язок почуття й

забарвлення голосу добре розуміли видатні співаки минулого. Вони вказували на те, що відкритими яскравими звуками виражається у вокалі та мовленні велика радість, гордість, лють, злість; приглушені звуки служать для вираження остраху, боязкості, сором'язливості; стримані почуття обов'язково вимагають деякого закриття голосу, а максимально закритий, глухий голос застосовується при великій таємничості та відчутті жаху. У цьому випадку мається на увазі якість голосу співака, що є результатом свідомого його вибору, а не як якась хронічна властивість його голосу.

Звичайно, ідеальний варіант – поєднання природної краси тембру й виразності виконання. Але якщо вже обирати те або інше, мабуть краще надати перевагу співаку, який володіє не дуже гарним голосом, але виразно співає, ніж співаку з голосом дивної краси, але який зовсім що не вміє пристосувати свій тембр для виразності виконання.

Голос, навіть при найдужчому співі, повинен завжди бути набагато слабкішим його граничної можливості, повинен литися вільно, без форсування. У цьому й полягає таємниця найзнаменитіших співаків, які зачаровують невимушеністю й принагідністю свого співу.

Зміна тембру в технічному відношенні залежить від зміни форми рота, від точок упору звукових хвиль у тверде піднебіння, від міміки, виразу обличчя вокаліста.

Відкритий звук – це звук, що має більш світле забарвлення. Здійснюється наступним технічним прийомом: звукові хвилі спрямовуються уперед до твердого піднебіння.

Закритий, глухий звук – це звук, що здобуває більш темне забарвлення. Здійснюється спрямованістю звукових хвиль назад у тверде піднебіння. У свою чергу, зміна точок упору звукових хвиль значною мірою залежить від форми рота. Так, якщо відкрити рот у вертикальному положенні, то звук вийде закритий, якщо відкрити рот у ширину – відкритий. При проміжних положеннях рота звук, відповідно, здобуває проміжні тембри. Різноманітні зміни форми рота безпосередньо пов'язані з формуванням голосних.

Наприклад, найбільший об'єм порожнина рота має при голосній «а», найменший – при голосних «о», «у», «е», а найменший – при «і».

Зрозуміло, що така розмаїтість положень рота при співі різних голосних веде до звукової строкатості. І тут важливо зберегти певну спрямованість звуку, одну співочу позицію на всіх голосних. Необхідно домагатися в роботі того, щоб всі голосні звучали ніби в тому самому місці, без провалів і строкатості. Наприклад, можна використати на заняттях спів певних послідовностей для «утримання» однієї позиції на різних голосних звуках, починаючи голосної, що звучить легко й красиво; спів послідовності на голосні звуки з поступовим приєднанням приголосних («мі» – «ме» – «ма» – «мо» – «му» і т.д.).

Необхідно відзначити і роль приголосних на формування тембру.

У творах героїчного характеру приголосні вимовляються сильніше, більше підкреслено, ніж у творах ліричних. Гумор, як і героїка, вимагає міцних підкреслених приголосних.

Існує також певний зв'язок тембру та інтонації. Якщо голос вокаліста звучить занадто глибоко, без достатньої тембрової яскравості, створюється враження нечистої інтонації. І, навпаки, світлий тембровий відтінок майже завжди асоціюється із чистою, високою інтонацією. Інтонація як спосіб втілення художнього образу завжди супроводжується певним тембровим забарвленням голосу. Тому, коли вокаліст шукає у звучанні голосу потрібну інтонацію, він одночасно повинен думати про відповідний тембр.

Темброва перебудова вимагає від виконавця неабиякої вокальної техніки, тому не слід здійснювати часту зміну тембрів на занадто короткій часовій ділянці, щоб вокаліст мав можливість перелаштуватися на новий характер звуку. Крім того, необхідно враховувати, що новий тембровий колорит буде по-справжньому сприйнятий слухачами при досить тривалому звучанні й відносно повільному темпі.

При формуванні певного тембрового нюансу необхідним є пошук (аналіз) у вирішенні наступних питань: за допомогою якого дихання? якої

атаки? міміки? артикуляції? і т.д. Для цього вокалісту необхідно добре знати особливості природи співочого звуку.

4.3. Артикуляція, штрихи, фразування

Важливу роль для вокального виконання має артикуляція.

Артикуляція (від лат. articulo – розчленовую):

1) робота органів мовлення для утворення звуків, використання звукової послідовності у вокальному виконавстві;

2) спосіб «вимовляння» мелодії з тим або іншим ступенем розчленованості або зв'язаності тонів, що її складають (спосіб виконання послідовності ряду звуків). Цей спосіб реалізується в штрихах.

Поняття «*штрих*» прийшло у вокал з інструментальної музики. Штрих – це прийом отримання і ведення звуків (*legato* – зв'язно – у співі досягається виконавцем на одному диханні; *tenuto* – точний за тривалістю, рівний за силою; *non legato* – незв'язно; *staccato* – коротко). Кожен штрих має цілий ряд градацій.

Артикуляційний апарат – це система органів, завдяки яким формуються звуки мовлення. До них відносять активні органи: голосові зв'язки, язик, губи, м'яке піднебіння, глотку, нижню щелепу; і пасивні: зуби, тверде піднебіння, верхню щелепу.

Функції артикуляції різноманітні й пов'язані з:

- ритмічними;
- динамічними;
- тембровими;
- темповими

- вокально-виражальними засобами, а також із загальним характером вокального твору.

Зв'язок артикуляції з ритмікою зрозумілий, тому що завжди артикулюється щось, що має ритмічне життя (тривалість нот, тривалість пауз - все це відноситься як до ритму, так і до артикуляції).

Зв'язок артикуляції та динаміки дуже тісний. Збільшення кількості звучання на одиницю часу сприймається як посилення звучності (враження крещендо) і навпаки: зменшення кількості звучання на одиницю часу – як ослаблення звучності.

Існує зв'язок артикуляції з темпом. Артикуляція технічно здійснена тільки в певному темпі (stacatto як швидкому, так і у повільному темпі неможливе); своїм характером штрих обґрунтовує темп.

Вибір штриха може залежати від того, що потрібно втілити у звучанні: масивність або легкість, патетику або ліризм, вигук або спокійну розповідь

Артикуляція може виконувати акустичну функцію. Вона допомагає вокалісту привести звучання голосу у відповідність із акустичними властивостями концертної зали. Якщо залі властива велика реверберація, то звук в окремі моменти змішується й напливає один на одного. У цих умовах доцільно замість legato виконати non legato, що буде звучати разом і зрозуміло. У такому залі взаємозв'язок артикуляції та акустики проявляється ще й у тому, що артикуляція може не тільки пристосовуватися до акустики, але й сама своїми засобами викликати в слухачів уявлення про певну акустику. Наприклад, штрихом marcato, що виражається у звучанні невеликим акцентом з наступним diminuendo, який нагадує ефект «луни» можна створити враження віддаленого звучання, що долітає крізь простір.

Артикуляція має яскраво виражені формотворні функції. Застосуванням legato й staccato можна підкреслювати контрастність мотивів, фраз, речень, періодів.

Оскільки в мелодії найбільше часто протиставляються два типи руху – секундний та за звуками акорду, можна підсилити це протиставлення, виконуючи перше з них прийомом legato, а друге – non legato.

І все ж головна функція артикуляції – розчленовування або зв'язування вокальної тканини твору.

Технологічні моменти виконання штрихів.

Legato. Мистецтво legato пов'язане з навичкою плавного й рівномірного розподілу вокалістами звукового потоку від тону до тону, від складу до складу без порушення єдиної вокальної лінії, без перерв або поштовхів. Незважаючи на зміну висоти звуку й розходження у вимові голосних і приголосних, розчленованість суміжних звуків і складів повинна бути мінімальною. Для цього необхідно, щоб голосні проспівувалися протяжніше, у той час як вимова приголосних повинна бути гранично точною і швидкою. Найбільш сприятлива умова для виконання legato виникає при співі закритим ротом або на голосний звук (вокаліз).

Non legato – один з найважчих штрихів вокального мистецтва. Техніка його виконання включає в себе елементи legato й staccato. При non legato звуки мелодійної лінії втрачають свою безперервність і знаходять відносну самостійність. Кожен звук витриманий у часі й відокремлюється від наступного невеликою цезурою за допомогою короткої затримки дихання. Завдяки збереженню вокальної позиції, голос у момент затримки миттєво перелаштовується на новий звук. При цьому повинне зберегтися відчуття чіткої атаки кожної ноти.

Marcato – підкреслено виразне виконання кожної ноти, що досягається не за допомогою пауз між звуками, а за допомогою акценту.

Виконання staccato полягає в максимальному скороченні тривалості звуків і збільшенні пауз між ними без запізнення ритмічного руху в часі. Це досягається роботою діафрагми на затримці дихання в поєднанні з легкою, але активною реакцією гортані.

Необхідно відзначити, що кожен штрих має значне різноманіття властивих тільки йому відтінків. Так, staccato може бути колючим, гострим, стрибучим, повітряним, граціозним; legato – більш-менш світлим, співучим, експресивним, насиченим і т.д. Якщо враховувати при цьому різні сплетіння

й комбінації різних штрихів, стає зрозуміло, що розмаїтості й виразності немає меж.

Розглянуті виконавські прийоми – агогічні, динамічні, темброві, артикуляційні – самі по собі не вирішують проблему виразного співу. Головне, що впливає на виразність виконання, є *фразування*.

Фразування – це спосіб поєднання звуків, злиття їх в інтонації, фрази, речення, періоди. Об'єднання звуків у завершені музичні фрази або розподіл фраз здійснюється за допомогою темпових, динамічних, тембрових змін, цезур, дихання. Адже вокальне виконання – це живе інтонаційно-виразне, зв'язне мовлення, що природно тече, – вокальна оповідь, в основі якої лежить володіння фразою, поєднанням і рухом фраз, їх виразністю й смислом. Періоди, речення, фрази, мотиви досить добре відчуються на слух і легко сприймаються зором.

Практично вокаліст може досягти тієї або іншої зміни структури за допомогою дихання, свідомо зв'язуючи окремі частини у єдине, цілий простір (підключаючи темп, нюанс, тембр) або дроблячи ціле на окремі шматки (використовуючи темп, цезури, динаміку, тембр). Тому потрібно уважно ставитися до розміщення дихання як формотворчого фактору. Нерідко через часті зміни дихання змінюється напрямок фрази, велика смислова вокальна фраза розривається на ряд механічно з'єднаних двотактових або тритактових речень.

Після того як визначені межі фраз і речень, з'ясовані засоби об'єднання або розподілу, вокалісту необхідно розібратися у внутрішній побудові фраз і речень, знайти кульмінацію, головну «вершинну» точку фрази – інтонаційну точку («особливу точку тяжіння», яка притягує до себе»).

У кожній фразі, реченні, періоді завжди є точка, до якої притягуються інші звуки. Вокаліст може виділяти її за допомогою натиску, посилення звуку, деякого збільшення тривалості кульмінаційної ноти. Виділенню кульмінаційної точки може сприяти посилення звуку перед нею й затихання

після неї. Таке посилення й затихання звучності діє особливо сильно з паралельним збільшенням й уповільненням темпу.

Однак не слід надмірно захоплюватися натисками й акцентами кульмінаційної точки, тому що саме такі акценти припускають випадкову раптовість виникнення звуку, поштовху й можуть перешкодити правильному протіканню мелодії (особливо в кантилені). Цілком достатньо дещо перетримати й підсилити інтонаційно важливу ноту.

Для вірного й виразного фразування необхідно відрізнити звуки й інтонації, у яких закладена суть вокальної думки, від тих звуків, які нібито тільки й існують для того, щоб, минаючи їх, слідувати далі; такі звуки не можна підкреслювати, інакше вокальне мовлення «занурюється», а спів перестає рухатися вперед, перестає жити. Потрібно чітко розуміти «Куди спрямована фраза?», «Де її вершина, кульмінація?»

Потрібно знайти логіку мелодійного руху, домогтися того, щоб фраза являла собою єдине органічне ціле, а не ряд різних звуків.

Інше важливе завдання – зв'язок фраз між собою. Виконуючи вокальну фразу, ніколи не можна забувати, що перед нею й після неї є інші, з якими вона повинна бути узгоджена. Якщо фраза не буде відповідати сусіднім фразам і стане надто самостійною, то це порушить органічний зв'язок вокального мовлення.

Жодна кульмінація фрази не повинна звучати настільки яскраво (так само як центральна). Всі кульмінаційні моменти підпорядковані центральній кульмінації – головній значеннєвій «вершині» вокального твору.

Питання для самоконтролю

1. Якою буває швидкість виконання вокального твору?
2. Розкажіть про різні агогічні прийоми.
3. На чому заснована динаміка?

4. Що здійснює вплив на тембр співака?
5. У чому зв'язок тембру та інтонації?
6. Опишіть функції артикуляції.
7. Розкрийте технологічні прийоми виконання штрихів *legato*, *non legato*, *marcato*, *staccato*.

Розділ 5

ЛАД ЯК ЕЛЕМЕНТ ХОРОВОЇ ТЕХНІКИ

5.1. Лад і його види

5.2. Інтонування багатоголосної музики

5.1. Лад і його види

Лад є одним з головних елементів хорової техніки. Він вимагає постійної кропіткої роботи та уваги виконавців в усі моменти діяльності хору.

Особливо важким є лад при виконанні а'cappella. Спів а'cappella вимагає особливої точності ладу. В оркестрі неточність інтонації стає порушенням стрункості звучання, але не відбивається на ладі наступного виконання. У співі а'cappella окремі неточності ладу можуть відхилити хор від тональності, хор «поповзе», втративши тональну стійкість.

Хоровий лад – це ступінь вирівняності звучання хору відносно інтонації. Чиста ж інтонація є результатом точного відтворення висоти того або іншого звуку.

Виходячи із практичного розуміння ладу як вірного виконання інтервалів, його поділяють на два види: мелодійний (горизонтальний, лад хорової партії) і гармонійний (вертикальний, лад усього хору).

Мелодійний або горизонтальний лад – це чистота інтонування мелодії вокальним унісоном (хоровою партією, групою партій, усім хором, тими, хто співає в унісон).

