

Кушнір К.В.,
Сідорова І.С.

ХОРОЗНАВСТВО ТА ХОРОВЕ АРАНЖУВАННЯ

Навчально-методичний посібник

Вінниця – 2021

УДК 78.087.68+78.088(075.8)
К96

Рецензенти: *Зузяк Т.П.*, кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Искра С.І., кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри теорії та методики музичного виховання Комунального закладу вищої освіти «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж».

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол №3 від 02.06.2021 р.)

Кушнір К.В., Сідорова І.С.

К96 **Хорознавство та хорове аранжування:** навчально-методичний посібник. Вінниця: Твори, 2021. 191 с.

У навчально-методичному посібнику представлений короткий курс лекцій «Хорознавство та хорове аранжування», доповнений практичними завданнями та нотними прикладами українських композиторів. Зміст посібника відповідає базовому курсу факультетів мистецтв і мистецької освіти, музично-педагогічних факультетів навчальних закладів різного рівня підготовки.

УДК 78.087.68+78.088(075.8)

© Кушнір К.В., Сідорова І.С., 2021

ПЕРЕДМОВА

Запропонований навчально-методичний посібник «Хорознавство та хорове аранжування» створений на основі теоретичного осмислення багатой практики хорового мистецтва і спрямований на підготовку студентів до майбутньої музично-педагогічної діяльності. Це зумовлюється самою специфікою навчально-виховного процесу, який передбачає багатогранність проявів виконавсько-педагогічної культури та багаторівневу взаємодію його учасників. Важливими завданнями, які стоять перед студентами спеціальності «Музичне мистецтво» є комплексне вивчення історико-теоретичних, практичних основ хорового виконавства та процесу аранжування.

Для набуття досвіду студентів у вокально-хоровій діяльності автори подають великий обсяг навчального матеріалу з вивчення історичних витоків хорового мистецтва, розвитку хорового співу та жанрів хорового виконавства, оволодіння прийомами і методами практичної роботи з хоровими колективами відповідно вікового принципу, прийомами композиційного перекладу хорової партитури та основних принципів і методів хорового аранжування. Суттєво, що теоретичний матеріал доповнюється нотними прикладами українських композиторів для музично-теоретичного аналізу зразків хорової спадщини та можливостей перекладу хорових творів.

Навчально-методичний посібник містить два розділи. На початку представлені мета, завдання, компетентності, що формуються під час вивчення курсу «Хорознавство та хорове аранжування» відповідно освітніх державних стандартів України та програмні результати навчання.

Кожен із двох розділів ділиться на окремі параграфи, об'єм і послідовність яких відповідає програмі з даної дисципліни, затвердженої навчальним закладом.

У першому розділі висвітлюються історико-теоретичні аспекти хорового виконавства, подано лекційний матеріал з курсу «Хорознавство», практичні завдання та приклади їх виконання, зосереджено увагу на важливих завданнях професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, формах і методах роботи з хором, організацію практичної роботи студентів у хоровому класі з різними віковими категоріями хористів. Задля успішної майбутньої професійної діяльності студентам у процесі роботи над хоровими творами важливо не тільки розвивати власні вокально-хорові навички, а й вміти передати свій досвід молодому поколінню, своїм

вихованцям. У цьому контексті необхідним є розуміння будови і функціонування голосового апарату, елементів вокально-хорової техніки, засобів музичної виразності у хоровому виконанні тощо. Це, у свою чергу, впливатиме на формування професійної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва, а також сприятиме його особистісному розвитку.

У другому розділі досліджено міждисциплінарний зв'язок хорового аранжування з інформаційними комп'ютерними технологіями та доведено, що застосування сучасних музично-комп'ютерних технологій студентами ЗВО формує комп'ютерну грамотність, створює багато можливостей для ефективного музичного навчання, розвиває музичну і загальну культуру, сприяє активізації навчання при вивченні дисципліни, надає можливість самореалізації творчого потенціалу при виконанні студентами самостійної роботи, тим самим удосконалюючи якість засвоєння навчального матеріалу. Розділ містить у собі виклад теоретичного матеріалу, підкріпленого нотними прикладами українських хорових творів, викладених повністю чи у вигляді уривку.

Таким чином, структуру навчально-методичного посібника визначає логіка побудови, оскільки компоненти сформовані за ієрархічним принципом підпорядкування предметних співвідношень.

Навчально-методичний посібник «Хорознавство та хорове аранжування» суголосний з аналогічними посібниками інших авторів (В. Доронюк, Ж. Зваричук, М. Івакін, О. Козинська, Л. Костенко, В. Омельчук, Є. Плющик, В. Савчук, О. Сбітнева, Т. Смірнова, М. Фадеева, Г. Харковина, Л. Шумська). Виключаючи дублювання навчальних матеріалів, посібник вирішує аналогічні цілі й завдання, що відповідають комплексу компонентів професійних вимог у сфері хорознавства та хорового аранжування.

Даний посібник стане корисним навчально-методичним джерелом для поглиблення теоретичної й практичної підготовки студентів, сприятиме комплексному розвитку їхньої вокально-хорової культури, активізації та поліпшенню навчально-виховного процесу. Запропонований матеріал можна використовувати учителям та викладачам педагогічних та мистецьких навчальних закладів різного рівня підготовки на заняттях з хорознавства, хорового аранжування, колективного музикування, методики роботи з хором, хорових практикумів та для самостійної підготовки студентів.

«ХОРОЗНАВСТВО ТА ХОРОВЕ АРАНЖУВАННЯ» ЯК НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА

Мета навчальної дисципліни «Хорознавство та хорове аранжування» – ознайомлення студентів з історією розвитку хорового мистецтва в нашій країні та за її межами; жанрами хорового виконання (академічний хор, народний хор, ансамбль пісні і танцю, оперний хор тощо), їх відмінностями; будовою голосового апарату; діапазонами співацьких голосів, регістрами, теситурою, формуванням хорових партій; типами та видами хорів; елементами вокально-хорової техніки; засобами музичної виразності в хоровому виконанні; хоровим строем та ансамблем; правилами інтонування ладів, інтервалів, акордів; методами роботи диригента над хоровою партитурою тощо. Формування у студентів системи композиційних знань; формування широкого кола різних прийомів і способів перекладу музичних творів; формування власного індивідуального стилю в аранжуванні творів для будь-якого складу хорів; вироблення навичок аналізу аранжування, перекладів та обробок, виконаних видатними майстрами хорового мистецтва; вміння враховувати співацькі можливості виконавців для яких створюється нова фактура хорового твору; вміння орієнтуватися в деталях музичних творів різних епох, стилів та жанрів, розуміти та відчувати особливості художнього мислення того чи іншого композитора; вміння знаходити оптимальний варіант аранжування відповідно художньо-образним завданням тощо.

Завданням вивчення дисципліни «Хорознавство та хорове аранжування» є:

- виховання у студентів любові до пісенно-хорового мистецтва як одного з найважливіших елементів музичної культури;
- ознайомлення студентів з теоретичними основами хорового мистецтва;
- поступове оволодіння прийомами і методами практичної роботи з хоровим колективом;
- допомогти студентам більш інтенсивно і свідомо оволодіти такими профільюючими дисциплінами факультету як хоровий клас, хорове диригування;
- підготовка до педагогічної практики за розділом «Керівництво шкільним хоровим колективом»;

формування у студентів:

- навичок аналізу аранжування, перекладів та обробок, виконаних видатними майстрами хорового мистецтва;
- системи композиційних знань, методів та прийомів у зміні хорової фактури;
- власного індивідуального стилю в аранжуванні творів для будь-якого складу хорів;

Компетентності, якими повинен оволодіти студент під час вивчення дисципліни:

- загальні компетентності – здатність до пошуку, аналізу та синтезу інформації з різних джерел; вміння виявляти, ставити та вирішувати проблеми; здатність до гнучкого способу мислення, відкритість до застосування набутих знань в широкому діапазоні професійної діяльності та повсякденного життя; здатність до адаптації та дії в новій ситуації; здатність працювати в команді, застосовуючи навички міжособистісної взаємодії;

- фахові компетентності – здатність до застосування базових знань з музикознавства, що забезпечують розуміння сутності музичного мистецтва, культурно-історичних закономірностей його розвитку; здатність здійснювати музикознавчий аналіз; розуміти художню та естетичну цінність музичних творів, їх культурний та історичний контекст; здатність використовувати поглиблені знання з теорії і практики вокально-хорової діяльності; здатність до організації та керування вокально-хоровою діяльністю.

Програмні результати навчання: здобувач вищої освіти повинен знати історію розвитку хорового мистецтва в нашій країні і за її межами; жанри хорового виконання (академічний хор, народний хор, ансамбль пісні і танцю, оперний хор тощо), їх відмінності; будову голосового апарату, діапазони співацьких голосів, регістри, теситуру, формування хорових партій; типи та види хорів; елементи вокально-хорової техніки; засоби музичної виразності в хоровому виконанні; хоровий стрій та ансамбль, правила інтонування ладів, інтервалів, акордів; методи роботи диригента над хоровою партитурою; методи та прийоми у зміні хорової фактури; різні прийоми та способи перекладу музичних творів; методіку аналізу аранжування, перекладів та обробок, виконаних видатними майстрами хорового мистецтва; як враховувати співацькі можливості виконавців для яких створюється нова фактура хорового твору; засоби орієнтування в деталях музичних творів різних епох, стилів та жанрів, розуміти та відчувати особливості художнього мислення того чи іншого композитора; способи знаходження оптимального варіанту аранжування відповідно художньо-образним завданням тощо; вміти аналізувати хорові твори світової та української класики різних епох, сучасної та народної музики з боку дотримання стильових і жанрових особливостей; давати творчу естетичну оцінку засобами емоційно-образного слова та виразного власного виконання на високому художньому рівні; вміти розповісти учням

про історію хорового мистецтва, його виразні засоби, визначити жанри народної творчості та розкрити значення народної пісні як джерела хорового мистецтва, виявити характерні особливості хорової культури в Україні у взаємозв'язку основних напрямків: народної, духовної та світської орієнтації; власним голосом виразно передати всі елементи хорової партитури; визначити типи та види хорів та різновиди хорових колективів залежно від профілю виконавської діяльності: капела, оперний, ансамбль пісні і танцю, навчальний хор; характеризувати діапазони хорових голосів та визначати їхні специфічні особливості; вміти володіти технічними прийомами роботи над інтонацією і строем під час хорового виконавства; реалізувати авторський композиторський задум на основі дотримання принципів вокально-хорового ансамблю як фактору професійного рівня інтерпретації, визначити шляхи подолання дикційних та артикуляційних труднощів поетичного тексту; організувати дитячі вокально-хорові колективи на рівні володіння необхідними елементами хорової звучності: чітко урівноваженим ансамблем, точно вивіченим строем, художніми нюансами та дикцією; обґрунтовано визначити особливості адекватних прийомів фразування (агогіка, нюанси, загальні і часткові кульмінації, штрихи, різновиди атаки звуку, артикуляція, редукція у зв'язку з правилами дикції і орфоєпії), оволодіти специфічними диригентсько-педагогічними якостями керівника вокального колективу: музиканта, фахівця-хормейстера, учителя та диригента; формувати дитячі вокально-хорові колективи відповідно вікового принципу (хор молодших школярів, вокально-хорові колективи середніх класів, «юнацький» склад хору) з відповідною голосовою завантаженістю та репертуарною направленістю різного ступеня складності художніх колективів; створити педагогічні ситуації, що спонукають учасників хорового співу до різних форм творчої діяльності; проводити позакласні музично-виховні заходи з урахуванням вікових особливостей художнього сприймання і можливостей шкільної аудиторії; визначити якість і глибину засвоєння учнями програмного матеріалу; використовувати розмаїття методів педагогічної діагностики індивідуальних особливостей художнього сприйняття, розвитку співацьких здібностей дітей та їх художньо-цінних орієнтацій, встановлювати психологічний контакт, утримувати увагу дитячої аудиторії засобами вільного володіння вокально-хоровими та диригентськими навичками, спрямованих на стимулювання емоційно-почуттєвої сфери слухачів; створювати атмосферу міжособистісного та діалогового художнього спілкування у процесі хорових занять; самостійно підготувати анотацію (аналіз) хорового твору; зважати на співацькі можливості виконавців, для яких створюється нова фактура хорового твору; орієнтуватися в деталях музичних творів різних епох, стилів та жанрів, розуміти та відчувати особливості художнього мислення того чи іншого композитора; знаходити оптимальний варіант аранжування відповідно художньо-образним завданням.

РОЗДІЛ 1. ХОРОЗНАВСТВО

1.1. КУРС «ХОРОЗНАВСТВО» В УМОВАХ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Актуальність викладання дисципліни «Хорознавство» у вищій педагогічній школі обумовлено її професійною специфікою, а саме ознайомлення студентів з проблематикою новітніх досліджень у хоровій культурі, історією розвитку хорового мистецтва за кордоном та у нашій країні, елементами хорової звучності, методикою роботи з різними віковими хоровими групами, розучування творів шкільного репертуару, що є компетентнісними складовими хормейстерсько-педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва у загальноосвітній школі. Таким чином, основним завданням вивчення даного курсу на музично-педагогічних факультетах педагогічних університетів є стимулювання студентів до постійного професійного самостворення в процесі майбутньої практичної діяльності. Реалізація цих основ полягає в організації теоретичної, методичної підготовки та ефективної самостійної роботи студентів, що сприятиме розвиткові у майбутніх учителів музичного мистецтва загальних та фахових компетентностей.

Досвід, здобутий студентами музичних спеціальностей на практичних заняттях з хорознавства, є корисною практикою вокально-хорової роботи для майбутньої музичної діяльності та для виховання дітей й молоді за сходами хорового спілкування в загальноосвітніх закладах (вищих, середніх, дошкільних). Зазначимо, що саме вища музично-педагогічна освіта передбачає процес і результат професійного становлення, художньо-естетичного розвитку творчої особистості учителя музичного мистецтва, його підготовку до музично-педагогічної діяльності, насамперед виконавської (інструментальної, вокальної, диригентсько-хорової) та педагогічної (навчальної, виховної, розвивальної) [5, с. 3].

Завдання сучасної музично-педагогічної освіти полягає не тільки в забезпеченні належного рівня фахових знань випускника, але й в його підготовці до соціального життя та реалізації себе як особистості.

Фахова музично-педагогічна освіта – це процес підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до виконавської та педагогічної діяльності, де викладачі професійного навчального закладу мають надавати

особистості не лише необхідні фахові знання та вміння, але й формувати особистість – її світогляд, естетичні й етичні ідеали, моральні норми, художні інтереси і смаки [1, с. 95-99].

Проблема підвищення рівня професіоналізму майбутнього вчителя музичного мистецтва значною мірою залежить від вокально-хорової підготовки, спрямованої на різні види музично-творчої діяльності, які є важливими для теорії та практики професійного становлення студентів мистецьких факультетів вищої педагогічної школи. Особливим підходом у формуванні фахових компетентностей є спрямування на послідовність та систематичність викладення курсу «Хорознавство». Специфічною особливістю вивчення цієї дисципліни є інтегрованість, так як вона передбачає оволодіння знаннями і вміннями у різних напрямках музично-педагогічної діяльності.

Отже, даний курс передбачає широке використання міждисциплінарних зв'язків. Ефективному вивченню «Хорознавства» сприятимуть знання з теорії музики, сольфеджіо та гармонії, історії світової та української музики, постановки голосу, диригування, практикуму читання хорових партитур, хорового класу та практикуму роботи з хором. Проте, як вказує практика, не тільки спеціальні фахові предмети, а й дисципліни з певних гуманітарних наук стають необхідною базою для засвоєння основних матеріалів з хорознавства. Так, «обізнаність у питаннях етики, естетики, педагогіки та психології, що пронизують практично усі категорії хорового мистецтва, стає запорукою оптимізації у навчанні з хорознавства, ефективності засвоєння знань, що у свою чергу формують хормейстерські уміння та навички» [2, с. 10].

Хорознавство дає можливість оволодіти теорією та методикою роботи з хором, основними методами розучування хорового твору; розрізняти жанри хорового виконавства; формує вміння організовувати дитячі вокально-хорові колективи відповідно вікового принципу на рівні володіння необхідними елементами хорової звучності. У кінці навчання для систематизації, поглиблення, узагальнення, закріплення та практичного застосування знань з курсу «Хорознавство» та розвитку навичок самостійної роботи рекомендовано провести індивідуальне науково-дослідне завдання – анотацію на хоровий твір. Такий аналіз хорової партитури потребує самостійної інформаційно-пошукової та аналітичної діяльності й виконується на основі знань, умінь та навичок, отриманих у процесі засвоєння курсу [5, с. 3-5].

У процесі засвоєння студентами курсу «Хорознавство» вирішуються наступні завдання:

- виховання у студентів любові до пісенно-хорового мистецтва як одного з найважливіших елементів музичної культури;
- ознайомлення студентів з теоретичними основами хорового мистецтва;

- поступове оволодіння прийомами і методами практичної роботи з хоровим колективом;
- допомогти студентам більш інтенсивно і свідомо оволодіти такими профільючими дисциплінами факультету як хоровий клас, хорове диригування;
- підготовка до педагогічної практики за розділом «Керівництво шкільним хоровим колективом».

Перше завдання має актуальне значення щодо виховання у студентів любові до пісенно-хорового мистецтва як одного з визначних елементів музичної культури. Адже сучасний шоу-бізнес побудований на естрадній музиці беззмістовного характеру, пропагує низькоякісні хіти з антиморальними образами, і аж ніяк не пробуджує високі почуття й не приносить естетичного задоволення. Безумовно, це істотно впливає на культурне життя молодіжної аудиторії. Тому майбутніх вчителів важливо залучати до пісенно-хорового мистецтва систематично, прививати любов до пісенної культури різножанровим репертуаром, націлити на розуміння, що хоровий спів – це мистецтво колективного виконання вокальної музики, цінний духовний скарб у житті народу, його соціальна і культурна спадщина. На заняттях з хорознавства розкривається зв'язок хорової культури з народно-пісенною творчістю, роль хорового мистецтва в масовому музично-естетичному вихованні й освіті, а особливо важливим питанням є висвітлення значення хорового мистецтва як засобу виховання молодого покоління: від дошкільного до юнацького віку.

Варто наголосити про поступовість викладення курсу. Перші теми замість присвячені історії розвитку хорового співу і тут важливо ознайомити детально студентів з хоровим мистецтвом в стародавні часи й в епоху середньовіччя, адже доцільно розпочати вивчення хорового мистецтва саме з виникнення і становлення найперших хорових і вокально-симфонічних жанрів у Східній і Західній Європі в період XVI-XVIII ст., появи і розвитку співацьких хорових шкіл, коли хоровий спів почали розглядати як основу професійної музичної освіти, розвитку хорового руху у Західній Європі в XIX-XX ст. Також, особливого розгляду заслуговує тема про виникнення перших жанрів хорового мистецтва та професійних хорів у Стародавній Русі, російські співацькі школи, виникнення і розвиток багатоголосного співу, зв'язок хорового виконавства з народною творчістю. В темі розкривається роль «братських» шкіл у розвитку російської хорової культури, розглядається історія створення і розвитку видатних професійних хорових колективів та хоровий рух у XIX-XXI ст. Студенти ознайомлюються з розвитком хорового мистецтва України в наш час: розквітом професійного і самодіяльного хорового виконавства та видатними хоровими колективами, їхніми керівниками, репертуаром.

Результатом реалізації означеного завдання є набуття знань у студентів про історію розвитку хорової культури в нашій країні і за її межами, що паралельно розвиває вміння використовувати отриману інформацію у майбутній вокально-хоровій роботі з учнями. На музичних заняттях (шкільні уроки, вокально-хорові студії) вчитель повинен вміти розповісти учням про об'єктивну картину й історичний шлях хорового мистецтва на прикладі вокального твору, його виразні засоби, визначити жанри народної творчості та розкрити значення народної пісні як джерела хорового мистецтва, виявити характерні особливості хорової культури в Україні у взаємозв'язку основних напрямків: народної, духовної та світської орієнтації [4, с. 5].

Наступне завдання, ознайомлення студентів з теоретичними основами хорового мистецтва, має на меті накопичити базові знання про хор як вокальну організацію. Студенти повинні вивчити особливості будови голосового апарату і його основних частин: органів дихання, гортані, артикуляційного апарату; функції голосового апарату (дихання, голосоутворення, резонування), діапазони співацьких голосів, регістри, теситуру; формування хорових партій, класифікацію співацьких голосів за основними типами, комплектування хорових партій, типи та види хорів, виконавські і художні можливості кожного типу хору, їхнє темброве забарвлення. Важливим етапом цього завдання є ознайомлення майбутніх вчителів з поняттям про дитячий хор, види і жанри хорової творчості для дітей (дитячі пісні, хорові мініатюри, народні пісні, хори в дитячих операх, кантати для дитячого хору, дитячі хори в операх). Студенти, безумовно, мають оволодіти знаннями про принципи організації дитячих хорових колективів та дитячих вокальних ансамблів відповідно до вікових особливостей; вокально-хорові можливості кожного хорового колективу; темброве забарвлення хору й окремих партій.

Неможливо навчити співати в хорі своїх вихованців не оперуючись такими поняттями, як елементи вокально-хорової техніки, серед яких є: процес співу, співацьке дихання, звукоутворення, дикція. Спів – це складний, цілісний процес і важливо знати про одну визначальну особливість, без якої сам процес співу не можливий з професійної точки зору, а саме зв'язок слуху і голосу. Варто зазначити, що у співі повинні взаємодіяти дихання, гортань і резонатори, тому необхідна правильна робота всіх відділів голосового апарату. Розвиток вокальних навичок відбувається на основі слухових уявлень співака. Людський слух і м'язові відчуття мають рефлекторний зв'язок, а передчуття завжди попереджує спів. У внутрішніх слухових уявленнях співака виникає ідеальний звук в точних параметрах (висота, сила, тембр, слово), який в наступний момент повинен бути відтворений. Паралельно слух контролює відповідність відтвореного уявленню. Таким чином, слухова культура виконавця – база, на якій

будується професійне співацьке мистецтво і цю інформацію не варто ігнорувати. А у підготовці студентів, відомості про особливості взаємодії голосу і слуху мають визначальне значення у майбутній вокально-хоровій роботі з учнями та запорукою успішної педагогічної діяльності.

Для того щоб хорові заняття приносили користь і задоволення вчителю і учням, потрібно налаштуватися на постійну творчу взаємодію, міжособистісне спілкування, використовувати індивідуальний підхід. Адже хоровий спів – це колективне виконання, тому тут важливо знати можливості як кожного учня, так і хору в цілому, а це, в свою чергу, вимагає великої роботи і терпіння. Щоб визначити вокально-хорові можливості кожного, крім діапазону голосів потрібно знати регістри співацького голосу, зручні звуки (примарну зону) і незручні (перехідні ноти). На початку співу дітям потрібно правильно і доступно пояснити якою має бути співацька установка і співацьке дихання, використати власний показ, проконтролювати всіх хористів на скільки точно вони виконують правила правильного співу.

У процесі співу велике значення має атака звуку, яка істотно впливає на процес звукоутворення. Це питання розкривається у темі про елементи вокально-хорової техніки і є важливим етапом у формуванні правильних співацьких навичок. Варто знати, що атака – це початок звуку та відповідальний момент звукоутворення. Атака звуку впливає на якість співацького дихання, тембр звуку, формування голосних. Прийнято розрізняти три основні типи атаки звуку: м'яка, тверда і придихова (переддихальна). Якщо вчитель не розуміється у цьому питанні, це може сприяти неправильній атаці у дітей (в'ялість подачі звуку, його незібраність, різкість, зажатість, відсутність гнучкості), що, у свою чергу, може бути причиною неправильного інтонування або, інакше, фальшивого співу.

В учбовій практиці широко використовуються різні форми атаки звуку. Студенти на заняттях з хорознавства вчать певним принципам вокальної роботи, так, якщо утворюється в'ялий, розслаблений, незібраний, неточний звук у співаків, потрібно застосувати тверду атаку. Для звільнення «затисненого» звуку з горловим призвучком можна використати різні прийоми, пов'язані з придиховою (переддихальною) формою звукоутворення. Також, атака звуку залежить від характеру виконуваного твору. Але варто запам'ятати, що найбільш доцільною в хорі є м'яка атака.

Безумовно, на виразний спів впливає правильне формування співацьких голосних, їхнє вирівнювання та тембральна спорідненість. В голосних виявляються всі якості голосу, що істотно впливає на формування співацького звуку. Вимова приголосних звуків теж має свої особливості у співі. Вчителю необхідно знати їхню класифікацію за способами вимови (глухі, дзвінкі, сонорні; губні, язикові, піднебінні; заднього, середнього, переднього укладів). Робота органів (ротова порожнина з язиком, м'яким

піднебінням, нижньою щелепою; тверде піднебіння, гортань, губи, зуби), що спрямована на утворення звуків мови (голосних та приголосних) називається артикуляцією. Від того на скільки правильно вимовляються голосні і приголосні залежить дикція в співі. Дикція – це якість, розбірливість вимови тексту. В хорі дикція залежить від якості вимови тексту кожним співаючим і хором в цілому. Разом з тим, на дикцію впливають такі чинники як характер твору, його динаміка, темп, темброві особливості, теситурні умови тощо. Адже, вчитель повинен розуміти, що виразне донесення тексту до слухачів – одна з умов успішного хорового виконання. Для тренування артикуляційного апарату рекомендується вдаватися до спеціальних вправ: читати хором слова розучуваного твору, в довільних темпах без музики; виголошувати текст в заданому ритмі, спів скоромовок, музично-логопедичне розспівування тощо.

Основною формою вокально-хорової роботи в хоровому колективі є розспівки, які слугують необхідним елементом співацької техніки. Кожна репетиція хору повинна розпочинатися з проспівування вокально-хорових вправ. Варто зазначити, що розспівування використовують: як вокально-слухове налаштування виконавців на початку хорових занять або перед виступом на концерті; для розігріву голосового апарату; налаштування слуху хористів на виконання хорових творів; для розвитку вокально-хорових навичок.

Теоретичні основи курсу «Хорознавство» будуються також на знаннях про хоровий ансамбль, який визначається у хоровій літературі як художня єдність, повна узгодженість усіх компонентів хорового звучання, або злитність за силою та тембром окремих голосів у складі однієї хорової партії та рівновага звучання між усіма партіями взагалі. Ансамбль є одним з трьох основних елементів хорової звучності (стрій, нюанси, ансамбль). Для досягнення хорового ансамблю співаку необхідно зливатися зі своєю партією, партії в свою чергу – у хорі, диригенту – регулювати силу звуку як окремих співаків, так і партій у цілому. Вирішальне значення має відчуття ансамблю. У хоровій практиці існують такі поняття, як частковий та загальний ансамбль, природний та штучний. Вчителю необхідно оперуватися цими поняттями у своїй роботі і знати коли їх використовувати. Робота над ансамблем хору – складний творчий процес, оскільки технічна та художня сторони при роботі над ним, взаємопов'язані між собою: ансамблева техніка визначається поставленим художнім завданням, а здійснення художнього задуму неможливо без технічної досконалості ансамблю [3, с. 21-22].

В наслідок отримання знань з теоретичних основ з курсу «Хорознавство» на практичних заняттях вирішуються наступні завдання: паралельне і поступове засвоєння студентами прийомами і методами практичної роботи з хоровим колективом, інтенсивне і свідоме оволодіння такими

профілюючими дисциплінами факультету як хоровий клас, хорове диригування.

На практичних заняттях студенти набувають вміння володіти технічними прийомами роботи над інтонацією і строем під час хорового виконавства; реалізувати авторський композиторський задум на основі дотримання принципів вокально-хорового ансамблю як фактору професійного рівня інтерпретації, визначати шляхи подолання дикційних та артикуляційних труднощів поетичного тексту; оволодіти специфічними диригентсько-педагогічними якостями керівника вокального колективу: музиканта, фахівця-хормейстера, учителя та диригента; власним голосом виразно передати всі елементи хорової партитури; самостійно підготувати анотацію (аналіз) хорового твору.

На основі отриманих знань і вмінь вирішується ще одне з важливих завдань курсу «Хорознавство» – підготовка студентів до педагогічної практики за розділом «Керівництво шкільним хоровим колективом». Студенти вчаться формувати дитячі вокально-хорові колективи відповідно вікового принципу (хор молодших школярів, середніх класів, старших класів або «юнацький» хор) з відповідною голосовою завантаженістю та репертуарною направленістю різного ступеня складності художніх колективів; проводити позакласні музично-виховні заходи з урахуванням вікових особливостей художнього сприймання і можливостей шкільної аудиторії; визначати якість і глибину засвоєння учнями програмного матеріалу; використовувати розмаїття методів педагогічної діагностики індивідуальних особливостей художнього сприйняття, розвитку співацьких здібностей дітей та їх художньо-цінних орієнтацій, встановлювати психологічний контакт, утримувати увагу дитячої аудиторії засобами вільного володіння вокально-хоровими та диригентськими навичками, спрямованих на стимулювання емоційно-почуттєвої сфери слухачів; створювати атмосферу міжособистісного та діалогового художнього спілкування у процесі хорових занять.

У процесі вивчення курсу «Хорознавство» студент повинен самостійно підготувати завдання для практичних занять. Для самостійної роботи пропонуються наступні теми:

1. Розкрити значення хорового мистецтва у вихованні підростаючого покоління. Розповісти про жанри хорового мистецтва за кордоном у стародавні часи, в епоху Середньовіччя, в період XVII-XVIII ст. Хоровий рух в Західній Європі в XIX-XX ст. Навести приклади (аудіо- або відеозаписи).

2. Розповісти про розвиток співацького мистецтва України. Визначити жанр хорового виконавства провідних колективів України та проаналізувати якість звучання (охарактеризувати 3 жанри хорового виконавства на прикладі хорових колективів з використанням посилання на аудіо- або відеозаписи виконання хорових творів).

3. Ознайомитись з інформацією про діяльність відомих хорових колективів нашої країни та зарубіжжя. Підготувати доповідь про 2 колективи (історія створення, репертуар, концертно-виконавська діяльність), прослухати та проаналізувати записи творів у їхньому виконанні.

4. Прослухати записи окремих співаків з метою визначення типу голосу, діапазону, інших особливостей. Відомості про голосовий апарат. Навести приклади 3 груп дитячих хорів (аудіо- або відеозаписи), надати характеристику за віковими особливостями.

5. Проаналізувати 3 хорових твори М. Леонтовича (діапазон, теситура, вокальні складності, тип та вид хору).

6. Скласти вокально-хорові вправи на різні види вокально-хорової техніки. Проаналізувати пісню шкільного репертуару, визначити вокально-хорові складності, підібрати вправи, які можна використати перед розучуванням даного твору.

7. Проаналізувати дві хорові партитури з погляду: на хоровий ансамбль, визначити складності та шляхи їхнього подолання; на засоби музичної виразності, проаналізувати взаємозв'язок засобів музичної виразності з вокально-хоровими складнощами.

8. Проаналізувати хорову партитуру з погляду на хоровий стрій, визначити складності горизонтального та вертикального строю. Проаналізувати стрілочками мелодичний стрій кожної партії (до 6 тактів) та гармонічний стрій всього хору (до 6 тактів).

9. Скласти план самостійної роботи диригента над хоровою партитурою та репетиційної роботи з хором. Скласти орієнтовну концертну програму хорового класу для певної дитячої вікової групи (святкову, тематичну).

Індивідуальним завданням для перевірки знань з курсу «Хорознавство» є письмовий аналіз хорового твору *a cappella*. Мета індивідуального науково-дослідного завдання: систематизація, поглиблення, узагальнення, закріплення та практичне застосування знань з курсу «Хорознавство» та розвиток навичок самостійної роботи.

Зміст індивідуального науково-дослідного завдання: аналіз хорової партитури, який виконується на основі знань, умінь та навичок, отриманих у процесі засвоєння курсу «Хорознавство». Робота потребує самостійної інформаційно-пошукової та аналітичної діяльності.

Вимоги до виконання та захист ІНДЗ:

1. Звіт про виконання ІНДЗ подається у вигляді реферату з титульною сторінкою стандартного зразка і внутрішнім наповненням із зазначенням усіх порцій змісту завдання (за об'ємом до 10 аркушів).

2. ІНДЗ подається викладачу, який читає лекційний курс з даної дисципліни та приймає екзамен, не пізніше, ніж за 2 тижні до екзамену.

3. Оцінка за ІНДЗ виставляється на загальному семінарському занятті з курсу на основі попереднього ознайомлення викладача зі змістом ІНДЗ.

Можливий захист завдання шляхом усного звіту студента про виконану роботу (до 5 хвилин).

4. Оцінки за ІНДЗ є обов'язковим компонентом підсумкової оцінки і враховується при виведенні підсумкової оцінки з навчального курсу.

Використані джерела:

1. Дубінець І.В. Музично-теоретичні дисципліни в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва: цілі і задачі. Наукові записки Бердянського педагогічного університету. Серія : педагогічні науки. Вип.3. Бердянськ: БДПУ, 2016, С. 95-99.

2. Костенко Л.В., Шумська Л.Ю. Хрестоматія з хорознавства: навчальний посібник для студентів ВНЗ. Ніжин. держ. ун-т ім. Миколи Гоголя. Ніжин: НДУ ім. М.Гоголя, 2013. 521 с. Бібліогр.: С.518-521. 300 прим. ISBN 978-617-527-098-1.

3. Сбітнева О.Ф. Хорознавство: метод. рек. для студ. спец. «Середня освіта (музичне мистецтво)» : Держ. закл. «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Старобільськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2017. 54 с.

4. Сідорова І.С., Лозінська Т.О., Хорознавство: програма вибіркової навчальної дисципліни підготовки бакалавра галузі знань 01 Освіта / Педагогіка спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) спеціалізації режисура музично-виховних шкільних заходів; художня культура. Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2019. 12 с.

5. Сідорова І.С., Пацкань І.В., Штепа Ж.В. Колективне музикування: хоровий клас та практикум роботи з хором. Навчально-методичний посібник для викладачів та студентів мистецьких спеціальностей вищих педагогічних закладів освіти. Вінниця: ФОП, 2017. 202 с.

1.2. ЛЕКЦІЇ З КУРСУ «ХОРОЗНАВСТВО»

ВСТУП ДО ХОРОЗНАВСТВА

Питання до теми:

1. Предмет «Хорознавство» та його завдання.
2. Хоровий спів як вид мистецтва, його виховна роль.

1. Хорознавство – спеціальний предмет, який вивчає типи та види хорів, склад хорових партій, елементи хорової звучності (ансамбль, стрій тощо), засоби художньої виразності, репетиційний процес, організаційні питання. Курс «Хорознавства» першим розробив П. Г. Чесноков (1877-1944) – видатний російський композитор, хоровий диригент, професор Московської консерваторії, який дав і назву предмету.

Хорознавство складається із двох розділів. У першому дається короткий історичний огляд вітчизняного та зарубіжного хорового мистецтва. У другому розділі охарактеризовані хорові ансамблі різних складів та профілів, сформовані ідейно-етичні принципи, що визначають діяльність професійних та самодіяльних хорів. Також у цьому розділі викладені питання теорії та практики роботи з хором.

Завдання курсу:

- оволодіння теоретичною основою хорового виконавства;
- знання класифікації співацьких голосів та хорових партій, їх діапазонів, реєстрової будови, правил інтонування ступенів мажорного та мінорного звукорядів на основі ладового взаємозв'язку в мелодичному та гармонічному викладі, теорії хорового строю, шляхів досягнення всіх видів ансамблів для передачі художнього образу творів, фізіологію голосового апарату, питань вокальної культури, особливостей співацької дикції та орфоепії, типів та видів хорів;
- оволодіння практичною основою хорового виконавства:
 - а/ аналіз хорових партитур,
 - б/ підбір вправ для розспівування,
 - в/ настроювання за камертоном,
 - г/ вміння працювати над хоровою партитурою,
 - д/ володіння методикою вивчення хорового твору,
 - е/ володіння методикою вивчення багатоголосних творів.

2. Хоровий спів – один з найстаріших видів музичного мистецтва. З давніх-давен він завжди допомагав людині у житті, розраджував у годину скрути, туги, журби і веселив душу в світлі дні щастя, свята. **Хор** (грец. «Хорос» – співаюча та танцююча група у стародавньому театрі) – співацький колектив, який складається з груп, кожна з яких в процесі співу

разом виконують в унісон свою партію. Хор, як художній колектив, повинен володіти елементами хорової звучності, цим самим його виконання відрізняється від масового співу. Хоровий спів – колективне виконання вокальної музики.

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

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

Хоровий спів – одна із найбільш широких і загальнодоступних форм художньої діяльності людей. Хорове мистецтво володіє досить могутніми виразними засобами і здатне надавати слухачам високу естетичну насолоду. Хоровий спів залучає до активної хорової творчості та спілкування широкі маси населення, і в цьому закладені його воістину невичерпні виховні та організаторські можливості. Спів у хорі згуртовує людей, об'єднує їх у колектив. Хоровий спів, співацьке виховання дітей та молоді є важливим засобом зростання музичної та загальної культури суспільства, формування художніх смаків та запитів населення. В умовах загальноосвітньої школи хоровий спів продовжує залишатися головною формою музичного виховання підростаючого покоління.

ТЕМА 1. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО СПІВУ ЗА КОРДОНОМ

Питання до теми:

1. Хоровий спів у стародавні часи та в епоху Середньовіччя.
2. Розвиток та становлення хорових і вокально-симфонічних жанрів у Східній та Західній Європі в період XVII-XVIII ст.
3. Хоровий рух в Західній Європі в XIX-XX ст.

1. Хоровий спів – один із самих найдавніших і найбагатших видів музичного мистецтва. Протягом величезного історичного періоду він був

широко і безпосередньо вплетений в процес життя людей. Хоровий спів, напевно, існував ще при первісному ладі. Про це свідчать пам'ятки тієї епохи, а також дослідження етнографічної науки. Хоровий спів не лише супроводжував трудові процеси, але й був важливим елементом народних ігор, танців, обрядів. Виникали жанрові різновиди пісень (трудова, побутова, військова, лірична тощо), збагачувалися виразні засоби, виникали прийоми чергування сольного та хорового співу: на святах та при відправленні різноманітних обрядів до хору приєднувалися інструменти. З'явилися ранні форми багатоголосся. Професійне хорове мистецтво склалося значно пізніше. Основна сфера його діяльності – участь у храмових ритуалах та придворних святах. Хори співали в народних дійствах (страстях-містеріях) Стародавнього Єгипту та Вавилону. Пісенність стародавньої Індії була тісно пов'язана з танцем та інструментальною культурою. Про пісні, танці і процесії з хоровим співом та грою на інструментах, що відбувалися в стародавній Палестині, згадується в книгах «Старого Завіту».

Але особливий інтерес та історичне значення являє собою хорова культура Стародавньої Греції. Хоровому співу надавалось там першорядне значення як важливому засобу виховання юнацтва. Воно вважалось одним із головних елементів освіти, і не випадково поняття «неосвічений» у давніх греків було синонімом «той, що не вміє співати в хорі». Знаменитий давньогрецький філософ Платон саму музику визначав, як мистецтво керування хором. З давніх пір у Греції хоровий спів був невід'ємною частиною піфійських ігор в честь Аполлона. Пісні-гімни звучали на Олімпійських іграх. Хори, які співали в унісон, були різні за типами: чоловічі, жіночі, хлоп'ячі. Важливе місце відводилось хору в грецькій трагедії, яка склалася як жанр в кінці VI ст. до н.е., а найвищого розквіту досягла в Афінах у V ст. Хор у трагедії складався із 12-15 чоловічих голосів. Вони розміщувалися на спеціальній площадці (оркестрі) і виконували по ходу дії пісні унісонного складу. Окрім пісень в трагедію входили діалоги хору і солістів і соло дійових осіб. В Стародавній Греції склалася така класифікація співацьких голосів: високі голоси віртуозів, середні – хорові, низькі – голоси акторів-трагіків. Велике значення для розвитку хорового мистецтва мали теоретичні праці давньогрецьких філософів і музикантів, їхнє вчення про виховну роль хорового співу, про акустичні, гармонічні та ладові закономірності музики. Давньогрецькі наспіви мали вплив на музику християнських церков ряду країн, перш за все Візантії та римо-католицької церкви.

В період феодалізму високого рівня досягло хорове мистецтво Візантії. Розквіт його приходить на VI-VIII ст. Особливо славилися гімни, автором яких був Іоан Дамаскін – творець канонів. Ним була систематизована і викладена структура осьмогласся (система із 8 ладів, які лежать

в основі православних церковних наспівів). Гімни стали основою Східної літургії, а також виконувалися на придворних святах. Візантійському богослужінню була притаманна особлива розкіш. Склад хорів досягав 150, 200 і більше виконавців.

В 1054 р. відбулося розмежування християнської церкви на східну (православну) та західну (католицьку). Основою католицького богослужіння був григоріанський хорал, який отримав свою назву від імені Папи Григорія Великого (VI-VII ст.). Найдавнішою формою григоріанського наспіву була псалмодія – наспівна речитація латинського тексту у вузькому діапазоні.

Наспіви виконувалися виключно чоловічим хором в унісон. В католицьку літургію також входили і гімни, джерела яких були в народно-пісенному мистецтві. Католицька літургія (меса) складалася з V століття із 5 основних розділів: «Kyrie eleison» (Господи, помилуй), «Gloria» (Слава), «Credo» (Вірую), «Sanctus» і «Benedictus» (Свят і Благословен), «Agnus Dei» (Агнець Божий). Центрами професійної хорової культури в середні віки були монастирі і собори Риму і Мілану (Італія), Парижу, Мецці, Шартру (Франція), Рейхенау (Німеччина), Сен-Галлену (Швейцарія). Тут знаходилися кращі співацькі школи, які готували співаків, регентів і розвивали нові форми хорового співу. У VII ст. найбільшої досконалості досягла школа і капела Собору Паризької Богоматері.

Розповсюдженню світського хорового багатоголосся сприяли університети. Тут виник три- або чотириголосий мотет, в якому церковні мелодії поєднувалися із світськими. Нижній голос виконував церковний наспів латиною, верхні голоси в цей час співали рідною мовою народно-пісенні мелодії із світським текстом.

Епоха Відродження XIV-XVI ст. стала прогресивним періодом розвитку хорового співу. Цей період відзначений розквітом поліфонічної музики строгого стилю, розповсюдженням демократичних форм світського багатоголосся, серйозними перетвореннями професійного хорового мистецтва. В італійських містах були розповсюджені ліричні гімни-лауди, 4-голосні фроталли, 3-голосні вілланели. У Франції були популярні багатоголосні пісні – «shansons», різні за жанрами, змістом та формою. В Італії, Англії та Польщі великою популярністю користувався мадригал. Подальшого розвитку набула меса. Однією із найстаріших і авторитетніших шкіл була співацька школа – Schola cantorum. Вона виникла у VI столітті при Папі Григорії Великому. При Папі Сіксті найменована як Сікстинська капела. Це був еталон церковного співу. Склад її 24-30 осіб. В епоху Відродження капелою керували Палестрина, Дюфаї, Жоскен Дебре.

У Венеції в цей час утвердився стиль поліхорального співу. Особливо славився хор собору св. Марка. Хоровий спів супроводжував орган, спочатку один, потім два. Інтенсивно протікало життя в містах Нідерлан-

дів – Амстердамі, Антверпені, Брюгге та ін. Професійне хорове мистецтво широко пов'язано було із співацькими жанрами, народними святами та фольклором. Мелодії народних пісень проникали в різноманітні хорові жанри – месу, мотет. Велику роль в розвитку хорової культури відіграли метризи – співацькі школи-приюти, в яких майбутні співаки, органісти і композитори з раннього дитинства проходили систематичну музичну освіту. Нідерландські майстри розробили систему поліфонічного письма строгого стилю і до найвищої довершеності довели його головну форму – канон. Із співацьких жанрів слід відмітити поліфонічні балади, бургундські *schansons*. Поряд з римською, венеціанською, нідерландською школами в епоху Відродження славилися своїми хорами також французька і англійська, німецька та іспанська, польська та чеська школи. Характерна риса музичної культури XV-XVI ст.: досягнення окремих шкіл – особливо нідерландської та італійської – стають досягненням всієї Європи.

2. XVII століття – відзначено в історії музичного мистецтва виникненням та розквітом опери, яка мала великий вплив на всі області музичного мистецтва. Майже одночасно з оперою виникає ораторія, а пізніше з'являється кантата. Формується і розвивається гомофонно-гармонічний склад хорових творів.

З початку XVII століття складаються нові форми музикування, широкое розповсюдження отримують духовні концерти. У соборах Італії, Франції та Англії до участі в духовних концертах залучались кращі хори, інструментальні ансамблі, видатні солісти-співаки та віртуози-інструменталісти. Для підготовки музикантів у деяких містах при церквах були створені спеціальні навчальні заклади закритого типу – консерваторії-приюти, де вихованці навчалися співу та грі на музичних інструментах, співали в церковних хорах, грали в оркестрах. Навчання співу велося лише «з голосу» без інструментального супроводу для активізації слуху. Приюти були чоловічі та жіночі. Останні готували співачок для церков при жіночих монастирях. В інших церквах жіночий спів не допускався, адже це вважалось гріховним. Хорові та сольні партії сопрано і альтів виконувалися хлопчиками або співаками-кастратами. З XVI ст. в церквах практикувався спів у супроводі органа. В Англії великою популярністю користувалися мадригали. Англійська мадригальна школа довела цей жанр до високої довершеності. В XVII ст. виникли міські клуби любителів музики (кетч-клуби). Хори стали невід'ємною частиною різноманітних театральних і театралізованих вистав. З початку XVIII ст. активно розвивається кантатно-ораторіальний жанр. Свого розквіту він набуває в творчості таких видатних композиторів як Г. Гендель (ораторія), Й. С. Бах (кантата). Більшість творів Й. С. Бах написав для Лейпцігського хору при монастирі св. Хоми. Хор був заснований ще у 1212 році, а

з 1723 по 1750 рік Томанер-хором керував саме Й. С. Бах. Цей чудовий колектив зберігся до наших днів. Він складається із 80 хлопчиків у віці від 10 до 18 років.

3. Наприкінці XVIII ст. на хорову культуру Європи великий вплив мала Велика Французька революція. У Парижі відбувалися масові свята, процесії, театралізовані дійства за участю оркестрів та хорів. Французька революція створила багато чудових пісень-гімнів, театралізованих апофеозів, од, що відзначалися монументальним та динамічним стилем, народжувалися нові жанри, що знайшли своє продовження в наступній практиці хорового співу.

Характерна риса музичного побуту в багатьох країнах Європи XIX ст. – виникнення масових хорових об'єднань. У середині 30 років у Франції утворилось відоме співацьке об'єднання «Орфеон». Воно об'єднало більше 1500 співацьких товариств з кількістю учасників до 60000 осіб. Німецькі чоловічі хорові товариства – лідертафелі – виникли на початку XIX ст. Вони переслідували культурно-просвітницьку мету. Характерна особливість європейської культури з другої половини XIX ст. – швидке зростання пісенно-хорового мистецтва слов'янських країн. Так у Чехії виникли хори: «Глагол», «Сметана», хор моравських вчителів, пізніше – військові ансамблі. У Болгарії – дитячий хор «Бадра смяна». У Польщі – ансамблі «Мазовше», «Варшава», «Шленськ» тощо., хор ім. Золтана Кодаї в Угорщині тощо. Сучасний хоровий рух Європи характеризується широким розвитком міжнародних творчих контактів, проведенням багаточисельних фестивалів і конкурсів, що стимулюють зростання професійної майстерності; а також теоретичних і методичних конференцій з питань хорового співу, співацького виховання дітей тощо.

ТЕМА 2. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Питання до теми:

1. Виникнення та розвиток вітчизняного професійного хорового мистецтва від часів Київської Русі до сьогодення.

2. Історія створення та розвитку видатних професійних хорових колективів.

1. Хорове мистецтво нашої країни має давні традиції. Протягом майже восьми століть його основою був так званий знаменний спів – хоровий спів в унісон. Професійне хорове мистецтво в ранній період свого становлення розвивалось із візантійських зразків як мистецтво культове (з

прийняттям християнства Київська Русь перейняла у Візантії і її урочисте богослужіння). Засвоєні були й принципи нотації: над текстом проставлялись знаки, які вказували напрям руху мелодії. Знак («знамя» – старослов'янською), звідси – знаменний спів, тобто спів за знаками (знаменами). Нотація була приблизною: не вказуючи точної висоти і довжини ноти, вона повинна була нагадувати співакам мелодію, яку вони вже знали раніше. Умовність знаменної нотації дозволяла співакам, користуючись візантійськими записами, творчо їх видозмінювати.

В основі знаменного співу лежала суворо розроблена ладова система – осьмогласся. Стародавні лади, або, як їх називали «гласи», складались з характерної поспівки (діатонічного мотиву, складеного з трьох-чотирьох звуків) і заключної мелодичної фігури. Таких гласів було вісім. Кожний з них виконувався в визначений тиждень церковного календаря, під час якого співались знаменні мелодії лише на цей глас.

В XV-XVI століттях ладові поспівки, залишаючись основою мелодичного розвитку знаменного розспіву (знаменний розспів – стародавня графіко-символічна система фіксації мелодичного матеріалу), отримують все більш багату варіаційну розробку, наприклад, демественний розспів (зберігаючи стильові ознаки знаменного співу, він включає в якості мелодичного матеріалу свіжі звороти і мотиви народної пісні, що збагачує його виразні можливості, робить його музично більш складним, яскравішим).

Найбільш ранні свідчення про церковне багатоголосся відносяться до XVI століття, хоча в примітивних формах воно, мабуть, існувало і раніше. Поліфонічні твори XVI століття мають на собі вплив практики народного багатоголосся (прийоми підголоскової поліфонії, народна манера «розщеплення» голосів, їх перехрещення, перенос окремих голосів іноді на октаву вгору та інше). Церковне багатоголосся – «строчний спів», як і народне – частіше всього дво-, триголосе. Основна мелодія проходила в середньому голосі, її вів досвідчений співак, керівник хору – «головщик». Окрім «строчного співу» існував і інший оригінальний напрям розвитку – «путьовий» трьохстрочний спів. Його стильовою особливістю є повна, абсолютна свобода голосоведення, контрастний рух мелодичних ліній, в результаті чого між голосами постійно виникають дисонанси, «гласа с гласом борение» (як казав музикознавець часів М. Глінки Одоєвський). Особливо характерні закінчення піснеспівів, де окрім секунд, звичайних для музики такого типу, часто чути звукокомплекси, складені з двох секунд, які звучать одночасно (зараз це кластери). Дисонанси в творах «путьового» співу зустрічаються постійно, значення їх підкреслюється в каденціях, що свідчить про те, що майстри цього виду співу використовували їх свідомо, їм подобались такі терпкі співзвуччя.

Особливою сторінкою в історії розвитку хорового мистецтва є піснеспіви Києво-Печерської Лаври. Вони характерні такими деталями: мелодія проходить завжди в партії другого тенора, перші тенори частіше всього

ведуть до нього верхню терцію. В гармонічних сполученнях часто зустрічаються заборонені класичною строгою гармонією послідовності (паралельні квінти, октави, перечення та інш.). Такі гармонії властиві українському народному співу і, вірогідно, звідти були запозичені чернецтвом Лаври.

В кінці XVII століття в музичну культуру нашої країни (через західну Україну) входить новий багатоголосний стиль хорової музики – партесний спів і новий його жанр – партесний концерт, який є одним з різновидів барочного мотету (прийшов до нас з католицької музики через польський вплив). Партесний концерт відійшов від естетичних норм старого «знаменного» розспіву і, порівняно з ним, мав світський характер. Цей новий жанр хорової музики зазнав впливу народнопісенних традицій, важливо було й те, що виконувались партесні концерти слов'янською мовою, що стало своєрідним протиставленням покатоличенню та денационалізації українського народу. Перші партесні концерти були досить простими за фактурою, за складом вони були, в основному, чотириголосні, написані в гомофонно-гармонічній фактурі з елементами імітаційної поліфонії.

З появою партесного концерту виникає й нова система нотного запису, адже безлінійна «крюкова» нотація вже не могла повністю передати різноманітні за мелодичними лініями та ритмом голоси концерту. На зміну «крюкам» приходять більш досконале п'ятилінійне «київське знамя», або квадратна київська нотація, подібна до західноєвропейського хорального письма. Авторами перших партесних концертів (XVII ст.) були І. Колядчин, М. Ділецький, (в Росії – В. Тітов, М. Калачніков). Цей жанр був розвинений в творах відомих українських композиторів – М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського (XVIII ст.), він дістав назву хорового духовного концерту і повністю витіснив на кінець XVIII ст. партесні концерти. Духовний хоровий концерт зазнав ще більшого впливу народної пісні (її інтонацій, традицій народного багатоголосся тощо).

Хорове мистецтво сучасності – це величезна палітра творів від обробки народної пісні, хорової мініатюри до великих хорових форм – ораторій, кантат, концертів, хорових симфоній тощо. Особливістю сучасного хорового письма є використання композиторами новаторських засобів музичної виразності, зростає роль тембрових, сонористичних барв, регістрових співставлень; широко використовуються хроматизація, поліладовість, поліритмія, в гармонії – ускладнення її вертикалі за допомогою неакордових звуків, кварто-квінтова побудова акордів, біфункціональні нашарування, кластери, модальність та інше. Широко використовуються також речитація, вигуки, говір, гліссандо, шумові ефекти, перкусії, хорова імпровізація. Сучасна хорова музика прагне подолати бар'єр між музичною і мовною інтонаціями, максимально зберегти їх виразність та ефект. Твори української сучасної хорової музики досить складні за музичною

мовою (алеаторика, сонористика, сміливі гармонічні комплекси, мелодичний звукопис на основі українських народних пісень з ажурною хоровою фактурою тощо), тут присутня і тональна визначеність, і коливання тонічних устроїв, і тональна диференціація кількох ліній, що значно збагачують враження від цієї музики.

2. З утворенням Російської держави центр хорової культури перемістився в Москву. При дворі Івана III на початку XVI ст. був створений хор «государевых певчих дьяков». В другій половині XVI ст. при Івані IV виник патріарший хор. В 1713 р. «хор государевых певчих дьяков» за наказом Петра I був переведений в Петербург і почав носити назву – Придворна співацька капела. В 1737 р. Придворна капела була запрошена до участі у виконанні італійської опери. Цей колектив існує до нашого часу під назвою Петербурзька співацька капела ім. М.І. Глінки. В 1721 р. із «Патріарших певчих» при Синодальному училищі в Москві утворився Синодальний хор. Це були концертні хори, між якими весь час відбувалися традиційні змагання. В 1880 році почав свою концертну діяльність хор О. Архангельського. Це один з перших колективів, в яких були введені жіночі голоси.

Після революції 1917 р. активно почав діяти народний хор під керівництвом Пятницького. В 1928 р. в Москві був утворений ансамбль пісні та танцю Червоної Армії (нині – «Ансамбль пісні і танцю Російської армії імені О.В. Александрова»). В 1928 р. був створений хор радіо, в 1942 р. в Москві був організований академічний хор (нині – Державний академічний російський хор ім. Свешнікова). Подальшого розквіту набуло самодіяльне мистецтво. Багато хорових колективів успішно брали участь у змаганнях на міжнародних конкурсах та фестивалях.

У другій половині XIX ст. на Західній Україні велике розповсюдження отримав хоровий рух просвітницького характеру. В 1887 році виникло перше співацьке товариство «Торбан», при ньому була відкрита музична школа. В 1891 р. організувалось співацьке товариство «Львівський боян» і було затверджене перше на Україні видавництво. В 1903 році окремі хорові товариства об'єднались у «Союз співацьких та музичних товариств у Львові». При ньому була відкрита музична школа, перетворена в 1904 р. в інститут ім. М. Лисенка (майбутня Львівська консерваторія). В 1920 році була утворена капела «Думка», а в 1925 р. – Державна капела бандуристів; в 1939 р. – капела «Трембіта». Просвітницький напрямок мав хор під керуванням О. Кошиця, який багато мандрував, пропагуючи хорове мистецтво серед широких верств населення України та зарубіжжя. Нині в Україні працюють ансамблі пісні та танцю: «Гуцульський», «Козаки Поділля», «Льонок», «Поділля» та ін.; народні хори: хор ім. Г. Верьовки, черкаський, чернігівський тощо;

академічні капели: «Думка», «Трембіта», «Орея» та ін.; камерні хори: Київський ім. Лятошинського, Вінницький ім. В. Газінського, «Київ», «Хрещатик»; дитячі колективи: «Дударик»; «Щедрик», «Дзвіночок», дитячий хор радіо і телебачення тощо; військові ансамблі пісні та танцю, оперні хори, хори музичних навчальних закладів, аматорські хорові колективи.

ТЕМА 3. ЖАНРИ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Питання до теми:

1. Форми сучасного хорового виконавства.
2. Академічні капели та камерні хори.
3. Оперні хори.
4. Навчальні хори.
5. Народні хори.
6. Ансамблі пісні та танцю.

1. Існують різні форми сучасного хорового виконавства:

- хори професійні та самодіяльні;
- академічні та народні;
- дорослі та дитячі;
- хори, що є самостійною одиницею або частиною великого творчого колективу.

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

- хори академічні;
- народні хори;
- ансамблі пісні і танцю (військові, народні);
- навчальні хори (в музичних навчальних закладах);
- хори театрів (музичних, драматичних);
- дитячі хори;
- аматорські хори.

2. Прийнято розрізняти 2 головні напрямки в хоровому співі: академічний і народний.

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

Капела. Хор отримав цю назву від назви місця, де розташовувались співаки. До середніх віків капели були виключно вокальні. Пізніше ста-

ли з'являтися капели, які об'єднували не лише співаків, але й інструменталістів. В капелах поєднувалися кращі композиторські та виконавські сили. В даний час капелами називаються деякі великі і середні за складом висококваліфіковані концертні хори.

Камерний хор. Невеликий за кількістю співаків хоровий колектив (від лат. *Camera* – кімната), який виконує різнопланову хорову музику для невеликого складу.

Характерною рисою академічних колективів є спів в академічній манері (округленим прикритим звуком), високий професійний рівень учасників підібраних за тембрами голосів, широкого діапазону звучання. Концертні виступи завжди відбуваються за участю диригента. Репертуар складається з творів різних жанрів хорової музики: пісні, хорові мініатюри, великі форми (ораторії, кантати, сюїти, поеми, меси, хорові симфонії та дії, реквієми тощо). До хорів цієї групи відносяться такі колективи: капели – «Думка», «Трембіта», «Орея», чоловіча капела ім. Ревуцького; камерні хори – «Київ», «Хрещатик», Вінницький хор ім. Віталія Газінського, Київський хор ім. Лятошинського.

3. Поєднання хорового співу із сценічним дійством визначає специфіку оперно-хорового виконання. Вона має свою давню історію. Оперні хори виникли на початку XVII ст. В 1600 році у Флоренції була поставлена опера Я. Пері «Еврідіка», в якій брав участь мадригальний хор, а в 1607 році в Мантуї відбулася прем'єра опери «Орфей» К. Монтеверді, з хорами пастухів і підземних духів. Важливу роль грали хори в римській опері (30-ті роки XVII ст.). З другої половини XVII ст. значне місце в театральному репертуарі зайняли опери Ж.-Б. Люлі та Ж.-Ф. Рамо, з їх різноманітними пасторальними, військовими, релігійно-обрядовими та казково-фантастичними хоровими сценами. Помітно підняв роль хорів в оперній драматургії К. Глюк у XVIII ст. Його продовжувачами були Л. Керубіні, В.А. Моцарт, К. Вебер. Велика роль відведена хорам в операх Дж. Верді, Д. Меєрбера, Ж. Бізе. Могутнім джерелом прогресу оперно-хорового мистецтва стала російська класика: опери М. Глінки, О. Бородіна, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського. З другої половини XIX ст. складаються оперні школи в Україні.

У XX ст.: опери Д. Кабалевського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича; в Україні: К. Данькевича, Ю. Мейтуса, Б. Лятошинського, П. Майбороди; пізніше – І. Шамо, Л. Колодуба, Д. Клебанова, В. Губаренка тощо.

4. **Навчальні хори** – хорові класи консерваторій, університетів культури, музичних факультетів педінститутів, музичних, педагогічних училищ та училищ культури. Основна мета цих колективів – професійна

підготовка майбутніх хормейстерів. Крім навчально-виховної роботи, такі хори займаються ще концертно-виконавською практикою. Відомі своїми традиціями навчальні хори: Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського; Одеської музичної академії ім. А. Нежданової та ін.

5. Народні хори будують свою роботу на основі місцевих співацьких традицій. Цим визначається різноманітність складів і манери виконання народних хорів. У співацькій практиці деяких народів використовуються своєрідні прийоми виконання, які не характерні представникам інших народів. У башкирів, тувинців, монголів існує, так званий, горловий спів. У корейців, китайців, японців голоси звучать дуже «близько», м'яко, з деяким «носовим відтінком». Характерною рисою німецьких хорів є 4-голосся. Основу грузинських чоловічих хорів складає триголосся. У тувинців, вірменів побутує унісонний хоровий спів тощо.

Для партитур українських хорів характерний, перш за все, багатоголосний підголосково-поліфонічний склад. Жанровими ознаками українських народних хорів є: 1) опора на місцеву традицію побутового хорового співу; 2) використання натурального регістрового звучання голосів; 3) підголосково-поліфонічний розспів пісні як основа хорового багатоголосся; 4) поєднання пісні з народною пантомімою і хореографією. На відміну від академічних хорів, українські народні хори не мають єдиних норм в кількісному співвідношенні чоловічих і жіночих голосів. В народному хорі чисельний склад груп низьких голосів (басів та альтів) може значно перебільшувати склад високих дзвінких голосів (сопрано, тенорів), які виконують підголоски. Народний хор у більшості випадків співає на естраді без диригента. Для нього характерна специфічна співацька манера звукоутворення, властива традиціям народного співу тієї чи іншої місцевості. Для народного виконавства типові імпровізаційність, варіативність, підголосковість, наявність провідного співака при відсутності диригента (на концертах), використання натурального регістрового звучання голосів. У репертуарі народних хорів провідне значення має жанр пісні. Серед відомих і кращих хорів народного типу: Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г. Верьовки; Черкаський, Волинський, Чернігівський, Закарпатський народні хори.