Хорова практика виробила певні правила інтонування різних ступенів мажорного й мінорного ладу.

Так, інтонування головних ступенів ладу (I, IV, V) не має вираженої тенденції до відхилення в мажорі, тобто, вони виконуються стійко. У мінорі I і V ступенів потрібне деяке підтягування: IV ступінь при русі вгору –

підвищення, при русі вниз – зниження. Найбільші відхилення від норми констатується у тих ступенях, які впливають на ладове забарвлення музики (III, VI), і є вступними тонами (VII, II).

III ступінь у мажорі інтонується дещо вище темперованого. У мінорі він не має ясно вираженої тенденції до зниження. Сильний вплив на нього здійснює гармонійне оточення, але найбільше відхилення убік підвищення спостерігається, коли III ступінь належить тонічній гармонії ладу.

VI ступінь у мажорі підвищується, у мінорі може підвищуватися мелодійний мінор і знижуватися натуральний і гармонійний мінор.

II ступінь характеризується в мажорі більш яскраво вираженим тяжінням до I ступені, ніж до III.

У мінорі тяжіння II ступені до III виражено гостріше, ніж у мажорі, тому в порівнянні з мажором у мінорі частіше зустрічається тенденція до відхилення убік підвищення звуку. Якщо звук II ступеня входить у субдомінантову гармонію ладу або є неакордовим звуком, він завжди інтонується з підвищенням. Зниження спостерігається тільки тоді, коли звук II ступеня входить у доміантову гармонію ладу, головним чином, при спадних мелодійних оборотах.

Спів ступенів ладу, які мають широку зону інтонування, особливо III й VII, значно складніший за спів тих, які мають відносну інтонаційну стабільність (I, V).

Із закономірностей інтонування ступенів ладу впливають правила інтонування інтервалів: чисті інтонуються стійко, малі й більші – відповідно, з одностороннім звуженням і розширенням, збільшені й зменшені – із двостороннім розширенням і звуженням.

Акустичними дослідженнями встановлено, що малі секунди за способами інтонування можна поділити на дві групи: висхідні й спадні. Найбільшу складність являє інтонування півтону вгору. При русі висхідного вступного тону на малу секунду вгору виникає потреба в його завищенні. Разом з тим поєднання малої секунди з попереднім інтервалом, який володіє

відносною стабільністю (кварта, квінта), зменшує потребу в завищенні, а поєднання з інтервалом, що володіє широкою інтонаційною зоною, таку потребу збільшує. Спадні півтони не мають потреби в додатковому звуженні. Їх звуження може бути викликане бажанням більш випукло проінтонувати сусідній інтервал. У більших секунд стабільно простежується тенденція до звуження при русі вгору й до розширення при спадному напрямку.

Зменшена квінта й збільшена кварта – дуже складні для співу інтервали. Їх рекомендується сприймати у зв'язку з більш стійкими інтервалами. При інтонуванні збільшеної кварта слід уявляти чисту квінту й верхній тон збільшеної кварта як вступну у верхній звук квінти. При інтонуванні зменшеної квінти необхідно орієнтуватися на чисту кварту, де верхній тон зменшеної квінти є вступним у верхній звук кварта.

Залежність інтонування мелодійних послідовностей від ритму й темпу виражається в такий спосіб: ритмічна одноманітність і великі тривалості викликають тенденцію до зниження інтонації, те ж саме відбувається й при повільних темпах і тривалих уповільненнях. Швидкі темпи й прискорення викликають прагнення до підвищення інтонації. У той же час альтеровані звуки, якщо вони тривають досить довго, здобувають відносну стійкість. Ступінь їх підвищення або зниження значно зменшується. Акцентований тон мелодії відрізняється більшою інтонаційною стійкістю, ніж неакцентований.

Всі ці відхилення від рівномірної температурації необхідно застосовувати, враховуючи індивідуальні можливості хорового колективу й особливості кожного хорового тору.

Гармонійний або вертикальний лад – це правильне інтонування співзвуч акордів у їх послідовному русі, що утворюються у звучанні всього хору або його голосових груп.

Гармонійний лад у музичному творі пов'язаний з логікою розвитку в ньому багатоголосся, функціонального взаємозв'язку акордів, тому його стали називати вертикальним ладом, або ладом багатоголосного хору.

Уся багатоголосна історія формування музичних ладів аж до середини ХХ ст. утверджувала інтонаційну стабільність гармонійних інтервалів. Однак у 60-ті роки було встановлено, що деякі гармонійні інтервали все ж таки мають зону інтонування. Виникає вона в результаті ладового тяжіння ц гармонійних терцій і секст. Ладові тяжіння сприяють музичному руху, у той час як стійкість веде до припинення руху.

Порівняння мелодійних терцій з гармонійними показало, що більші гармонійні інтервали вужчі мелодійних, а малі – ширші. Схожа картина спостерігається й при зіставленні секст. Гармонійні кварта й квінти, а також секунди істотно від мелодійних не відрізняються.

Таким чином, мелодійні послідовності й гармонійні співзвуччя перебувають між собою у відносному протиріччі. Вирішення цих протиріч можливе на основі гнучкого використання закономірностей гармонійного й мелодійного ладу, контрольованого високо розвиненим музичним слухом і художнім відчуттям.

5.2. Інтонування багатоголосної музики

Багатоголосна музика складається із трьох і більше голосів, і, у порівнянні з одноголосною і двоголосною, не має особливих різновидів інтонування. Однак, все ж при її інтонуванні необхідним є гнучке поєднання усіх закономірностей інтонування ступенів ладу й мелодійних інтервалів, а також двозвучних звучань

Залежно від фактури хорового твору й особливостей його партитури, при роботі над ладом доводиться приділяти більшу увагу то мелодійному, то гармонійному ладу.

Досвід хормейстерів дозволив виявити ряд специфічних труднощів, які виникають при виконанні багатоголосної музики. Наприклад, загальновідомо, що широке розташування акордів складніше для вибудовування, ніж вузьке. Певні труднощі являє і виконання партитури

гомофонного складу, де один голос є сольним, а інші виконують роль гармонійного тла, або рух хорових партій на тлі витриманого звуку в одній з них, паралелізм у партіях. Ускладнює голосоведіння й «переплетення» ладів, широко розповсюджене в народній музиці. Розвинутий тональний план у хорових творах композиторів, особливо сучасних, спричиняє необмежені тональні зрушення, ланцюжки септакордів, інтонаційно своєрідні вступи окремих партій і багато чого іншого. Ритмічні, мелодійні контрасти, а також темп й агогіка можуть стати серйозною причиною, яка ускладнює хоровий лад при виконанні багатоголосної музики.

Чисте інтонування у співаків хору формується в процесі систематичних і цілеспрямованих занять. Тут важливу роль відіграють спеціальні вправи, які допомагають співакам хору освоїти найбільш складні вокальні інтонації: рух за півтонами і цілими тонах, стрибки по терціях, квартах, квінтах й інших інтервалах, спів нестійких інтервалів та акордів, інтонаційно складні вступи окремих партій і хору в цілому.

При роботі над вертикальним ладом великого значення набуває вибудовування великих і малих терцій, чистих квінт і октав. Корисною вправою є також спів коротких кадансових елементів, які дають можливість кожному співаку знайти таку висоту звуку, яка дозволить створити найбільш переконливе й виразне звучання всієї багатоголосної послідовності.

Досягнення хорового ладу – це тривалий процес всебічного виховання хору. Лад залежить від слухової культури співаків і хормейстера, від вокальної підготовленості співаків, від ансамблю й інших компонентів хорової звучності, від особливостей самого твору й системи роботи над ним, від стану виконавців тощо. Співак хору повинен уміти розрізняти найменші інтонаційні відтінки, мати розвинутий внутрішній слух – здатність подумки відтворювати твір, що виконується.

У виробленні ладу важливу роль відіграє й репертуар. Твори спокійні, співучі, які не утримують складних виконавських завдань, дають можливість зосередити всю увагу на чистоті інтонування. Стриманий темп дозволяє

виправляти неточності на ходу. Полегшує також роботу над інтонацією середній регістр звучання, помірна динаміка, ясна гармонійна мова й ладотональний план. Загострює слуховий контроль спів без супроводу.

Розуміння співаками логіки музичного розвитку твору є однією з неодмінних умов чистого інтонування. Позитивно позначається на інтонуванні спів партитури в процесі її розучування в різних тональностях. Цей прийом дозволяє, по-перше, створити найбільш зручні теситурні умови в складних епізодах твору. По-друге, часта зміна тональностей активізує роботу слуху й допомагає загостренню інтонації у співаків. Корисним є також спів із закритим ротом і на окремі голосні. Цей прийом дає можливість домогтися чистої інтонації за допомогою певної артикуляції й забарвленості звуку, а також знаходження потрібної позиції.

Налаштування хору на ладотональність різними хормейстерами здійснюється по-різному. Велику роль тут відіграє й кваліфікація хору, і особливості вступу. Налаштування дається безпосередньо перед початком виконання, коли весь хор зосередив свою увагу на хормейстері. Найчастіше хормейстери проспівують акорд налаштування закритим ротом.

Гарний лад у хорі – це результат постійної уваги до нього з боку хормейстера, правильного й систематичного виховання співаків. Постійний спів з підтримкою фортепіано знижує слухову активність і самостійність співаків, нівелює виконавський лад, робить його менш стійким в умовах концертного виконання.

У хоровій практиці робота над горизонтальним і вертикальним ладом відбувається в тісному взаємозв'язку. Недооцінка одного з видів буде неодмінно позначатися на якості виконання. Це стосується системи занять хорового колективу в цілому. У більшості випадків мелодійний і гармонійний лад є рівнозначними компонентами виконання, тісно пов'язаними між собою, які здійснюють взаємний вплив.

Важливим фактором створення стійкого ладу є процес співування твору, коли в ході правильного повторення, у тісному зв'язку з художньо-

виконавськими завданнями остаточно встановлюються й закріплюються слухові уявлення й технічні прийоми, здобувається необхідна свобода й упевненість у виконанні.

Питання для самоконтролю

1. Що таке хоровий лад?
2. Охарактеризуйте види хорового ладу.
3. Назвіть правила інтонування різних ступенів мажорного й мінорного ладу.
4. З чим пов'язаний гармонійний лад у музичному творі.
5. Які є умови чистого інтонування.

Розділ 6

РОБОТА НАД ПАРТИТУРОЮ

- 6.1. Підбір хорової партитури
- 6.2. Попередня робота над хоровою партитурою
- 6.3. Аналіз партитури

6.1. Підбір хорової партитури

Перш, ніж приступити до практичної роботи з хором, хормейстер повинен вибрати хорові твори. Підбір репертуару – це не одномоментний акт, а складний творчий процес: з одного боку, у ньому фокусуються музично-естетичний смак і культура хормейстера; з іншого боку, підбір творів у репертуар має педагогічний характер, тому що він обумовлений особливостями виконавців і репетиційних умов.

При підборі репертуару для конкретного хорового колективу хормейстер зобов'язаний враховувати склад хору, рівень його технічної оснащеності, виконавські можливості. Крім того, необхідно мати на увазі перспективи росту технічної й виконавської майстерності хорового колективу. Отже, при підборі хорових творів у репертуар хору хормейстер повинен керуватися наступними педагогічними принципами:

- художня цінність і значимість хорового твору; дотримання цього принципу припускає виховання й розвиток музично-естетичного смаку кожного учасника хору, підвищення музично-виконавської культури виконавців;

- доступність, тобто відповідність хорової партитури віковому, кількісному складу хору, рівню його підготовленості;

- корисність, тобто придатність партитури для вирішення технічних і виконавських завдань, які сприяють росту виконавського рівня хорового колективу.

Крім того, репертуар повинен, по-перше, складатися відповідно до традицій, творчої спрямованості колективу; по-друге, бути різноманітним за історичними епохами, стилями, жанрами, характерами тощо; по-третє, мати достатню кількість творів а'cappella (без супроводу), освоєння яких дозволяє найбільш інтенсивно формувати хорову майстерність; по-четверте, бути цікавим виконавцям, що дозволить активно й свідомо освоювати репертуар і сприятиме досягненню ними високого художнього результату.

Хорові партитури для вивчення й виконання підбираються, виходячи зі спрямованості колективу.

Так, репертуар академічного хору складають духовні й світські хорові твори європейських і вітчизняних класиків, обробки народних пісень, сучасні твори.

Репертуар народного колективу формується з пісень місцевої традиції, співочого фольклору різних регіонів, обробок народних пісень й авторських творів у народному стилі, написаних за канонами класичного композиторського письма.

Основою репертуару естрадного хорового колективу є естрадні пісні, джаз, сучасні обробки творів в інших стилях (естрадно-джазові інтерпретації класичних творів і фольклору).

Репертуар професійних колективів обумовлений їх творчою спрямованістю, відомчою приналежністю, специфікою функціонування й регламентується концертним графіком.

Репертуар навчального хору підпорядкований навчально-виховним завданням. На його основі учасники колективу здобувають й удосконалюють специфічні навички хорового виконання, опановують технологією репетиційного процесу, вивчають методику художньої інтерпретації твору, освоюють мистецтво концертно-виконавської діяльності.

Репертуар самодіяльних колективів обумовлений специфікою забарвлення звуку (академічним, народним або естрадним), кількісним складом хору, його технічною майстерністю, віком учасників і т.д. Поряд зі зразками класичної й народної спадщини в репертуарі самодіяльних хорових колективів велике місце приділяється пісні – як плоду професійної композиторської творчості, так й авторському жанру.

При відборі творів для дитячого хору необхідно враховувати закони сприйняття дітьми тих або інших музичних творів як окремо, так й у їх взаємозв'язках і сполученнях; урахувати специфіку розвитку співочого голосу дітей різного віку і будувати репертуар, ґрунтуючись на прогнозуванні цього розвитку; брати до уваги репертуарні переваги дітей різного віку.

6.2. Попередня робота над хоровою партитурою

Спираючись на розуміння того, що хоровий твір для хормейстера є не просто нотним і поетичним текстом, не абстрактною схемою, а власне музикою, яка має «оживлена», йому необхідно розкрити суть творчої роботи композитора й поета, наблизитися до них, зрозуміти їх творчі завдання і знайти відповідність композиційних рішень задуму. Тому більша частина роботи хормейстера – це попередня робота над хоровим твором, яка проводиться до зустрічі з колективом виконавців і включає в себе три основні етапи: ознайомлення, вивчення й підготовка до репетиційної діяльності.