6. Ансамбль пісні і танцю – художній колектив, що поєднує вокальну, танцювальну та оркестрову групи. Ця форма найбільш характерна для народних, військових, молодіжних колективів. Ансамблі пісні та танцю – одна із розповсюджених форм хорового виконавства. Сама назва свідчить про поєднання двох жанрів мистецтва – музики і хореографії, в зв'язку з цим, до ансамблів можна віднести і деякі народні хори, які включають в себе хор, оркестр і танцювальну групу. Наприклад: хор ім. Г. Верьовки,

«Козаки Поділля», «Льонок», «Поділля». В основі діяльності ансамблів, як правило, лежить пропаганда національного народного мистецтва.

Військовий ансамбль пісні та танцю вперше виник в Радянському Союзі в 1928 р. Професійні армійські ансамблі існують і нині при військових округах та великих з'єднаннях. Для кожного з них характерні специфічні костюми та репертуар.

ТЕМА 4. ХОР ЯК ВОКАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ

Питання до теми:

1. Поняття про функції голосового апарату.
2. Резонатори.
3. Діапазон, регістр у співі.
4. Теситура та тип голосу.
5. Комплектування хорових партій:
 - a. Група жіночих голосів,
 - b. Група чоловічих голосів.
6. Дитячий хор. Етапи формування дитячого голосу:
 - a. Молодший хор,
 - b. Середній хор,
 - c. Старший хор.
7. Поняття про хор.
8. Тип та вид хору.
9. Кількісний склад хорів.
10. Розташування хору на естраді.
11. Хорова партитура.

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

Органи, що беруть участь у голосоутворенні, є технічними виконавцями наказів, які ідуть від центральної нервової системи, в результаті її складної діяльності при співі. Органом, де відбувається зародження звуку є **гортань**. Вона розташована по середній лінії шиї в передньому її відділі і являє собою трубку, верхній отвір якої, відкривається в порожнину глотки, а нижній – безпосередньо продовжується в трахею. Гортань виконує потрібну функцію: *дихальну, захисну та голосову*, і має складну будову. Її основу складають хрящі, що з'єднуються між собою за допомогою суглобів та зв'язок, переплетених з середини та зовні м'язами.

Внутрішня поверхня гортані вистелена слизовою оболонкою. Головним хрящем гортані є **щитоподібний**, що визначає її розмір (у чоловіків – виступ на передньому краї шиї у вигляді кадика «**адамово яблуко**» – у басів значний, у тенорів – менший та малопомітний). **Перстнеподібний хрящ** у нижній частині гортані та дві пари **черпакуватих хрящів**, що приводять у коливання голосові зв'язки.

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

Голосові складки як і вся слизова – це «рихла» з'єднувальна тканина залоз, що складається зі слабо розвинених м'язів, які змикають ці складки. При голосоутворенні залози звожують голосові складки. Голосові складки в стані спокою утворюють трикутну щілину (при диханні), яка називається **голосовою щілиною**. При голосоутворенні голосові зв'язки змикаються, голосова щілина закривається. Поверхня голосових складок вкрита щільним еластичним волокном перлинного кольору. Голосові складки поділяють порожнину гортані ніби на два відділи: **надскладкові** та **підскладкові**. Всі м'язи гортані поділяються на **внутрішні** та **зовнішні**. Внутрішні змикають голосову щілину, зовнішні – з'єднують її зверху з під'язичною кісткою, а знизу з грудною кісткою. Вони також піднімають і опускають всю гортань, фіксуючи її на відповідну висоту. Знизу гортань безпосередньо переходить в дихальне горло або трахею.

Трахея являє собою трубку, що складається з хрящових незамкнених назад кілець. Ці хрящові пластинки також переплетені між собою м'язами. Трахея переходить у два великих бронхи, які деревоподібно розгалужуючись, перетворюються на більш дрібні. Самі маленькі – бронхіоли закінчуються пухирцями, в яких відбувається газообмін. Бронхи є основою легень, які розміщуються в герметично ізольованій від оточуючого середовища грудній клітці.

Грудна клітка спереду скріплена з грудною кісткою, ззаду з хребтом. Хребет з'єднаний з грудною кісткою дугоподібними ребрами. Кістяк грудної клітки оповитий парними м'язами, що беруть участь у диханні. Одна пара м'язів – при вдиху (вдихателі) піднімають дуги ребер і тим самим розширюють порожнину грудної клітки. Друга пара (видихателі) опускає ребра, тобто здійснює видих. Діафрагма або грудочеревна перетинка – це дуже міцний м'язовий орган, який відділяє грудну порожнину від черевної. Діафрагма регулює швидкість витоку повітря та підскладочний тиск при утворенні звуку та його сили. Ротова порожнина: її боковими стінками є щоки, дно заповнює язик, передню стінку утворюють губи. Стелю утворює кісткова пластинка, що відділяє ротову порожнину від носової

(тверде піднебіння), яке переходить в напрямку до гортані в м'яке піднебіння. М'яке піднебіння закінчується маленьким виступом-язичком, який разом з коренем язика, піднімаючись, утворює «зів». Тверде та м'яке піднебіння разом з передніми зубами утворюють купол.

2. В акустиці **резонатором** називається порожнина, поміщена в пружні стінки, яка відгукується на певні звукові тони. У вокальній практиці прийнято розрізняти верхні і нижні резонатори. Верхні резонатори лежать вище гортані: глотка, рот, ніс, додаткові порожнини носа, лицевий кістяк; нижні резонатори – порожнини, які лежать нижче глотки: частина гортані, трахея, бронхи та грудна клітка. Нижні резонатори впливають на тембр, сприяють підвищенню активності голосових зв'язок, при найменшій затраті енергії. Відчуття співаком вібрацій грудного резонатора свідчить про повноту звучання голосу, особливо його нижніх тонів. Порожнина рота має значення для формування співацького голосу при утворенні голосних і приголосних. Під час співу м'яке піднебіння перекриває вхід у носоглотку. Якщо перекриття неповне, звук набуває носовий відтінок. Додаткові порожнини носа також беруть участь у резонуванні. Відчуття резонансних явищ являється індикатором хорошої організації співацького апарату, сприяє знаходженню високого, яскравого, польотного звуку. Таким чином, вібрації, що утворюються в цих порожнинах є не причиною, а наслідком хорошого звучання голосу.

3. **Діапазон** – звуковий об'єм голосу дорослого співака. Він складає приблизно дві октави. Робочий діапазон – найбільш вживаний голосовий обсяг, який складає півтори октави. Звуковий об'єм голосу не однорідний, він поділяється на регістри.

Регістр – послідовний ряд однорідних звуків, які відтворюються одним механізмом голосоутворення. Розрізняють 2 типи роботи голосового апарату, які відповідають грудному регістру і фальцету. Грудний регістр характеризується повним замиканням голосової щілини, при фальцеті замикання голосової щілини неповне, зв'язки вібрують лише вільними середніми краями. Фальцет слабший, бідніший за тембром, ніж грудний регістр.

Мішаний регістр характеризується поєднанням елементів грудного і фальцетного (головного) голосоутворення. Протягом всього діапазону співаки користуються мішаною формою голосоутворення. На межах регістрів знаходяться зони звуків, на яких відбувається перебудова голосового апарату – перехідні ноти. Ці зони чути у співаків, які співають натуральними голосами, не використовуючи прийомів згладжування регістрів. На перехідних нотах голос стає тьмяним, менш стійким, ніби «западає» (особливо це помітно у співаків-початківців), а пройшовши цю

зону, починає звучати знову яскраво, але в новому забарвленні. Чоловічі голоси мають два реєстри: грудний і головний; жіночі – три: грудний, медіум і головний. Відповідно і зон перехідних нот у чоловіків – одна, у жінок – дві. У жіночих голосів більш помітний «перелом» голосу при переході від грудного реєстру до медіуму. Перехід від середнього реєстру до верхнього менш помітний. Верхній реєстр у жінок – це мішаний реєстр з перевагою головного звучання. Він динамічніший і багатший за тембром, ніж фальцет у чоловіків. Фальцет зустрічається у колоратурних сопрано на крайніх верхніх звуках (мі, фа³), які називаються «флейтовими звуками». Фальцет у чоловіків розширює діапазон, приблизно наполовину октави вгору і може опускатися вниз до середини грудного реєстру. В сольному співі чоловічі голоси використовують фальцет не дуже часто. В хоровому звучанні фальцет дає красивий звук і є необхідним прийомом. Ним, наприклад, часто користуються тенори у верхньому реєстрі. Для кожного типу голосу характерні свої особливості звучання і свої межі реєстрів. Знання цих особливостей важливе для визначення типу голосу і для його розвитку.

4. Теситура – висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу. Теситура може бути середня, висока і низька, зручна або незручна. Теситура зручна, якщо голос звучить вільно і красиво. Якщо в процесі співу голос звучить напружено, художньо-виразні і технічні завдання деякою мірою перевищують природні співацькі можливості голосу – теситура вважається незручною.

Якщо хорова партія розташована в високій теситурі потрібно слідкувати за прикриттям звука, уникати його форсування. У низькій теситурі – необхідно звертати увагу на щільність звука, його виразність. В усіх випадках визначну роль відіграє особистий слуховий контроль за звучанням не тільки керівника хору, але й кожного його учасника.

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

Альт в італійській школі став називатися контральто. В багатьох партитурах старих італійських майстрів замість прийнятого тепер найменування жіночого голосу альт збереглася назва – **контральто**.

Останнім відокремився в самостійний тип голосу – **баритон**. Низький тенор дав початок ліричному баритонові, а високий бас – **драматичному**. В партитурах і клавірах переважно фіксуються тільки типові назви голосів. **Хорові голоси** – сопрано перше та друге, альти парші та другі, тенори перші та другі, басы перші та другі, октавісти. **Сольні голоси** – сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенори, баритони, басы.

В теперішній час **розрізняють**:

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

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

Хорова партія – група однорідних голосів в хорі, які в унісон виконують свою мелодію – частину хорового твору.

Правильне формування кожної хорової партії – необхідна умова створення хору. Основні вимоги до хорової партії:

а/ володіння повним діапазоном даного голосу;

б/ володіння хоровими фарбами, наявністю м'яких ліричних і сильних драматичних голосів.

Працюючи з хоровою партією диригент повинен досягти єдності і краси звучання, вміло використати позитивні можливості і маскувати недоліки окремих співаків, відпрацювати інтонаційну стійкість і динамічну рухливість. Вирішальна умова успіху – використання єдиних вокальних принципів в поєднанні з індивідуальним підходом.

а. Група жіночих голосів складається з сопрано I - II та альтів I - II.

Партія сопрано. Сопрано – високий жіночий голос. *Колоратурне сопрано* – найлегший і рухливий голос. Діапазон: до¹ – фа, соль³. У хорі використовується як сольний голос, адже він тембрально погано зливається в ансамблі з іншими голосами. *Лірико-колоратурне сопрано* має такий самий діапазон, але добре зливається з іншими голосами. *Ліричне сопрано* має діапазон: до¹ – до³. Ліричні сопрано володіють м'яким, теплим звуком. Нижній регістр звучить досить слабо, бідний за тембральним забарвленням. Середній регістр – дуже виразний, динамічний, світлий. Яскраво

звучить верхній регістр. *Лірико-драматичне* та *драматичне сопрано* володіє великою силою і може виконувати досить низькі звуки. Нижній і середній регістр звучить соковито і повно, верхній – сильно, насичено, яскраво. Діапазон: до¹ – до³. Зона примарних звуків у сопрано – сі¹ – до². Перехідні ноти – мі, фа¹ і мі, фа^{#2}. Дуже часто партія сопрано виконує функцію основного мелодичного голосу, тому вона повинна володіти яскравим, красивим тембром. Партію сопрано I формують лірико-колоратурні та ліричні сопрано, сопрано II – лірико-драматичні та драматичні сопрано.

Партія альтів. Альт – низький жіночий голос. Складається з меццо-сопрано. Діапазон: мі-фа – мі-фа². *Ліричне меццо-сопрано* не має великої сили, але відрізняється красивим тембром грудного регістру. *Драматичне меццо-сопрано* – голос менш рухливий. У нижньому регістрі звучить яскраво, сильно, у верхньому крикливо. *Контральто* – голос рідкісний, має дуже густий нижній регістр. Верхній регістр дуже невеликий і малоцікавий. Перехідні ноти партії альтів – мі-фа^{#1} і до-ре^{#2}. Зона примарного звучання альтів – соль-ля¹. Партію альтів I формують ліричні меццо-сопрано, альтів II – драматичне меццо-сопрано та контральто.

в. Група чоловічих голосів складається з тенорів I - II, басів I - II.

Партія тенорів. Тенори – високі чоловічі голоси. *Тенор-альтіно* – найвищий, легкий і рухливий чоловічий голос, діапазон: ре-мі – мі, фа². *Тенор-альтіно* – голос рідкісний, наявність цих голосів у складі хору сприяє досягненню яскравого, дзвінкого і легкого звучання у верхньому регістрі. Нижній регістр – слабкий, бідний обертонами. *Ліричні тенори* мають м'який тембр. Загальний діапазон: до – до². *Драматичний тенор* відрізняється великою силою звучання у верхньому регістрі і повним, насиченим звуком у нижньому. Основу хорової партії тенора I складають ліричні тенори, других – драматичні. Перехідні ноти – мі – фа^{#1}. Зона примарного звучання сі – до¹.

Партія басів. Баси – низькі чоловічі голоси. До хорової партії басів відносяться і баритони. *Баритон* є середнім голосом між басом і тенором, причому ліричний баритон за своїм характером звучання наближається до тенора, а драматичний – до баса. Діапазон баритонів: ля – ля¹. Нижній регістр звучить у баритонів в'яло, глухо. Середній і високий – насичено і легко. Зона перехідних звуків до¹ – мі¹. Примарна зона – соль-ля. *Високі баси* відрізняються від баритонів великою м'якістю, компактністю звучання, більш темним тембром. Високі баси легко, повно, насичено звучать у верхньому і середньому діапазоні. Нижні звуки менш насичені і досить слабкі. *Низькі (центральні) баси* характеризуються більш повним і сильним звучанням у нижній частині діапазону і тяжким у його крайній верхній частині. Загальний діапазон партії басів: Мі-Фа – мі-фа¹. Перехідні ноти басів сі – до^{#1}. Зона примарного звучання мі – фа[#]. Особливу гру-

пу партії других басів складають октавісти (профундо). У великому хорі їх 2-3, в середньому 1-2. Це дуже низькі басы, діапазон яких: *Ля* контрактави – до¹. Практично корисні звуки від *соль* контрактави до *Мі*. Верхніми звуками свого діапазону октавісти майже не користуються. Деякі октавісти мають у своєму діапазоні *ля*, *соль*, іноді *фа* контрактави. Головне призначення октавістів – подвоєння в октаву басового голосу і підсилення партії басів в нижньому регістрі. Найкращий ефект звучання на *p* і *pp*. Октавісти, за висловленням К. Пігрова, «розкіш для хору, але розкіш ця конче потрібна». У хорі баритони та високі басы виконують партію баса I. Партія баса II формується із низьких (центральных) басів та октавістів.

6. Хоч голоси дітей і поступаються по силі голосам дорослих, але вони відрізняються своєю дзвінкістю, летючістю, сріблястістю. Різниця полягає в анатомо-фізіологічних особливостях будови дитячого апарату. На відміну від дорослих, гортань дітей розташована високо і в 2-2,5 рази менша від дорослого. Хрящі гортані м'які, повністю несформовані. М'язи також розвинені слабо. Голосові складки – тонкі та короткі. До 5 років у дітей в голосових складках не розвинені вокальні м'язи. На їх місці – рихла з'єднувальна тканина. З 5-тирічного віку починається розвиток голосового апарату. Весь процес становлення голосового апарату проходить умовно в три етапи: з 5 до 9-10 років; з 9-10 до 11-13 років; з 13-14 до ... років.

На першому етапі – голосові складки коливаються лише своїми еластичними краями і повністю не змикаються. Голосоутворення відбувається за фальцетним типом (тобто голос звучить в одному регістрі – головному). У цьому віці дитячі голоси приблизно мають однаковий діапазон в межах першої октави. Виняток складають «гудошники» – голосоутворення яких, складається по типу грудного регістру (декілька нот). Голоси дівчат і хлопців не відрізняються за звучанням.

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

На третьому етапі – після 13 років дитячий організм вступає в період статевого розвитку, відбувається перебудова дитячого організму в

дорослий. В зв'язку з цим, проходять зміни в голосовому апараті. Змінюється діаметр бронхів, глибина і висота твердого піднебіння (особливо у хлопців), розвивається рухливість м'якого піднебіння. Збільшується форма та об'єм ротової порожнини і глотки.

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

В мутаційному періоді умовно розрізняють 3 стадії: 1 – початкова; 2 – мутаційна; 3 – завершальна.

Вони характеризуються відповідними ознаками:

- за змінами в звучанні голосу,
- за суб'єктивними відчуттями дітей, що співають,
- за допомогою огляду гортані лікарем.

На першій стадії відбувається:

➤ втрата верхніх крайніх нот, у хлопчиків з'являються нові звуки в малій октаві;

➤ незручність та кахикання, охриплість, сипіння, псується тембр, виникають тьмяні ноти, голос грубшає, поступово втрачає летючість, легкість, дзвінкість, інтонація стає нестійкою, підвищується голосова втома;

➤ в гортані – легке запалення, почервоніння слизової оболонки, невелика кількість слизу на голосових складках, в'ялість змикання.

На другій стадії відбувається:

➤ всі явища ще більш прогресують, з'являються больові відчуття, ускладнення в звукоутворенні. Скорочується діапазон дитячого голосу, у хлопчиків – до декількох звуків, різко падає сила звуку. Хлопчики співають двома голосами – дитячим і більш низьким, близьким за звучанням до чоловічого (при різких переходах від одного до другого голос зривається-

ся). Але в розмовній інтонації зрив відбувається ще раніше, ще до мутації, тобто розмовний голос мутує раніше. У дівчат – голоси грубішають, набувають тріскотливих призвуків, стирається тембр і падає сила звуку на середній ділянці діапазону (мі-сі¹ – фа¹-до²).

➤ в гортані відбуваються зміни – сильне почервоніння слизової, набряк в області черпакуватих хрящів (задня стінка гортані), запалення голосових складок, в цьому періоді відбувається стрибок в рості гортані та голосових складок.

Третя, найтриваліша стадія, що характеризується

➤ поступовим збільшенням діапазону та сили співацького голосу, тембральним збагаченням. Поступово зникають больові відчуття, охриплість та сипіння. Хлопчики поступово звикають користуватися новими нижніми нотами, цілком переходять на спів в теситурі чоловічого голосу. Діапазон ре – ре¹ і більше. Спочатку голоси їх ще слабкі за силою звучання, не визначені за тембром, важко відрізнити баритон від тенора.

Стадії мутації у дівчат виражені слабкіше. В них голоси зміцнюються і збагачуються новим тембром швидше, ніж у хлопчиків і тому, тип і характер голосу виявляється раніше, незважаючи на те, що голоси ще не мають повного діапазону. Мутація в середньому триває близько півтора року, в залежності від індивідуальних особливостей – від декількох місяців до декількох років. Співати в цей період можна і навіть корисно, тому що спів сприяє розвитку голосового апарату і більш швидкому формуванню голосу, але режим – помірний (спів в обмеженому діапазоні без напруги голосового апарату, помірною силою звуку без форсування, відпочинок дорівнює кількості часу затраченого на спів).

а. Усі дитячі хори за віковими ознаками можна поділити на 3 групи: хор молодшого шкільного віку (I-III кл.), середнього (IV-VI кл.) і старшого (VII-XI кл.).

Молодший хор характеризується легким фальцетним, невеликої сили звучанням в межах від *p* до *mf*. Голоси дітей ще не мають яскраво вираженого індивідуального тембру. Немає різниці між голосами хлопчиків та дівчаток. Діти, які відібрані для професійного навчання мають наступний діапазон: дисканти: мі¹ – соль, ля²; альти: ля – до². У звичайних школах робочий діапазон молодшого хору: до¹ – до, ре². Репертуар складається із одно-, рідше двоголосих творів.

б. Хор середнього шкільного віку відрізняється великою насиченістю і динамічністю звуку. У хлопчиків у цьому віці з'являється грудне звучання. У дівчаток з'являється тембр жіночого голосу. Діапазон: сопрано – до¹ – фа, соль², альти – ля, сі – до, ре². Виконавські можливості середнього хору досить широкі. Хор виконує 3-4-голосі гомофонно-гармонічні та поліфонічні твори.

с. У старшому хорі у дівчаток, в основному, закінчується формування голосу. У хлопчиків, навпаки, йде активний процес мутації. У період

мутації відбувається складна перебудова всього організму – нервової системи, серця, дихальних органів. Більшість спеціалістів вважає, що співати в період мутації корисно для голосу і не співати слід тільки в самий гострий період – 3-4 тижні. Хори старших класів можуть бути мішаними з обмеженим діапазоном (так звані юнацькі хори) та однорідні дівчачі. Діапазон тенора: ре – мі¹; баса: Сі – до, ре¹. Діапазон сопрано: до¹ – сі²; альт: мі, фа – фа².

В юнацьких хорах дуже важливо зважати на теситурні умови. В жодному випадку не слід тривалий час співати на крайніх звуках діапазону, адже в післямутаційний період голоси юнаків не володіють великою силою і вокальною витривалістю. Сила звучання: *p-mf*.

7. Хор (грец. *Хорос* – разом) – в давньогрецькому театрі хором називався ансамбль або група акторів, зібрання, що виконували танці, супроводжуючи їх співом та декламацією.

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

Існує кілька визначень цього поняття.

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

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

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

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

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

Узагальнюючи ці формулювання, можна дати таке визначення :

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

8. Тип хору – це характеристика складу виконавського колективу за групами співацьких голосів. Співацькі голоси діляться на три групи: чоловічі, жіночі і дитячі. Хор, який складається із голосів однієї групи називається однорідним. Хор, який складається із чоловічих і жіночих (або дитячих) голосів, або із співацьких голосів всіх трьох груп, називається мішаним. Поєднання жіночих і дитячих голосів мішаного хору не створює, адже вони співають в одному регістрі. В даний час у хоровій практиці закріпилась класифікація хорів за чотирма типами: чоловічі, жіночі, дитячі і мішані.

Мішаний хор. Діапазон мішаного хору складає більше чотирьох октав (ля контроктави – до³). У мішаному хорі використовується як тісне, так і широке розташування голосів. Мішаний хор виконує багатоголосі гармонічні і поліфонічні твори, він володіє дуже великою динамікою звучання від *pp* до *ff*.

Чоловічий хор. Діапазон чоловічого хору: ля контроктави – до². Найбільш характерне для чоловічого хору тісне розташування голосів, але нерідко застосовується і широке розташування акордів. Чоловічі хори володіють великою динамікою звучання від *pp* до *ff*, яскравими тембральними барвами. Партія тенорів чоловічого хору є провідним мелодичним голосом. Чоловічі хори різноманітні за своїм виконавським профілем. Існують академічні чоловічі капели, народні чоловічі хори, ансамблі пісні і танцю тощо. У багатьох народів чоловічі хори складають основу національної хорової культури.

Жіночий хор. Жіночий хор має діапазон: мі, фа – до³. У жіночому хорі використовується як тісне, так і широке розташування голосів. Але широке розташування зустрічається досить рідко, в окремих акордах, найбільш часто зустрічається мішане і тісне розташування голосів. У поліфонічних творах нерідко виникає перехрещення голосів. Зустрічаються 6-8-голосні твори для жіночого хору.

Вид хору – характеристика виконавського колективу або твору за кількістю самостійних хорових партій. Хори бувають одно-, дво-, триголосі тощо. Двоголосий і триголосий виклад хорових творів широко розповсюджений як в гомофонно-гармонічній, так і в поліфонічній музиці. Чотириголосий виклад являється класичною формою фактури в мішаному хорі. Є твори, написані на 12 і більше голосів, найчастіше це багатохорні твори. У період розквіту поліфонії строгого стилю композитори створювали хорові твори на 16, 20, 24 і більше голосів. У хоровій літературі є твори, розраховані на виконання двома, трьома, чотирьома і більше самостійними хорами. Такі твори називаються дво-трихорними і т.д. Найдавнішою формою двохорної композиції є антифон – наспів, який виконується по чергово двома хорами. Багатохорні твори створювались у період розквіту класичної поліфонії строгого стилю. Склади хорів в багатохорних творах можуть бути найрізноманітнішими.

9. За кількістю співаків, що складають хор, розрізняють **великі, середні** і **малі** хори. Найменший склад хорової партії – 3-4 співаки. Це пояснюється застосуванням в хорі ланцюгового дихання. Якщо партія складалася б із двох осіб, то, в момент поновлення дихання одним із співаків, другий залишився б в стані соліста, що протирічить природі хорового співу. Звідси мінімальний склад мішаного хору – 12-16 осіб. Такий хор може виконувати тільки ті твори, в яких немає *divisi* (подвоєння) в партіях. В даний час мінімальний склад хору – 16-20 співаків. Середній склад хору – 30-60 осіб. Тут в партіях можливе *divisi*. Великий хор – 80-120 осіб. Максимальний склад хору – 120-130 співаків. Подальше збільшення складу хору не сприяє покращенню його виконавських якостей. Хор втрачає гнучкість, рухливість, ритмічну чіткість, ансамбль стає розпливчатим, тембр партій менш цікавим. Для виступів на святкових зборах, святах пісні створюються багаточисельні зведені хори, які складаються із великої кількості виконавців. Так, на традиційних святах пісні виступають зведені хори, які об'єднують десятки аматорських та професійних колективів. Для таких хорів підбирають не дуже складні «плакатні» твори. Керування багатотисячними хорами має свої особливості і складності, в основному, акустичного порядку, пов'язані перш за все з відпрацюванням ритмічного ансамблю.

10. Якість звучання хорового колективу залежить не тільки від кількості виконавців та їхніх вокальних даних, але й від правильного **розташування** на концертній площадці всього хору та окремих його голосів. Головний принцип – зручність та взаємодопомога, особливо в дитячих та самодіяльних колективах. Окремі голоси різних партій в хорі потрібно розташовувати так, щоб усі голоси кожної партії відповідали одна одній своїми тембрами, звуковими діапазонами тощо. Місце членів хорового колективу під час підготовчої роботи і під час концертних виступів завжди має бути постійним. Не менше значення для забезпечення найкращої звучності хору мають акустичні властивості приміщення, де співає хор. Ніколи не слід розташовувати колектив в одній площині. Чоловічі партії потрібно ставити вище жіночих, а жіночі – в два ряди, один вище від одного. Для хорошої звучності слід розташовувати хоровий колектив у вигляді невеликого півкола, або по прямій лінії з невеликими заокругленнями по краях.

Різні склади хорів потребують різного розташування голосів. Наприклад, в дитячому колективі доцільно розділяти перші голоси від других, розташовуючи між ними треті; камерні хори можуть розташовуватись квартетами тощо.

Якщо хорові твори виконуються із супроводом, то інструмент (фортепіано чи оркестр – симфонічний, народний) розташовується попереду,

а хоровий колектив – невеликим півколом позаду. Якщо є танцювальна група (ансамбль пісні та танцю), то на авансцені – танцювальна група, далі – оркестр, а позаду – хор.

11. Запис музичного твору у вигляді установленної *хорової партитури* з'явився у другій половині VI ст. Партитурою зветься такий запис багато-голосного твору, коли для кожної партії відводиться окремий нотний рядок і кожний із рядків міститься один під одним. Партитура записується на 1, 2, 3, 4 і більше нотних станах. Партія сопрано і альтів – в скрипковому ключі, тенорів і басів – в басовому, але в трьох - , чотирьох - та більше лінійних партитурах партія тенора може для зручності (щоб не писати багато додаткових ліній у високому регістрі) записуватися в скрипковому ключі, а звучати на октаву нижче.

ТЕМА 5. ЕЛЕМЕНТИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ТЕХНІКИ

Питання до теми:

1. Співацька установка.
2. Співацьке дихання.
3. Звукоутворення, атака звуку.
4. Види звуковедення.
5. Формування співацького звуку.
6. Дикція та орфоепія в хорі.
7. Вокально-хорова робота в хорі.

1. Спів – складний процес взаємодії дихання, гортані і резонаторів, тому необхідна вірна робота всіх відділів голосового апарату. Виховання співацьких навичок відбувається в тісному зв'язку з музичним розвитком співака, удосконаленням його слухових уявлень. Слух і м'язові відчуття рефлекторно пов'язані. Передчуття завжди попереджує спів. У внутрішніх слухових уявленнях виникає ідеальний звук в його точній формі (висота, сила, тембр, слово), який в наступний момент повинен бути відтворений. При цьому слух контролює відповідність відтвореного уявленню. Таким чином, музичний розвиток співака, його слухова культура – база, на якій будується професійне співацьке мистецтво.

При співі слід дотримуватися правильної *співацької установки*. Рекомендується стояти (або сидіти) прямо, але не напружено, «підтягнуто». Якщо спів відбувається сидячи, не слід закладати ногу на ногу, адже це заважає правильному диханню.

Правильне положення корпусу важливе не лише з естетичного погляду. Воно впливає на голосоутворення. М'язова зібраність співака,

пов'язана з хорошою співацькою установкою, сприяє кращій організації звуку. Голову слід тримати прямо. Підняте вгору підборіддя викликає напруження передніх м'язів шиї, позбавляє гортань свободи і може стати причиною затисненого звуку. Близько підтягнуте до грудної клітки підборіддя обмежує рух нижньої щелепи. Вона повинна рухатися природньо і вільно. Артикуляція голосних і приголосних не повинна впливати на стійке положення гортані під час співу. Слова вимовляються вільно, але не в'яло.

Важливу роль у співі відіграє міміка. Живе, виразне обличчя необхідне для виконання. Міміка впливає також і на характер звуку. Наприклад, посмішка допомагає формуванню більш яскравого, світлого звуку, а суворий вираз обличчя – затемненому звучанню. Також міміка сприяє виразності виконання. Важливу роль відіграють очі виконавця, його погляд, у якому відображаються всі відтінки його стану, ступінь зацікавленості виконуваним твором. Достатньо одного-двох співаків у хорі із «сліпим», «байдужим» обличчям, щоб зіпсувати враження від виконання всього колективу.

2. Співацьке дихання відіграє важливу роль у формуванні звуку, у виконанні різноманітних технічних прийомів та музично-виразних завдань. Співакам потрібно розвивати дихання, оволодівати технікою керування диханням. Мистецтво співу – є мистецтвом видиху. Дихання – це фундамент, на якому базується спів. Процес дихання складається з двох моментів – вдих та видих. Під час співу процес дихання здійснюється в 2-3 рази повільніше, ніж звичайний фізіологічний вдих та видих. Вдих через рот та ніс повинен бути спокійним, безшумним, а видих – економним, тривалим, рівним, без поштовхів, з таким розрахунком, щоб його вистачило на всю музичну фразу. Економний повільний видих допомагає роботі голосових зв'язок, утворює рівний тиск повітря під зв'язками, надаючи звуку так звану опору. Відчуття **співацької опори** виникає у співака в зв'язку із збереженням так званої «вдихальної установки» під час співу. Опора забезпечує найкращі якості співацького звуку, його енергійність, зібраність, пружність, точність, гнучкість тощо. Як тільки співак втрачає відчуття опори, звук стає в'ялим, розслабленим, позбавленим належного забарвлення. Дуже енергійний видих дає затиснутий звук і підвищену інтонацію.

Існують різні способи дихання:

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

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

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

► **черевне** (діафрагматичне) або абдомінальне – бере участь грудо-брюшна перетинка, що зветься діафрагмою.

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

Під час вдиху потрібно брати рівно стільки повітря, скільки потрібно для виконання музичної побудови до наступного вдиху. Не слід переповнювати грудну клітку повітрям. Це шкодить чистоті інтонування, рухливості голосу та гнучкості голосових зв'язок. Не слід співати на додатковому повітрі, не використавши вже набране. Абсолютно недопустимо співати на резервному повітрі. У співі повинно зберігатися відчуття фізичної легкості.

Характер співацького дихання відображається на характері звучання голосу співака. Плавне, спокійне, легке дихання сприяє досягненню красивого легкого звуку. Жорстке напружене дихання породжує жорсткий напружений звук. Але легке і спокійне дихання не має нічого спільного із розслабленим, в'ялим. При всій вільності дихання воно повинно зберегти відчуття м'язової пружності, енергії руху.

Економний і рівномірних видих необхідний для виконання плавних, широких мелодій. Драматичні твори, насичені багаточисленними гострими акцентами, пунктирним ритмом, які потребують підкресленої вимови окремих слів літературного тексту, потребують економної, часом «вибухової» подачі дихання. У деяких випадках виникає необхідність у швидкому використанні та поновленні дихання. Спів у нижній частині діапазону потребує найбільшої кількості повітря, але потрібно пам'ятати, що ні в якому разі не можна підсилювати тиск повітряного стовпа. Це призводить до різкості та крикливості, і нерідко є причиною завищеної інтонації. При виконанні швидких пасажів, технічних, рухливих мелодій дихання повинне бути легким, але дуже активним. Диханню слід приділяти велику увагу в хоровій роботі. Одномоментність дихання – основа одночасного вступу. Також, необхідна єдина манера в подачі дихання, об'ємі його. Поновлення дихання всіма співаками повинно відбуватися точно в установлених і відмічених у партіях місцях. Як правило, вони співпадають з межами побудов, фраз, з цезурами в музичному і поетичному тексті. У тих випадках, коли тривалість звучання перевищує фізичні можливості співацького голосу, застосовується так зване **ланцюгове дихання**, при якому зміна дихання співаками партій відбувається неодноразово, почергово. При ланцюговому диханні два сусідніх співака вдихають у різний час, після чого непомітно «підключають» свій голос до всієї партії, що звучить.

3. Звукоутворення, атака звуку.

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

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

Тембр – це забарвлення звуку, завдяки якому відрізняються звуки однієї й тієї ж самої висоти у виконанні різних голосів або інструментів.

М'якість, глибина, округлість тембру вказують на перевагу низьких обертонів, а яскравість, гострота – на домінування високих призвуків. В утворенні тембру беруть участь

- резонатори,
- дихальний стовп,
- гортань.

Атака – початок звуку – відповідальний момент звукоутворення. Атака звуку впливає на якість співацького дихання, тембр звуку, формування голосних. Неправильна атака – в'ялість подачі звуку, його незібраність, різкість, відсутність гнучкості – може бути причиною неправильного інтонування.

Прийнято розрізняти три основні типи атаки звуку: м'яка, тверда і придихова (переддихова). М'яка атака звуку характеризується одночасним замиканням голосових зв'язок з початком видиху, вона зумовлює спокійний плавний початок звукоутворення. При твердій атаці звуку голосова щілина тісно замикається перед початком видиху. Утворення звуку відбувається в результаті «прориву» підзв'язочного повітря через зімкнуті зв'язки. Придихова атака характеризується замиканням голосових зв'язок після початку видиху в результаті чого перед звуком утворюється коротке придихове «х». Співацька практика затвердила, як основну, м'яку атаку звуку. Тверду атаку потрібно застосовувати з великою обережністю, спостерігаючи, щоб не виникало «перезамикання» зв'язок, яке породжує звук з горловим відтінком, голос втрачає гнучкість, рухливість, еластичність, обтяжує спів у верхньому регістрі. Співакам необхідно володіти всіма видами атаки звуку.

В учбовій практиці широко використовуються різні форми атаки звуку. Так, якщо утворюється в'ялий, розслаблений, незібраний, неточний звук, застосовують тверду атаку. Для звільнення «затисненого» звуку з горловим призвучом використовують різні прийоми, пов'язані з придиховою формою звукоутворення. Найбільш доцільною в хорі є м'яка атака.

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

Legato – безперервний зв'язний спів – основна форма звуковедення. При *legato* всі голосні повинні бути тісно зв'язані між собою, їх артикуляція максимально наближена. Вимова голосних, зміна висоти звуку і форми голосних відбувається швидко, без порушення єдиного звукового струменю. До найбільш розповсюджених недоліків, які зустрічаються при виконанні *legato*, відносяться:

1. «Змазування» окремих звуків, особливо в низхідних мелодіях.
2. Зловживання *portamento* при переході від одного звуку до іншого.
3. Підкреслювання додатковим поштовхом дихання звуковисотних змін в мелодії.

При виконанні мелодії **non legato** звуки не зв'язуються між собою. Розділ звуків відбувається за допомогою короткочасної затримки (без поновлення) дихання перед новим звуком.

При **staccato** звук виконується коротко, після чого настає тривала пауза. Поновлення дихання відбувається лише на межах музичних фраз. Струмień звуків, які виконуються на *staccato* відповідає м'якій атаці. Голос на *staccato* повинен звучати пружно, легко, світло, але не голосно. Робота над цим штрихом сприяє вихованню гнучкості голосу, точності атаки звуку, виправленню інтонації, викоріненню «під'їздів» тощо.

5. Співацький звук формується на голосних, в яких виявляються всі якості голосу. У співі голосні вимовляються чисто, повноцінно, ясно. Вони повинні бути вирівняні, звучати однаково вокально, зберігати тембральну спорідненість. Причому, в нижній і середній частині діапазону спостерігається лише деяке зближення форм голосних. У верхньому регістрі це зближення значно більше. Всі голосні повинні звучати округлено, ледь затемнено і рівно. Потрібно прагнути до того, щоб найкращі тембральні якості голосу, знайдені в звучанні однієї з голосних, були розповсюджені і на всі інші. Всі академічні хори співають округленим, прикритим звуком, вирівняним по всьому діапазону голосу. Щоб звук був прикритий, потрібно деяке затемнення тембру шляхом перебудови верхніх резонаторів. Округлення звуку відбувається за допомогою надання м'якому піднебінню куполоподібної форми і відповідної форми артикуляційному апарату. Прикриття звуку відбувається шляхом перебудови (розширення) нижньої

частини глотки. З проблемою округлення і прикриття звуку тісно пов'язаний такий важливий момент у вихованні співацького голосу, як вирівнювання, згладжування реєстрів. Завдяки поєднанню головного і грудного звучання, голос набуває рівності протягом всього діапазону.

У занятті з хором слід пам'ятати:

➤ Верхні і нижні частини діапазону формуються лише після утворення хорошої середини голосу, шляхом поступового розширення цього звучання вгору і вниз. Причиною нерівності звучання реєстрів, складнощів в оволодінні верхнім реєстром у більшості випадків є перевантаження голосу в середній частині діапазону.

➤ Співацький звук повинен бути округлений і прикритий по всьому діапазону голосу. Більш «натуральне» звучання застосовується в нижній частині діапазону. Особливу увагу слід звертати на округлення звуків, що наближені до меж реєстрів. Перехідні звуки слід прикривати.

➤ До формування верхніх прикритих звуків голосу слід переходити лише після того, як знайдено правильне звучання в середній частині діапазону. Пошук правильного звучання починається з примарних тонів. Примарним називається співацький звук, який звучить найбільш природно, вільно і за тембром наближається до правильного співацького тону.

➤ При надто відкритому звучанні голосу в середній частині діапазону, верхні звуки будуть перекритими. Якщо середину формувати компактно, густим звуком, верхній реєстр буде важко прикрити.

➤ Звуки верхнього реєстру доцільно формувати на м'якій атаці, виконувати наспівно, але дуже активно, на хорошій співацькій опорі, вільно і легко. Високі ноти не повинні випадати із загальної лінії звуковедення, відрізнятися за силою від інших звуків мелодії. Категорично недопустимо будь-яке форсування звучності у верхній частині діапазону.

➤ Ліричні голоси користуються більш «світлим» прикритим звуком, ніж драматичні.

➤ При співі прикритим звуком необхідно зберігати відчуття співацької опори і головного резонування. Голос не повинен звучати глухо.

➤ Крайнім високим звукам голосу притаманне деяке освітлення тембру.

➤ При формуванні звуку потрібно завжди зважати на реєстрові особливості голосу, межі реєстрів і використовувати те звучання і той механізм звукоутворення, які характерні даному типу голосу на даній частині діапазону.

6. Дикція – якість, розбірливість вимови тексту. В хорі залежить від якості вимови тексту кожним співаючим і хором в цілому. Дикція повинна відповідати характеру твору. З метою досягнення ансамблю та чіткості дикції, вимова співаків повинна бути зведена до однаковості. Для трену-

вання артикуляційного апарату рекомендується вдаватись до спеціальних вправ: читати хором слова твору, що вивчається, в довільних темпах без музики; виголошувати текст в заданому ритмі, спів скоромовок, музично-логопедичне розспівування тощо.

Орфоенія (гр. *орфос* – правильний, *енос* мова) – правильність вимови тексту.

Хорове мистецтво – це мистецтво, яке об'єднує музику та поезію. У хорошого хору воедино злиті природній вокальний звук та живе виразне слово. Донесення до слухачів поетичного тексту залежить від дикції хору – вимови голосних та приголосних – і орфоєпії – додержання вимовних норм (фонетичних і граматичних), які прийняті в даній літературній мові. Від якості дикції значною мірою залежить вокальна сторона виконання. «Хорошо сказанное – наполовину спето» – зазначали М.І. Глінка та Ф.І. Шаляпін. Прийнято розрізняти три види вимови – побутова, сценічна мова, співацька вимова. Специфіка співацької дикції в нейтралізації голосних, тривалому витримуванні звуку на голосних, вимовляння їх в різних регістрах найбільш наближено, ніж в побутовій мові, у швидкому вимовленні приголосних з віднесенням їх в середині слова до наступного голосного. Характер співацької дикції залежить від характеру музики, змісту твору, його образів. При виконанні швидких творів слід полегшувати силу звуку, слова вимовляти легко, «близько» і дуже активно при мінімальному русі артикуляційного апарату. В драматичних творах, святкових гімнах слова вимовляються значимо, при більш «крупній» артикуляції, а в спокійних, наспівних – текст вимовляється м'яко, в маршових – скандовано, твердо. Всі співаки хору повинні оволодіти навичкою єдиної манери артикуляції. Найчастішим недоліком дикції є нечітка вимова кінців слів, «западання» приголосних, які завершують слово. Інший, досить розповсюджений недолік, – низьке інтонування приголосних, в результаті чого у виконанні виникають «під'їзди», глісандо на початку звуку, а тому, в співі приголосні потрібно вимовляти на висоті голосної, до якої вони прилягають. Особливо це стосується високого регістру. Щодо першого недоліку, співакам потрібно оволодіти прийомом «скидання» дихання, тобто видихати повітря разом з останньою приголосною (в кінці фрази). З метою досягнення чіткої дикції деякі керівники хорів вимагають перебільшеного («подвоєного», «потроєного») вимовляння приголосних. В окремих випадках це допустимо. Але при частому використанні цього прийому виконання втрачає наспівність, кантилену. На якість вимови тексту впливають теситурні умови та сила звуку. Як правило у високій теситурі слова вимовляти складніше, ніж у середній. Найкращі умови для вимови тексту – помірна сила звучності. При виконанні хором творів, написаних у швидких темпах, нелегко досягнути чіткості у вимові.

В українській мові 5 основних голосних: а, о, у, е, і; 4 йотованих – я, ю, є, ї та и. Йотовані голосні є складовими, вони складаються з основних, перед якими додається напівголосний звук – -й-, цей звук вимовляється дуже коротко, після чого артикулюється основна голосна (йа – я, йу – ю). Приголосні звуки поділяються на декілька груп. Сонорні приголосні – м, н, л, р – це звуки, які можна співати, точно інтонувати. Інші приголосні цих якостей не мають. Перші 6 приголосних алфавіту – дзвінки (б, в, г, д, ж, з) вимовляються за участю голосових зв'язок; всі інші, окрім сонорних, глухі, в їх вимові голосові зв'язки участі не беруть.

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

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

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

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

Опис артикуляції голосних звуків

При вимові звуку **а** :

- ротова порожнина сильно відкрита, губи широко відкриті та притиснені до зубів,
- широкий язик лежить внизу, кінчик торкається нижніх зубів,
- струмінь повітря іде через рот.

При вимові звуку **у** :

- ротова порожнина майже закрита, губи заокруглені трубочкою та сильно витягнені вперед, задня частина язика відсунена назад і високо піднята догори, струмінь повітря іде через рот.

При вимові звуку **о** :

- ротова порожнина напівзакрита,
- губи округлені та витягнені вперед,
- задня частина язика відсунена назад і трохи піднята догори,
- струмінь повітря іде через рот.

При вимові звуку **и** :

- ротова порожнина напівзакрита, губи розслаблені, кутики губ розтягнені на боки та притиснені до зубів,
- язик висунений вперед і трохи піднятий догори,
- струмінь повітря іде через рот.

При вимові звуку **i** :

- ротова порожнина напівзакрита,
- губи в посмішці (сильно розтягнені на боки та щільно притиснені до зубів),
- передня та середня частини язика виразно посуваються наперед і якомога вище піднімаються догори,
- струмінь повітря іде через рот.

При вимові звуку **e** :

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

Голосні *e, я, ю, ї* вимовляються відповідно до голосних *e, a, y, i* зі швидким вимовлянням *й*.

Голосний **/i/** - найдзвінкіший із усіх голосних, він налаштовує на головне резонування, допомагає зібрати та приблизити звук (використовується при глухому затемненому звучанні). При вимові гортань піднімається і тому він протипоказаний при зажатому горловому тембрі. Сприяє створенню активної атаки. Утворюється при значному скороченні складок, активізуючи їх змикання і показаний при сипінні, особливо коли воно присутнє як залишкове явище мутації.

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

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

Голосний **/a/** – легко піддається округленню. При вимові ротоглоточний канал приймає найбільш правильну форму у вигляді рупору, положення гортані близьке до співацького. Завдяки цим якостям **/a/** – часто використовується як основний голосний для відпрацювання вокального звучання. Він допомагає краще, ніж інші голосні, звільнити артикуляційний апарат, виявити природній тембр голосу.

Голосний **/o/** – сприяє доброму підняттю м'якого піднебіння, наводить на відчуття «зіву» та положення глотки при округленні звуку, допомагає

зняттю горлання та затиснення. Рекомендується при надмірно близькому, різкому та пласкому звучанні.

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

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

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

Приголосні в співі.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

При розспівуванні хору використовуються в основному сонорні та дзвінкі приголосні.

Для розкриття змісту твору вірної вимови слів недостатньо. Першим кроком до осмислення передачі тексту є правильна розстановка логічних наголосів. В простому реченні може бути лише один головний наголос, всі інші наголоси в смислових групах слів знаходяться в безумовній підлеглості головному наголосу. В співі часто смислові акценти збігаються з музичними. Наприклад, «Реве та стогне Дніпр широкий, сердитий вітер завива».

Але часто музичний текст допускає деяку варіативність в розстановці смислових акцентів, тобто вони можуть не співпадати. Наприклад, в танцювальних, ігрових піснях, хороводах, маршах, або таких, які написані в цих жанрах. Велике значення має гостра, моторна ритміка з різноманітними акцентами, які переміщуються. Тут все підкоряється темпу, ритму, руху. В цих випадках, коли музичний акцент не співпадає зі словесним, переносити його не можна, так як пісня втрачає свою жанрову характерність.

Наприклад: «Ой, е́сть в лісі ка́лина» – українська народна пісня. Співаємо «Ой, е́сть в лісі ка́лина». Говоримо «Ой, е́сть в лісі ка́лина». Або українська народна пісня «Косив косар сіно». Співаємо: «Косив ко́сар сіно». Говоримо: «Косив ко́сар сіно» та ін.

Важливим прийомом хорової вимови (орфоепії) є перенос попередньої приголосної до наступної голосної. Особливо це стосується творів, які виконуються на стакато. Наприклад: В. Мураделі «Кабардинка» – пишемо: ка-бар-дин-ка, співаємо: ка-ба-рди-нка. Або Дж. Россіні «Клевета» – пишемо: чуть, чуть, пор-ха-ет, співаємо – чу-тьчу-тьпо-рха-ет.

Наведені приклади не вичерпують всіх різноманітних форм взаємозв'язку музики та слова в хорових творах. При вивченні того чи іншого твору диригент зобов'язаний глибоко та всебічно осмислити обидва тексти (музичний та літературний), знайти природню та органічну форму виконання. При цьому необхідно, щоб текст завжди вимовлявся правильно (дикція, орфоепія), щоб він повною мірою виконував свою логічну та смислову функцію (логічне прочитання) та активно сприяв виявленню основної ідеї твору.

7. Основною **формою вокально-хорової роботи** в хорі є хорові розспівки. Кожна репетиція хорового колективу повинна починатися з виконання вокально-хорових вправ, які мають на меті: по-перше, розігріти голосовий апарат та підготувати його до повного навантаження під час репетиції; по-друге, налаштувати слух співаків на виконання хорових творів; по-третє, проведення певної роботи з виховання вокально-хорових навичок. Розспівування хору – це свого роду вокально-слухове налаштування співаків на початку занять або перед концертом. Розспівка може тривати 10-15 і більше хвилин в залежності від мети, яку ставить перед собою і хором диригент.

Ось деякі завдання хорових розспівок: робота над співацьким диханням, над атакою звуку, видами звуковедення, вирівнювання голосних, формування високої позиції звучання тощо.

Основний принцип підбору вправ для хору – від простого до складного і за принципом контрасту. Під час розспівок повинна проводитись індивідуальна робота з кожною партією по виявленню та формуванню її тембрального забарвлення.

Форми та методи розспівування хору бувають різні: розспівування хорових партій, хорових груп, всього хору; розспівування на певні голосні, склади, слова, із закритим ротом; розспівування мелодичне (унісон) та гармонічне; розспівування на різних частинах діапазону та регістрів; робота над різними штрихами; розспівування для розвитку технічної рухливості хорових партій; використання хорових творів та окремих фрагментів із них для розспівування хору тощо.

Хорова розспівка повинна починатись із зручних вправ на середніх нотах діапазону хорових партій, на невеликій звучності. Вправи не повинні бути довгими та складними, їх не слід часто змінювати. Матеріалом для розспівування можуть бути також фрагменти з музичних творів. Перші твори після розспівування хору не повинні бути надмірно складними в вокальному відношенні і ніби продовжувати ідею розспівки.

Вправи повинні використовуватися не безсистемно, а у відповідному порядку, пропонуючи поступовість і різнобічність розвитку голосу та вокальної техніки співаків, а саме:

- робота над диханням;
- настроювання унісону по руці;
- вирівнювання, округлення голосних, розвиток мікстового звучання, згладжування регістрів;
- розслаблення щелепи і вправи на відкриття рота;
- робота над дикцією;
- робота над артикуляцією голосних і приголосних;
- робота над кантиленою, наспівним легким звучанням;
- напрацювання кантиленного та уривчастого характеру звуковедення;
- виховування легкості та рухливості голосу (більш пізні етапи);
- напрацювання енергійного форте та м'якого піано, посилення та зменшення звучання;
- навички інтонування хроматизмів;
- напрацювання навичок триголосся та багатоголосся.

ТЕМА 6. АНСАМБЛЬ ХОРУ

Питання до теми:

1. Загальне поняття ансамблю.
2. Хоровий ансамбль.
3. Види ансамблю.

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

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

- група музикантів (співаків, інструменталістів), які разом виконують музичний твір;
- музичний твір для невеликої кількості виконавців;
- спільне, злагоджене виконання музичного твору кількома учасниками (вокальний, інструментальний);

► колектив, що об'єднує виконавців різних видів мистецтва (ансамбль пісні та танцю).

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

Ансамбль є одним з трьох основних елементів хорової звучності (*стрій, нюанси, ансамбль*).

Аналізуючи стрій, ми маємо справу з гамою, інтервалами, мелодією, гармонією; аналізуючи нюанси – з мотивом, фразою, реченням, періодом, музичною формою.

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

► однакову кількість співаків, в кожній партії; дуже часто в хоровій практиці трапляються випадки, коли одних голосів в хорі менше, ніж інших. Наслідком такої диспропорції є те, що хор не досягає повного ансамблю;

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

Ансамбль хору в широкому розумінні слова є сукупністю часткових ансамблів, до якого входять ансамблі інтонаційний, стройовий, тембровий, динамічний, метроритмічний, агогічний, дикційно-орфоепічний і теситурний. Якщо порушується один з часткових ансамблів, руйнується ансамбль хорової звучності в цілому.

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

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

Загальний ансамбль – це злитність й врівноваженість всіх партій між собою в єдиному звучанні. В загальному ансамблі можливі варіанти співвідношення сили звуку, тембрових барв, і на відміну від часткового ансамблю, він є самостійним засобом виразності.

Ансамблева врівноваженість залежить від **теситурних** умов та різноманітності **фактури**.

Ансамбль хору значною мірою залежить від теситурних умов, в яких перебуває та чи інша хорова партія. З погляду використання теситурних умов ансамбль хору може мати два види:

➤ Ансамбль при рівномірному використанні теситурних умов (коли всі співають високо, або всі низько, або всі голоси знаходяться в середніх регістрах). Цей вид ансамблю називається «**природний**».

➤ Ансамбль при нерівномірному використанні теситурних умов (тобто, коли одні партії співають високо, інші – низько). Такий вид ансамблю має назву – «**штучний**».

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

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

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

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

➤ **метроритму** (прості, мішані, складні та перемінні розміри, зміна темпів) – невірною взятим темпом негативно позначається на хоровому ансамблі;

➤ **фактури** хорового твору, оскільки роль окремих хорових партій при виконанні твору може бути неоднаковою і залежати від ступеня важливості виконуваного ними музичного матеріалу. Партія, чи партії, які виконують головний музично-тематичний матеріал, повинні бути більш чутні, ніж партії, що співають другорядне, менш істотне і виконують роль акомпанементу.

Звідси ряд закономірностей ансамблю, які впливають з фактури музичного твору:

➤ ансамбль, як відносно повна динамічна рівновага у звучності між хоровими партіями. Цей вид ансамблю типовий для творів гомофонно-гармонічного складу і особливо тих, в яких домінує акордовий виклад;

➤ ансамбль при зіставленні різних за значенням музично-тематичних елементів. Цей вид ансамблю найбільш характерний для творів, у яких

тією чи іншою мірою застосовується поліфонічний принцип викладу, або для таких, в яких значення музичного матеріалу в хорових партіях не-однакове. Цілком очевидно, що голоси, які ведуть тематичний матеріал повинні бути виділені на тлі загальної звучності хору;

➤ ансамбль у звучності між голосом, який виконує соло та акомпанементом хору: при виконанні творів цього типу слід мати на увазі, що супровід (акомпануючий хор) не повинен своєю звучністю заглушати солістів. Акомпанемент повинен виконуватись на один нюанс нижче від соліруючого голосу, тобто якщо у соліста *f*, то у хору повинно бути *mf*, якщо у соліста *p*, у хору *pp*. Крім того, потрібно мати на увазі, що для соліста найнебезпечнішою партією акомпануючого хору буде та, до якої за характером голосу належить соліст. Так, соліст сопрано може злитися з партією сопрано, і вона поглине його, а для соліста альта буде небезпечною партія альтів.

У творах написаних для хору з інструментальним супроводом, диригентові необхідно розібратися у фактурі не тільки хорової партитури, але й інструментальної її частини.

Не завжди інструментальна частина партитури має другорядну роль, роль акомпанементу. Нерідкі випадки, коли супроводжуючим хор інструментам доручається виконання головного музично-тематичного матеріалу. Найтиповіші види співвідношення ансамблю між хоровою та інструментальною частиною партитури такі:

➤ хорова частина партитури в тематичному відношенні значніша за зміст інструментальної частини. У такому разі хор повинен звучати на першому плані, а інструментальний супровід відігравати роль акомпанементу. Тому супровід повинен звучати на нюанс нижче звучності хору;

➤ хор та інструментальна частина партитури з погляду тематичного матеріалу мають відносно однакове значення. В цьому разі хорові голоси подвоюються голосами оркестрових партій і тому тематичне значення голосів хору та оркестру приблизно однакове. Різниця полягає в тому, що хор виконує музику з текстом (співає зі словами). Це, звичайно, дає перевагу в значенні партіям хорових голосів над голосами оркестрових партій. Отже, диригент повинен наблизити динаміку звучності оркестру до хору;

➤ хор має другорядне значення, коли інструментальній частині партитури доручено більш істотний у тематичному відношенні матеріал. У даному разі диригент повинен дещо зменшити звучність хору та виділити супровід.

ТЕМА 7. СТРИЙ У ХОРІ

Питання до теми:

1. Поняття «стрій» у музиці.
2. Принципи інтонування інтервалів.
3. Принципи інтонування ступенів мажору та мінору.
4. Інтонування акордів.
6. Зв'язок строю з іншими елементами вокально-хорової звучності.

1. Поняття «стрій» в музиці має кілька значень:

- Частота настройки еталону висоти – камертону.
- Настройка звукоряду за тим чи іншим принципом точних висотних співвідношень.

➤ Чистота інтонування у виконанні.

Еталонна частота коливання ля I октави на початку XVIII ст. була 419,9 герц. У подальшому спостерігається помітне підвищення строю. В даний час в більшості країн діє стандарт з частотою, яка дорівнює 440 герц для ля I октави.

Існувало дуже багато різноманітних музичних систем, розроблених індійськими, арабськими та грецькими вченими. Велике значення в Європейській музиці мав Піфагорів стрій, звукоряд якого утворювався шляхом послідовної побудови чистих (без биття) квінт. Пізніше виник чистий стрій, основою якого є чисті квінти, октави і чисті (без биття) великі терції. Але обидві ці системи виявилися недовговічними. Вони увійшли в протиріччя з музичною практикою. Так, інструмент, настроєний в піфагорійському строеві повинен був мати в октаві більше 85 різних звуків. Обидва строї виключали можливість застосування енгармонізму.

В XVI столітті вводяться темперовані строї, а в XVIII столітті всюди затвердився 12-ступеневий рівномірно-темперований стрій з рівними півтонами між сусідніми звуками.

Стрій в умовах вільного інтонування є зонним. **Зона** (гр. – пояс) – область, у межах якої звук або інтервал може мати різні числові вираження (у вигляді частоти звукових коливань), зберігаючи при цьому свою інтонаційну якість та назву. Звук сприймається незмінним при невеликих (до 1/8 тону) відхиленнях від його точної висоти вгору чи вниз. Наприклад, ля першої октави чується однаковим при 435-443 коливаннях у секунду. Розвинутий музичний слух здатний відрізнити в рамках інтервальної зони три види інтонації: **нормальну, високу** та **низьку**. Фальшивий звук знаходиться в проміжній зоні. Тому прагнення до бездоганної нормальної інтонації пов'язано з необхідністю використання певної (високої, низької) ділянки зонного строю: при заниженому звучанні звертатися до високої його частини, при підвищеному – навпаки. Поняття «**зонний стрій**» введено музичним акустиком В. Гарбузовим.

У співі та грі на інструментах з нефіксованою висотою звуку виконавці користуються зонним строем. Вони індивідуалізують інтервали, відхиляючись від їх темперованої висоти, підкреслюючи виразність музичних інтонацій. Інтервали в зоні до 1/3 півтону, в обидві сторони від темперованого зберігають свою якісну визначеність. Зміни його в межах цієї зони дають багаточисленні інтонаційні відтінки, які є важливим різним засобом. Особливо помітні вони на витриманих звуках при зміні гармонії.

Стрій хору – це чистота інтонування в співі, він є основою хорового звучання. Стрій хору поділяється на стрій мелодичний – горизонтальний, тобто стрій хорової партії, і стрій гармонічний – вертикальний, тобто стрій загально-хоровий.

2. У практиці співу *a cappella*, що є вищою формою хорового виконавства, виробився ряд практичних вказівок щодо способів інтонування окремих інтервалів, акордів, а також звукорядів мажору та мінору. В хорознавчій літературі прийнято такі умовні позначки інтонування звуків: «стійко» →; «стійко-гостро» ↗; «гостро» ↑; «тупо» ↓. Вперше правила інтонування були систематизовані П.Г. Чесноковим у його книзі «Хор и руководство им».

Вони полягають в наступному:

➤ чисті інтервали (прима, кварта, квінта та октава) інтонуються стійко;

➤ великі інтервали (секунда, терція, секста, септима) слід інтонувати за способом однобічного розширення. При виконанні великого інтервалу вгору від даного звуку потрібно прагнути проспівати другий звук «гостріше». При виконанні великого інтервалу вниз необхідно другий звук співати «тупіше»;

➤ малі інтервали слід інтонувати за способом однобічного стиснення. Так, при виконанні малої секунди, терції, сексти, септими вгору необхідно другий звук від даного проспівати якомога «тупіше», ближче. При виконанні малого інтервалу вниз необхідно другий звук проспівати якомога «гостріше»;

➤ збільшені інтервали слід інтонувати дуже широко, тобто нижній звук слід виконувати «тупо», а верхній – «гостро» – принцип двобічного розширення;

➤ зменшені інтервали слід інтонувати дуже тісно, тобто нижній звук слід виконувати «гостро», а верхній – «тупо» – принцип двобічного стиснення.

Інтонування хроматичного півтону – збільшеної прими інше, ніж півтону малої секунди (діатонічного півтону). При виконанні хроматичного півтону вгору необхідно другий звук від даного проспівати якомога го-

стріше, при виконанні хроматичного півтону вниз необхідно другий звук від даного проспівати якомога «тупіше». Діатонічний півтон інтонується за принципом малого інтервалу.

3. Інтонування ступенів мажору.

I ступінь інтонується стійко, і в інтонаційному відношенні не становить труднощів.

II ступінь у висхідному русі слід інтонувати «гостро», а в низхідному – «тупо».

III ступінь – велику терцію тонічного тризвуку слід інтонувати завжди «гостро», адже це показник мажору.

IV ступінь слід інтонувати «тупо».

V ступінь інтонується стійко, і в інтонаційному відношенні не становить труднощів.

VI ступінь у висхідному напрямку слід інтонувати «гостро», а в низхідному – «тупо».

VII ступінь, як ввідний тон, завжди інтонується «гостро».