1 етап. Ознайомлення з хоровим твором.

Робота над твором починається із загального знайомства з ним, де основне завдання полягає у створенні першого враження від музичного й поетичного тексту, що дозволяє відчутти ступінь виразності музики й слова.

Початок роботи над поетичним текстом включає прочитання тексту з інтонацією, виявлення змісту, створення першого емоційного враження. Способи першого прочитання музичного матеріалу можуть бути різними:

1. Виконання хорової партитури на фортепіано. Цей спосіб дозволяє почути всю хорову фактуру, але не дає повного уявлення про її звучання, тому що розкривається в одному інструментальному тембрі (у хорі чотири різнотемброві вокальні партії: сопрано, альти, тенори, баси), без слів, і тому передає лише ритмічні й звуковисотні співвідношення окремих елементів хорової фактури. При цьому не передається адекватний звуковий об'єм: у порівнянні зі звучністю фортепіано, хорова звучність акустично є більш об'ємною, що обумовлено кількістю виконавців і тембровою розмаїтістю.

2. Вокальне виконання провідних голосів. При використанні цього способу хормейстер здатний особисто «на собі» відчутти та випробувати всі виразні можливості кожної хорової партії, однак, одноголосе виконання позбавляє сприйняття всієї хорової фактури й виробляє однолінійне мислення.

3. Робота внутрішнього слуху. При використанні даного способу відбувається активізація усіх слухових уявлень хормейстера, що сприяє створенню «повної картини». Варто відмітити, що ця здатність здобувається з досвідом практичної роботи з хором.

4. Прослуховування нового хорового твору з нотним текстом у руках в «живому» виконанні або в записі. Записи творів у виконанні хорових колективів є прекрасним навчально-виховним матеріалом, який спрямовує його смак і вимогливість у відношенні ладу, ансамблю, балансу й т.п. Такий спосіб може допомогти у формуванні уявлень, але застосовувати його рекомендується після використання перерахованих вище способів, для підтвердження правильності власних висновків.

Таким чином, повноцінне враження про новий хоровий твір залежить від творчої уяви хормейстера, від його музично-слухових уявлень та вміння використовувати усі способи прочитання музично-текстового матеріалу

інтегровано. Адже повніше і яскравіше перше враження про твір, тим плодотворніше буде протікати вся наступна робота, тим легше побачити в ній контури майбутнього виконавського плану.

Отже, вивчення партитури хормейстера починається з поглибленого прочитання поетичного тексту, аналізу драматургії розвитку літературного образу, виявлення основних значеннєвих ланок. Звертання до того або іншого хорового твору припускає глибоке вивчення творчості поета, на чий вірші написаний хор. Крім цього, необхідним є поглиблене вивчення хорової творчості композитора, його епохи, особливостей стилю.

2 етап. Вивчення хорової партитури.

Вивчення хорової партитури – це процес трудомісткий, який здійснюється за кількома напрямками. Першим з них є вивчення нотного тексту хорових партитур за допомогою фортепіано.

Для хормейстера фортепіано є засобом для прочитання, відмінного розуміння й вільного знання тексту, тому що в попередній роботі – у відриві хору – хормейстер може уявити звучання хорової партитури тільки внутрішнім слухом та у звучанні фортепіано. Виконання партитури на фортепіано є важливим засобом виконавського розуміння, за якого відбувається аналіз дією. Необхідною умовою для подібного вивчення хорової партитури є повільний темп, тому що він при розшифровці музичного тексту не відіграє вирішальної ролі. Подібний виконавський аналіз дозволяє пробним шляхом і шляхом повторів шліфувати окремі деталі й фрагменти партитури з паралельним дослідженням всіх її особливостей.

На цьому етапі попередня робота над хоровою партитурою з фортепіано служить хормейстеру своєрідним «тренажером», який дозволяє ніби «репетирувати» хорову партитуру. Хорова партитура являє собою вид нотно-словесного запису хорової музики, за якого вокальні партії містяться на окремих рядках, розміщених одна над одною, а ноти, що відповідають звукам, які одночасно виконуються учасниками хору, містяться на одній вертикалі.

Здобувач, вивчаючи хорову партитуру на фортепіано, зіштовхується із різноспрямованістю й багатомірністю музичного мовлення: по-перше, сам нотний текст являє собою систему графічних знаків (ноти, штрихи, нюанси, ключі, знаки альтерації тощо), яка вимагає розшифровки й комплексного поєднання отриманих результатів; по-друге, необхідно співвідносити логіку розвитку музичного й поетичного текстів твору.

Другий напрям – це вокальне освоєння голосів хорової партитури. Цей напрям для хормейстера має особливе значення, адже самостійна (попередня) робота здобувачів з нотним текстом хорової партитури виконується за допомогою фортепіано. Темперований лад, «готове» звучання, однотембровість звучання хорових голосів не формують у здобувача вміння чути горизонтальні й вертикальні інтонаційні співвідношення звуків, гальмують формування звуковисотних і тембрових уявлень, порушують виховання співочих виконавських навичок. Навіть осмислений нотний текст, відтворений на фортепіано, для хормейстера є «репродукцією» і тільки величезна робота уяви може наблизити його до реального хорового звучання.

З огляду на вищесказане, значення вокально-інтонаційного вивчення голосів хорової партитури важко переоцінити. Спів – це та діяльність, у якій формуються й розвиваються музично-слухові уявлення – один із провідних компонентів музичного слуху. Здатність довільно користуватися слуховими уявленнями, що відбивають звуковисотні рухи, музичні звуки та їх співвідношення, входить зміст поняття «внутрішній слух».

При вокально-інтонаційному вивченні партитури здобувач виявляє характер вокального дихання, пов'язаного з довжиною фрази, виражальними властивостями реєстрового й тембрового звучання, штрихів і способі вокальної атаки; визначає взаємозв'язки теситури, динаміки, вокальної артикуляції, дикції тощо; виявляє логіку розвитку кожного голосу та інше. Для виявлення напруження голосового апарату, незалежно від типу голосу здобувача, хорові партії варто співати обов'язково в зазначеній композитором

теситурі, що допомагає усвідомити виразні реєстрові й темброві можливості співочих голосів.

Наявність у хоровій партитурі декількох партій вимагає синтезуючого уявлення їх гармонійного поєднання по вертикалі, усвідомлення особливого колориту, що виходить від поєднання різних за тембром партій у загальному хоровому звучанні. У цьому випадку мова йде про здатність до уявлення звучання хорової партитури, що залежить від творчої уяви хормейстера, від його спроможності й уміння чути внутрішнім слухом хорову тканину, використовуючи при цьому увесь свій досвід і знання.

Третій напрямок – комплексний аналіз хорової партитури, створення інтерпретації. Аналіз хорового твору має свою специфіку і є важливою складовою в попередній роботі хормейстера над хоровим твором. Для створення високохудожньої інтерпретації хормейстеру необхідно володіти комплексним аналізом, що дозволяє виявити й сформулювати концентрований ідеальний образ, який буде виступати і як внутрішня опора, і як цільова настанова для майбутньої виконавської практики.

Комплексний аналіз включає в себе музично-теоретичний, вокально-хоровий, диригентсько-виконавський аналіз. Метою такого аналізу є виявлення, обґрунтування й узагальнення всіх виразних елементів, які виявлені в результаті ретельного музично-теоретичного аналізу хорової партитури й виконавського аналізу (вокального й фортепіанного вивчення партитури).

Подібний аналіз припускає глибоке розуміння системи засобів виразності в її зв'язках з історичною еволюцією диригентсько-хорового мистецтва. Аналіз хорового твору повинен враховувати численні відомості про змістовно-виражальні й формоутворюючі можливості різних сторін й елементів музики та слова, тобто, великий матеріал, накопичений у сфері семантики, граматики, стилістики й історичної еволюції музичного та поетичного мовлення.

На думку А.В. Бондаренко, при аналізі хорової партитури необхідно шукати підтекст, який виникає з літературно-поетичного й музичного контекстів у складній взаємодії обох елементів. При такому підході до аналізу «зсередини» хормейстер знаходить відповідність композиційних рішень задуму.

Час, коли хормейстера здатний уявити хоровий твір миттєво, як певний цілісний образ, можна вважати моментом завершення аналізу. При цьому, опанувавши цілісним розумінням хорового твору, удосконалюючи й шліфуючи його під час репетиції, хормейстеру час від часу корисно повертатися до фрагментарного, а часом і до елементарного аналізу, уточнюючи деталі, пропорції й т.д.

Підсумком проробленої роботи є створення виконавської інтерпретації хорового твору, яка далі буде виступати і як внутрішня опора, і як цільова настанова для виконавської практики.

Четвертий напрямок – це диригентське освоєння хорової партитури. Роль диригентського показу надзвичайно важлива на усіх етапах розучування партитури з хором і зростає в міру виучування тексту хорового твору, а до моменту концертного виконання залишається єдиним способом впливу на хоровий колектив. Тому у попередній роботі над партитурою диригентське освоєння носить обов'язковий характер. На даному етапі необхідно не тільки освоїти диригентські схеми, сітки й певні види ауфтактів, необхідно також знайти міру й характер диригентського жесту в опорі на результати попередньої роботи.

Диригентське освоєння хорової партитури включає себе два етапи:

- перший – диригентське управління голосами хорових партій;
- другий – управління хоровою фактурою.

На першому етапі хормейстер здійснює паралельно вокальне виконання голосів хорових партій і диригентське управління реальною звучністю. Тут вивіряються й спрацьовуються покази вступів, характер співочого дихання й цезур. До уваги береться показ темпу й темпової агогіки

усередині фрази й на стиках розділів; метра, внутрішньодольової пульсації, ритмічного малюнка, фермат; динаміки та її змін (*crescendo*, *diminuendo*), фразування, кульмінації; штрих та його зміни.

На другому етапі робота хормейстера спирається на сформовані слухові уявлення звучання хорового твору й напрацьовані диригентські жести. Керуючись результатами комплексного музично-теоретичного аналізу й підсумкове інтерпретаційне рішення, хормейстер створює цілісну систему диригентських жестів і мімічних засобів для вирішення виконавських завдань, пов'язаних з емоційно-вольовою сферою.

3 етап. Підготовка до репетиційної діяльності.

Заключний етап попередньої роботи диригента – підготовка до репетиційної діяльності. Він ґрунтується на отриманих результатах першого й другого етапів і припускає створення робочого виконавського плану, планування вокально-хорової роботи й організації репетиційного часу.

Для успішної репетиційної діяльності спочатку необхідно виявити вокально-хорові труднощі в партитурі, що розучується, які вимагають особливої уваги в процесі розучування хорового твору:

- інтонаційні труднощі;
- метроритмічні труднощі;
- труднощі в роботі над мелодійним і гармонійним ладом;
- хоровий баланс;
- труднощі з вирівнювання тембрового ансамблю в кожній хоровій партії;
- труднощі в розподілі співочого дихання кожної хорової партії;
- штрихові труднощі;
- труднощі в роботі над темпом та агогікою;
- труднощі в роботі над динамікою й фразуванням;
- теситурні й регістрові труднощі;
- дикційні труднощі.

Далі слід перейти до створення робочої партитури – хорової партитури, в яку внесені всі виявлені в результаті цілісного аналізу відомості, відзначені вокально-хорові труднощі, проставлені такти або цифри для координованої роботи хормейстера і вокалістів.

Завершується попередня робота диригента над партитурою складанням репетиційного плану. План репетиційної роботи включає в себе: визначення основних завдань у роботі з хором над розучуванням твору, урахування проблемних моментів, знаходження доцільних репетиційних прийомів, що сприяють ефективності репетиції, урахування рівня й технічних можливостей хору. Варто відмітити, що план репетиційної роботи повинен бути коротким і досить гнучким, що дозволяє хормейстерові швидко реагувати на реальну ситуацію й вносити зміни в роботу у процесі репетиції.

Таким чином, після ознайомлення з твором починається тривалий і складний період зрозуміння його художнього образу. Виконавський компонент вивчення партитури включає в себе її гру на фортепіано. Уміння «вокально» грати хорову партитуру є необхідною якістю хормейстера. Характер звуку залежить від художнього образу твору, це може бути і *staccato*, і *marcato*, і *legato*. Але головним для хормейстера є володіння співучим звучанням при зв'язуванні верхнього й нижнього голосів, що створює враження загальнохорового *legato*. Важливою умовою в передачі на фортепіано особливостей хорової партитури є виконання цезур, обумовлених вокально-хоровим диханням і фразуванням тексту як в окремій партії, так і у всьому хорі.

Виходячи з особливостей хорового співу, хормейстер повинен творчо підходити до темпових вказівок. Він, насамперед, керується завданнями донесення поетичного тексту, характеру звуку, дихання. Велике значення у виборі темпу мають гармонійне мовлення, мелодика, ладотональний розвиток, ритм, форма, фактура твору. Спрямовуючим моментом у виборі темпу є стиль хорового твору, тому хормейстер повинен мати ясне уявлення про стильові особливості як окремих композиторів, так і різних творчих

шкіл, напрямків та епох, уміти співвіднести їх із сучасним світовідчуттям, сприйняттям.

Одним з головних завдань виконання хорового твору є використання динамічних відтінків. Розмаїтість і гнучкість нюансування дають можливість барвистості й багатства втілення художнього образу. Гнучкість динаміки пов'язана з повідомленням вокально-мовленнєвої інтонації й цілої фрази. Уміння виділити загальну й індивідуальну кульмінації, зіставити їх з гучністю звучання, не порушивши загального задуму композитора, вимагає творчої зрілості хормейстера.

5.3. Аналіз партитури

Вивчення партитури припускає вокальне освоєння хорового твору. Із цією метою хормейстер проспівує кожну партію зі словами, виконуючи її виразно, вокально, грамотно, інтонаційно точно, дотримуючись відповідних співочих реєстрів. Партії чоловічих голосів жінки співають на октаву вище, і навпаки.

Детальна робота з хоровими голосами поглиблює знання хормейстером партитури, формує його гармонійне слухання твору, вигострює його майстерність володіння виконавським інструментом, дає можливість уявити всі виконавські, зокрема, вокально-хорові труднощі, які очікує колектив при розучуванні даного твору.

Аналіз вокально-хорового твору необхідний для осмислення художнього образу, виконавських труднощів, своєї інтерпретації. Тому корисно робити письмовий аналіз.

Аналіз партитури ділиться на чотири розділи:

- історичний;
- музично-теоретичний;
- вокально-хоровий;
- виконавський.

Історичний аналіз включає:

- коротку характеристику творчості поета, епохи створення твору;
- огляд музичної спадщини композитора, аналіз його хорової творчості.

Музично-теоретичний аналіз партитури – включає визначення й дослідження засобів музичної виразності у зв'язку з поетичним текстом:

- форми;
- інтонації, мелодики, тематизму (його жанрові джерела, взаємозв'язок мовленнєвої та музичної ритмоінтонації);
- тональність, тональний план, тональний розвиток;
- гармонію, гармонійне мовлення, роль гармонії в даному творі;
- метр, ритм;
- темп, темпові відхилення, агогіку;
- динаміку, динамічні відтінки;
- фактуру викладу (монодична, поліфонічна, акордова, гомофонно-гармонічна, змішана).

Вокально-хоровий аналіз включає:

- тип хору;
- вид хору;
- хорову оркестровку, використання тембрових забарвлень як окремих хорових партій, солуючих голосів, так і груп хору; супровід;
- прийоми хорового письма: загальнохоровий виклад теми або окремих груп, партіями; дублювання, унісон, передача мелодії з однієї партії в іншу; поступове включення або вимикання партій; зіставлення або відокремлення хорових груп; перехрещування голосів, накладення, оточення основної теми; контрапункт; хорова педаль; остинатна фігура й т.д.;
- характер звукознавства, характер звуку;
- характер дихання;
- темброву забарвленість;
- дикцію, орфоепію, артикуляцію;
- ансамбль (тип, вид ансамблю);

- діапазони хорових партій, їх теситурні умови.

Виконавський аналіз виявляє труднощі:

- ладу;
- ансамблю;
- ритмічні труднощі;
- звукознавства, пов'язані з характером звуку, з інтервальним складом мелодії,

- пов'язані з виконанням темпових вказівок;
- пов'язані з виконанням динамічних відтінків;
- пов'язані з теситурними умовами партій.

Важливим є і аналіз диригентського жесту, який передбачає:

- характер жесту у зв'язку з темпом твору;
- вид жесту у зв'язку з характером звуку;
- диригентські площини у виконанні різних динамічних відтінків;
- диригування фермат, пауз;
- диригентське рішення основної кульмінації, індивідуальних кульмінацій, фраз, окремих інтонацій;
- диригування метроритмічного малюнку твору, різні трактування його при зміні темпу, розміру й т.д.;
- стиль жесту у зв'язку зі стилем партитури.

Питання для самоконтролю

1. Якими педагогічними принципами повинен керуватися хормейстер при підборі хорових творів у репертуар хору?
2. Як підбираються для вивчення й виконання хорові партитури?
3. Охарактеризуйте основні етапи попередньої роботи над хоровою партитурою.
4. Які є способи першого прочитання музичного матеріалу?
5. Розкажіть про напрями вивчення хорової партитури.
6. Опишіть етапи диригентського освоєння хорової партитури.

7. Для чого необхідний аналіз вокально-хорового твору?
8. Назвіть розділи, за якими проводиться аналіз партитури.

Розділ 6

РОЗУЧУВАННЯ ТВОРУ З ХОРОМ

Після всебічного й ретельного вивчення партитури хорового твору і його аналізу, хормейстер приступає до розучування цього твору з хоровим колективом.

Шляхи розучування творів у кожному хоровому колективі можуть бути різними, але основні принципи їх розучування залишаються завжди загальними. Головний з них – єдність художніх і технічних прийомів.

Знайомство співаків з твором, призначеним для виучування, може бути організоване по-різному. Одні хормейстери програють його на інструменті й проспівують основну мелодію; інші дають прослухати його в записі. Треті вважають достатнім розповісти про образ твору, повідомити про особливості творчості композитора, який його написав.

У дитячому й дорослому аматорському хорі, учасники якого не мають можливості систематично вивчати нотну грамоту, виучування твору відбувається «з голосу», тобто шляхом повторення хором або групою хору невеликих музичних фраз після безпосереднього проспівування їх хормейстером. Такий спосіб освоєння репертуару вкрай обмежений, він сковує технічний і творчий ріст колективу, унеможлиблює вивчення цікавих і більш складних хорових творів.

У хорі, учасники якого слабо володіють навичкою читання нот з аркушу, на першому етапі вивчення твору доцільно проводити заняття окремо з кожною партією. Хори досить високого виконавського рівня можуть вивчати твори без роздільних репетицій. Проте останні необхідні для скорочення строків підготовки нових концертних програм, а також для систематичної роботи над чистотою, рівністю й злагодженістю звучання унісону в партіях. Загальним для всіх хорів повинне бути правило: будь-який твір слід вивчати по нотах.

Особливо слід зупинитися на питанні про роль підігрування на інструменті мелодій хорових партій на початковому етапі роботи з хором. Користуватися яким-небудь інструментом при роботі з хором потрібно обережно, навіть у тому випадку, якщо твір написаний із супроводом. На жаль, є небагато хорових колективів, де хормейстер, незалежно від того, із супроводом твір або а'cappella, проробляє мелодійну лінію кожної партії, задаючи тон від камертона. При цьому йому доводиться багато чого «пояснювати» своїм співом, наприклад як «загострити» звуковисотну інтонацію, «висвітлити» забарвлення звуку, «округлити» його форму, підлаштувати свій голос до загального звучання, як передати інтонацію слова, почуття, настрої і т.д.

На жаль, у практиці іще зустрічається метод безперервного дублювання інструментом мелодії партії, яка розучується. Цей прийом, на жаль, не сприяє музичному розвитку співаків хору.

Початковий період виучування твору вимагає від хормейстера особливо великої витримки, терпіння й ретельності в подоланні технічних труднощів. Хормейстер, готуючись до майбутньої роботи над новим твором, повинен підготувати цілу систему способів і прийомів, які збагатили б репетицію, зацікавили співаків змістом виконуваних завдань, націлених на поступове створення художнього образу, оригінального й своєрідного в кожному конкретному випадку. Для цього хормейстер повинен систематично збагачувати свій арсенал засобів новими репетиційними й виконавськими прийомами. Це, безумовно, відбувається в процесі накопичення особистого досвіду, вивчення методичної й наукової літератури. Але не менш важливим є й інший шлях – відвідування репетицій провідних хорових диригентів, їх публічних виступів на естраді й різних хорових концертах.

Основна умова успішної репетиційної роботи в будь-якому колективі – поєднання серйозної трудової дисципліни з невимушеною творчою атмосферою. Це означає, що хормейстер повинен поєднати вимогливість, серйозність тону з веселим жартом, який вчасно знімає напруження, втому.

Етап 1. Виспівування хору.

Як показує хорова практика, доцільно починати репетицію з налаштування й виспівування хору. Виспівування хору слід проводити перед початком репетиції, відводячи на нього не більше 10-15 хвилин, бажано в режимі *a cappella* або за мінімальної підтримки інструменту. Час виспівування може бути збільшений, що визначається загальним тонусом учасників колективу. Наприклад, на виспівування має сенс витратити більше часу, якщо хор відчуває втому після концерту або була тривала перерва в заняттях, або репетиція проходить у ранковий час, коли голоси співаків іще не «прокинулися».

Хорове виспівування, по-перше, це підготовка голосового апарату співаків, його «розігрівання»; по-друге, – формування й розвиток певних співочих навичок; по-третє, це налаштування хору як «інструменту» за мелодійним та гармонійним ладом, по ансамблем (унісонним, тембровим), за балансом звучання хорових партій, за режимом співочого дихання тощо, що готує хоровий колектив до репетиційної роботи над хоровими творами.

Вправи для виспівування продумуються й підбираються хормейстером заздалегідь, у певній послідовності й націлені на вирішення конкретних вокально-хорових завдань. За допомогою систематично розроблених вокально-хорових вправ диригент має можливість спрямовувати і покращувати звучання, як окремих хорових партій, так і всього хору. Кількість вправ, використовуваних у виспівуванні, і ступінь їх складності залежать від рівня вокальної підготовки колективу, конкретного типу репетиції, технічних труднощів розучуваних творів. Недоцільно часто змінювати вправи, тому що їх постійна присутність у роботі дозволяє виробляти й закріплювати необхідні співочі навички.

На початковому етапі виховання хорового колективу вокальні вправи націлені на вирішення вузьких завдань, у які входять: освоєння навичок співочого дихання, правильне формування вокально-хорового звучання, усунення вокальних недоліків у хористів, освоєння різних видів вокальної

техніки. При формуванні вокальних навичок в умовах колективного виспівування, в першу чергу, звертається увага на тембральні властивості звучання голосів співаків. Критерієм правильного звукоформування для кожного хориста є відчуття «зручності» співу, свободи голосового апарату, здатність «протягнути» звук, однотембровість звучання голосу на всьому діапазоні. Хормейстерові важливо усвідомлювати, що формування співочих навичок необхідно здійснювати в центральній зоні голосового діапазону співаків, не виходити за межі тонів, що звучать вільно і зручно. У цей період необхідно звертати увагу хористів на свідоме ставлення до набуття і фіксації вокальних навичок. На наступних етапах виховання хорового колективу ведеться системна робота з постановки співочого голосу й розвитку комплексу вокально-хорових навичок.

Виспівування можна здійснювати у різних варіантах:

- спільне виспівування хорового колективу;
- виспівування груп голосів;
- виспівування окремих хорових партій;
- індивідуальне виспівування.

Процес виспівування починається з демонстрації (програвання або проспівування) вокально-хорової вправи хормейстером, потім докладно пояснюється його будова (темп, розмір, ритм), ставляться вокально-технічні завдання, після цього задається тон і за керівництвом хормейстера хор приступає до співу.

Хорове виспівування включає в себе такі види вправ, як:

1) вправи унісонно-октавного порядку та їх схеми:

- | | | | |
|----|---|---|------------------|
| а) | $\left. \begin{array}{l} C - A \\ T - B \end{array} \right\}$ | → | унісонні |
| б) | $\left. \begin{array}{l} C - A \\ T - B \end{array} \right\}$ | → | унісонно-октавні |
| в) | $\begin{array}{l} A - T \\ C - B \end{array}$ | → | унісонні |
| | | → | унісонно-октавні |

Приклади вправ унісонно-октавного порядку:



Нотний приклад 1



Нотний приклад 2



Нотний приклад 3



Нотний приклад 4

Allegretto

This musical score is for 'Нотный приклад 5' and is marked 'Allegretto'. It consists of two systems of piano music. The first system has two staves, treble and bass clef, with a common time signature (C). The melody in the treble clef features a series of eighth notes with a slur over them, while the bass clef accompaniment consists of eighth notes. The second system continues the piece, with the treble clef ending on a whole note and the bass clef ending on a whole note.

Нотный приклад 5

Allegro

This musical score is for 'Нотный приклад 6' and is marked 'Allegro'. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 4/4 time signature. The treble clef features a melody of eighth and quarter notes, while the bass clef accompaniment consists of eighth notes. The piece concludes with a whole note in both staves.

Нотный приклад 6

Allegretto

This musical score is for 'Нотный приклад 7' and is marked 'Allegretto'. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature. The treble clef features a melody of eighth and quarter notes, while the bass clef accompaniment consists of eighth notes. The piece concludes with a whole note in both staves.

Нотный приклад 7

This musical score is for 'Нотный приклад 8' and is in 3/4 time. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble clef features a melody of eighth and quarter notes, with the final measure containing a triplet of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of eighth notes, with the final measure containing a triplet of eighth notes. The piece concludes with a whole note in both staves.

Нотный приклад 8

Andantino



Нотный приклад 9



Нотный приклад 10

Allegro



Нотный приклад 11

Allegretto



Нотный приклад 12

Moderato

Нотный приклад 13

Нотный приклад 14

Andante

Нотный приклад 15

Нотный приклад 16

Хорові виспівування унісонного й унісонно-октавного порядку рекомендується починати із середнього регістру хорових партій, як такого, що є найбільш сприятливим для природного нормального утворення звуку, і поступово вести їх у хроматичному висхідному порядку до верхнього регістру, а потім у низхідному – до нижнього. Спів повинен здійснюватися в заданому динамічному відтінку.

Пропонуємо послідовність роботи над вправами даного виду:

- спів «закритим ротом» – як найбільш зручний прийом для збирання звуку, за якого кожен співак може з найбільшою точністю направляти свій звук. Однак необхідним є слуховий контроль за напрямом звучності, тому що потрапляння звуку в носову порожнину спричиняє появу «носового» або «гугнявого співу»;

- спів на відкриті голосні звуки; рекомендується певна послідовність голосних: А-Е-І-О-У та У-О-І-Е-А. При виконанні голосних необхідно спостерігати за правильним виконанням артикуляції й правильною атакою звуку;

- спів на окремі склади, створені із використанням одного приголосного звуку (ма-ме-мі-мо-му, ла-..., та-..., ба-... і т.д.) і в різних комбінаціях двох приголосних звуків: дзвінкого й глухого (наприклад, да-де-ді-до-ду та та-те-ті-то-ту), двох дзвінких (бра-бре-брі-бро-бру). У цьому випадку необхідно стежити за правильною артикуляцією, чіткою вимовою й атакою звуку.

Після того, як буде проведене унісонне або унісонно-октавне виспівування, варто перейти до дво- та триголосних вправ, які дозволяють поступово включити кожного співака хору в гармонійне загальнохорове звучання.