Слід зауважити, що всяка альтерація, яка підвищує звук, викликає принципи «гострого» інтонування, а альтерацію, що понижує звук, слід інтонувати «тупо».

Інтонування ступенів мінору.

В мінорі інтонаційні огріхи більш частіші, ніж у мажорі, про нього звичайно кажуть, що він повзучий, нестійкий. Ця складність є результатом інтонаційної нестійкості звуків тонічного тризвуку.

I ступінь слід інтонувати «гостро», або «стійко-гостро».

II ступінь інтонується завжди «гостро».

III ступінь слід інтонувати «тупо», адже це показник мінору.

IV ступінь у висхідному напрямку слід інтонувати «гостро», а в низхідному – «тупо».

V ступінь інтонується «гостро».

VI ступінь натурального мінору інтонується «тупо».

VI ступінь мелодичного мінору інтонується «гостро».

VII ступінь натурального мінору у висхідному напрямку слід інтонувати «гостро», у низхідному – «тупо».

VII ступінь мелодичного і гармонічного мінору слід інтонувати «гостро».

4. Інтонування у співзвуччях.

Розглянуті принципи інтонування поширюються як на мелодичний – горизонтальний, так і на гармонічний – вертикальний стрій. Інтонування співзвуччя залежить від інтервального співвідношення звуків, що його складають і від значення кожного з них у ладу.

При виконанні **мажорного тризвуку** основний тон і квінта інтонуються «стійко», а терція – «гостро».

При виконанні **мінорного тризвуку** основний тон і квінту потрібно інтонувати «гостро», а терцію – «тупо».

Зменшений тризвук інтонується таким способом: основний тон «гостро», а терцію і квінту слід інтонувати «тупо».

Щоб чисто проінтонувати **збільшений тризвук**, рекомендується основний тон проспівати «тупо», а терцію і квінту «гостро».

Всі звуки в оберненнях тризвуків інтонуються як в основному вигляді.

Септакорди:

Малий мажорний – складається з мажорного тризвуку та малої терції або малої септими щодо основного тону. Як виконується мажорний тризвук сказано вище, септиму ж потрібно співати «тупо».

Малий із зменшеною квінтою – складається із зменшеного тризвуку і великої терції над ним. Вимагає «гострої», високої подачі основного тону і септими, а терція і квінта подаються «тупо».

Малий мінорний – складається з мінорного тризвуку та малої терції над ним. Інтонується за таким способом: основний тон і квінта – «гостро», а терція і септима – «тупо».

Слід звернути увагу на інтонування квінтсектакорду (першого обернення малого мінорного септакорду). Якщо обернення інших септакордів інтонуються за принципом основного виду, квінтсектакорд малого мінорного інтонується таким чином: три нижні звуки – як мажорний тризвук, четвертий – «гостро».

Зменшений – це дуже нестійке співзвуччя, яке складається з малих терцій. Щоб проспівати цей акорд чисто, слід основний тон подавати «гостро», а терцію, квінту і септиму «тупо».

При інтонуванні хором **великих** септакордів слід звертати увагу на «гостре» звучання великої септими.

Нонакорд являє собою гармонічне співзвуччя, що складається з септакорду та надбудованою над ним великою або малою терцією. До основного тону крайній звук вгорі становить інтервал нони. Відповідно велика нона інтонується «гостро», а мала – «тупо».

5. На точне настроювання співзвучь впливають: розташування акорду, його мелодичне положення, вид акорду, теситура, динаміка, темп, метро-ритм, дикція, фактура, ансамбль, мелодико-інтонаційний склад твору, голосоведення.

Широке розташування акорду ускладнює настроювання звуків, що його складають, тісне ж, навпаки, сприяє чистоті інтонування.

Найвигіднішим мелодичним положенням для інтонаційної настройки тризвуку буде положення терції. Перше обернення акорду, маючи терцію

в басу, являє собою чи не найнебезпечніший для настроювання вид даного акорду.

Хор звучить чисто, легко і вільно, якщо теситура зручна. Добре й легко можна настроїти акорд з нюансами *piano* і *mezzo-piano*.

Повільний темп можна віднести до умов, які сприяють настроюванню акорду. У рухливих, швидких темпах чисто інтонувати значно важче.

Темп безпосередньо пов'язаний з метроритмом. Складні метроритмічні рухи ускладнюють інтонування.

Дикція значною мірою впливає на якість інтонації. Недбала вимова слів веде за собою недбалу, брудну інтонацію. Чітка подача приголосних та точна і правильна артикуляція голосних сприяє досягненню чіткої інтонації. Гармонічна структура викладу, проста гармонічна мова полегшує інтонування в хорі.

Плавне голосоведення також сприяє чистоті інтонування в співзвуччях.

Дефекти строю нерідко виникають за таких причин:

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

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

ТЕМА 8. ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В ХОРОВОМУ ВИКОНАННІ

Питання до теми:

1. Структура та мелодія як засіб музичної виразності.
2. Ритм як засіб художньої виразності.
3. Нюанси як засіб музичної виразності.
4. Музичні темпи.
5. Тембр та характер звуковедення як засіб музичної виразності.

1. До елементів музичної мови в хорівій музиці відносяться: мелодія, гармонія, структура, метро-ритм, нюанси, темп, тембр тощо.

Керівник хору повинен ясно уявляти собі **структуру** твору, що виконується. Вміння виділити головне, затушувати другорядне, відокремити

одну музичну побудову від другої, підкреслити логічні наголоси – обов'язкова умова виразного виконання, тобто, диригент хору повинен добре розуміти закономірності музичного фразування. Однією з найпростіших і розповсюджених форм музичного твору є період. Період – це форма, в якій викладена завершена музична думка. Він часто входить у склад більш крупної побудови, але бувають твори, які складаються із одного періоду. Період, як правило, ділиться на речення, речення – на фрази, і фрази, в свою чергу, – на найдрібніші частини музичної мови – мотиви.

Фразування – це чітке осмислення окремих музичних побудов (мотивів, фраз, речень). При цьому виконання побудов повинне відбуватися шляхом підкреслення кульмінаційних фраз і поділу побудов ледь помітною паузою, або диханням. Такі поділяючі грані між музичними побудовами називаються цезурами. У більшості випадків цезура виконується за допомогою зміни дихання. Часто цезура може виконуватися і без поновлення дихання. У цих випадках вона являє собою миттєву паузу, яка підкреслює виразність даного відрізка мелодії, пов'язаного з текстом.

Мелодія – музична думка, висловлена одноголосно. Мелодія – головний виразний засіб музики, в якому поєднуються музичні елементи: висотні і ритмічні співвідношення звуків, тембр, динаміка, артикуляція. В гамфонно-гармонічному складі музики мелодія – найбільш виразний голос, частіше всього доручається верхньому голосу. В деяких випадках головна мелодія поділяється на частини, виконання яких доручається по черзі різним партіям хору.

В хоровій літературі нерідко можна зустріти особливий вид імітації – канон, у якому кожний голос послідовно вступає і проводить свою мелодію. Часто в хоровому творі окремі партії співають без слів з затуленим ротом, або на якусь голосну, створюючи тло для партії, що співає із словами основну мелодію. Є хорові твори, в яких весь хор співає без слів. У такому випадку виділяється головна мелодія.

2. Ритм – організація музичних звуків у їх часовій послідовності. Ритм тісно пов'язаний з **метром** – послідовне чергування сильних та слабких долей в ритмічному русі. Метри бувають прості (2-, 3-дольні), складні, мішані. Є різні способи виконання різних метро-ритмічних структур в залежності від поетичного тексту та темпу. Як правило, у спокійних темпах і ритмічний малюнок більш простий, в маршових та танцювальних переважають пунктирний ритм та дрібні тривалості. Окрім темпу, ритм тісно пов'язаний з дикцією, інтонацією, теситурою, звуковеденням, нюансами. До складнощів ритму відносяться дрібні тривалості, пунктирний ритм, тріолі, синкопи, поліритмія тощо.

3. Нюанси – динамічні відтінки звуку. Нюанси є важливим засобом виразності, вони пов'язані з музичною формою, фразуванням, стилем твору, індивідуальністю виконавця. Найбільш складний нюанс у хорі *ff* слід виконувати з деяким запасом голосу, щоб не було форсування звуку, в цьому нюансі складніше досягти ансамблю, а також строю, внаслідок деякого притуплення слуху; *pp* повинно бути чутним, звучним («не провалюватися»). Необхідність зміни сили звучання визначається змістом твору, смислом та значенням окремих музичних побудов. Інколи характер твору (наприклад, ефект луни) потребує співставлення нюансів (контрастна динаміка). Однак частіше різні нюанси використовуються не в співставленні, а в поступовому переході від одного до іншого. Тобто є нюанси рухливі та нерухливі. Головні ступені сили звучності: *P* – тихо, *mf* – не дуже голосно, *f* – голосно. Рухливі нюанси: поступове наростання звучності – *crescendo*, та поступове послаблення звучності – *diminuendo* часто співпадають з кульмінацією окремих фраз і сприяють більш виразній подачі текстового змісту твору. Також нюанси тісно пов'язані з вокально-хоровими особливостями твору, з теситурними умовами хорових партій, фактурою твору та ансамблем (природним і штучним).

4. Темп – швидкість виконання, виражається в частоті чергування метричних долей. Точний темп вказується за допомогою метроному. Виконувати хоровий твір потрібно в темпі, відповідному даному твору і вказаного композитором, адже невірно обраний темп не лише зробить виконання невиразним, але й може спотворити твір. Є темпи постійні та перемінні. Основні групи темпів: *lento*, *adagio* (повільні), *andante*, *moderato* (помірні), *allegro*, *vivo*, *presto* (швидкі). Зміна темпу під час виконання (агогіка) – важливий засіб художньої виразності. Тому хор під час виконання, у відповідності зі змістом твору, може прискорити темп або сповільнити його.

Темпи тісно пов'язані з манерою звуковедення, з хоровою фактурою, з теситурними умовами хорових партій, з хоровим диханням, інтонацією, ритмом, дикцією. Велика роль темпу в розкритті художнього образу твору. Засобом художньої виразності, яка має відношення до темпу є *фермата* – тобто повна зупинка руху музики. У більшості випадків фермата знаходиться в кінці твору, або завершує його частини. Але бувають фермати в середині музичної побудови, на паузі, а також (рідше) в середині музичної фрази, тим самим підкреслюється особливе значення цих місць. Тривалість фермати відносно ноти, над якою вона поставлена обернено пропорційна тривалості цієї ноти.

5. Тембр – забарвлення звуку, залежить від ступеня «прикриття» та «округлення» звуку. Може бути: «світлий», «легкий», «темний», «густий»,

«грудний», «теплий» тощо. Є важливим засобом виразності в хоровому звучанні, особливо в творах з поліфонічною фактурою.

Основні види **звуковедення**: *legato*, *non legato*, *staccato* тощо, пов'язані з характером твору, формою, жанром, стилем, впливають на інтонацію, ритм тощо.

ТЕМА 9. РОБОТА ДИРИГЕНТА НАД ХОРОВИМ ТВОРОМ

Питання до теми:

1. Самостійна робота диригента над хоровим твором, аналіз хорової партитури.
2. Розучування твору з хором.
3. Педагогічні принципи в роботі з хоровим колективом.
4. Роль диригентського жесту і різних допоміжних прийомів в процесі розучування твору.
5. Концертна діяльність хору.

1. Є два етапи засвоєння хорової партитури диригентом: самостійне ознайомлення диригента з хоровим твором та розучування хорового твору з хором.

Один з найважливіших періодів роботи над партитурою є перший, ще дорепетиційний, так би мовити «домашній» період. Саме тоді в свідомості диригента визріває і формується задум виконання музичного твору, його трактування. В процесі вивчення партитури розкривається зміст і форма твору, а також, намічаються технічні засоби творчого втілення цього задуму. Є пряма залежність між першим етапом роботи над партитурою та кінцевим результатом: чим успішніше завершиться підготовча робота, чим глибше розбереться диригент в музиці і краще засвоїть партитуру, тим змістовніше і продуктивніше пройдуть репетиції, а виконання твору на концерті буде переконливим.

На першому етапі вивчення твору диригент знайомиться з музичним текстом, тобто виконує партитуру на фортепіано та співає голоси.

При виконанні хорового твору на фортепіано необхідно звернути увагу на наступне:

- дуже важливо рельєфно показати лінію руху кожного голосу в творах будь-якого складу (подібно тому, як ми виконуємо поліфонічні п'єси на фортепіано, тільки зберігаючи рівновагу голосів);
- грати партитуру «по-хоровому» – означає, не тільки виконувати всі загальномузичні вимоги (фразування, підкреслення мелодії, чітке звуковедення, динамічні відтінки та темпові зміни), але й передати на фортепіано особливості хорового співу:

а/ цезури, передбачені вокально-хоровим диханням і фразою тексту;
б/ деяку підкресленість басового голосу, як фундаменту хорової звучності;

➤ в тих випадках, коли багатоголосна партитура важка для виконання на фортепіано можливі спрощення фактури:

- а/ зняття подвоєних голосів;
- б/ октавні перенесення голосів;
- в/ використання арпеджіо;
- г/ частковий пропуск повторюваних звуків;
- д/ виключення витриманих звуків.

Важливим моментом вивчення хорової партитури є спів хорових партій, акордових співзвучь, що дають диригенту повне знання музики та навичку читання партитури очима. Одночасно, це допомагає диригенту визначити всі труднощі, з якими зустрінуться хористи в процесі вивчення твору, тим самим надається можливість попередньо продумати методику проведення занять. Виконання диригентом хорових партій повинно бути впевненим, точним за інтонацією, ритмом, вокально правильним. Спів з текстом не виключає сольфеджування, що сприяє відпрацюванню кращої орієнтації в партитурі. Виконання хорових партій голосом слід чергувати зі співом «про себе», що розвиває внутрішній слух. Спів найбільш складних партій можна супроводжувати виконанням на фортепіано інших партій. При цьому слід неголосно, ніби підстроювати свій голос до інших голосів, що звучать на інструменті. Найбільш складні каденції, секвенції, гармонічні послідовності, модуляції слід проспівувати по вертикалі поза ритмом. Акорди співаються знизу доверху з дотриманням реєстрів співацьких голосів. Співати потрібно на легато, оскільки в такому випадку звуки подумки об'єднуються в акорд. Необхідно уявити звучання всього акорду, проінтонувати його внутрішнім слухом. Якщо гармонічна послідовність уявляється недостатньо чітко, щоб відтворити її голосом, слід багаторазово повторити даний відрізок на фортепіано, уважно вслуховуючись в співзвуччя. Для кращого засвоєння гармонії, в ряді випадків корисно проспівати акорди в тісному розташуванні та в елементарному вигляді.

Далі диригент детально аналізує твір, що вивчається, та створює загальний план художнього виконання: агогіку, динаміку, музичне фразування, вокально-темброву виразність тощо.

Аналітична робота над партитурою повинна підвести хормейстера до глибокого розуміння змісту твору, знаходження свого обґрунтованого виконавського трактування, виразних та технічних засобів для його втілення. Аналіз хорової партитури повинен бути творчим, носити дослідницький характер. Керівник хору повинен досконало знати твір, який підлягає розучуванню, він повинен засвоїти його, як музикант і як

педагог, обґрунтувати своє трактування, намітити виконавський та репетиційний план, передбачити технічні, вокально-хорові складності, знати шлях до їх подолання.

Починати роботу над хоровою партитурою потрібно з визначення ідейно-художньої концепції твору. Потім визначити його форму, ладотональний план, головні та другорядні кульмінації, особливості мелодичної та гармонічної мови, метро-ритму, визначити темпи. Окрім цього необхідно познайомитися із специфікою творчого стилю композитора, а також автора літературного тексту твору. Для такого вивчення партитури можна використовувати різноманітні прийоми: виконання партитури на фортепіано (в цілому і по частинах, максимально наближаючись до авторського задуму); прослуховування твору в запису; проспівування хорових партій тощо. Окрім цього, необхідно дослідити партитуру в плані цілісного музично-теоретичного аналізу зважаючи на музично-стильові особливості творчості композитора.

Аналізувати хоровий твір слід за певним планом, що дасть змогу дослідити всі елементи вокально-хорової звучності, засоби музичної виразності партитури тощо.

План, його розділи і підрозділи використовуються в міру необхідності в залежності від особливостей твору, що аналізується. Деякі розділи можуть бути особливо підкреслені, інші ж – скорочені.

План аналізу хорового твору.

I. Загальна характеристика твору.

Загальні дані про хоровий твір. Короткі дані про життя композитора, його творчість і історичну епоху. Відомості про автора тексту. Порівняння літературного та музичного тексту щодо художнього образу.

II. Музично-теоретичний аналіз

1. Аналіз взаємозв'язку музичної форми з образно-художнім змістом твору:

а) музична форма (куплетна, одно-, дво-, три-частинна; куплетно-варіаційна; сонатне *Allegro* тощо). Музична форма та її взаємозв'язок із фразою літературного тексту;

б) які особливості літературного тексту, образного змісту змусили композитора зупинитись на обраній їм музичній формі.

2. Метроритм:

а) розмір твору, характер ритмічної пульсації і особливості ритмічної структури твору;

б) характер ритмічного руху (рівномірний, пунктирний, наявність різних ритмічних малюнків).

3. Темп: основний і відхилення; агогіка (в зв'язку з композиторськими вказівками, характером твору і його образним змістом).

4. Ладотональний план: основна тональність, відхилення, модуляції (відмітити зв'язок між обраною композитором тональністю і художньо-образним змістом твору).

5. Фактура: гармонічна, поліфонічна, мішана, гармонічна з елементами поліфонії, народно-підголоскова поліфонія тощо. Відповідність фактури художньому змісту твору.

6. Мелодика: особливості мелодичного матеріалу в зв'язку з загальним поетичним, художнім змістом твору (характер, настрій основного мелодичного матеріалу тощо).

7. Динаміка: загальний динамічний розвиток; кульмінації в зв'язку з особливостями форми, мелодичного розвитку, драматургії; відповідність чи розходження динамічного і агогічного планів.

8. Гармонія. Інтерваліка. Голосоведення.

III. Вокально-хоровий аналіз

1. Тип і вид хору.

2. Діапазон хорового твору. Аналіз хорових партій. Діапазон, роль партії в загальній хоровій звучності; теситурні умови; співвідношення теситури партії та динамічних показників.

3. Проаналізувати стрій: вертикальний, горизонтальний.

4. Ансамбль.

5. Співацьке дихання: загальне, по партіям, ланцюгове; розподіл цезур.

6. Звуковедення в партіях та в хорі; штрихи.

7. Аналіз тексту твору на предмет дикції. Орфоепія.

8. Хоровий твір з супроводом чи а cappella (якщо з супроводом, то необхідно визначити його характер – дублюючий чи має самостійну розробку музичного матеріалу).

IV. Виконавський аналіз

1. Характер і особливості диригентського жесту в процесі виконання твору.

2. Характерні прийоми диригентської техніки, які зустрічаються в процесі виконання.

3. Труднощі у виконанні та основні прийоми їх подолання в процесі розучування та виконання хорового твору.

4. Загальні висновки про твір (ступінь складності, можливість виконання в хорі певного рівня підготовки тощо).

Диригентське засвоєння партитури включає вивчення хорового твору напам'ять. Диригент мусить орієнтуватися в партитурі так, щоб вміти проспівати будь-який голос (без допомоги інструменту) з будь якого місця, або такту, по горизонталі і вертикалі. Окрім цього, до початку репетиційного періоду диригент повинен підготувати партитуру та нотні хорові

партії для роботи хорового колективу, тобто внести цифрові позначення тактів чи розділів партитури, зробити точну підтекстовку та внести всі виконавські показники (агогічні, динамічні, артикуляційні, темпові тощо).

2. Розучування твору з хором починається із знайомства колективу з хоровим твором. Диригент повинен розповісти про твір, про його авторів, зміст, епоху. Далі диригент переходить до розучування нотного та літературного тексту, проводить роботу над основними елементами вокально-хорової техніки: інтонацією, строем, звуком, ритмом, дикцією, ансамблем, характером тощо.

Роботу над елементами вокально-хорової техніки можна проводити з різними хоровими групами (по партіях, квартетах, з чоловічою групою, з жіночою, із змішаними групами) і з усім колективом. Є різні методи розучування хорового твору: прослуховування твору з допомогою внутрішнього слуху, сольфеджування, вокалізація, спів на різноманітні склади, спів в різних тональностях, спів з акомпанементом, з грою партитури, спів із закритим ротом, спів гармонічних послідовностей партитури поза ритмом твору, мелодекламація, сольмізація, скоромовка тощо. Вибір методів залежить від складності твору та кваліфікації хористів.

3. В роботі з хоровим колективом диригент повинен дотримуватися головних педагогічних принципів: зважати на загальний та музичний розвиток його учасників на даному етапі роботи та їхні вокальні можливості, а також на музичні інтереси та потреби даного колективу, на основі яких відбуватиметься розвиток та вдосконалення колективу в потрібному напрямку; розуміти поступовість та послідовність у здійсненні вокально-хорових завдань над технічними та художніми компонентами творів: єдність технічної та художньої роботи, розвиток вокально-хорових навичок, технічної досконалості та загально-музичного рівня хорового колективу; поєднання емоційно-інтуїтивного і раціонально-аналітичного початку в роботі.

4. Велика роль диригентського жесту і різних допоміжних прийомів в процесі розучування твору: використання робочого жесту (показ рукою напряму руху мелодії, тактування, проплескування ритмічного малюнку, затримка звучання, диригування поза ритмом та темпом), показ голосом будь-якої хорової партії та проспівування акорду (вертикаль), одночасне диригування однією рукою та виконання іншою рукою на фортепіано однієї або кількох партій тощо.

Неодмінною умовою успішної роботи хору є творча єдність та взаєморозуміння диригента з колективом. Технічне, виразне диригування – за-

порука успішного засвоєння художнього образу твору. На завершальному етапі роботи над твором потрібно приділити особливу увагу виразності виконання, створенню художнього образу.

5. Робота над концертною програмою має свої особливості. Це полягає, перш за все, в принципі підбору програми: уваги вимагають вокально-хорові, теситурні та інтонаційні особливості творів та їх співвідношень. Також потрібно зважати на розмір, характер та емоційну напругу відібраних творів; співвідношення тональностей цих творів тощо.

Хорові концерти мають різні спрямування: святкові концерти, літературно-музичні композиції, тематичні концерти, програми із творів однієї епохи, стилю, звітні концерти колективу тощо.

Велике значення в концертній роботі хору мають організаційні моменти: транспорт, костюми, сцена, станки, а також попереднє налаштування на виступ диригента та колективу.

На сцені колектив повинен поводитися спокійно, зібрано, уважно. Потрібно прорепетирувати організований вхід та вихід зі сцени. Важливий момент у концерті – задавання тону. Диригент дає тон колективу тихо, точно, впевнено, спокійно. Це або повний акорд, або початок тієї партії яка вступає першою.

Генеральну репетицію концерту бажано проводити напередодні виступу, а не в день концерту, тоді хор звучатиме піднесено. На концерті повинен бути емоційний підйом, творча зібраність колективу, в також єдність диригента і хору під час виконання на естраді.

Використана література:

1. Байда Л.А. Вокально-хорова робота у системі підготовки майбутнього вчителя музики : навч.-метод. посібник. К.:УДПУ, 1997. 69 с.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. К.: Редакція журналу «Український світ», 2002. 439 с.
3. Болгарський А. Хоровий клас і практика роботи з хором. К. : Музична Україна, 1987. 203 с.
4. Бутенко Л.М. Оперно-хорове виконавство : навч. посібник. О. : ОДМА, 2002. 266 с.
5. Бурбан М.І. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт. 2007. С. 630-639.
6. Венедиктов Л. Академик оперного искусства / Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. Нежин : Аспект, 2009. С. 150-160.
7. Газінський В.І., Лозінська Т.О., Дабіжа К.Л. Учебный хор. Вінниця.: Розвиток, 2003. 269 с.

8. Газінський В.І., Лозінська Т.О., Дабіжа К.Л. Навчальний хор. Вінниця.: Розвиток, 2012. 223 с.

9. Дмитревський Г.О. Хорознавство і керування хором. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 94 с.

10. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М. : Музыка. 2000. 368 с.

11. Доронюк В.Д., Зваричук Ж.Й. Шкільне хорознавство: Навчальний посібник для викладачів і студентів музичних факультетів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 336 с. <http://194.44.152.155/elib/local/2932.pdf>

12. Коломієць О. Хорознавство. К.: Музична Україна, 2001. 166 с.

13. Костенко Л.В., Шумська Л.Ю. Хрестоматія з хорознавства: навчальний посібник для студентів ВНЗ. Ніжин. держ. ун-т ім. Миколи Гоголя. Ніжин: НДУ ім. М.Гоголя, 2013. 521 с. Бібліогр.: С.518-521. 300 прим. ISBN 978-617-527-098-1.

14. Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. М.: Музыка, 1969. <https://issuu.com/alsnitko/docs/krasnoschekov>

15. 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. з іл. http://eprints.zu.edu.ua/20689/1/Збірка_з_Хорознавства.PDF

16. Романовский Н. В. Хоровой словарь. Л.: Музыка, 1972. 142 с.

17. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка. М., 2002. 136 с. http://pa03.twirpx.net/2232/2232550_DF7DD687/samarin_va_khorovedenie_i_khorovaia_aranzhirovka.pdf

18. Сідорова І.С., Пацкань І.В., Штепа Ж.В. Колективне музикування: хоровий клас та практикум роботи з хором. Навчально-методичний посібник для викладачів та студентів мистецьких спеціальностей вищих педагогічних закладів освіти. Вінниця: ФОП, 2017. 202 с.

19. Сідорова І.С., Лозінська Т.О., Хорознавство: програма вибіркової навчальної дисципліни підготовки бакалавра галузі знань 01 Освіта / Педагогіка спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) спеціалізації режисура музично-виховних шкільних заходів; художня культура. Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2019. 12 с.

20. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика): Навчальний посібник. Видання третє, доповнене, Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018, 212 с. http://pa04.twirpx.net/2684/2684852_D0ED88CE/smirnova_ta_khoroznavstvo_istoriia_teorii_metodika.djvu

21. Сбітнева О. Ф. Хорознавство: метод. рек. для студ. спец. «Середня освіта (музичне мистецтво)»: Держ. закл. «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Старобільськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2017. 54 с.

22. Чесноков П. Г. Хор и управление им. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. 241 с.

1.3. ПРАКТИЧНІ ЗАВДАННЯ З КУРСУ «ХОРОЗНАВСТВО» ТА ПРИКЛАДИ ЇХ ВИКОНАННЯ

Практична робота №1

1. Розкрити значення хорового мистецтва у вихованні підростаючого покоління.

2. Розповісти про жанри хорового мистецтва за кордоном у стародавні часи, в епоху Середньовіччя, в період XVII-XVIII ст. Хоровий рух у Західній Європі у XIX-XX ст. Навести приклади (аудіо- або відеозаписи).

1. Значення хорового мистецтва у вихованні підростаючого покоління.

Хоровий спів як виконавське мистецтво – найдоступніший і найлюбленіший вид дитячої творчості. Людський голос є універсальним і загальнодоступним інструментом, тому спів не вимагає якихось додаткових витрат. Виконуючи музичний твір, дитина не тільки залучається до музичної культури, але й сама створює музичну культуру та художні цінності. Правильно організований процес хорового музикування сприяє розвитку цілого спектру як музичних здібностей, так і особистісних якостей учасників хору.

Хоровий спів позитивно впливає на духовний світ дитини, збагачує її естетично, орієнтує на морально-етичні цінності, сприяє успішному гармонійному розвитку особистості і займає важливе місце у будові комплексного виховання школяра.

Співаючи у хорі, учасники сприймають музику, активно її переживаючи, що активізує емоційну сферу дитини. Отримавши позитивні емоції при співі, в учнів налагоджується самопочуття, стабілізується фізичний стан. Систематичні заняття впливають на покращення поведінки, якостей характеру, психологічного стану дитини, інколи спів може зарадити і зняттю депресії. Тобто, хоровий спів може функціонувати як терапевтичний, корекційний засіб і якісно впливати на психіку дитини.

Якщо учасники глибоко сприймають хоровий твір, – це полегшує аналіз музики, поглиблює знання. Основне завдання керівника хору – виховання колективних виконавських умінь, а саме: ансамблевої культури, чистоти інтонування, штрихового одноманіття, точності у виконанні динамічних відтінків та інших вказівок, що містяться у тексті твору. Спів корисний не лише для розвитку таких музично-творчих здібностей як музичний слух, почуття ритму і музична пам'ять, а й для активізації музично-слухових уявлень, почуття ансамблю, збагачення художнього досвіду дитини, розвитку мотивації до виконавської діяльності.

Досвід, здобутий учнями на хорових заняттях, може в майбутньому стати корисним для участі в самодіяльних колективах.

Зміст хорової музики розкривається через слово, поетичний текст і музичну інтонацію, мелодію. Через це емоційна сутність хорової музики нібито «подвоюється». Хоровий спів сприяє пізнанню та оволодінню музичною мовою, що, в свою чергу, допомагає найточніше і найглибше виявити і розвинути музичні здібності. При цьому, хорове виконавство як найдоступніший вид музичної діяльності найінтенсивніше збагачує естетичний досвід учнів, ознайомлюючи їх з кращими зразками національної та світової хорової спадщини, творчістю видатних композиторів і виконавців, диригентів і найкращих колективів.

Разом з тим, окрім внутрішнього збагачення, хоровий спів вдосконалює і фізичний стан школярів. Спів сприяє розвиткові співочого голосу, усього голосового апарату та його охороні, зміцненню та загартуванню голосових зв'язок, формуванню правильної осанки, покращенню мови та дихання дитини.

Хоровий спів передбачає колективну музичну діяльність в усіх притаманних їй виявах. Це процес і розбору музичного тексту, і його засвоєння, що відбуваються на уроці під керівництвом учителя, і як результат – форма виступу. Колективна форма, як жодна інша, виховує творчу дисципліну і самодисципліну, розвиває увагу до музичного твору та уважність до партнерів, а, отже, певною мірою сприяє моральному становленню особистості. Колективність музикування дозволяє залучити до нього одночасно велику кількість дітей і є сильним емоційним чинником виховання для спільного переживання музики. Колективна форма роботи вчить уважно слухати партнерів, підкорятися єдиному задуму, спостерігати за диригентськими жестами, точно виконуючи всі художні завдання. Все це загалом сприяє творчій дисципліні, виховує швидкість реагування, увагу, що допомагає зрозуміти закони виконання музики.

Таким чином, хоровий спів у більшості дітей виховує виконавську майстерність переважно через установку на адекватну сценічну поведінку, вміння володіти собою, відповідальність за виступ. Вивчення хорового матеріалу сприяє осмисленому ставленню до засобів музичної виразності, точному інтонуванню, вмінню передати художньо-естетичний зміст твору значної частини дітей (хоча і на неусвідомленому рівні), з'являється потреба і бажання виступати на сцені. Колективні хорові заняття об'єднують учасників навколо музики. Учні дістають нагоду для самовиявлення, впевненість у своїх діях, відчуття насолоди від власної та колективної діяльності зокрема, поступово долають внутрішні психологічні бар'єри. Через хорову діяльність відбувається залучення дитини до музичної культури, а колективний спів – це прекрасне духовне, психологічне, моральне і естетичне середовище для формування кращих особистісних якостей.

2. Жанри хорового мистецтва за кордоном у стародавні часи, в епоху Середньовіччя, у XVII-XVIII ст.

Хоровий спів має дуже давнє походження. Він існував ще з часів первісно-общинного ладу і був пов'язаний з обрядовістю. Первісне синкретичне мистецтво являє собою взаємодоповнюючі елементи танцю й пісні у примітивній формі: спроби відтворення ритму, поєднання мелодії і ритму, мелодії і простого тексту, використання мімодраматичних елементів або драматичної дії.

У стародавні часи особливе значення має хорова музика Стародавньої Греції, яка вважається однією з найдавніших музичних культур, що мала значний вплив на подальший розвиток культури всієї Європи. До перших жанрів хорового мистецтва тієї епохи можна віднести пісні-гімни та грецьку трагедію. На честь богів давні греки складали гімни, наприклад «пеани номи» на честь Аполлона чи «дифірамби» на честь Діоніса. Пам'ятки тієї епохи свідчать про викарбовування таких гімнів на кам'янистих поверхнях, зокрема Дельфійський камінь, на якому можна побачити написаний Гімн Аполлону з музичною нотацією, позначеною рядком окремих символів, що стоять над текстом (Див. рис. 1).

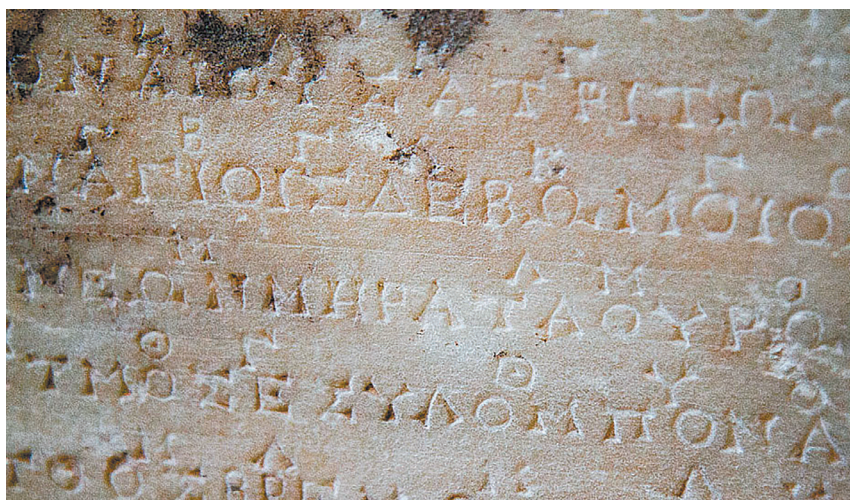


Рисунок 1. Гімн Аполлону.

Вже у Стародавній Греції слово «хор» означало місце для художніх виступів музичних колективів, які виконували пісні з танцями під час громадських святкувань. Пізніше самі ці колективи почали називатися хорами. Сутністю обрядового співу хором було єднання співаків у духовному прагненні при вільному самовияві індивідуальності кожного учасника колективу [1]. Давньогрецький спів був переважно одноголосним. В той час голоси розрізняли за такими регістрами: високі голоси (*netoide*), середні голоси (*mesoide*), низькі голоси (*iroide*).

Хорову культуру Візантійської імперії визначало мистецтво Греції, яка з IV століття і до падіння Константинополя 1453 року входила до її складу. Після прийняття християнства основною формою побутування візантійської хорової музики були літургійні піснеспіви, що поділялися на речитатив та псалмодію (в літургію вони були запозичені від юдейського богослужіння). Візантія V-VI століття славиться гімнами різних жанрів (тропарі, кондаки, канони, стихіри). Серед авторів гімнів, які мали велике значення у розвиткові візантійської культури (VI-VIII ст.), можна виокремити вихідців із Сирії Романа Сладкоспівця, Андрея Критського, Іоана Дамаскіна. Цей період позначається в історії формування системи осьмогласія, яку вперше виклав Іоан Дамаскін, використовуючи в ній 8 ладів давньогрецької музики.

Християнство, що стрімко увійшло у Європу, формує новий тип хорового колективу, який отримав назву «церковний хор». Ініціаторами богослужбового співу у християнських храмах на Сході були Василій Великий (у Неокесареї) та Іоанн Златоустий (у Константинополі), а на Заході – папа Дамас I (у Римі) і Амвросій Медіоланський. Іоанн Златоустий стверджував, що «ніщо так не підносить душу, ніщо так не окрилює її, не віддаляє від землі, не звільняє від тілесних оков, не спрямовує у філософії і не допомагає досягати повного презирства до житейських предметів, як узгоджена мелодія і керований ритмом божественний спів» [2]. Поступове поширення церковних піснеспівів та необхідність керувати співаками і організувати їхній спів у єдину естетичну форму виконання сприяло появі в хорі фігури регента.

Одним з хорових визначних жанрів хорового мистецтва того часу була меса. Месою (італ. *messa*, лат. *missa*) називається традиційна назва богослужіння в Римо-католицькій церкві і вважається найвищою літургійною службою. За католицьким обрядом, коли закінчується меса – хліб і вино перетворюються на Тіло і Кров Христову. У цьому міститься вся суть євхаристійного таїнства – безкровне жертвопринесення Богові, що вказує людині шлях до спасіння. «Месою» може бути також музичний жанр, що складається з основних піснеспівів Римської Меси. В основі меси на початку її виникнення був григоріанський хорал. Відомими композиторами поліфонічної меси із використанням григоріанського співу як провідного голосу були вихідці Нідерландської школи, серед яких Гійом де Машо, Жоскен Дебре, Орландо ді Лассо, Палестрина.

Пізніше у XVIII-XIX століттях меса почала змінюватися на монументальний жанр і складалася з сольних вокальних, хорових і оркестрових номерів. Авторами цього виду мес були Й. Бах, В. Моцарт, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, І. Стравінський. Різновидом жанру меси є реквієм, який на початковій стадії свого виникнення мав значення заупокійної меси з деякими структурними відмінностями. Ще одним жанром, подібним до меси, але з візантійськими традиціями, є літургія.

Хорове виконавство як професійне мистецтво до епохи Відродження існувало винятково у межах церкви. В XIV-XV ст., коли починає розвиватися багатоголосся формується поняття хорової партії. Остання могла виконуватися в унісон або розділятися на кілька голосів. В епоху раннього відродження хорове виконавство характеризують 3-4 голосні хори, де головний голос проводить тенор, пізніше з'являються 6-8 голосні хори.

Становлення класичної гармонії в XVII-XVIII ст. визначило поділ голосів на 4 основні партії: дисканти (сопрано), альти, тенори та баси. В цей час хор активно використовується в опері, формуються світські капели, що безпосередньо вплинуло на розвиток таких жанрів, як ораторія, кантата, хоровий концерт.

Визначним етапом у розвитку хорової музики стало її відділення від церкви, чому сприяло виникнення опери. Першою оперою стала «Еврідіка» Я. Пері (1600 р.). По цей час оперна хорова музика посідає одне з найважливіших ланок у хоровому мистецтві. Поява опери вплинула на розвиток таких хорових жанрів, як кантата і ораторія в Італії і Німеччині. Варто зазначити, що можливості хорової музики стали значно багатшими через розвиток вільного поліфонічного письма, становлення гомофонно-гармонічного мислення тощо. У XVII-XVIII ст. хорова музика продовжувала стрімко розвиватися і в таких традиційних жанрах, як меса, мотет, мадригал. Відомими композиторами, у творчості яких ці жанри досягнули найвищих вершин, були Г. Щютц, І. Нах, (Меса h-moll «Пристрасті» та ін.), В. Моцарт (Меса «Реквієм»). Жанр ораторії своїми визначними творами прославили Г. Гендель і Й. Гайдн. Значний внесок в оперне мистецтво і переосмислення драматичної функції хору в опері завдяки своїй реформі здійснив К. Глюк.

Визначним етапом у розвитку хорової музики була творчість представників музичного романтизму. Велике значення тут відіграло використання у своїй творчості народної пісні, створення пісень хорів і окремих хорових п'єс таких композиторів, як Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс. Активно запроваджується хор в симфонічній музиці Г. Берліоза і Г. Малера.

Музична культура XX століття характеризується широким поширенням хорового виконавства, взаємопроникненням різних національних традицій, різноманітністю жанрів хорового мистецтва, форм і видів хорового співу. Найбільш прославленими зразками хорової музики є твори І. Стравінського, А. Онеггера, П. Хіндеміта, К. Орфа, К. Пендерецького, О. Мессіана.

Приклади творів для прослуховування: в жанрі ораторії – «Жанна Д'Арк на вогнищі» французького композитора Артура Онеггера <https://www.youtube.com/watch?v=kMwcsQEakwo>; в жанрі меси – «Меса папи Марцелла» італійського композитора Джованні П'єрлуїджі да Палестрини <https://youtu.be/BRfF7W4El60>

Використані джерела:

1. Історія виникнення хорового мистецтва. <https://sites.google.com/site/horovediregentuvanna/istoria-viniknenna-horovogo-mistectva-1>.
2. Корній Л.П. Історія української музики: [Підруч. для вищ. муз. навч. закладів]. К.; Х.; Нью-Йорк: М.П. Коць, 4.1: (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.); 4.2: (Друга половина XVIII ст.) [Відп. ред. Г.Півторак]. 1996. 313 с; 1998. 386 с.

Практична робота №2

1. Розповісти про розвиток співацького мистецтва України.
2. Визначити жанр хорового виконавства провідних колективів України та проаналізувати якість звучання (охарактеризувати 3 жанри хорового виконавства на прикладі хорових колективів з використанням посилення на аудіо- або відеозаписи виконання хорових творів).

1. Розвиток співацького мистецтва України.

Після розпаду Київської Русі в XIII-XIV ст. почали формуватися три братніх народності – російська, українська і білоруська. Центрами української народності були Київщина і Переяславщина. В кінці XV ст. загострюється визвольна боротьба українців проти соціального, національного і релігійного гніту з боку Польщі. Дієвою зброєю цієї боротьби були національно-релігійні організації – братства, які створювалися при церковних приходах у Львові, Києві, Перемишлі, Острозі та інших центрах. Вони сприяли культурно-просвітницькій діяльності. При братствах відкрилися школи на рідній мові, приділялась велика увага церковному співу.

На основі братських шкіл в 1632 р. була утворена Київська колегія, перейменована в 1701 р. в Академію наук. Тут велика увага приділялась музиці. Кількість співаків у хорі Академії доходило до 300.

У першій половині XVII ст. виник багатоголосний, так званий, строчний спів. У строчному співі використовувалось багато прийомів народно-пісенного мистецтва. Найчастіше застосовувалось триголосся. Середній голос, який вів головну мелодію, називався «путь», верхній – «верх», нижній – «низ».

XVII століття характеризувалося помітним зростанням професіоналізму в церковних хорах. У другій половині XVII ст. була введена п'ятилінійна нотація і отримав широке розповсюдження партесний спів, багатоголосний, переважно акордового складу, з розділенням хору на групи голосів. Найбільшого розквіту цей вид співу досягнув у жанрі партесного концерту. Концерти М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя є

зразком нового концерту XVIII ст. (до 12 голосів і більше). Ці відомі композитори навчалися в співацькій школі у м. Глухові, яка готувала співаків та регентів для церковних хорів (зокрема для Петербурзької придворної капели).

У XVII-XVIII ст. в побутовій і професійній хоровій музиці розповсюджувалися канти. Це камерна різновидність партесного концерту. Першими авторами кантів були вчителі співу, бродячі дяки, учні співацьких шкіл. Канти набули популярності в широких колах міського населення, стали улюбленим жанром домашнього музикування. Вони стають незмінною частиною театралізованих вистав – шкільної драми та лялькового театру «Вертеп».

Шкільний театр з'явився в XVII ст. В колегіумах та Академії ставились драми релігійно-повчального змісту, а пізніше – історичні та побутові. По ходу дії широко застосовувався хоровий спів. Ляльковий музичний театр «Вертеп» – найулюбленіше народне видовище XVII-XVIII ст. – зберігся в Україні до XX ст. «Вертеп» являє собою маленьку двоярусну сцену. У верхньому ярусі «Віфлеємі» – розігрувалося дійство за легендою про народження Ісуса Христа, в нижньому ярусі ставились народні ліричні та побутові сцени, головним героєм яких був запорізький козак. У першій частині вистави, як правило, виконувалися хорові колядки і канти, у другій – народні пісні й танці.

У XVII-XVIII ст. деякі українські поміщики створювали хори із кріпосних селян. Відомі капели Любомирського, Брюховецького, Мазепи.

У другій половині XIX ст. в багатьох містах України хорова культура підтримувалась напівпрофесійними гуртками, філармонічними і хоровими товариствами. Тепер професійних співаків для церковних хорів, поряд з Київською академією, готували також Харківський колегіум і кілька співацьких шкіл. Професійними колективами в Західних областях були церковні хори, які сприяли розвитку хорової культури в країні на початку XIX ст. Найбільш значним із церковних хорів був Перемишльський хор.

У другій половині XIX ст. на Західній Україні велике розповсюдження отримав хоровий рух просвітницького характеру. Організаторами і керівниками хорів було багато композиторів.

Існує кілька дат, які мають величезне значення у подальшому розвитку хорового мистецтва нашої країни:

1887 р. – створення першого співацького товариства «Торбан».

1891 р. – створення співацького товариства «Львівський боян», затвердження першого в Україні видавництва.

1903 р. – об'єднання окремих хорових товариств у «Союз співацьких та музичних товариств у Львові», відкриття музичної школи.

1904 р. – реорганізація музичної школи в інститут ім. М. Лисенка, у майбутньому – у Львівську консерваторію.

1920 р. – створення капели «Думка».

1925 р. – створення Державної капели бандуристів.

1939 р. – створення капели «Трембіта».

Найвідоміші професійні хорові колективи України: камерні хори та хорові капели – Київський камерний хор ім. Лятошинського, Вінницький академічний міський камерний хор ім. В. Газінського, чоловіча капела ім. Ревуцького, хор радіо і телебачення (м. Київ); народні хори – Хор ім. Г. Верьовки (Київський), Черкаський, Чернігівський; ансамблі пісні й танцю: Гуцульський, «Верховина» (Прикарпатський); «Подільянка» (Хмельницький); «Льонок» (Житомирський); «Поділля» (Вінницький); військові ансамблі – КВО, «Крила України» (м. Вінниця); Чорноморський ансамбль моряків (м. Севастополь); оперні хори у Києві, Одесі, Донецьку, Львові, Дніпропетровську; дитячі колективи: хор хлопчиків «Дударик» (м. Львів); «Щедрик», «Дзвіночок» (м. Київ); Дитячий хор радіо і телебачення (м. Київ); Дитячий оперний хор (м. Київ).

Сучасні тенденції розвитку співацького мистецтва України синтезують в собі історичну традиційність, художньо-образну та виконавську інтерпретацію хорового мистецтва в різних жанрах та стилях.

2. Визначити жанр хорового виконавства провідних колективів України та проаналізувати якість звучання (охарактеризувати 3 жанри хорового виконавства на прикладі хорових колективів з використанням посилення на аудіо- або відеозаписи виконання хорових творів).

1 жанр – народний хор, на прикладі Державного заслуженого академічного українського народного хору імені Григорія Верьовки.

Характеристика жанру хорового виконавства цього колективу залежить від багатьох чинників.

У вересні 1943 року уряд України прийняв ухвалу про створення Державного Українського народного хору. Його керівником став Григорій Верьовка. До складу хору увійшли 134 виконавці: 84 – хористи, 34 – артисти оркестру та 16 – артисти балету. Співаки, яких набрав Г. Верьовка, були людьми високої духовності, носіями кращих традицій української нації. Кожен з них знав безліч народних пісень. Не маючи професійної освіти, вони були талановитими народними виконавцями, вихідцями з Харківської, Полтавської, Чернігівської, Черкаської та Київської областей. Першими кроками колективу було засвоєння музичної грамоти, культури професійного співу, народної хореографії, оркестрової гри, сценічної поведінки, добору репертуару. Видатні музиканти, що очолили колектив, Григорій Верьовка та його дружина Елеонора Скрипчинська – плекали професіоналізм в колективі, піднімали його виконавську майстерність. В хорі сформувався спосіб відкритої співочої манери, як адекватно-народ-

ної. Метою колективу було репрезентувати різнорегіональну манеру співу, що базується на законах народної підголоскової поліфонії.

Репертуар хору був різноманітним: «Реве та стогне Дніпр широкий», «Думи мої», «Заповіт», «Дума про Україну», «Ой чи чуєш, Дніпре», «А в полі береза», «Ще у недільку рано», «Виїхав Гонта», «Війте, вітри, з України» та інші твори.

Для виконавської манери хору характерними були безпосередність, образність, імпровізаційність. Концертні гастролі у Франції, Фінляндії, Німеччині свідчать про високу виконавську майстерність хору маестро Г. Верьовки.

У 1965 році колектив очолив Анатолій Авдієвський – митець у широкому розумінні цього слова. Учень Костянтина Пігрова, він після закінчення Одеської консерваторії організував професійний колектив «Льонок» у Житомирі, а пізніше очолив Черкаський народний хор. Організаторські здібності, талант музиканта, потреба творити і розвивати українську музичну культуру – ці якості успішно втілюються ним у творчій діяльності. А. Авдієвський – неперевершений диригент-інтерпретатор, він володіє відточеною майстерністю і особливою артистичністю диригування. Його виконанням притаманні істинна художність і глибина.

Композиторський доробок А. Авдієвського налічує понад 40 оригінальних творів та обробок народних пісень. Здобули широку популярність його композиції «Місяць ясененький», «Привітальна хоровадна», «Думи мої», «Зозуленька», «Над широким Дніпром», «Чуєш, брате мій», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Колискова», «Павочка ходить», що увійшли в золотий фонд колективу.

А. Авдієвський – справжній художник-новатор. Він уперше вводить у народний хор жіночі академічні голоси, чим розширює його виконавські можливості. Композитора не задовольняло обмежене однорегістрове і однотембральне звучання жіночих голосів на зразок народних ансамблів і народних хорів окремих регіонів України (Полтавщини, Черкащини, Житомирщини). Так, це природно, але природно й те, що в інших, наприклад, західних регіонах народна манера співу зовсім відмінна. Звучання голосів, особливо у верхньому регістрі, наближається до академічного: прикривається звук, за рахунок чого діапазон значно розширюється. Елемент академічності неоднаково виявляє себе в своєрідному співі на Закарпатті, Львівщині, Гуцульщині, Буковині, де манера співу значно відрізняється від класичної європейської. Хор імені Г. Верьовки створив галерею прекрасних у своїй неповторності й художній довершеності музичних картин, сповнених яскравою національною самобутністю. Виконання творів Б. Лятошинського «За байраком байрак», Л. Ревуцького «Хустина», уривка з опери М. Лисенка «Утоплена», фольк-опери «Цвіт папороті» Є. Станковича стало новою фазою мистецького злету колективу.

Особливу роль у становленні сучасного виконавського стилю відіграє творчість Є. Станковича, який переосмислює фольклор, підходячи до нього з позицій сучасного художника. Це яскраво виявляється в опері «Цвіт папороті», а також в «Чорній елегії». Блискуче справляється хор з цими складними творами в технічному і психологічному планах, успішно долає фактурні труднощі – двадцятиголосся в полярних теситурах, секундові кластерні поєднання, а також темпоритмічні поєднання різних манер співу – барвистої, соковитої народної та прикритої академічної.

З 2016 року генеральний директор хору Верьовки – Зеновій Корінець. Від 2001 року він був і головним режисером-диригентом хору. Зеновій Михайлович Корінець – хоровий диригент, музично-громадський діяч, педагог, народний артист України.

При А. Авдієвському були створені блискучі програми з українських народних пісень (500), а також колядок і щедрівок. У колективі існує творча лабораторія з автентичного виконання народної пісні. Це – фольклорна група, яка систематично записує, розшифровує і систематизує народні пісні, організовує серії самостійних концертів. Вона збрала понад 3 тисячі фонограм – пісенних зразків різних регіонів України. Фольклорна група стала тим осередком пропаганди автентичної пісні, де можна почути найрізноманітніші пісенні діалекти.

Хор імені Г. Верьовки, українська народна пісня в обробці А. Авдієвського «Розпрягайте хлопці коней» <https://youtu.be/g9nD5FfUNQE>

2 жанр – камерний хор, на прикладі Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського.

Творча біографія колективу розпочалася ще в 1964 році, коли при музично-хоровому товаристві УРСР був організований любительський колектив на чолі з В. Іконником. Статус професійного він дістав значно пізніше – у 1973 році. Власний почерк колективу відчувається перш за все у підборі репертуару. Це зразки світової спадщини – західноєвропейської та вітчизняної. Завдяки цьому хору слухачі вперше почули мотети Г. Шютца, мадригали К. Монтеверді, мініатюри Д. Палестрини, О. Лассо, У. Берда, мотети Й. Баха, хорові концерти М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, акапельні хори К. Стеценка. Велика увага приділяється і сучасним хоровим творам, зокрема Д. Шостаковича, Р. Щедріна, В. Торміса, Б. Бартока, З. Кодаї, Ф. Пуленка, І. Стравінського, Е. Кшенека, які складають золотий фонд репертуару.

Репертуар вимагав від керівника нового хорового звучання, виховання універсального співака-віртуоза. За методикою диригента, виховання хорового співака мало спиратись на розвиток вокальної виконавської техніки: вміння вільно володіти голосом, відтворювати красивий, виразний звук з максимально точною інтонацією; розвиток вокального дихан-

ня, що надає можливість досягнути гнучкої вокальної техніки; вміння прикривати звук, мати чітку дикцію; музична грамотність – вільно і чітко співати інтервали, мати розвинене відчуття гармонії, що нерозривно пов'язане з відчуттям хорового ансамблю, володіння точністю виконання ритму, вміння чути музику всього виконуваного твору [1, с. 117]. Як згадує В. Іконник, «...це була школа справжнього професіоналізму, яка характеризувалась не тільки чіткою системою знань і навичок, а й певними етичними настановами. Насамперед, вимогливістю до себе і до хорового колективу, безкомпромісністю щодо художнього рівня виконання. Все життя я суворо дотримуюсь цього принципу... Я твердо переконаний, що без міцної технічної бази жодне мистецтво існувати не може» [2, с. 16].

Київські митці вперше виконали весь хоровий доробок (включаючи обробки народних пісень) Б. Лятошинського, а всесоюзна фірма «Мелодія» записала чотири платівки (два альбоми) цього видатного композитора. Зі спогадів В. Іконника хористами його колективу були «аматори», які стали першими виконавцями багатьох творів Б. Лятошинського. «Останні цикли я одержував просто від нього і брав до роботи ще до публікації. Усі вони – справжні шедеври, у них Лятошинський постає і як незрівнянний знавець хорових звучностей, і як новатор, винахідник нових виражальних можливостей хорового співу. Він доручає хору такі незвичайні речі, на які до нього жодний композитор не наважувався, і головне – все чудово звучить і цілком здійсненне для технічно озброєного колективу» – згадував диригент [2, с. 18].

З перших кроків колективу художній керівник В. Іконник узяв напрямок на виховання справжнього віртуозного співака. Завдяки найрительнішому доборові співаків, постійному виконавсько-технічному вдосконаленню, невтомній праці, кожний з хористів став солістом. То ж не дивно, що навіть дво- чи трихорні композиції вражають повнозвучністю виконання. Для художнього керівника Віктора Іконника характерне прагнення до точності інтонації, до найменших емоційних зрушень, детальної розробки хорового нюансування.

З першої репетиції Віктор Михайлович мав свою методику роботи з хором. Він розміщував співаків квартетами (по одному хористу з кожної партії), тоді як у вітчизняній практиці було прийняте статичне розміщення, за голосами. Така перестановка вплинула на статус хориста: співак хору перетворився на співака-соліста, співака-ансамбліста. За допомогою такого розміщення керівник створив необхідні умови для розвитку й удосконалення вокально-ансамблевої техніки. Хористи вчилися тонко відчувати гармонію; використовуючи внутрішні слухові уявлення, знаходити точну інтонацію своїх звуків, вирівнюватися динамічно й тембрально зі своїми партнерами і чути цілий акорд; усвідомленому розумінню всієї партитури та загальної побудови твору [1, с. 118]. Метод перетину голосів сприяв

акустичним змінам у звучанні колективу, у результаті чого у них з'явився стереоефект. Працюючи над удосконаленням вокально-виконавської техніки, Іконник В. вдавався до методу власного практичного показу.

У слуховому уявленні диригент міг чітко сформулювати перетин камерного хорового звучання з камерним оркестровим, тому він використовував вокальний звук, подібний до оркестрового. Співачка хору Галина Степанченко згадувала: «спів був своєрідний, «інструментальний» – таким чином Віктор Михайлович домагався досконалого ансамблю» [3, с. 172].

Можна стверджувати, що саме В. Іконник започаткував камерне хорове виконавство в нашій країні, створив мобільний колектив з необмеженими творчими можливостями, сприяв відродженню й реставруванню вітчизняної хорової спадщини XVII–XVIII століть – творів духовної тематики мовою оригіналу; брав у репертуар практично невідому старовинну і сучасну західноєвропейську музику, популяризував творчість сучасних українських композиторів [1, с. 122].

Характерними для камерного хорового виконавства багатьох колективів на прикладі Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського стали творчі принципи Віктора Іконника: репертуар містить старовинну, класичну і сучасну музику вітчизняних і західноєвропейських композиторів, обробки народних пісень; залучення у процесі виконання сценічного простору: перестановки співаків хору, спів за межами сцени, елементи театралізації тощо; культурно-просвітницька діяльність – проведення лекцій-концертів, фестивалів, пошукова й редакторська роботи, підготовка до видання нотних збірок, запис компакт-дисків тощо.

Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського, муз. Левка Лепкого, сл. Богдана Лепкого, обр. прот. Кирила Стеценка «Чуєш, брате мій» <https://parafia.org.ua/piece/chujesh-brate-mij/>

З жанр – хорова капела, на прикладі Муніципальної академічної чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького.

Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького як Київська чоловіча хорова капела, була створена рішенням Президії Музично-хорового товариства УРСР в 1969 році. Чоловічий хоровий спів є важливим чинником та внутрішньою потребою української душі. В Україні в церковних хорах співали тільки чоловіки та хлопчики (дисканти, альти). Звідси й багатство церковної хорової музики у звучанні чоловічих голосів. Потреба у створенні чоловічої хорової капели, яка б зберігала та розвивала вікові традиції чоловічого хорового співу була очевидна. Вперше капела заспівала наприкінці 1970 року під орудою заслуженого діяча мистецтв України Семена Васильовича Дорогого – першого художнього керівника та головного диригента капели. За визначні мистецькі досягнення в 1974 році колективу було присвоєно ім'я класика української музики Левка Ревуцького.

З 1978 по 1984 рр. капелою керував народний артист України Євген Савчук.

З 1984 по 2009 роки художнім керівником капели був народний артист України Зіновій-Богдан Богданович Антків (6.04.1942 – 13.05.2009). Він одним з перших українських диригентів звернувся до української духовної музики, літургій К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича та інші. Під його керівництвом вперше зі сцени прозвучали стрілецькі та повстанські пісні, визначились основні репертуарні пріоритети капели: світова класика, вітчизняний фольклор, духовна спадщина та сучасна композиторська творчість. Завдяки його подвижницькій праці репертуар капели постійно оновлювався – розшукувались, виконувались і записувались незаслужено забуті сторінки української хорової музики: колядки, щедрівки, історичні, козацькі, чумацькі, стрілецькі, повстанські, весільні та інші народні пісні, старовинні канти, київські розспіви та розспіви Києво-Печерської лаври, твори Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Лисенка і багатьох інших українських композиторів. Колектив налічує 45 високопрофесійних музикантів. За ініціативи та при сприянні заслуженої артистки України, професора Київської консерваторії Елеонори Виноградової було створено хор хлопчиків та юнаків.

З 2009 по 2015 роки художнім керівником, головним диригентом капели був заслужений діяч мистецтв України Курач Юрій Володимирович, який працював в капелі диригентом з 1984 року. За час роботи в капелі ним підготовлено до виконання велику кількість хорових творів та концертних програм, записано більше, як 20 компакт-дисків. Під його орудою Капела продовжила славетну традицію блискучого виконання Різдвяних концертів – своєї рідної візитівки творчого колективу.

З листопада 2015 року по січень 2018 художнім керівником капели був Андрій Карпінець.

З приходом в колектив у 2016 році нового керівника Круковського Олександра Олександровича почався новий потужний період мистецького підйому капели. Завдяки його креативному підходу як менеджера з однієї сторони, так і обдарованого музиканта з багатим досвідом з іншої, втілюються у життя оригінальні музичні ідеї. Для нових проектів та програм добирається цікавий музичний матеріал, де майстерно поєднуються різні жанри музичного мистецтва, широко використовуються сучасні виконавчі та візуальні засоби.

У 2007 році Київська міська рада реорганізувала державну концертну установу «Державна чоловіча хорова капела України ім. Л.М. Ревуцького» шляхом перетворення її у комунальний Концертний заклад культури «Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Л.М. Ревуцького».

Колектив є пропагандистом творчості сучасних українських композиторів Є. Станковича, І. Карабиця, Л. Дичко, В. Зубицького, О. Яковчука,

В. Степурка, Г. Успенського, М. Шука, І. Небесного, І. Тараненка та інших. У репертуарі хору окрім української музики є зразки слов'янської та зарубіжної церковної і класичної хорової музики, як а capella, так і в супроводі симфонічного оркестру або органу.

Капела з успіхом виконує вокально-симфонічні твори: «Реквієм» Л. Керубіні, «Меса» Л. Перозі, оперу-ораторію «Цар Едіп» І. Стравінського, кантату «Карміна Бурана» К. Орфа, 13-ту симфонію Д. Шостаковича, рапсодію «Думка» Л. Дичко та інші твори з відомими симфонічними оркестрами багатьох країн та презентує концертні програми в найкращих концертних залах України, Польщі, Болгарії, Нідерландів, Іспанії, Франції, Ізраїлю, Італії, Великої Британії, Бельгії.

У складі капели успішно працює квінтет солістів – виконують вокальні твори у популярному в світі стилі classical crossover, що поєднує в собі класичну музику з різними сучасними напрямками, кавери всесвітньо відомих хітів та багато іншого.

Капела ім. Ревуцького, муз. Д. Роздольського, сл. Т. Шевченка «Сонце заходить» <https://www.youtube.com/watch?v=NQ0sS5Zmkuo>

Використані джерела:

1. Сіраш А.В. До 90-річчя від дня народження Віктора Іконника. Ювілейні та пам'ятні дати 2019 року. Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2020. № 1 (46). С. 113-125.

2. Хіврич Л.М. Духовність – краси основа // Музика. 1989. № 6. С. 18.

3. Степанченко Г.В. Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського: 40 років творчого шляху // З надією в серці : зб. ст. Київ : Фенікс, 2015. С. 172.