2) дво- і триголосні вправи та їх схеми:

- а) $\left. \begin{array}{l} C - A \\ T - B \end{array} \right\} \rightarrow$ терції
- б) $\left. \begin{array}{l} C - A \\ T - B \end{array} \right\} \rightarrow$ сексти
- в) $\begin{array}{l} C - A \\ T - B \end{array} \begin{array}{l} \rightarrow \\ \rightarrow \end{array}$ унісонно-октавні секстаккорди
терції

Приклади дво- і триголосних вправ:

Нотний приклад 17

Нотний приклад 18

Нотний приклад 19



Нотний приклад 20



Нотний приклад 21

3) гармонійні вправи. Якщо вправи унісонного й унісонно-октавного порядку є горизонтальним налаштуванням хору, то гармонійні вправи спрямовані на налаштування хорової вертикалі. Практика показує особливу доцільність гармонійного хорового виховання тільки а'саррелла.

Приклади гармонійних вправ:



Нотний приклад 22



Нотний приклад 23

Кожен вид вправ має свої певні цілі та завдання, тому при виспівуванні хору рекомендується використовувати усі види вправ. Вокально-хорові вправи націлені, в першу чергу, на розвиток певних технічних навичок, але при цьому необхідно усвідомлювати, що кожна вправа є фрагментом музики й повинна виконуватися інтонаційно виразно й музично.

Етап 2. Задавання тону.

Серед численних обов'язків хормейстера задавання тону має своє особливе місце. Правильно задати тон – це ввести хоровий колектив у тональність твору й організувати допомогу в «прийомі» тону кожної з хорових партій. Інтонаційно чисте, спокійне й упевнене вміння хормейстера задавати тон визначає інтонаційну точність подальшого виконання хором твору.

У хоровій практиці хормейстерами використовуються різні методи задавання тону. Одні, виходячи на естраду й стаючи на диригентське місце, задають тон безпосередньо перед хоровим колективом. Інші обходять хоровий колектив або проходять між окремими голосовими групами й у цей час по кілька разів задають тон. Як показує досвід, перевага залишається за першим методом.

Задавати тон можливо такими способами:

- голосом хормейстера за допомогою камертону;
- за допомогою фортепіано або іншого інструменту.

При виконанні хором творів а'cappella бажано задавати тон голосом, користуючись камертоном. Камертон використовується як на репетиціях, так й на концертному виступі.

Слід відзначити, що технічний процес роботи з камертоном вимагає наступних умінь: хормейстер, привівши у коливальний стан вилки камертону й сприймаючи отриманий звук камертону на слух, упевнено й точно передає голосом звукову висоту, затримуючись на ній певний час. Потім оточує його двома звуками (наприклад, б.3 вгору та м.3 униз) і визначає тоніку твору, необхідний звук або акорд, з якого починається хоровий твір. При розподілі порядку звуків початкового акорду твору за окремими хоровими партіями хормейстер, у першу чергу, звертає увагу на ті партії, які повинні прийняти основний тон акорду, далі задає тон терції і потім квінти основного акорду.

У цей час у практиці використовуються різні способи задавання тону (на різних інструментах, частіше – фортепіано) як для хорових творів а'cappella, так і для творів із супроводом.

Етап 3. Розучування хорового твору з хором.

Варто позначити, що репетиційний процес є досить тривалим і складним, він охоплює різні сторони вивчення музичного матеріалу. Репетиційний режим, форми й методи репетиційної роботи з хором можуть бути різноманітними і вибираються залежно від особливостей досліджуваного репертуару, від індивідуальності й кваліфікації хормейстера, від умов праці хорового колективу, від рівня підготовки хору й інших обставин.

Для організації системної репетиційної роботи над хоровими творами хормейстерові необхідно знати наступну класифікацію хорових репетицій:

- а) за складом виконавців:
 - репетиції за голосами хорових партій (сопрано, альти, тенори, баси);
 - репетиції за групами (жіночий склад, чоловічий склад або перші голоси, другі голоси);

- зведені репетиції (загальнохорові, з концертмейстером, з оркестром або іншими складами виконавців);

- б) за етапами роботи над репертуаром:

- репетиції попереднього розбору (знайомство з твором, читання з аркушу, первинний аналіз);

- репетиції детальної роботи над хоровим твором;

- репетиції по «вспівуванню» хорового твору;

- в) за характером діяльності:

- робочі;

- прогонні;

- генеральні.

Слід зауважити, що репетиційна робота ґрунтується на результатах попередньої роботи хормейстера над хоровою партитурою. Весь багатобічний і різноманітний репетиційний процес умовно ділиться на наступні основні фази репетиційної роботи:

- 1) ескізна або початкова;

- 2) технологічна або підготовча;

- 3) художня або заключна.

Так, метою ескізної або початкової фази є загальне ознайомлення хорового колективу з твором. Хормейстер попереджує початок музикування вступною короткою та інформативною бесідою, у якій повідомляє про зміст твору, розкриває основний художній образ, музичні й текстові особливості даного твору тощо.

Наступний крок – виконання хорової партитури на фортепіано самим хормейстером або аудіо-демонстрація. Виконання партитури на фортепіано має відповідати виконавській інтерпретації, створеній у результаті попередньої роботи хормейстера. Після цього твір «читається з аркуша» усім хоровим колективом 1-2 рази. Таким чином хоровий колектив одержує первинне уявлення про твір.

Друга технологічна фаза передбачає кропітку, детальну, трудомістку роботу з вивчення хорової фактури. Спочатку рекомендується сольфеджування за хоровими партіями (за наявності в партитурі *divisi* кожна партія сольфеджується окремо). Хормейстер звертає свою увагу та увагу виконавців на правильну й точну інтонацію, ритмічну чіткість. Далі рекомендується загальнохорове сольфеджування хорового твору, однак, за спільного сольфеджування виникає «фонетичне різноголосся», яке не дозволяє співакам чути один одного. У цьому випадку ця істотна сторона репетиційної роботи може бути заповнена приспівуванням кожної партії єдиного складу, наприклад, «лю», «лі», «та», «ді» і схожих складів, що сприяють правильній атаці звуку.

Закінчивши цю сторону вивчення хорової партії, слід перейти до її вивчення в поєднанні з поетичним текстом. На даному етапі хормейстерові необхідно звертати увагу на правильне однакове звукоутворення, стежити за тембровою злитістю кожної хорової партії, за ясністю вимови як окремих приголосних звуків, так і складів, і цілих текстових фраз. Паралельно із цією роботою здійснюється робота з вирівнювання загальної звучності, згладжування регістрів, відпрацьовування співочої атаки й штрихів, динаміки, музичного фразування і т.д.

Провівши детальну роботу з партій, хормейстер переходить до «склеювання» усіх елементів в єдину загальнохорову звучність, регулюючи її у співвідношенні з виконавським задумом, переходячи до художньої фази розучування твору. На даному етапі роботи хормейстер веде ретельну роботу над мелодійним і гармонійним ладом, працює над усіма видами хорового ансамблю (метро ритмічним, темповим й агогічним, динамічним, штриховим, тембровим, ансамблем хору й супроводу, ансамблем хору й соліста). Одночасно здійснюється робота з налагодження взаємозв'язків між змістом хорового твору і формою його виконання. Саме цей творчий процес зі створення художнього образу є найбільш цікавим і відповідальним моментом, де розкриваються «розум і душа» хормейстера. На цьому етапі

хормейстер подібний до «художника, який, вибираючи будь-які хорові образи і вільно ними розпоряджаючись ними, створює художні образи, які надовго запам'ятовуються».

Завершується увесь репетиційний процес заключною або генеральною репетицією, де підводяться підсумки, перевіряються досягнуті результати технічної підготовки й художня зрілість виконання. Мета заключної репетиції – це репетиція концертного виступу, так званий «прогон», на якому визначається хронометраж кожного твору та усієї програми, затверджується порядок хорових творів у концертній програмі, визначається точне місце розташування хорового колективу й інших виконавців (солістів, концертмейстера, ансамблю, оркестру) на сцені, спрацьовується вхід і вихід виконавців.

Питання для самоконтролю

1. Як можна організувати знайомство співаків з твором, призначеним для виучування.
2. Опишіть етапи розучування твору з хором.
3. Що входить у хорове виспівування?
4. Які види вправ включає в себе хорове виспівування?
5. Що значить правильно задати тон?
6. Опишіть класифікацію хорових репетицій.
7. Якими є основні фази репетиційної роботи?

Розділ 7

КОНЦЕРТНИЙ ВИСТУП

Завершальним етапом роботи хормейстера і хорового колективу, кінцевим результатом усіх попередніх зусиль є концерт.

Хоровий спів – це колективний вид виконання, який вимагає керівника, роль якого полягає в координуванні й об'єднанні прагнень хористів у єдине ціле. Сам хор має велику інерцію, і щоб зрушити його з «мертвої точки», потрібен сильний творчий імпульс, який повинен виходити від хормейстера, і чим сильніший та яскравіший буде імпульс, чим переконливішим буде диригентське трактування, тим швидше виникне художньо-виконавська ініціатива хору.

Виконавські переживання народжуються й розвиваються у хормейстера й хору задовго до концертного виступу під час репетиційної роботи. Дії творчих сил хормейстера і хору в концерті мають свої особливості, відмінні від їх проявів на репетиціях. Загальновідомими є випадки, коли яскраві результати, досягнуті в репетиційній роботі, потім не реалізуються в умовах концерту. Публічні виступи завжди оцінюються з боку інших людей, які можуть підвищити або понизити самооцінку виконавця. В умовах концертного виступу хормейстера оцінює публіка, а це створює для нього психологічне напруження. Тому важливою є психологічна підготовка хормейстера до концертного виступу, яка полягає в подоланні наступних бар'єрів концертного виконання:

Бар'єр буденності – знайомий усім виконавцям. Перехід до концертного стану, який вимагає піднесеності, загострено музично-поетичної уяви та відчуття дуже непростий. Потрібно навчитися відсторонювати себе від буденності й налаштуватися на високу концертну атмосферу.

Так як хормейстер відповідальний не тільки за себе, але й за колектив, то для хору також необхідним є творче налаштування, і таким є ретельне розспівування безпосередньо перед концертом. Його мета – зосередити увагу

хору, розігріти уяву та почуття, зміцнити виконавську волю, нагадати про найбільш відповідальні й важкі місця в програмі, пристосуватися до акустики зали, провести налаштування хорового ладу, ансамблю, режиму дихання. Завдання хормейстера – гранично зосередити колектив перед виходом на сцену.

Стартовий бар'єр. Загальновідомим є те, як важко починати виконання концертної програми. Період з моменту підготовки до виходу й до початку звучання хорового твору проходить з наростанням внутрішньої мобілізації душевних сил всіх виконавців. Створюється інерція мовчання і внутрішньої зосередженості, від якої звичайно важко перейти до дії. Хормейстеру, перш ніж почати диригувати, потрібно «включити» себе у вірний музично-психологічний стан. Внутрішнє налаштування хормейстера у такий початковий момент – від заданого тону твору і до ауфтакту до початку виконання характеризуються відтворенням у пам'яті цілісного характеру звучання, забарвленого в емоційний тон, властивий цьому твору. Цей тон ми сприймаємо як настрій, стан, атмосферу.

Однак малодосвідченому хормейстеру досить важко ввести себе у світ музично-художніх образів іще до моменту звучання музики. У цьому випадку йому необхідно, по-перше, під час попередньої роботи над хоровою партитурою знаходити більше асоціацій, які викликають творчий стан; по-друге, під час репетиційної роботи вправлятися у подоланні стартового бар'єру.

Бар'єр сором'язливості. У процесі перевтілення є важкий момент, який виникає при переході зі свого «Я» у музично-поетичний образ. Нараз багато хорових співаків і хормейстерів, не вмюючи перебороти бар'єр сором'язливості, незручності на шляху до перевтілення співають і диригують нижче своїх можливостей. Сором'язливість, як правило, проходить із виконавським досвідом, для її подолання можна порадити наступне:

- бути готовим до концерту на 200% у знанні партитури;
- виходячи до хору, пам'ятати, у чіїх руках доля музики й хору;

- не фіксувати увагу на власній особі;
- не фіксувати увагу на невдачах і випадкових помилках;
- не аналізувати те, що вже пролунало, тому що такий аналіз у концерті руйнує художню цілісність виконання.

Бар'єр втоми. Як би вдало не проходив концерт, у хора наступає момент втоми: недостатньо чисто вишикувався складний акорд, якась партія змазала вступ, подекуди не пролунали крайні звуки верхнього або нижнього регістру тощо. Звичайно втома виникає в другій половині концерту (після виконання кульмінаційного, складного твору). Тому в цьому місці програми доцільно виконувати твори неважкі, зручні за фактурою, добре вспівані.

Незважаючи на те, що концертний виступ для хормейстера є результатом проробленої роботи, він у жодному разі не повинен перетворюватися в механічне відтворення заученого на репетиціях. У концерті постійно присутні елементи імпровізації. Хормейстер під час виступу ніби роздвоюється: з одного боку – він лідер, який забезпечує реалізацію відрепетируваної музики, з іншого боку – творець, який відчуває музику, ніби знайомлячись з нею уперше, тобто, він створює відчуття щойно народженого твору.

Засобами впливу хормейстера на хоровий колектив у момент концертного виступу є диригентський жест, погляд і пантоміміка. У спеціальній літературі диригентському жесту приділяється значна увага, тому і ми вважаємо за необхідне звернути увагу хормейстера на те, що жест і музика взаємообумовлені, тобто, музика визначає виразність диригентського жесту, жест конкретизує сутність музики, допомагає розкрити її зміст.

Хормейстерська практика має досить прикладів, коли жести хормейстера за усієї їх відточеності можуть виявитися незрозумілими за змістом, якщо вони не супроводжуються промовистим поглядом, мімікою й пантомімою. Погляд хормейстера є візуальним контактом з виконавцями, без якого неможливо домогтися тонкого й глибокого розуміння намірів хормейстера з боку колективу. Погляд хормейстера, який має вольову силу,

повинен використовуватися обачно, у потрібний момент, у певному напрямку, не сковуючи й не придушуючи виконавців. Він може бути спрямований на увесь колектив, на одну яку-небудь групу, хорову партію, соліста або концертмейстера.

Міміка для хормейстера також є засобом управління: його обличчя відбиває й передає виконавцям почуття й переживання, які відчуває диригент. У досвідченого виконавця міміка виникає як природний прояв емоційності, як відгук на його внутрішні переживання. Виховати виразність міміки нелегко, при малорухомому й скованому від природи обличчі необхідно відпрацьовувати окремі елементи виразності обличчя, знати, якими мімічними рухами можна досягти того або іншого виразу обличчя. Особливо варто відмітити, що для хормейстера неприпустимо, щоб його обличчя виражало розгубленість, переляк, замішання, невдоволення або які-небудь інші стани, не пов'язані безпосередньо зі змістом і характером виконуваної музики.

Пантоміміка (виразність корпусу) також пов'язана з вираженням певного емоційного стану. Наприклад, рух корпусу убік предмета (об'єкта) виражає фізичне зусилля, відкидання тіла назад – відповідно, ослаблення. Досвідченими хормейстерами відмічено, що естетично виправдані рухи корпусу й голови підсилюють виразність диригентського жесту. Так, наприклад, у момент показу наростання динаміки, наснаги поступове розпрямлення корпусу з невеликим відхиленням назад підсилює ефект; невелике скручування корпусу з незначним нахилом уперед дозволяє підсилити передачу втаємниченого, скованого, концентрованого, інтимного стану. Голова, злегка відкинута назад, свідчить про гордість, радісні почуття, мрійність; нахилена набік – про кокетство, розчулення, легку замисленість; злегка опущена на груди – передає відчуття смутку, роздуму, смиренності.

Відмітимо, що виражальний діапазон усіх засобів виразності хормейстера досить широкий і вибір того або іншого засобу визначається доцільністю й відповідністю стилю, жанру, характеру конкретного твору.

Питання для самоконтролю

1. Які є бар'єри концертного виконання?
2. Назвіть засоби впливу хормейстера на хоровий колектив у момент концертного виступу.
3. Що визначає виразність диригентського жесту?
4. Що відбиває й передає виконавцям почуття й переживання, які відчуває диригент?
5. Як пантоміміка підсилює виразність диригентського жесту?

Розділ 8

СЦЕНІЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВЦЯ

Щоб бути переконливим і правдивим на сцені під час виконання твору, кожен вокаліст хору повинен опанувати не тільки вокальною, але й сценічною технікою. Вона не менш важлива, її також слід розвивати. Щоб виражати, треба знати «що?» і вміти «як?». Не маючи достатньої техніки, вокаліст може виявитися безпомічним на сцені. Ось чому потрібно не тільки знати, але й уміло використовувати засоби сценічної виразності, які допомагають вокалісту на сцені правдиво розкрити, емоційно виразити образ.

До сценічних засобів виразності відносять жест, міміку, мізансцену, грим, костюм.

Сценічний жест – це зовнішній прояв почуттів, які відбиваються у вчинках, у дії (не слід змішувати з жестикуляцією). Говорячи про жести, ми маємо на увазі погляд, поворот голови, рух плечей, рук, танцювальні рухи тощо.

Правило драматичних акторів – «жоден рух на сцені не повинен бути безцільним» – можна сміливо застосовувати у практиці хорового виконавства. «Немає нічого гіршого за невиправданий жест», – стверджував Франсуа Дельсарт. Виправданий доцільний жест правдиво й природно виражає зміст – це саме та мета, яку повинен ставити перед собою кожен виконавець, тому що саме правильний жест підсилює значення слова, а неправильний – його послабляє.

Один жест викликається необхідністю: ми простягаємо руку, щоб щось взяти, піднімаємо руку, щоб поклонитися. Це *механічний жест*, який з усіх видів жестів є найбільш необхідним, неминучим, але найменш цікавим. Цікаві в ньому тільки типові побутові різновиди. У свою чергу, недосвідчені вокалісти можуть зловживати механічними жестами, і в результаті вони перетворюють в затаскані трафарети.

Описовий, образотворчий жест – найменш необхідний, але найчастіше вживаний. Характеризується наступними ознаками: коли рука, стежачи за словом, ніби уподібнюється указці вчителя, указка ніби переходить на відповідний малюнок. Вокаліст співає «моє серце» – і рука, відповідно, переноситься на місце серця. Це, звичайно, нудний жест, рука слідує за словом, що не дуже вірно, тому що жест, будучи вираженням думки, випереджає слово (як зорове враження випереджає слухове). Але цей жест не перериває думки, не відволікає нас – ми завжди можемо, не звертаючи на нього уваги, продовжити стежити за виконанням.

Описовий жест нудний і нецікавий не тільки тому, що він простий, доступний дитині, виручає глухонімого, а й тому, що своєю легкістю спокушає лінивого, маловдумливого вокаліста і перебуває там, де має бути жест психологічний – найцікавіший, але і найважчий.

Психологічний жест – це зовнішнє вираження почуття (але почуття, як відомо, не завжди збігається зі словом, а іноді прямо суперечить йому). Можна навіть сказати, що цей жест збігається не зі словом, а з підтекстом. Це найцікавіший жест, однак він рідко використовується правильно.

Наведемо приклад того, що жест узгоджується не зі словом, а з думкою: відомо, що стверджувальний жест – вертикальний, негативний – горизонтальний. Уявімо, що ми переконуємо кого-небудь у тому, що наш спільний знайомий – людина хороша, чесна і шляхетна; тоді наша рука буде стверджувальним жестом по столу відзначати кожну із цих якостей, а голова буде супроводжувати її підтверджуючим кивком. Але якщо до цієї фрази додається слово «уявляєте», нібито ми не віримо у те, що говоримо – тоді і рука, і голова підуть за думкою: «Він, уявляєте, людина хороша, чесна, шляхетна». Кожна із цих якостей буде супроводжуватися негативно-горизонтальним жестом руки й голови, що видаватиме наше негативне ставлення до позитивних слів.

Цікавим є співвідношення в русі рук і очей. Загальним правилом тут буде те, що око зайняте тим, з ким ми говоримо, рука зайнята тим, про що ми говоримо. Наприклад, досить буває одного руху очей, щоб похитнути певні вірування та обіцянки. М'яким, вкрадливим голосом та із заспокійливим жестом можна сказати співрозмовнику: «Я Вас високо ціную», але перевести при цьому погляд на третю особу – і кожному стане зрозумілою уся неправда такого висловлювання. І знову ж таки рука зайнята тим, про що ми говоримо, з ким і для кого ми це говорите. Загальним правилом також буде, що будь-яке «неодмінно», «звичайно» супроводжується рухом зверху вниз, а «можливо» – рухом угору (тим самим унизу – межа, вгорі – відсутність межі; унизу – позитив твердження, вгорі – здогадка).

Рух не може бути некрасивим, якщо він відповідає призначенню. У цьому випадку корисною є порада Франческо Ламперті (педагог Міланської консерваторії) вокалістам-початківцям. Він закликає їх «... не робити жестів, якщо вони неприродні, і не забувати, що вокальне красномовство полягає в русі й виразі очей. Коли очі правильно передають внутрішні почуття, то й рухи тіла будуть відповідати виразності співу».

Рухи повинні підпорядковуватися умовам рівноваги – основний принцип – закон протилежностей; коли голова догори – очі донизу й навпаки, коли рука вправо – корпус уліво й т.д.

Таким чином, сценічний жест – це не просте розмахування руками. Тому говорячи про жести, ми маємо на увазі рухи, дії, пов'язані з певним настроєм, який виражає їх характер. Природно, руки мають велику виражальну силу: руками людина просить, дає, вітає, погрожує, указує, захищається й т.д. Вокаліст має стежити за своєю жестикуляцією (рух рукою, який супроводжує або замінює вербальне повідомлення), контролювати її, щоб руки не були безцільними, як вітряний млин або не висіли байдужно, як батоги.

Будь-який жест повинен бути в «образі», тобто, відповідати характеру того, що вокаліст виконує: він може бути уповільненим, прискореним залежно від темпераменту вокаліста або від його емоційного стану.

Міміка обличчя. Обличчя є одним з найтонших виражальних засобів, а тому вокалісту слід привчити себе вільно використовувати міміку свого обличчя.

Міміка – вираз обличчя за різного настрою.

Виразна міміка розкриває без слів цілу гаму почуттів. Дивлячись на вокаліста, захоплений глядач думає: «Яке одухотворене обличчя». Своєю чергою викликає глядацьке розчарування й роздратування мертва «маска» на обличчі вокаліста, якщо він співає при цьому про якісь почуття. Про таких вокалістів глядач говорить «бездарність». І глядач у цьому правий.

Вокаліст ніколи не повинен втрачати відчуття міри й художнього такту, а головне – відчуття художньої правди.

Мізансцена (від франц. *mise en scene*) – це постановка на сцені, розміщення на сцені в окремі моменти виступу.

Мізансцена, як і жест, є наслідком внутрішніх станів вокаліста. Якщо жест у вокаліста може з'являтися в статичному положенні (стоячи, сидячи, лежачи), то мізансцена виникає тільки в русі. Переміщення вокаліста (або хору) на сцені, як і жесту, має бути завжди виправданим і цілеспрямованим. Не можна пересуватися по сцені «просто так», для заповнення часу й простору. Такі дії називаються безпредметними рухами, їх на сцені бути не повинно.

Д. Мчелідзе стверджував: «Не можна забувати про образ і рухатися по сцені безпредметно. Необхідно концентрувати свою енергетику, думки і впливати ними на глядача. Важко ненароком, випадково втратити владу над увагою слухачів, а потім відновлювати її знову. Тому не можна переривати енергетичний (уявний) зв'язок із залом, рвати тонку нитку, що яка міцніє від пісні до пісні».

Звичайно мізансцена впливає із жесту і виступає необхідним засобом посилення створеного враження. Наприклад: людина сидить нерухомо, заглиблена у свої думки. Зовні лунає звук: вона повертає спочатку голову, потім встає з місця і рушає вперед. Саме так виходить елементарно виправдана мізансцена: вокаліст, який зображує цю людину (персонажа пісні), не тільки змінив положення, але й місце, у зв'язку з тією необхідністю, що виникла.

На жаль, деякі вокалісти дозволяють собі під час виконання пісні багато зайвих, непотрібних і нічим не виправданих рухів. Вони думають, раз на сцені потрібно «грати», то слід і якимось рухатися. В той же час, вокаліст, контролюючи свої дії (будь це жест або мізансцена), завжди зобов'язаний задати собі питання: «Навіщо»? Щоразу, коли немає значеннєвої необхідності, краще зберігати статичність. При цьому бути в статиці на сцені ще не означає бути бездіяльним, якщо ця статика сповнена внутрішньою динамікою.

Інша річ, коли вокаліст зовсім не знає, як йому діяти у цій ситуації, і він безпомічно приростає до підлоги сцени. Це також крайність. Але крайності, як говорять, іноді сходяться: безглузді рухи й безпомічна статика рівноцінні, тому що вони в обох випадках нічого не виражають. Ось чому вокаліст зобов'язаний чітко знати всі поставлені перед ним завдання, тоді він зможе відповісти собі на питання «Навіщо?»

Правильною мізансценою може вважатися тільки та мізансцена, в основі якої лежить прагнення через зовнішнє виразити внутрішнє, тобто донести своє внутрішнє ставлення до того, про що йдеться у пісні.

Мізансцени діляться на основні й перехідні:

- основна мізансцена передає головну думку тієї частини твору (куплет, приспів, речитатив і т.д.), яка виконується;

- перехідні мізансцени – це проміжні побудови фігур, за допомогою яких органічно й природно здійснюється перехід з однієї мізансцени в іншу. Тобто, зміна сценічної частини зовні відображається зміною мізансцени.

З позиції В.М. Микиши, мізансцени повинні проходити так, щоб слухач не відчував ніякої неточності. Художність мізансцени він відчує тоді, коли мізансцена буде відповідати вимогам природності, простоти, зрозумілості й виразності.

Природність – це вимога, відповідно до якої мізансцена повинна виникати нібито сама собою, життєво й правдиво; вона не повинна сприйматися глядачами, як щось штучне, надумане.

Простота і ясність полягає в зайвій складності й заплутаності. Мізансцена повинна сприйматися слухачем (глядачем) за змістом. У силу «закону сприйняття» неприпустимі при її побудові будь-які зайві рухи, які відволікають слухача від головної думки тієї частини вокального твору, що виконується; рухи, що порушують внутрішню й зовнішню композицію виконання.

Виразність полягає в тому, щоб через мізансцену, тобто, через зовнішню форму, із граничною ясністю відображалася внутрішня сутність того, про що співає вокаліст. Звичайно, для сцени немає правил, що не порушуються, і кожен вокаліст вправі організовувати свою поведінку так, як підказує йому здоровий глузд і художнє чуття. Це ж саме можна сказати і про хормейстера та хор.

Г.М. Падалка стверджує, що на сцені не має бути неорганізованої поведінки. Інакше сцена, яка має свої сформовані закони, може жорстко помститися за це: слухач відчуватиме незручність. Можливо, він не зуміє пояснити причину, але це буде заважати насолоджуватися мистецтвом.

Для чистоти мізансцени О.Є. Старовойтова рекомендує дотримуватися наступних умов:

- не можна допускати, щоб глядачі шукали вокаліста на сцені, тому що у випадку, коли він випадково прихований чимось (іншими співаками хору, декораціями тощо), то глядач почне цікавитися: «Що він там робить? Чому він там сховався? – і тим самим буде відволікатися від основного виконання;

- не миготати (бігати) по сцені. Зайве миготіння створює «сценічну суєту» (якщо вона не виправдана відповідним чином) і заважає сприймати головне;

- потрібно вибудовувати мізансцени логічно, щоб вокальний твір не «розривався» на окремі частини, а сприймався як єдине ціле;

- кожна вибудована мізансцена повинна мати свій композиційний центр («центр» не значить середина, це може бути будь-яке місце сцени);

- у композиційному центрі повинно перебувати те головне, на що ми хочемо звернути увагу глядача (слухача);

- при побудові мізансцени варто уникати «вагового флюсу», тобто розбухання сцени з однієї сторони без відповідного «перевантаження» її з іншої; тобто, не слід перевантажувати виконавцями одну сторону сцени;

- не можна нічого «розповідати» (співати), стоячи спиною або в профіль до глядача (слухача). Можна окремі частини (особливо в дуеті) проспівати, дивлячись в обличчя вокаліста-співрозмовника, але потім поетапно слід повернутися й співати вже глядачу-слухачу, зупинивши очі на одній точці, створюючи враження, що співається саме співрозмовнику, але не дивлячись на нього. Цей застиглий погляд змушує публіку, затамувавши подих, стежити за вокалістом. Те, що вокаліст збирається вимовити (проспівати), уже зосередилося у його очах, перш ніж перейти у вуста, і слово ніби вдруге вриває в розум слухачів те, що вже намічено поглядом.