4. Степанченко Г.В. Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=11326

5. <https://dk.kyivcity.gov.ua/content/municypalna-akademichna-cholovicha-horova-kapela-im-lmrevuckogo.html?PrintVersion>

Практична робота №3

1. Ознайомитись з інформацією про діяльність відомих хорових колективів нашої країни та зарубіжжя. Підготувати доповідь про 2 колективи (історія створення, репертуар, концертно-виконавська діяльність), прослухати та проаналізувати записи творів у їхньому виконанні.

Вітчизняний хоровий колектив

Вінницький академічний міський камерний хор ім. Віталія Газінського

Вінницький академічний міський камерний хор ім. Віталія Газінського – один з найпотужніших хорових колективів нашої країни, який пропагує хорове мистецтво в усіх куточках планети. Колектив був і залишається родзинкою подільської хорової школи і заслуговує уваги педагогів, хормейстерів, музикознавців.

Ще донедавна хоровий колектив носив назву Академічний камерний хор «Вінниця», яким керував народний артист України, професор Віталій Іванович Газінський. «Саме він виховав майже усіх співаків хору, став його засновником і є незмінним керівником. Він – душа колективу, справжній вчитель для всіх хористів» [1, с. 214]. Маєстро був талановитим музикантом і педагогом, майстерним диригентом, композитором і аранжувальником, справжнім фахівцем своєї справи. Після смерті відомому диригенту, почесному громадянину Вінниці Віталію Газінському у Вінниці встановили меморіальну дошку. Кількаметровий кований скрипичний ключ розмістили на будівлі Спілки художників України у Вінницькій області, де також репетирує хор, який очолював митець. Нині колектив має нового керівника – Христину Бедзір та хормейстера – заслуженого працівника культури України Зінаїду Куркову.

«Камерний хор – це справа життя В. Газінського, його найулюбленіше дитя, пристрасть та захоплення» [1, с. 215]. Колектив засновано у 1984 р. зі студентів та випускників Народної хорової капели ВДПУ ім. М. Коцюбинського. Перші роки існування основу репертуару хору склали твори І.С. Баха, А. Лотті, Ф. Анеріо, М. Леонтовича, С. Людкевича. Вінницький камерний хор став улюбленцем місцевої публіки та інших міст України. Засновник та художня рада хорового колективу досліджували і вивчали виконавські стилі, манери виконання, притаманних музиці вищезгаданих авторів, що дало позитивний результат у формуванні виконавської манери хору.

Репертуар поступово поповнювався такими творами, як «Глорія» А. Вівальді, «Реквієм» В. Моцарта, «На могилі» та «Прометей» С. Танеєва, що вплинуло на подальше зростання творчого потенціалу та виконавської майстерності колективу. За 35 років існування колективу репертуар налічує понад 200 хорових композицій композиторів від епохи Відродження до сучасності. Особливе місце в репертуарі колективу займають українські народні пісні в обробках відомих вітчизняних композиторів (М. Леонтович, С. Людкевич, К. Стеценко, О. Кошиць та ін.), класичні та сучасні твори української музики (Д. Бортнянський, П. Ніщинський, Л. Дичко, Є. Станкович, О. Яковчук, Б. Лятошинський, В. Зубицький, Г. Гаврилець та ін.), твори духовної музики (Д. Палестрина, Г. Перселл, М. Леонтович, К. Стеценко, С. Рахманінов, П. Чесноков,

О. Архангельський), жартівливі твори (Б. Снетков, Ю. Фалік, Дж. Джекман, Дж. Ленон, П. Макартні, Б. Мокроусова, І. Поклад тощо) та багато інших.

Завдяки накопиченню такого різноманітного репертуару зростала виконавська майстерність співаків хору, що уможливило виконання найскладнішої сучасної хорової музики (У. Найссоо «Ні війні», Дж. Орбан «Stabat Mater», Г. Гаврилець «Боже мій, нащо мене Ти покинув») та інших складних для виконання творів («Літургія Святого Іоанна Златоуста» П. Чайковського, великих творів з оркестром (органом): «Алілуйя» Г. Генделя, «Сім слів Ісуса на Хресті» С. Франка, кілька кантат Й.С.Баха, «Реквієм» Дж. Верді (фінал), кантата «Карміна Бурана» К. Орфа, Фінал 9-ї симфонії Л. Бетховена, «Німецький реквієм» Й. Брамса, «Messa Solennelle» Россіні, концертне виконання опери М. Леонтовича «На русалчин великдень» тощо).

Вперше хор взяв участь у міжнародному конкурсі «Могутни Божа» у 1994 році, що відбувся у м. Могилеві (Білорусь) і отримав Гран-Прі конкурсу. У 1995 році новий успіх – Гран-Прі на міжнародному хоровому конкурсі ім. Г. Димитрова у м. Варна (Болгарія). Восени цього ж року Вінницький камерний хор стає володарем ще одного Гран-прі на міжнародному хоровому конкурсі «Південна Пальміра», що проходив у м. Одеса (Україна). Наступним серйозним випробуванням був конкурс «Поющая Россия» (Москва, Росія, 1996 р.) і отримує черговий Гран-Прі. Наступний успіх – міжнародний конкурс «Поющий мир», Санкт-Петербург (Росія 2007 р.), там колектив отримує також Гран-Прі. На міжнародному конкурсі поліфонічної музики у м. Ареццо (Італія) у 1997 р. колектив було визнано найкращим виконавцем духовної музики. Хор був учасником ще багатьох міжнародних конкурсів і фестивалів у Польщі, Угорщині, Франції, де колектив також отримував високу оцінку слухачів.

Можна підсумувати, що Вінницький камерний хор саме завдяки вірній вокально-хоровій роботі, цілеспрямованому підбору репертуару, доброзичливому морально-психологічному клімату в колективі, наполегливій праці керівників досягнув високих вершин майстерності, великих успіхів у творчій діяльності, ним проведено понад 1000 концертів, колектив має широку географію виступів, участі у різноманітних фестивалях, конкурсах, святах, творчих звітах тощо. Нагороди, отримані хором, повні зали під час його концертів вказують на його популярність, його постійно зростаючу виконавську майстерність.

*Зарубіжний хоровий колектив
Ансамбль пісні і танцю «Шльонськ»*

Ансамбль «Шльонськ» був створений 1 липня 1953 року, і зараз є одним з найвідоміших не тільки у своїй країні, але й у світі. Цей колектив є одним з найбільших Польських народних ансамблів і названий на честь

Сілезія («Śląsk»), одного з регіонів. Своїм народженням і всесвітньою славою ансамбль завдячує Станіславу Хадину і Елвірі Камінській.

Виконавців було обрано з числа близько 12 000 кандидатів талановитих молодих людей. Працює, проводить репетиції та дає невеличкі концерти ансамбль у Замково-Парковому Комплексі історичної пам'ятки в Кошенчіні. На території комплексу є столова і гуртожиток, де проживають молоді артисти, сімейні пари, що працюють в ансамблі.

Перший виступ «Шльонська» відбувся восени 1954 р. у Варшаві і став відкриттям для всієї країни. Метою колективу була презентація вікового фольклору Сілезії, який зберігає свою дуже специфічну ідентичність у великій і багатоманітній площині.

Ансамбль спочатку зосередився на народних традиціях Росії, Верхньої Сілезії, Цешин Сілезії і Бескидів. Згодом репертуар розширився, і включав всі польські регіони. Цей творчий колектив має величезні виконавські можливості. У його склад входить понад сто артистів: хор, балет і оркестр. Взагалі цей знаний колектив за все своє існування дав біля 7 тисяч концертів в 45 країнах, на п'яти континентах. Він мав виступи у США, Канаді, Австралії, Франції, Німеччині, Італії, Бельгії, Швеції, Нідерландах, Китаї, Мексиці, Ватикані та багатьох інших країнах. На рік приблизно виходить по 120 концертів. Репертуар колективу складається з двадцяти різноманітних програм – масштабних постановок фольклору всіх регіонів Польщі. Через свою культурно-просвітницьку діяльність ансамбль презентує і пропагандує класичну і сакральну музику.

Ансамбль видав 12 платівок у Золотому Зібранні «Шльонськ». Серед них є п'ять золотих платівок, одна – платинова. Також колектив отримав кілька номінацій Польської Нагороди Фонографічної Академії «Фридерика».

Майстерність і високий художній рівень творчого колективу приніс йому визнання і схвалення в усьому світі. За свою діяльність Ансамбль пісні і танцю «Шльонськ» має безліч нагород, серед останніх відзнак: Платиновий Лаур Професіоналізму і Компетенції «Посол Польських Справ», «lux ex Silesia» – нагорода Митрополита Катовіцького, Почесний Посол Польського Бізнесу, нагорода в конкурсі Міністерства Регіонального Розвитку «Polska Pięknieje» – 7 див Європейських Фондів», Музична та мистецька премія Сілезії (Сілезька музична премія в 1958 р., Художня премія в 1965 р.), Почесна нагорода Президента США, Почесна нагорода Міністерства культури Росії Радянський Союз, Нагорода від Сілезьке воєводство, Золота медаль Всесвітньої ради миру в Стокгольмі в 1959 році тощо.

Шльонський ансамбль працював із багатьма видатними польськими композиторами, зокрема з Войцехом Кіларом.

Деякі з найвизначніших пісень ансамблю: Szła dzieweczka, Helokanie, Ondraszek, Głęboka studzienka, Karolinka at інші.

Список використаних джерел:

1. Газінський В.І., Лозінська Т.О., Дабіжа К.Л. *Учебний хор. Вінниця.: Розвиток, 2012. 223 с.*

Практична робота №4

1. Прослухати записи окремих співаків з метою визначення типу голосу, діапазону, інших особливостей.
2. Відомості про голосовий апарат.
3. Навести приклади 3 груп дитячих хорів (аудіо- або відеозаписи), надати характеристику за віковими особливостями.

1. Прослухати записи окремих співаків з метою визначення типу голосу, діапазону та ін.

Характеристика типу голосу контральто на прикладі Катерини Губанової. Голос рідкісний, має дуже густий нижній регістр. Верхній регістр дуже невеликий і малоцікавий. Перехідні ноти партії альтів: мі-фа^{#1} – до-ре^{#2}. Зона примарного звучання альтів: соль-ля¹. <https://www.youtube.com/watch?v=FRmGxT7HA6M>

Для характеристики жіночих голосів пропонуються наступні виконавці з прикладами вокальних творів (https://www.youtube.com/watch?v=h9x5LxgC_gg):

Контральто – Марі Ніколь Лемьйо, А. Вівальді «Stabat Mater».

Драматичне мецо-сопрано – Ірина Архіпова, П.І. Чайковський Романс Поліни з опери «Пікова Дама».

Ліричне мецо-сопрано – Еліна Гаранча, В. А. Моцарт Арія Керубіно з опери «Свадьба Фігаро».

Колоратурне мецо-сопрано – Чечилія Бартолі, А. Вівальді «Agitata da due venti».

Драматичне сопрано – Джесі Норман, Г. Перселл Арія Дідони з опери «Дідона і Еней».

Лірико-драматичне сопрано – Даніела Дессі, Дж. Пучіні Арія Чіо-Чіо-сан з опери «Мадам Батерфляй».

Ліричне сопрано – Рене Флемінг, Дж. Пучіні Арія Магди з опери «Ласточка».

Лірико-колоратурне сопрано – Кетлін Беттл, Г.Ф. Гендель «O had I jubals lyre».

Колоратурне сопрано – Діана Дамрау, В. А. Моцарт Арія Цариці ночі з опери «Чарівна флейта».

Характеристика типу голосу ліричний тенор на прикладі Дімаша Кудайбергана. Тенор – високий чоловічий голос. Загальний діапазон лірич-

ного тенору: до – до²; перехідні (умовно) ноти: мі-фа#¹. Ліричні тенори мають м'який тембр. У цього співака дивовижний діапазон голосу – 6 октав – від баса до свисткового регістра. Може брати і низькі ноти й майстерно співати фальцетом.

Для характеристики чоловічих голосів пропонуються наступні виконавці з прикладами вокальних творів (https://www.youtube.com/watch?v=1AZQdTPf_2g):

Контртенор – Філіпп Жеруско, А. Вівальді Арія, *Lascia ch'io pianga* (Händel's opera *Rinaldo*).

Тенор Альтіно – Рассел Мейл, *Here in heaven* (Sparks).

Легкий Тенор – Рамазан Селимов, *Война* (Роланд).

Драматичний тенор – Євген Єгоров, пісня «Отречение».

Тенор – Лучано Паваротті, Дж. Верді пісенька Герцога із опери «Ріголетто».

Легкий баритон – Ростислав Колпаков, Ш. Гуно Арія Мефистофеля з опери «Фауст».

Ліричний баритон – Олександр Маракулін, Пісня «Ты гибель моя».

Баритон – Дмитро Хворостовський, А. Бородін Арія Князя Ігоря з опери «Князь Ігор».

Бас – Євген Нестеренко, Ш. Гуно куплети Мефистофеля з опери «Фауст».

Центральний бас – Володимир Маторін, пісня «Вдоль по Питерской»

Бас-профундо – Володимир Міллер, П. Чесноков, «Не отвержи мене во время старости» Оп. 40, №5.

<https://www.youtube.com/watch?v=kWc2xSN3hOY>

2. Відомості про голосовий апарат.

До складу голосового апарата входять: гортань з голосовими зв'язками (складками), резонатори голосу, мовно-артикуляційний апарат та увесь комплекс дихального апарату. Головним органом утворення звука є гортань. Вона прикріплена до під'язичної кістки, завдяки тому, може активно рухатися як по вертикалі, так і по горизонталі (див. рис. 2).

Всередині гортані розміщена голосова щілина, утворена голосовими зв'язками (два парні паралельні м'язи), одним кінцем прикріплені до внутрішнього боку щитовидного хряща, а другим – до черпаловидних хрящів. Кругові рухи хрящів гортані навколо своєї осі сприяють змиканню, розмиканню і коливанню голосових зв'язок, тобто, дозволяють утворювати звуки (див. рис. 3).

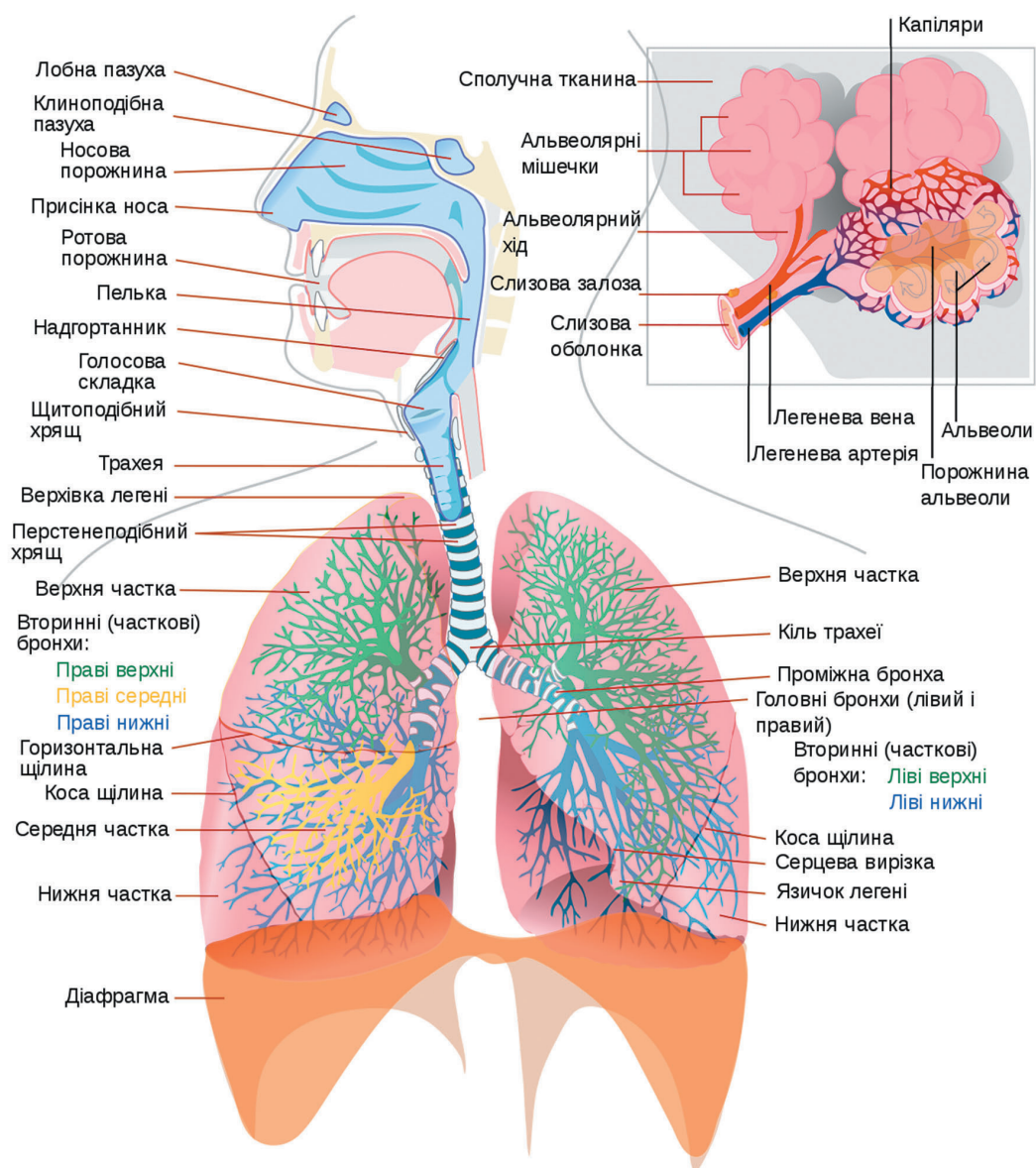


Рисунок 2. Зображення голосового апарату та дихальної системи людини.



Рисунок 3. Зображення голосових складок та зв'язок.

Продовженням гортані у грудній ділянці є дихальне горло-трахея, яке з'єднується з діафрагмою. Діафрагма слугує перегородкою між черевною та грудною частинами тіла, і, найголовніше, виконує роль могутнього м'язового органа, що накачує повітря в легені.

До мовно-артикуляційного апарату належать губи, язик, зуби, нижня щелепа і глотка. Ці органи відповідають за якісне, виразне звучання голосу, а саме, дикцію. У ротовій порожнині знаходиться м'яке піднебіння (частина піднебінної арки), яке відіграє важливу роль у виході звукової енергії в зовнішній простір. Підняте м'яке піднебіння впливає на рівне голосоведення, виразність звучання голосу.

У дихальний апарат людини входять ротова порожнина, носова порожнина, носоглотка і гортань з голосовими зв'язками, дихальне горло-трахея, бронхи, бронхіоли і альвеоли (легені). Продовжують дихальну систему м'язи, що керують процесом дихання, тобто, діафрагма і вдихальні та видихальні м'язи (черевний прес).

У голосовий апарат входять також резонатори голосу (відчуття резонування звуку в голові і грудях). Головні резонатори – ротоглоткова порожнина і порожнина носа з додатковими пазухами. Грудні резонатори – грудна клітка, трахеальні трубки і бронхи. Ротоглоткова порожнина є єдиним рухомим резонатором, тобто може довільно змінюватися. Решта резонаторів, саме грудні і лицьова частина з додатковими пазухами, називаються нерухомими.

Злагоджена робота всієї голосотвірної системи людини має велике значення у правильному вільному звукоутворенні.

<https://www.youtube.com/watch?v=ovoOEsGKOeM>

3. Навести приклади 3 груп дитячих хорів (аудіо- або відеозаписи), надати характеристику за віковими особливостями.

Хор учнів молодших класів (I-III класи). Голоси цієї категорії дітей мають фальцетне, невеликої сили звучання, ще не мають яскраво вираженого індивідуального тембру. Діти, які відібрані для професійного навчання мають наступний діапазон: дисканти: мі¹ – соль, ля²; альти: ля – до². Робочий діапазон шкільного молодшого хору: до¹ – до, ре². На цьому початковому етапі хорового виховання закладаються професійні навички співу: інтонування, вокальна техніка, ансамблеві навички. Репертуар складається із одно-, рідше двоголосих творів. Рекомендовані твори: одноголосна «дитяча» музика І. Кириліної, Б. Фільц, М. Дунаєвського, О. Пахмутової тощо; адаптована до цього віку класика: твори В. Моцарта, К. Глюка, М. Лисенка, К. Стеценка; українські пісні обрядового циклу в обробці.

Хор молодших класів Червоноградської школи мистецтв «Веселі дзвіночки» (Львівська область). Керівник Іванюк Наталія Володимирівна.
<https://www.youtube.com/watch?v=tVeOh8lld4M>

Хор учнів середнього шкільного віку (IV-VI класи). У цьому віці голоси мають велику насиченість і динамічність звуку. У хлопчиків у цьому віці з'являється грудне звучання. У дівчаток з'являється тембр жіночого голосу: сопрано – до¹ – фа, соль², альти – ля, сі – до, ре². Є фальцетне, з елементами мікстового, звукоутворення, трохи ширший діапазон та динамічна варіативність. Репертуар: пісні з мюзиклів, мультфільмів та кінофільмів, Г. Гладкова, О. Рибнікова, Д. Тухманова, Вл. Толмачова, В. Гогенко, О. Жилинсько-го, А. Шмигуль та інші. Доступне 2-х і навіть 3-х-голосне викладення.

Хор учнів середніх класів ДМШ №3 ім. В.С. Косенка (м. Київ) <https://www.youtube.com/watch?v=r2Jji-7T4J4>

Хор старших класів (VII-XI класів). У цей період у дівчаток вже закінчується формування голосу. У хлопчиків, навпаки, йде активний процес мутації. Хори старших класів можуть бути мішаними з обмеженим діапазоном (так звані юнацькі хори) та однорідні дівчачі. Розширюється діапазон, спостерігається більша насиченість звучання. Діапазон тенора: ре – мі¹, баса: Сі – до, ре¹. Діапазон сопрано: до¹ – сі²; альти: мі, фа – фа². Вже є схильність до грудного звучання та поєднання регістрів відповідно. В юнацьких хорах дуже важливо зважати на теситурні умови. Не слід тривалий час співати на крайніх звуках діапазону, адже в післямутаційний період голоси юнаків не володіють великою силою і вокальною витривалістю. Сила звучання: *p-mf*.

Хор старших класів – Зразковий дитячий хор «Шкільні роки» Контотпської міської гімназії. Художній керівник і диригент Заслужений учитель України Дмитро Зільберштейн. <https://www.youtube.com/watch?v=KoX38NX4cLA>

Практична робота №5

1. Проаналізувати 3 хорових твори М. Леонтовича (діапазон, теситура, вокальні складності, тип та вид хору).

МАЛА МАТИ ОДНУ ДОЧКУ

Муз. М. Леонтовича

Andantino

1.(2.3.5) Ма - ла ма - ти од - ну доч - ку, ма - ла ма - ти

С. *p*

А. *p*

Ма - ла ма - ти од - ну доч -

од - ну доч - ку

- ку, од - ну доч - ку та й ку - па - ла у ме -

S.
А.
Т.
Б.

- доч - ку.
тай ку - па - ла у ме - доч - ку.

2. Та й купала, поливала, (2)
Щастя-долі не вгадала. (2)
3. Щастя-долі не вгадала, (2)
За п'яниченьку оддала. (2)
5. «Ой я буду мандрувати, (2)
Лиху долю покидати». (2)

Ой п'є, тай п'я - ни - ця, ой п'є п'я - ни - ця,
4.(6.7) П'є п'я - ни - ця, п'є, гу - ля - є,

п'є, гу - ля - є, - йде до - до - му б'є тай

ла - є. ла - є. ла - є.
йде до - до - му б'є тай ла - є.

6. «Ой не роби ти сваволі, (2)
Не покидай свої долі. (2)
7. Як в калини білі квіти, (2)
Так у тебе дрібні діти». (2)

«Мала мати одну дочку» – побутова пісня, оброблена для мішаного хору а cappella. Записана Леонтовичем у с. Білоусівці-Брацлавській на Поділлі. Ця пісня належить до тих творів, які композитор переробляв протягом багатьох років.

Форма твору: куплетно-варіаційна.

Діапазон твору: Сі – фа#².

Теситурні умови для кожного голосу зручні, нема занадто високих або низьких нот.

Вокальні складності: перемінний розмір, перехрещення голосів, заліговані ноти, стрибки на ч.4 і ч.5 у всіх партіях, розспіви складів.

Тип і вид хору: мішаний чотириголосний.

ОЙ ЛУГАМИ-БЕРЕГАМИ

Муз. М. Леонтовича

Moderato

1. Ой лу - га - ми бе - ре - га ми би - стра рі - чень - ка те - че.

С. А. *p*

Ой би - стра рі - чень - ка те - че.

Ой рі - чень - ка те -

Т. Б. *p*

рі - чень - ка те -

вузь - ка кла - доч - ка ве - де.

Че - рез ту - ю би - стру річ - ку ве - де.

- че.

- че.

Ой вузь - ка кла - доч - ка ве - де.

1.3. Практичні завдання з курсу «Хорознавство» та приклади їх виконання

mf за - ки - дай - - те

2. Ой ви, хлоп - ці, за - ки - дай - те не - во - ди,

2. Ой ви, хлоп - ці - ри - бо - лов - ці, за - ки - дай - те не - во - ди,

mf

2. Ой ви, хлоп - ці, за - ки - дай - те

ви - тя - гай - - те ми - лень - ко - го, во - рон - ко - ни - ка з во - ди.

3. Бо - дай ті - ї би - стрі рі - ки о - че - ре - том за - рос - ли,
 4. На чу - жий край, на чу - жий край, на чу - жу - ю сто - ро - ну,

fp

Бо - дай за рос - ли, гей,
 На чу - жий край, роз - плив - ли -

Бо - дай во - ни за - рос - ли, гей,
 На чу - жий край, сто - ро - ну, гей,

fp

fp Бо - дай во - ни за - рос - ли,
 На чу - жий край, сто - ро - ну.

во - ни мо - го ми - лень - ко - го
 роз - плив - ли - ся чор - ні куд - рі

в чу - жи - нонь - ку за - нес - ли.
 по ши - ро - кім Ду - на - ю.

во роз - ни плив - ми - лень - ко - го за - нес - ли.
 роз - плив - ли - ся куд - рі по Ду - на - ю.

за - нес - ли
 Ду - на - ю.

«Ой лугами-берегами» побутова пісня, оброблена для мішаного хору а cappella. Мелодія й текст походять з Поділля. Записана Леонтовичем від М. Рощахівського. Обробку здійснено у 1916-1918 рр.

Форма куплетно-варіаційна.

Діапазон твору: Соль – соль².

Теситурні умови для кожного голосу зручні, лише в 3 і 4 куплетах низька теситура для басів.

Вокальні складності: стрибки на ч.4, ч.5, в тенорів стрибок вниз на зм.7 в останніх куплетах, пунктирний ритм, заліговані ноти, розспіви складів.

Тип і вид хору: мішаний чотириголосний.

НЕ СТІЙ, ВЕРБО

Муз. М. Леонтовича

Andante

1.(2.5) Не стій, вер - бо, над во - до - ю

1.(2.5) Не стій, вер - бо, над во - до - ю ра - но - ра - но!

Не стій, вер - бо, над во - до - ю

Не стій, вер - бо, над во - до - ю та ра - не - сень - ко.

2. Розвій, вербо, сімсот квіток рано-рано!
Розвій, вербо, сімсот квіток та ранесенько.

5. «Не журися, милий Грицю, рано-рано!
Не журися, милий Грицю, та ранесенько.

3.(6) Що всім хлоп - цям

по кві-тонь - ці ра - но - ра - но!

Що всім хлоп - цям по кві - тонь - ці

Що всім - хлоп - цям по кві - тонь - ці та ра - не - сень - ко!

6. Буде тобі квітка красна рано-рано!
Буде тобі квітка красна та ранесенько.

Не - ма квіт - ки ра - но - ра - но.

Гей! Тіль - ки Гри - це - ві

4. Тіль - ки Гри - це - ві не - ма квіт - ки ра - но - ра - но. Тіль - ки Гри - це - ві

Гей!

не - ма квіт - ки та ра - не - сень - ко. 7. Бу - де то - бі квіт - ка

не - ма квіт - ки та ра - не - сень - ко.

крас - на Ган - на

ра - но - ра - но! Бу - де - то - бі Ган - ну - ся та ра - не - сень - ко!»

«Не стій, вербо» обрядова пісня (весільна), оброблена для мішаного хору а саррелла. Взята Леонтовичем зі збірки К. Квітки «Народні мелодії».

Форма куплетно-варіаційна.

Діапазон твору: Соль – соль².

Теситурні умови для кожного голосу зручні, хоча тенору в деяких місцях високо.

Вокальні складності: перемінний розмір, заліговані ноти у партії А, стрибки на ч.4 в партії С, Т та Б, пунктирний ритм, розспіви складів шістнадцятими.

Тип і вид хору: мішаний чотириголосний.

Практична робота №6

1. Скласти вокально-хорові вправи на різні види вокально-хорової техніки.

2. Проаналізувати пісню шкільного репертуару, визначити вокально-хорові складності, підібрати вправи, які можна використати перед розучуванням даного твору.

1. Вокально-хорові вправи на різні види вокально-хорової техніки:

1). Настроювання унісону по руці на звуки У-О-А-Е-І.

У - О - А - Е - І

2). Вправи для формування єдиної манери співу та однохарактерного звучання голосних.

ло, ло, ле, ло, ле, ло, ле лі ло (потім на ре, мі, фа, соль)
 ле, ле, лі, ле, лі, ле, лі, па, ле, лі, лі, ла, лі, ла, лі, ла, па, лі

3). Вправа для розвитку гармонічного слуху, навичок інтонування ступенів мажору та мажорного тризвуку.

Allegretto

1 До Ре Мі Ре До Ре Мі Ре,
2 До Ре Мі Фа Соль Фа Мі Ре,
До Мі Соль Мі До...

4). Вправа для роботи над дикцією, тривалим співом на одному звукові, звуковеденням на стакато.

ску - бі ду - бі ску - бі ду - бі - ду ...

5). Вправа для розвитку вирівнювання звучання, навичок співати по черзі групами, вчасного вступу і зняття звуку по руці.

Не поспішаючи

Сто - ї - мо на міс - ці, а ми кро - ку - ем вго - ру!
Сто - ї - мо на міс - ці, а ми кро - ку - ем вниз!

2. Пісня шкільного репертуару муз. А. Філіпенка, сл. Т. Волгіної «Зяблик».

Зяблик

Т. Волгіної

А. Філіпенко

I
II

У са-доч-ку цвіт бу-я-є, ряс ма-ків і кра-соль. Зяб-лик пі-сень -

6

I
II

ку спі-ва-є: до, ре, мі, фа, соль, до, ре, мі, фа, соль. тут за-цвіль-ка -

10

I
II

ли со-ро-ки: не спі-ва-є так ніх-то. Та це-ж я у-чу уро-ки:

15

I
II

соль, фа, мі, ре, до, соль, фа, мі, ре, до.

Аналіз шкільної пісні

Тип і вид хору: для молодшого шкільного віку, двоголосий.

Тональність: F-dur.

Діапазон: мі – до².

Розмір: 2/4.