Ця нерухомість погляду, а також інші емоції (якщо вони правильно знайдені й правдиві) повинні бути не менш помітними й тоді, коли вокаліст слухає спів свого партнера. Якщо він не стежить очима і емоційно байдужий до того, що говорить (співає) партнер, публіка не повірить у важливість того, що вокаліст вислуховує так в'януло. Вона буде обурена такою байдужістю.

Відносно спини, то варто пам'ятати, що ніколи спина вокаліста не виразить стільки відтінків і ракурсів як його очі, і, дивлячись у спину співака, глядачі можуть подумати, що він знущається з них. Тому слід постійно пам'ятати, що вокалісти увесь час мають перебувати обличчям до публіки.

Мізансцени остаточно встановлюються на репетиціях під безпосереднім керівництвом хормейстера під час підготовки до виконання творів. У цей період можливі дискусії, висловлювання різних точок зору (здійснюється творчий підхід до сценічного втілення вокального образу). Але після фіксації тих або інших мізансцен будь-яка сваволя з боку виконавців уже неприпустима. Вокаліст повинен пам'ятати, що всі його дії пов'язані з іншими виконавцями, у кожного з яких також є свій план розвитку вокального образу. Саме тому контакт у взаємодії, встановлений і музично виправданий на репетиціях, повинен бути розповсюджений безпосередньо на сценічне поведінку. Хормейстер координує розвиток усіх образів, створюючи загальну концепцію твору, тому що порушення взаємодії з боку одного вокаліста може вплинути на цілісність виконання усього твору хором. Саме у цьому полягає творча дисципліна, яку ніхто не має право зневажати.

Вокаліст-одинак може варіювати (імпрорізувати) тільки в тому випадку, якщо ц нього все відпрацьовано до автоматизму. Однак і він повинен перебувати в межах намічених мізансцен. Будь-яка імпрорізація будується на добре продуманому, вивченому до автоматизму, виграшному матеріалі – це фундамент, що дає вокальному твору високу художність.

Костюм та грим – це невід'ємні частини образу, які вокаліст повинен сам побачити, перш ніж вийти до глядача.

Бачити створюваний образ зобов'язаний кожен художник (скульптор або співак, письменник або живописець). Але деякі вокалісти міркують інакше: для гриму існують гримери. Таким чином, вони відхрещуються від своїх прямих обов'язків.

Гример дійсно приходить на допомогу. Підкреслимо: приходить на допомогу. Але це не значить, що вокаліст знімає із себе відповідальність. Він і тут повинен творчо брати участь у процесі остаточного завершення образу. Перш ніж вийти до глядача, вокаліст повинен обміркувати і відрепетирувати усі деталі:

- аналізує твір;
- піклується про голос;
- подумки перевіряє мізансцени;
- неодноразово приміряє костюм (щоб він став «своїм», як і весь образ).

У такій же мірі слід обміркувати і грим.

Вокаліст, який вийшов на сцену у поганому гримі, стає фальшивим і неприродним. Якщо стирчить волосся, вокаліст не побритий, у м'ятому одязі – і особливо, якщо він соліст хору – то навіть якщо він є позитивним образом, слухач його таким сприймати не буде. Чубчик, що закриває очі, робить обличчя маленьким, маловиразним. Неакуратний макіяж псує усе враження від вокального виконання. Тобто, все це не сприяє правдивому відображенню вокального образу й відбувається через те, що співак не навчився гримуватися, враховуючи закони сцени. І така невідповідність костюму тому образу, який подає вокаліст, робить його комічним і неприродним, а це відволікає глядача і є величезним мінусом для самого вокаліста.

Мистецтво гриму за своєю природою індивідуальне, як й індивідуальне обличчя самого вокаліста, його голос, темперамент, зовнішні дані – вони не схожі на інших. Головне у виконанні – це голос, а митецький грим і вміло підібраний костюм дають можливість пристосувати зовнішні якості вокаліста до виконання різних партій та пісень.

Гримери – це кваліфіковані майстри, однак часто вони можуть грим робити стандартним. І звинувачувати їх у цьому важко: гримери не мають досить часу для вивчення індивідуальності вокаліста. Маючи у своєму розпорядженні різні атрибути гриму, однакові для різних виконавців однієї ролі, гример буде робити і грим однотипний, з заздалегідь установленим трафаретом. Дійсно, у гримі також є знеособлення.

Ніхто краще самого вокаліста не може знати своє обличчя. Наприклад, якщо під час співу червоніє обличчя, то необхідно добре його припудрити, але тільки так, щоб воно не відрізнялося за кольором від шиї (шию теж

пудрити). А у випадку, якщо необхідно сховати друге підборіддя – слід затонувати його темним тоном; якщо у вокаліста кругле обличчя, а образ створюється страждальний – то слід затінити вилиці й т.д.

Потрібно пам'ятати, що грим – не маска. Він повинен підсилювати ті або інші живі риси, щоб глядач, який сидить на самих далеких місцях у залі, міг уловлювати всі емоційні переживання вокального героя, тобто, бачити його виразну міміку.

Отже, уміле використання сценічних засобів виразності, засноване на знанні, помножене на природний дар, допоможе вокалісту переконливо і яскраво відобразити на сцені все різноманіття, всю складність «життя людського духу».

Питання для самоконтролю

1. Що відносять до сценічних засобів виразності?
2. Якими бувають сценічні жести?
3. Як міміка впливає на виконання вокаліста?
4. Яка мізансцена може вважатися правильною?
5. Назвіть умови дотримання чистоти мізансцени?
6. Як грим допомагає передати емоційні переживання вокального героя?

ВИСНОВКИ

Хоровий спів як один з найдоступніших видів мистецтва передбачає спільне колективне виконання музичних творів різної складності. Тому у системі сучасного освітнього процесу вищого навчального закладу значне місце приділяється вокально-хоровій підготовці.

Запропонований авторами навчальний посібник «Робота з вокально-виконавським колективом» спрямований на формування у молоді (учнів та здобувачів) знань, умінь і навичок, які дозволять їм у подальшому здійснювати успішну вокально-хорову діяльність.

Матеріал навчального посібника дозволяє:

- розвинути спеціальні здібності та професійні якості вокаліста (музичної пам'яті, мелодійного і гармонійного слуху, відчуття ритму, емоційності й артистизму);

- сформувати й розвинути вокально-технічні й художні навички, які забезпечують можливість творчо здійснювати вокальну роботу у подальшому;

- вивчити різні стилі й жанри вокальної і хорової музики, принципи підбору репертуару;

- забезпечити виховання у молоді художнього смаку за допомогою естетично цінного музичного матеріалу;

- навчити методиці й практиці роботи з вокально-хоровим колективом, методам впливу та взаємодії з кожним членом цього колективу.

Поряд із забезпеченням молоді знаннями, уміннями та навичками вокально-хорової діяльності здійснюється розвиток їх інтелектуально-творчого потенціалу. Під час навчання молоді люди навчаються самостійно розв'язувати проблемні завдання, практично застосовують набуті знання, набувають та удосконалюють вокально-виконавські компетентності. Розвиток інтелектуально-творчого потенціалу молоді під час навчання передбачає усвідомлення ними важливості набуття вокально-хорових умінь

та навичок, що позначається на їх індивідуальному розвитку. У цьому процесі здійснюється орієнтація молоді на музичну творчість, її спонукання до творчої активності. Систематичне залучення молоді до творчо-пошукової діяльності над вокальним твором передбачає їх адаптацію до вокально-виконавської діяльності як сольної, так і у колективі. Результатом розвитку інтелектуально-творчого потенціалу молоді постає її самореалізація в майбутній вокально-хоровій діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В.Г. Постановка голосу: навчальний посібник для студентів вищих музичних навчальних закладів. Київ: Українська ідея, 2010. 68с.
2. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ: Українська ідея, 2001. 144с.
3. Антонюк В. Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект: дослідницька праця. Київ: Українська ідея, 2003. 124 с.
4. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
5. Архимович Л. Б., Шеффер Т. В. Живі сторінки української музики. Київ: Наукова думка, 1995. 200 с.
6. Бондаренко А. В. Самостійна робота студентів вищих навчальних закладів як важливий елемент диригентсько-хорової підготовки: метод. реком. Кривий Ріг, 2017. 93 с.
7. Бондаренко А. Основні принципи диригентсько-хорового навчання. *Наукові записки* / редкол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Кропивницький, 2017. Вип. 152. С. 141-145.
8. Бондаренко А. В. Інтелектуально-творчий розвиток студентів у класі хорового диригування : навчально-методичний посібник. Кривий Ріг : КДПУ, 2019. 160 с.
9. Букач М. М. Взаємозв'язок слуху та голосу – основа вокального виховання. *Наукові записки НаУКМА*. 2006. Вип. 29. С. 121-127
10. Вішленков М. П. Сучасні проблеми роботи з дитячими хоровими колективами. *Культура України*. 2016. Вип. 53. С. 89–99.
11. Гавриленко Л.М. Психофізіологічний фактор як домінуючий у процесі вокального виховання дитини. *Теоретичні та практичні питання культурології* : зб. наук. праць НМАУ. 2009. Вип. 20. С. 86-92.
12. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підр. для вищ. муз. навч.

закладів. 3-тє перевид. Київ: НМАУ, 2008. 318 с.

13. Гринь Л.О. Історичний аспект розвитку української вокальної школи ХХ століття. *Вісник Запорізького національного університету*. 2012. № 1. С. 45-49

14. Гринчук І. П., Бурська О. П. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу: навчальний посібник. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. С. 127–149.

15. Дем'янчук О.Д. Розвиток музичних здібностей у молодших школярів. *Початкова школа*. 1995. № 4. С.14-15

16. Доронюк В.Д., Сливоцький М.Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики: навч. посіб. для викладачів і студентів вищих навч. закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. 306 с.

17. Дуткевич Т. Загальна психологія (конспект лекцій): навчальний посібник. Кам'янець-Подільський, 2012. 96 с.

18. Жишкович М. Основи вокально-педагогічних навиків / Методичні поради для студентів вокальних факультетів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Львів, 2012. 43 с.

19. Зязюн І.А., Сагач Г.М. Краса педагогічної дії. Київ: УФІМБ, 1997. 302 с.

20. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: навчальний посібник. Вид. 4., доопрац. Київ: Музична Україна, 2009. 222 с.

21. Карпось В.А. Основні положення з теорії співу: навч.-метод. посібник. Луцьк: Вежа, 2003. 202 с.

22. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків: Промінь, 2005. 119 с.

23. Крицький В. М. Формування художньо та дидактично доцільних знань у процесі роботи з музичними творами : метод рекомендації. Ніжин : НДПУ ім. М. Гоголя, 2004. 20 с.

24. Лебедев В.К. Колективна музична діяльність молодших школярів у

позанавчальний час. Вінниця, 1998. 56 с.

25. Лисенко М. Вибрані хорові твори. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1992. 202 с.

26. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень. Київ: Музична Україна, 1998. 95 с.

27. Люш Д.В. Розвиток і охорона співацького голосу. Київ: Муз. Україна, 1998. 138 с.

28. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Муз. Україна, 2002. 90 с.

29. Миколайчук М. В. Методика індивідуальних занять з вокалу. *Початкова школа*. 2003. № 8. С. 39-30.

30. Новий тлумачний словник української мови. Київ: «Аконіт», 2001. Т. 2. С. 230.

31. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навч. посібник. Київ: КНУКіМ, 2006. 188 с.

32. Особливості процесу голосоутворення та розвиток вокальних навичок молодших школярів: методичні рекомендації / Укладач: Н.І. Євстігнєєва. Полтава: Видавництво ПДПУ імені В.Г. Короленка, 2004. 74 с.

33. Островська Т. В., Федоріщева С. П. Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до хорової роботи в школі. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2011. Ч II. № 7. 208 с.

34. Падалка Г. М. Учитель, музика, діти. Київ: Муз. Україна, 1998. 144 с.

35. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін): монографія. Київ: Освіта України, 2008. 272 с.

36. Печенюк М.А. «Постановка голосу»: програма для училищ культури. Спеціалізація «Народне пісенне мистецтво». Кам'янець-Подільський, 2004. 19 с.

37. Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. Лекції з курсу «Хорознавство». 1-е вид. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 191 с.

38. Пляченко Т.М. Методика викладання вокалу: навч.-метод. посібник для студентів музичних факультетів (Спеціальність «Музична педагогіка і виховання»). Кіровоград: КДПУ, 2005. 80 с.
39. Прядко О.М. Розвиток співацького голосу: методичні рекомендації для викладачів вокалу та студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів. Кам'янець-Подільський, 2009. 92 с.
40. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна і мистецька (навчальний посібник). Київ: Знання, 2007. 270 с.
41. Савчин М. В., Василенко Л. П. Вікова психологія: навчальний посібник. Київ: Академвидав, 2011. 368 с.
42. Словник іншомовних слів. Київ: Наукова думка, 2009. С. 372
43. Смирнова Т.А. Хорознавство (історія, теорія, методика): навч. посібник. Харків: ХДПУ ім. Г. С. Сковороди, 2010. 180 с.
44. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки : Ч 1. Природно наукові теорії сольного співу: навч. посібник для студентів диригентсько-хорових факультетів музичних і педагогічних вузів. Суми, 2002. 91 с.
45. Стахевич О. Теоретичні основи процесу постановки голосу у вокальній педагогіці. Суми, 1999. 44с.
46. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: навч. посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2016. 240 с.
47. Юцевич Ю. Є. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2009. 352 с.
48. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу: навч.-метод. посібник для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. Київ, 2004. 158 с.

ДОДАТКИ

**МУЗИЧНИЙ МАТЕРІАЛ ДЛЯ ВИКОНАННЯ ХОРОВИМИ
КОЛЕКТИВАМИ РІЗНОГО СКЛАДУ**

Gaudeamus igitur

Anonymous, German early 18th C

Maestoso

S.
1. Gau-de-a-mus i - gi-tur, Ju - ve-nes dum su - mus! Post ju-cun-dum ju-ven-tu-tem

A.
1. Gau-de-a-mus i - gi-tur, Ju - ve-nes dum su - mus! Post ju-cun-dum ju-ven-tu-tem

T.
1. Gau-de-a-mus i - gi-tur, Ju - ve-nes dum su - mus! Post ju-cun-dum ju-ven-tu-tem

B.
1. Gau-de-a-mus i - gi-tur, Ju - ve-nes dum su - mus! Post ju-cun-dum ju-ven-tu-tem

7
Post mo-les - tam se-nec-tu - tem Nos ha-be - bit hu - mus, nos ha-be - bit hu - mus.

8
Post mo-les - tam se-nec-tu - tem Nos ha-be - bit hu - mus, nos ha-be - bit hu - mus.

2. Vivat Academia,
Vivant professores!
Vivat membrum quodlibet,
Vivant membra quolibet
Semper sint in flore!

3. Vivant omnes virgines,
Graciles, formosae!
Vivant et mulieres
Tenerae, amabiles,
Bonae, laboriosae!

4. Vivat et Republica
Et qui illam requit!
Vivat nostra Civitas,
Mecenatum caritas,
Qui nos hic protequent!

5. Vita nostra brevis est,
Brevi finietur.
Venit mors velociter,
Rapit nos atrociter,
Nemini parcetur!

Viva, musica mundi

Rolf Lukowsky, 1999

Breit und feierlich

S.
A.
T.
B.

Vi - va, mu - si - ca mun - di! So - nans us-que ad spa - ti - um. Vi - va,
mu - si - ca mun - di! Pan - de lon - gi - ter cor mun - dum. Ve - lux no - stra vi - ta trans - ve - hit;
quan - tum mo - le - stam tum con - ve - nit. Nunc, a - mi - ci, in - ci - pet! Quis - que can - ta
quod - li - bet! Vi - va, mu - si - ca mun - di! So - nans us-que ad spa - ti - um.
Vi - va, mu - si - ca mun - di! Pan - de lon - gi - ter cor mun - dum!

Гаю, гаю, зелен розмаю

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

Moderato

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems. The first system has a treble clef (T.) and a bass clef (Б.). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Moderato'. The first system contains the first six measures of the piece. The second system starts with a fermata over the first measure and contains measures 7 through 12. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and pianissimo (pp). The lyrics are written below the notes.

Га - ю, га - ю, зе - лен роз - ма - ю; лю - бив дів - чи - ну,
сам доб - ре зна - ю, лю - бив дів - чи - ну, сам доб - ре зна - ю.

Гаю, гаю, зелен розмаю;
Любив дівчину, сам добре знаю. (2)

Любив дівчину півтора року,
Доки не дізнали вороги збоку. (2)

А як дізнали – розщобетали,
Бодай же вони щастя не знали! (2)

Сусіди близькі, вороги тяжкі,
Пийте, гуляйте, як самі знайте! (2)

Пийте, гуляйте, як самі знайте!
Де двоє ходять, не розлучайте! (2)

Гімн України

Слова П. Чубинського
Музика М. Вербицького

Урочисто

С.
А.
Т.
Б.

Ще не вмер - ла У - кра - ї - ни ні сла - ва, ні во - ля, ще нам брат - тя
ук - ра - їн - ці ус - міх - неть - ся до - ля! Зги - нуть на - ші во - рі - жень - ки,
як ро - са на сон - ці. За - па - ну - єм і ми, брат - тя, у сво - їй сто -
рон - - - - ці. Ду - шу й ті - ло ми по - ло - жим за на - шу сво - бо - - - - ду,
і по - ка - жем, що ми, брат - тя, ко - заць - ко - го ро - ду. ро - ду.

1. 2.

Купальська

Українська народна пісня

Слова та мелодія В. Шинкарука
Аранжування для мішаного хору В. Федорченка

Помірно

C. Ой на йва-на на Ку-па-ла, на йва - на, на Ку - па - ла.

A. 1. Йшли мо-ло-ди-ці в ліс по су-ни-ці. З ни-ми дів-ча-та чар-зіл-ля шу-ка-ти.
2. В лі-сі Ма-ри-на зби-ра-ла су-ни-ці, хлоп-ця зу-стрі-ла бі-ля я-ли-ці.
3. Хлоп-ця зу-стрі-ла, по-го-во-ри-ла. По-го-во-ри-ла-ко-шик згу-би-ла.

T.
Б.

11 *Приспів:*

Ой на йва-на на Ку-па-ла, на йва - на, на Ку - па - ла.

17 *повільно*

Ко-шик згу-би-ла - до-лю зна-йшла на йва - на, на Ку - па - ла.

Ой чий то кінь стоїть

Українська народна пісня

Обробка А. Авдієвського

Повільно

mf Баритон соло *)



1. Ой чий то кінь сто - їть, що си - ва гри - вонь - ка?
2. Ой не так дів - чи - на, як бі - ле ли - чень - ко.
3. Дів - чи - на пі - ді - йшла, ру - чень - ку по - да - ла.

7 *mf*

C.
A.

Спо - до - ба лась ме - ні, спо - до - ба лась ме - ні та - я дів - чи - нонь -
 По - дай же, дів - чи - но, по - дай же, гар - на - я, на ко - ня ру - чень -
 Ой луч - че б я бу - ла, ой луч - че б я бу - ла ко - хан - ня не зна -

T.
B.

13 *f* Підголосок А...

ка. ку. ла.
Ко - хан - ня, ко - хан - ня, зве - чо - ра до ран - ня, як со - неч -

f зве - чо - ра до ран - ня, *mf*

21

ко зі - йде, як со - неч - ко зі - йде, ко - хан - ня ві - дій - де.

*) У третьому куплеті альт соло.

Що то за предиво

З репертуару фолькгурту "Кралиця"
В редакції Л. Войцехівської

Помірно

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (Soprano/Alto) and a piano accompaniment (Tenor/Bass). The second system starts at measure 7 and includes a key signature change to 3/4. The third system starts at measure 11 and includes a key signature change to 3/4. The lyrics are in Ukrainian and describe the birth of Jesus.

1. Що то за пре - ди - во, в сві-ті но - ви - на, що Ді-ва Ма - рі - я
Си-на ро - ди - ла. Ой як во - на по - ро - ди - ла і в я -
Ой як во - на по - ро - ди - ла
сель - ця по - ло - жи - ла, Пре - чис - та Ді - ва. Ой як // ва.
і в я-сель - ця по-ло-жи - ла,

2. А Йосип старенький над яслами стоїть,
Йисусові Христові пелени стелить.
Прийшов Ірод та й питає, та й до себе запрошує:
– До мене зайдіть.

3. Вони тії дари Богу віддали,
До злого Ірода не заходили.
Сказав Ірод меча взяти, кров червону проливати,
Христа шукати.

4. Мамки жалібні плачуть, ридують,
Перед їх очима дітей страчають.
– Ой, дитино моя мила, що ж ти злого учинила,
Печале моя.

5. Ангели на небі славу співають
І людям на землі проповідують:
– Слава була, слава буде, родженому радість буде
І нам на землі!

Гей, ви, стрільці січовії

Стрілецька

Обробка М. Леонтовича

Бадьоро

3, 5 куплети

С.
А.
Т.
Б.

1. Гей, ви, стрільці січовії, раз, два, три, в ва-ших дів-чат

1. Гей, ви, стрільці січовії, раз, два, три, раз, два,

Раз, два, раз, два. Раз, два, раз, два, раз, два, три, раз, два,

8

сер - це млі - є, раз, два, три. Ви впе - ред все по - сту - пай - тесь,

раз, два, раз, два, три. Раз, два, раз, два,

раз, два, раз, два, три. Раз, два, раз, два,

13

ні на що не ог - ля - дай - тесь, раз, два, раз, два, раз, два, три.

раз, два, три. Раз, два, раз, два, раз, два, три.

раз, два, три. Раз, два, раз, два, раз, два, три.

3. Пане сотник, що то сталось, раз, два, три,
Що в нас грошей дуже мало, раз, два, три.
Три дні хліба вже не їли,
Лиш холодну воду пили,
Раз, два, раз, два, раз, два, три.

5. Пане сотник, чи ви чули, раз, два, три.
Як музики в корчмі були, раз, два, три.
За чий ви гроші пили
І циганочок любили,
Раз, два, раз, два, раз, два, три.

19 4 куплет

2. По - пе - ре - ду сот - ник і - де, раз, два, три, він до пек - ла

2. По - пе - ре - ду сот - ник і - де раз, два, три, він до пек - ла

2. По - пе - ре - ду сот - ник і - де, раз, два, три він до пек - ла

24

з на-ми пі - де, раз, два, три. Сам із се - бе хло - пець бра - вий, під ним ко - ник

з на-ми пі - де, раз, два, три. Сам із се - бе хло - пець бра - вий, під ним ко - ник

з на-ми пі - де, раз, два, три. раз, два,

30

ду - же жва - вий, раз, два, раз, два, раз, два, три.

ду - же жва - вий, раз, два, раз, два, раз, два, три.

раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, три.

4. Не кажіть же нам у очі, раз, два, три,
 Що не брали наших грошей, раз, два, три.
 Скажіть, скажіть, що то стало,
 Що в нас грошей дуже мало,
 Раз, два, раз, два, раз, два, три.

35

Раз, два, три, раз, два, три. Раз, два, Раз, два, три, раз, два, три. Раз, два, 6. Па - м'я - тай - те, ко - ман - ди - ри, щоб не зле - ті - Раз, два, три, раз, два, три. Раз, два,

40

три, раз, два, три. Раз, два, раз, два, три, раз, два, три, раз, два, три. Раз, два, раз, два, ли ков - ні - ри. Бо стріль - ці всі тай - ни зна - ють, три, раз, два, три. Бо стріль - ці всі тай - ни зна - ють,

45

раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, три. раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, раз, два, три. а - ле все ще по - ва - жа - ють, а - ле все ще по - ва - жа - ють, раз, два, раз, два, раз, два, три.

Коло млина кременина

Українська народна пісня

Обробка Л. Войцехівської

Рухливо, емоційно

C.
A.

1. Ко - ло мли - на кре - ме - ни - на, за - цві - ла ка - ли - на, за - хо - ті - ла

6

в сад гу - ля - ти мо - ло - да дів - чи - на. За - хо - ті - ла в сад гу - ля - ти

C.
A.
T.
B.

11

мо - ло - да дів - чин... 2. За - хо - ті - ла в сад гу - ля - ти по - між яб - лунь -

16

ка - ми. Во - на ве - ла роз - мо - вонь - ку з трьо - ма ко - за - ка - ми.

ко - за... ко - за - ка - ми.

21

Во - на ве - ла роз - мо - вонь - ку з трьо - ма ко - за - кам... 3. Ва - ри, ма - ти,

26

ве - че - ря - ти, я йду в сад гу - ля - ти. Як за - пі - ють пер - ші пів - ні,

31

то при - йду до ха - ти. Як за пі - ють пер - ші пів - ні, то при - йду до
ха... до ха - ти.

36

хат...

4. Пі - ють пів - ні, пі - ють дру - гі, ще й кур - ка со - ко - че.

41

Кли - че ма - ти ве - че - ря - ти, а доч - ка не хо - че. Кли - че ма - ти
не хо... не хо - че.

46

ве - че - ря - ти, а доч - ка не хоч... 5. Ой ве - че - ррай, мо - я ма - ти, що ти на - ва -

52

ри - ла, бо вже ж ме - ні, мо - ло - день - кій, ве - че - ря не ми - ла.

57

Бо вже ж ме - ні, мо - ло - день - кій, ве - че - ря не мил... 6. Бо вже ж ме - ні,

62

мо - ло - день - кій, ве - че - ря не ми - ла. Бо вже ж мо - го ми - лень - ко - го

67

дру - га по - лю - би - ла. Бо вже ж мо - го ми - лень - ко - го дру - га по - лю - бил...

по - лю... по - лю - би - ла.

Котилися вози з гори

Коломійка

Запис та гармонізація І.М. Сльоти
В редакції Л. Войцехівської

Помірно

Соло сопрано

Соло тенора

С.
А.

Т.
Б.

1. Ко - ти - ли - ся, ко - ти - ли - ся во - зи з го - ри, ко - ти - ли - ся
2. А вже ж ме - ні, а вже ж ме - ні не хо - ди - ти а вже ж ме - ні

5

з го-ри,
ди - ти, по-ла-ма-лись яр-ма.
де дів-чи - на гар-на.

во - зи з го-ри.
не хо - ди - ти.

Чу-да, га-ра, чу-да, га-ра, по-ла-ма-лись яр - ма.
Чу-да, га-ра, чу-да, га-ра, де дів-чи - на гар - на.

Чу - да,

чу-да, га-ра, по - ла - ма-лись яр-ма.
чу-да, га-ра, де дів - чи - на гар-на.

9 Підголос сопрано

А...

3. Ко-ти - ли - ся во - зи з го - ри

3. Ко-ти - ли - ся, ко - ти - ли - ся во - зи з го - ри, ко - ти - ли - ся во - зи з го - ри.

14

А...

14

по - ла - ма - лись шпи - ці.

Чу - да, га - ра, чу - да, га - ра, по - ла - ма - лись шпи - ці.
Чу - да,

Чу - да, га - ра, по - ла - ма - лись шпи - ці.

17

4. А вже ж ме - ні не хо - ди - ти

4. А вже ж ме - ні, а вже ж ме - ні не хо - ди - ти, а вже ж ме - ні не хо - ди - ти.

22

та й на ве - чор - ни - ці.

Чу - да, га - ра, чу - да, га - ра, та й на ве - чор - ни - ці.
Чу - да,

чу - да, га - ра, та й на ве - чор - ни - ці.

25

та й на ве - чор - ни - ці.

Чу - да, га - ра, чу - да, га - ра, та й на ве - чор - ни - ці.
Чу - да,

чу - да, га - ра, та й на ве - чор - ни - ці.