Основні вокально-хорові труднощі полягають перш за все, у дотриманні загально-хорового ансамблю, правильному фразуванні та чистоті інтонування хорових партій. Також, в кожній партії присутні стрибки на малу та велику терції, чисті кварту та квінту, що може викликати певні труднощі. Наприклад, у першому голосі в першому такті зустрічається стрибок на м.3 вниз. Його потрібно інтонувати так: «до» – «стійко», «ля» – «гостро». У другому голосі в першому такті стрибок на в.3 вгору інтонуюмо так: «фа» – «стійко», «ля» – «гостро». У другому голосі у четвертому такті стрибок на ч. 4 інтонуюмо так: «мі» – «гостро» (VII ступінь), «ля» – «стійко». У першому голосі у 7-8 тактах стрибок на ч.5 вниз інтонуюмо так: «до» – «стійко», «фа» – «стійко». Тому рекомендовано перед початком роботи над твором виконати розспівки, де будуть присутні ці інтервали, розспівки на унісонне звучання та на послідовне інтонування звуків. Приклади розспівок:

1. 

2. 

3. 

4. 



Практична робота №7

1. Проаналізувати дві хорові партитури:

а) з погляду на хоровий ансамбль, визначити складності та шляхи їхнього подолання;

б) з погляду на засоби музичної виразності, проаналізувати взаємозв'язок засобів музичної виразності з вокально-хоровими складнощами.

Аналіз хорової партитури із супроводом Б. Фільца на слова В. Сосюри
«Любіть Україну»
Любіть Україну

Вірші В. Сосюри

Музика Б. Фільца

Animato maestoso

The first system of the musical score is for the instrumental introduction. It features a vocal line with two notes, 'Лю-' and 'Лю-', and a piano accompaniment. The piano part starts with a *mf* dynamic and includes a *rit.* marking. The bass line has an *8vb-* marking. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 6/8.

a tempo dolce cantabile

The second system contains the first two lines of the vocal melody with piano accompaniment. The vocal line is marked *mp*. The piano accompaniment is marked *mf*. The lyrics are: біть У - кра - ї - ну, як сон - це, лю - біть, як / біть У - кра - ї - ну у сні й на - я - ву, виш -

The third system contains the next two lines of the vocal melody with piano accompaniment. The vocal line is marked *mf*. The piano accompaniment is marked *mf* and ends with a *sp* marking. The lyrics are: ві - тер, і гра - ви, і во - ди... В го - / не - ву сво - ю У - кра - ї - ну, кра -

ди - ну щас - ли - ву і в ра - діс - ну мить, лю -
су ї - ї, віч - но жи - ву і но - ву, і

біть у го - ди - ну не - го - ди... В го -
мо - ву ї - ї со - ло - в'ї - ну... Кра -

Piu mosso

ди - ну щас - ли - ву і в ра - діс - ну мить, лю -
су ї - ї, віч - но жи - ву і но - ву, і

біть у го - ди - ну не - го - ди. Для
мо - ву ї - ї со - ло - в'ї - ну... Лю -

Piu mosso

нас во - на в сві - ті є - ди - на, од -
біть у ко - хан - ні, в тру - ді, у бо -

на в прос - то - рів со - лод - ко - му
ю, як піс - ню, що ли - не зо -

1.3. Практичні завдання з курсу «Хорознавство» та приклади їх виконання

ча - рі... Во - на у зір -
ре - ю... Всім сер - цем лю -

ках і у вер - бах во - на, і в кож-но - му сер - ця у -
біть У - кра - ї - ну сво - ю, і віч - ні ми бу - де - мо

да - рі, і в кож-но - му сер - ця у - да - рі... Лю - //
з не - ю, і віч - ні ми бу - де - мо з не - ю. Лю - //

rit. *meno mosso dolcissimo*

leneramente

mf a tempo

f rit.

f Coda Lento maestoso *ff*

віч - ні ми бу - де - мо з не - ю.

2.

8vb-1 8vb-1 *ff*

ю.

Двічі

Любіть Україну, як сонце, любіть,
 Як вітер, і трави, і води...
 В годину щасливу і в радості мить,
 Любіть у годину негоди. } Двічі

Любіть Україну у сні й наяву,
 Вишневу свою Україну,
 Красу її, вічно живу і нову,
 І мову її солов'їну... } Двічі

Для нас вона в світі єдина, одна
 В просторів солодкому чарі...
 Вона у зірках і у вербах вона,
 І в кожному серця ударі... } Двічі

Любіть у коханні, в труді, у бою,
 Як пісню, що лине зорею...
 Всім серцем любіть Україну свою —
 І вічні ми будемо з нею! } Двічі

а). *Частковий ансамбль* хору залежить від чистоти унісонного ансамблю партії сопрано і партії альта, урівноваженості сили і злитності звучання, зафарбованості звуку.

Загальний ансамбль всіх партій – природний, бо всі партії написані в зручній теситурі. Однорідний хор також створює сприятливі умови для природного ансамблю.

Щоб досягнути узгодженого ансамблю для виконання потрібні однакова кількість співаків у партії С і А, однаковий тембр голосів у кожній хоровій партії.

Велике значення має тембральний та динамічний ансамбль, що залежить від одноманітного і рівномірного звучання голосів, адже голоси не повинні виділятися або пропадати на фоні всіх інших.

Динамічний ансамбль пов'язаний з теситурою. Складним динамічним нюансом для ансамблю вважається «форте», а найскладнішим – «фортисимо». У творі динамічний нюанс «форте» зустрічається на кульмінаціях у кінцівках куплетів у середній теситурі голосів і в такому випадку потрібно звернути увагу співаків на виразність, плавність і рівномірність звучання. Динамічний нюанс «фортисимо» зустрічається у коді у високій теситурі голосів. Тут потрібно слідкувати за прикритістю звуку, уникненням його форсування, відтворенням цього динамічного нюансу не старанням одного співака, а всім хором. Якість динамічного ансамблю обумовлена фактурою твору.

Фактурний виклад хорової партитури – гармонічний. Він передбачає повну узгодженість та зрівноваженість хорових партій під час виконання акордів та співзвучь. Щоб досягнути фактурного ансамблю, потрібно врівноважувати елементи хорової звучності в голосах.

Гармонічний ансамбль – всі звуки акорду повинні звучати з однаковою силою. Із загального ансамблю необхідно трохи виділяти найбільш важливі гармонічні звуки, особливо при змінах гармонії.

При створенні гармонічного ансамблю слід звертати увагу на:

- інтонаційну злагодженість усіх голосів в акорді;
- вокально-темброву узгодженість;
- динамічну рівновагу голосів.

Ритмічний ансамбль – пунктирний ритм, паузи, ліги, можуть порушити ансамбль і неодночасні вступу голосів.

Необхідно, щоб артисти хору виконували свою партію у правильному ритмі, чітко вступали та вчасно знімали звук по руці диригента на програшах супроводу в даному творі.

Особливих складностей щодо метроритмічного ансамблю немає. Хористи повинні відчувати пульсацію у розмірі 6/8 і уважно слідкувати за жестом диригента.

Щодо *темпового ансамблю* – співаки можуть прискорювати темп твору, тому потрібно уважно слідкувати за руками диригента. Також у творі

є агогічні відхилення – сповільнення темпу і фермата, що вимагає уваги хористів і правильного реагування на жест хормейстера.

Дикційний ансамбль хору вимагає чіткої дикції й артикуляції, і є складністю для досягнення загально-хорового ансамблю. Необхідна чітка дикція та артикуляція в кожній партії та в кожного артиста хору, що в сукупності покращить дикційний ансамбль.

Можуть виникнути труднощі у виконанні твору із супроводом – в деяких частинах твору відбувається пришвидшення руху супроводу – рух відбувається шістнадцятими. Необхідна повна узгодженість із акомпанементом, так як у даному творі супровід і хор – невід’ємні один від одного. Тому необхідний загальний ансамбль хору і акомпанементу, який досягається за допомогою темпового, динамічного ансамблю.

б). Вокально-хорові складності:

- Пунктирний ритм.
- Відхилення в сі мінор.
- Модуляція в Сі мажор.
- Розспіви складів.
- Хроматичні звуки в альтовій партії.
- Витримані звуки.
- Стрибки на широкі інтервали.
- Дещо висока теситура для альтової партії.

Всі вокально-хорові складності даного твору напряму пов’язані із засобами музичної виразності:

Музична форма твору куплетна. Твір має 4 куплети, в кожному з яких повторюється дві останніх стрічки. Потрібно чітко уявляти структуру твору, щоб відтворити його характер, емоції і зміст.

Розмір – 6/8 є незмінним протягом усього твору і особливих складностей не створює. Для легшого сприймання хористами складного розміру можна запропонувати поділити його на два простих – 3/8 + 3/8.

Ритм – рівномірний. Складності можуть виникнути з ритмічною групою пунктирного ритму, тому хормейстеру і співакам потрібно чітко відчувати пульсацію і чергування сильних та слабких долей. Уваги вимагає останній акорд, тривалість якого займає 5 тактів. Звучання має бути інтонаційно чистим, без форсування.

Темп – щодо темпу ніяких складностей не виявлено, окрім можливого пришвидшення темпу співаками-хористами під час виконання. Основний темп твору – *Animato maestoso* (натхнено і урочисто). Вступ хору бажано провести ніжно і співуче (*dolce cantabile*). Починаючи з 20 т., а потім з 28 т. рекомендується більш рухливий темп (*piu mosso*). У другій половині куплету в 37 т. стоїть позначка *Meno mosso dolcissimo*, що вказує на менш рухливіший темп і дуже ніжне виконання. 41 т. рекомендується співати в темпі, а кінцівку куплету (44 т.) сповільнити і останній акорд витримати

на ферматі. Коду автор пропонує виконувати протяжно і велично (*lento maestoso*). Усі агогічні відхилення залежать від інтерпретації диригента, тому потрібно уважно слідкувати за його жестом.

Ладотональний план. Основна тональність твору – D-dur, є відхилення в h-moll і модуляція в H-dur. Такі переходи в ладотональному відношенні вказують на зміни емоційного настрою.

Фактура – гармонічна. Не створює складностей у виконанні.

Мелодія – мелодичне навантаження проходить у верхньому голосі протягом усього твору. Рух в мелодії плавний (окрім стрибків у сопрано на ч.4 в 6 т., 7 т., 9 т. і з 35 на 36 т., на ч.5 з 46 на 47 т., у альту на ч.4 в 31 т.). Зустрічаються хроматичні звуки в альтовій партії, що вимагає їх чистого інтонування.

Динаміка твору залежить від його змісту. Динамічний рух розвивається протягом усього твору від *mp* через *mf* до *f* та *ff* у коді. Уваги хористів за жестом диригента вимагають місця, де зустрічаються поступове наростання (крещендо) та поступове послаблення (димінуендо) звучності.

Гармонія у творі не дуже складна. Автор використовує такі функції як, T, III7, S, D, D7, VI, VII та їхні обернення. Відхилення в сі мінор і модуляція в Сі мажор не створює ніяких складностей, адже фортепіанний супровід підтримуючого характеру.

Інтерваліка не складна. Мелодія в партії S1 і S2 іде у співвідношенні – м.3, в.3, в.2; S2 і А – в.2, м.3, в.3, ч.4 і один раз зустрічається ч.5. Потрібно слідкувати за виконанням акордів, де зустрічаються в.2.

Звуковедення у партіях в основному плавне, на *non legato*.

Аналіз хорової партитури без супроводу Л. Шукайло «Ой, на Купала» з кантати «Пори року»

Ой на Купала

Л. Шукайло

Помірно

С.
А.

Ой на Ку-па-ла, Ой на Ку-па-ла, Ку-па-лоч - ка

не виспа-ла-ся На - та-лоч-ка. Пог-на-ла гу - си дрі-ма-ю - чи, пог-на-ла гу-

cresc.

си дрі-ма-ю - чи, пог-на-ла гу - си дрі-ма-ю - чи, пог-на-ла гу - си дрі-ма-ю - чи.

а). Твір написаний композиторкою для чотириголосого жіночого хору *a cappella*.

Частковий ансамбль хору залежить від чистоти унісонного ансамблю кожної партії, урівноваженості сили і злитності звучання, у забарвленні звуку.

Якщо враховувати теситурні умови, то загальний ансамбль хору природний, лише в деяких місцях з різною теситурою в партіях – штучний ансамбль.

Щоб добитись узгодженого ансамблю, потрібно: однакова кількість співаків у кожній хорovій партії; однаковий тембр голосів у кожній хорovій партії.

Гармонічний ансамбль передбачає узгодженість та врівноваженість хорovих партій під час виконання акордів та співзвучь, виявлення інтонаційного зв'язку між ними, ясність тональних співвідношень, пропорційність у звучанні мелодичного та супроводжуючих голосів.

Дикційний ансамбль хору вимагає чіткої дикції й артикуляції, і є складністю для досягнення загально-хорового ансамблю. Особливу увагу потрібно приділити фразі «Погнала гуси дрімаючи», яка повторюється в усіх партіях хору і повинна звучати чітко. Необхідна чітка дикція та артикуляція в кожній партії та в кожного артиста хору, щоб досягнути дикційного ансамблю.

Динамічний ансамбль – досить контрастна динаміка від форте до піано і шепоту. Необхідно звернути увагу на партію, в якій проводиться тема – вона повинна звучати яскравіше, а всі інші партії – тихіше, але при цьому, зберігаючи загальний баланс звучання. Загалом усі партії протягом твору мають звучати динамічно збалансовано.

Виходячи з *фактурного викладу* хорової партитури – фактура змішана – присутні елементи підголоскової поліфонії та гармонічної фактури. Паралельний рух голосів в одній динаміці і ритмі вимагає злагодженого, злитого ансамблю всіх партій. Будь-яке відгалуження, протилежний рух підголосків потребує особливої уваги до виявлення самостійного інтонаційно-динамічного виконання.

Метроритмічний ансамбль – велику складність становить вироблення ансамблю у творах з мішаним або перемінним розміром. Порушення метричного ансамблю зумовлюється тим, що співаки втрачають відчуття метру та увагу до диригентського жесту. Потрібно уважно слідкувати за зміною розміру та жестом диригента.

Щодо ритму, то потрібно слідкувати за виконанням пунктирного ритму, пауз, ліг, фермат. Можуть порушити ансамбль і неодночасні вступи голосів.

Необхідно, щоб артисти хору виконували свою партію у правильному ритмі та вчасно знімали звук на паузах. Потрібно уважно слідкувати за руками диригента.

б). Вокально-хорові складності :

- Змінний розмір
- Витримані звуки
- Рух паралельними інтервалами та акордами
- Інтервал в.2 між голосами
- Повторюваний мотив.

Всі вокально-хорові складності даного твору напряму пов'язані із засобами музичної виразності :

Музична форма – хор написаний у простій тричастинній формі. Перша і третя частини неквадратної будови, що вимагає ретельного вивчення і осмислення композиторського задуму. Потрібно чітко уявляти структуру твору, щоб відтворити його характер та емоційний стан.

Розмір – основна складність твору – змінний розмір. У творі присутні різні види розмірів. Прості – 2/4, 3/4; складні – 4/4, 6/8; мішані – 9/8, 6/8, 5/8. Щоб уникнути складностей щодо розміру потрібно навчити хористів мислити конкретними тривалостями – восьмими чи четвертними; уважно слідкувати за жестом диригента.

Ритм – рівномірний. Всі ритмічні групи не виходять за межі нормативного групування в даних розмірах. Потрібно звернути увагу на чіткість виконання пунктирного ритму у сопрановій партії. Витримані звуки співати на опорі не понижаючи, повторювані слід інтонувати кожного разу гостріше від попереднього.

Темп – помірний, із авторською ремаркою *meno mosso* у фіналі твору. Щодо темпу ніяких складностей немає, окрім можливого пришвидшення темпу співаками-хористами під час виконання.

Ладотональний план. Тональність твору – ля мінор. Потрібно слідкувати за I і V ступенями, які мають тенденцію до пониження, їх потрібно співати гостріше. У творі є відхилення у Соль мажор, що зустрічається в першій і третій частині.

Фактура – змішана, але не складає якихось труднощів у виконанні. У творі присутні елементи підголоскової поліфонії та гармонічної фактури.

Мелодія. Спостерігається плавність мелодійного малюнку, зупинки на довгих звуках наприкінці фраз, рух по звуках $t \ 6/4$ в мелодії у сопрановій партії в II частині. Мелодичне навантаження тієї чи іншої партії повністю залежить від фактури. Підголоски зустрічаються в I і III частинах в альтовій партії та в III частині в партії сопрано. Рух підголосків потребує особливої уваги і вимагає інтонаційно-динамічного підкреслення.

Динаміка – контрастна. Динаміка розвивається протягом усього твору від f до p з появою нової теми в творі, далі від pp через $crescendo$ до f і через $diminuendo$ до p . Після кульмінації відбувається поступове стихання до динамічного нюансу pp , де альти переходять на шепіт. Наприкінці твору звучить невеличка поспівка на p .

Гармонія у творі не складна. Автор використовує t та обернення, S, IV7, V7m, VII7 в Соль мажорі.

Інтерваліка не дуже складна. Мелодія в партії S1 і S2 іде у співвідношенні – м.3, в.3, в.2; S2 і A1 – м.2, м.3, в.3, ч.4, ч.5, зм.5, м.6; A1 і A2 – м.3, ч.5, в.6, м.7. Потрібно слідкувати за виконанням акордів, де зустрічаються м.2, в.2 і зм.5.

Звуковедення у партіях в основному плавне, на *non legato*, лише в першій частині рух мелодії по $t \ 6/4$.

Практична робота №8

1. Проаналізувати хорову партитуру з погляду на хоровий стрій, визначити складності горизонтального та вертикального строю. Проаналізувати стрілочками мелодичний стрій кожної партії (до 6 тактів) та гармонічний стрій всього хору (до 6 тактів).

Аналіз хорового строю хорової партитури М. Леонтовича «Пряля»

Мелодичний стрій, горизонтальний, залежить від чистоти інтонуювання інтервалів у ладу. Це стрій мелодії кожної хорової партії. Твір «Пряля» написаний у тональності e-moll. Потрібно пам'ятати, що в мінорі I і V ступені інтонуються «стійко-гостро», тому, якщо зустрічаються звуки «мі» і «сі», ми їх повинні інтонувати за таким правилом. Наприклад, в сопрановій партії (9 такт) є стрибок на ч.5 вгору – «мі»-«сі», який мав би інтонуватися за правилами чистих інтервалів «стійко», але «сі» – це п'ятий ступінь, яка інтонується «стійко-гостро».

Moderato Мелодичний стрій - сопрано

1. (3. 5) Ой пряду, пряду, лу, *p*

1. (3. 5) Ой, *p*

спатонь_ки хо_чу. *sf pp*

спатоньки хо_чу. *sf pp*

Ой скло_ню я го_лі_вонь_ку

cresc.

У партії альт (2 такт) зустрічається м.2 вгору – «ре#»-«мі», інтервал, який має інтонуватися «тупо», але інтонується «стійко-гостро». У 8 такті є низхідний рух на в.2 – «фа#»-«мі», який мав би інтонуватися «тупо», але інтонується «стійко-гостро».

Moderato Мелодичний стрій - альт

1. (3. 5) Ой пряду, пряду, лу, *p*

1. (3. 5) Ой, *p*

спатонь_ки хо_чу. *sf pp*

спатоньки хо_чу. *sf pp*

Ой скло_ню я го_лі_вонь_ку

cresc.

У партії тенора (1-2 такти) інтервал в.3 вгору – «соль»-«сі» інтонується за принципом великих інтервалів у висхідному напрямку – «гостро», у низхідному – «тупо».

Moderato Мелодичний стрій - тенор 1. (3. 5) Ой пряду, при_ лу, *p*

спа_ тонь_ ки хо_ чу. *sf pp*
спатоньки хо_чу. Ой скло_ню я го_лі_вонь_ку

У партії баса в 7 такті зустрічається інтервал м.2 вгору – «ре#»-«мі», який має інтонуватися «тупо», але інтонується «стійко-гостро». З 7 на 8 такт є стрибок на ч.4 вниз – «ля»-«мі», який мав би інтонуватися «стійко», але інтонується «стійко-гостро».

Moderato Мелодичний стрій - бас 1. (3. 5) Ой пряду, при_ лу, *p*

спа_ тонь_ ки хо_ чу. *sf pp*
спатоньки хо_чу. Ой скло_ню я го_лі_вонь_ку

Вертикальний стрій залежить від чистого інтонування акордів та співзвучності з одночасним звучанням, адже це загально-хоровий стрій. Робота у цьому напрямку спрямована на побудову акордів, на уточнення співвідношень між інтервалами по вертикалі. Часто у творі зустрічаються повтори одного звуку в різних партіях, для чистого інтонування яких, потрібно кожен наступний звук виконувати гостріше, переконуючись у вірності його звучання на акордовій вертикалі. При роботі над вертикальним строєм потрібно звертати увагу на інтонаційно нестійкі звуки тонічного тризвуку.

Moderato **Гармонічний стрій** 1. (3. 5) Ой пряду, пряду,

спа_ тонь_ ки хо_ чу. Ой скло_ ню я го_ лі_ вонь_ ку

Практична робота №9

1. Скласти план самостійної роботи диригента над хоровою партитурою та репетиційної роботи з хором.

2. Скласти орієнтовну концертну програму хорового класу для певної дитячої вікової групи (святкову, тематичну).

1. План самостійної роботи диригента над хоровою партитурою

1). Вивчення хорової партитури диригентом:

а) аналіз змісту літературного тексту хорового твору; відомості про авторів музики і тексту;

б) аналіз музики і музично-теоретичний розбір твору: музична форма, музичні теми, ладотональний план, метр, ритм, темп (агогіка), динаміка, інтерваліка, гармонія, голосоведіння, музична фраза (у залежності від фрази літературного тексту) та інше;

в) вокально-хоровий аналіз: тип і вид хору (одинарний чи змішаний, на скільки голосів), ансамбль, стрій (інтонування), партії та їхні діапазони й теситурні умови, дихання, характер звуковедення, особливості вимови тексту і дикція;

г) план художнього виконання: музичне фразування та зв'язок тексту з музикою, характер звучання, прийоми диригування;

д) план та форми проведення хорових занять.

2). Робота над вивченням музичного твору з хоровим колективом:

а) вступна бесіда про композитора, його життя, творчість; умови написання твору; коротка інформація про автора літературного тексту;

б) технічна робота над розбором твору: окремо по голосах з кожною партією; окремо групами (у залежності від фактури твору можна

розділити на жіночу і чоловічу групи або сопрано з тенорами, а альти – з басами); усім хором спочатку працювати над частинами твору, а потім – цілком;

в) робота над строем, ансамблем, звуковеденням;

г) робота над дикцією: читання тексту з відповідною артикуляцією в ритмі музики, робота над окремими складами і словами для вироблення чіткої дикції.

3). Робота над художнім виконанням:

а) аналіз з хором змісту літературного тексту з усвідомленням художніх задач у виконанні твору;

б) планування художнього виконання у поєднанні змісту літературного і музичного текстів (динамічні відтінки, темп, характер звуку, нюансування окремих партій, звукова рівновага, музичне фразування в цілому);

в) генеральна репетиція і виконання на естраді.

*Орієнтовний план проведення репетиційної роботи з хором
над твором Л. Шукайло «Ой на Купала»*

«Сьогодні ми познайомимося з твором Людмили Шукайло «Ой на Купала», першою частиною кантати «Пори року» на слова українських народних пісень, що наповнена витонченими, ліричними, пейзажними образами. Л. Шукайло – українська композиторка, піаністка, музична педагогиня, заслужений діяч мистецтв України (1999 р.), член Національної спілки композиторів України. Викладає композицію та музично-теоретичні дисципліни в Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті. Вона є автором багатьох симфонічних та камерних творів. Людмила Шукайло – не тільки яскравий композитор, а ще й прекрасний виконавець.

Особливе місце у творчості композиторки займає вокально-хорова музика для дітей та юнацтва. Її твори зайняли чільне місце у репертуарі багатьох хорових колективів, музичних шкіл, училищ та вищих навчальних закладів. Серед відомих хорових творів можна виокремити наступні: хорова кантата «Пори року» на слова українських народних пісень, хоровий твір «Розлилися води», хоровий твір на українські народні слова для мішаного хору а capella «Як діждемо літа», вокальний цикл для дітей на вірші А. Барто «Переводы с детского», вокальний цикл для дітей на вірші О. Благіної та В. Орлова «Дорогие слова», вокальний цикл на вірші І. Михайлової та Л. Тактаєвої «Пісні-малюнки», хоровий концерт на духовні тексти для хору хлопчиків та інші.

Кантата «Пори року» Л. Шукайло побудована на українському фольклорі, а саме на найдавніших обрядах, відображених у календарно-обрядових піснях із сучасним трактуванням. Пропагуючи народну творчість, композиторка відкриває для неї нове життя з одного боку зберігаючи, а

з іншого – оновлюючи сучасними музичними художньо-виразовими ресурсами. Твір складається з 4 частин: перша частина – Літо «Ой на Купала», «А ми рутоньку посієм» (купальська ігрова пісня), «Ой вже Петрівка минається» (петрівочна); друга частина – Осінь «В гору, сонінко, в гору»; третя частина – Зима «Ой чи є, чи нема пан господар дома?» (щедрівка); четверта частина – Весна «Ой весна, весна – днем красна» (веснянка), «Розлилися води».

Хор «Ой на Купала» – один із характерних прикладів літніх обрядових пісень. Подивіться, будь ласка, в ноти. Хор написаний у простій тричастинній формі у помірному темпі. Прослухайте, будь ласка, даний твір (гра партитури на інструменті). Починається твір рухом мелодії в одноголосному викладі, у другій фразі з'являється другий голос у терцієвому відношенні, після чого звучить репліка в партії альтів на фоні партії С1 і С2.

Попрошу партію альтів просольфеджувати у стриманому темпі в 6 і 7 тактах (настройка у ля-мінорі, спів нотами). Добре, намагаємося слухати один одного, щоб зберегти цілісне звучання ансамблю. У такому ж темпі співаємо зі словами (спів із словами).

Прошу партію першого сопрано просольфеджувати у потрібному темпі (спів нотами). Тепер співаємо зі словами і виконуємо вимоги, наголошені для партії альтів. Зверніть увагу на перемінний розмір у творі, уважно слідкуйте за жестом руки диригента при зміні схеми, щоб правильно відтворити метро-ритмічний рух. При співі слідкуємо за точною дикцією, формуванням голосних і ланцюговим диханням (спів із словами).

Ваша мелодична лінія має звучати ясно, світло і мелодійно. Тепер попрошу від початку проспівати першу частину у відповідному характері (7 тактів). Іншим голосам прошу слідкувати за нотним текстом, про себе проспівувати свою партію (спів зі словами). Обов'язково співаємо на опорі з округленим звуком. У 2, 5 та 7 тактах є фермати, тому слідкуйте за зняттям звуку у цих місцях (спів нотами).

Прошу приєднатися другому сопрано зі словами з 3 такту (спів із словами). Добре, вслухайтесь в інтервали, які співаєте (спів за рукою у вільному темпі). Підключимо партію альтів. При з'єднанні всіх партій прошу слідкувати за диханням (спів зі словами).

Дякую, продовжимо вивчати далі твір за такою ж схемою.

Друга частина має стрімку і рішучу мелодію у розмірі 6/8, вона емоційно напруженіша, тому і звук має бути відповідним. Почнемо з партії перших альтів і під'єднаємо потім партію других альтів. Будь ласка, з 12 такту (настройка, спів зі словами). Дякую, тепер прошу партію першого сопрано виконати свою мелодію з початку другої частини, і так само під'єднатися другому сопрано (спів зі словами). Зверніть увагу, що динамічний розвиток по наростанню залежить від вступу нової партії у кожній новій фразі, тому прошу зробити поступове крещендо до кінця другої частини

(спів). Добре, вслухайтесь в акорди, які співаєте, коли звучать усі голоси (спів за рукою у вільному темпі).

Третя частина починається словами «Ой, дай же Боже» є кульмінацією всього твору. Прошу партію перших альтів проспівати свою мелодію, відразу зверніть увагу на фа-діез – підвищений шостий ступінь, який потрібно співати «гостро» (спів зі словами). Дякую, тепер прошу других альтів проспівати свою партію зі словами, співаючи кожен однаковий наступний звук якомога гостріше, використовуючи ланцюгове дихання (спів). Прошу поєднати дві альтові партії третьої частини. У місці, де ми переходимо на «шепіт» звук має бути близьким та зберігати тембральну забарвленість (спів).

Тепер попрошу друге сопрано проспівати свою партію зі словами (спів). Дякую, будь ласка, перше сопрано разом з другим проспівайте всю третю частину. Наприкінці твору звучить невеличка поспівка жалібного характеру «На Наталчині карі очі», її потрібно трохи розширити (спів). Прошу доєднатися альтів і проспівати всю третю частину. Зверніть увагу на широке розташування голосів і гучну динаміку *t*, що у комплексі створює піднесений характер на початку цієї частини. Далі відбувається поступове стихання до динамічного нюансу *pp*. Прошу слідкувати за жестом руки (спів зі словами).

Перед тим, як проспівати твір від початку до кінця, пропоную прочитати текст з відповідною артикуляцією у ритмі музики для кращої дикції. Разом з тим, вслухайтесь у зміст тексту і уявіть картину купальської ночі, (Наталочку, яка неспавши ніч, погнала з ранку пасти гусей) для кращого емоційного відображення художнього образу. Наголошую, дихання має бути ланцюговим, округлий звук, ансамблеве звучання. Слідкуйте за закінченням фраз – співати їх м'яко, заліговані ноти співати на опорі, намагатися інтонаційно їх не понижати (спів всього твору). Дякую».

2. Концертні програми.

Орієнтовна програма до концерту

«Українська пісня у наших серцях» для старшого дитячого хору

1. Обробка В. Зубицького «За нашим stodолом».
2. Обробка Я. Кушки «Сумна я була».
3. О. Хромушин «Український віночок».
4. Українська народна пісня в обробці І. Бідака «Не сходило вранці сонечко».
5. Музика Б. Фільц «Любіть Україну».
6. Музика В. Шаповаленка «Веснянка».

Орієнтовна програма до концерту
«Нехай музика лунає» для навчального хору

1. Л. Шукайло, хорова кантата «Пори року».
2. К. Брюн «Паризьке танго».
3. І. Берлін «Puttin On the Ritz».
4. Українська народна пісня в обробці О. Некрасова «Розкопаю я гору».
5. К. Дженкінс «Adiemus».
6. Обробка Г. Артмана «Бах-Рок».
7. М. Лисенко «Молитва за Україну».

Індивідуальне науково-дослідне завдання (ІНДЗ)
Аналіз хорового твору
«Ой ти, місяцю...»
(українська народна пісня в обробці В. Островського)

Застів

Ой ти, місяцю, я зіронька ясна я.

приспів

6

Ой ти, парубок я дівчина

11

красна я.

I. Загальна характеристика твору.

1. Загальні дані про хоровий твір. Короткі дані про життя композитора, його творчість і історичну епоху. Відомості про автора тексту. Порівняння літературного та музичного тексту щодо художнього образу.

Островський Володимир Михайлович на даний час проживає у місті Тернополі. Працює у Тернопільській спеціалізованій школі I-III ступенів № 3 з поглибленим вивченням іноземних мов керівником вокального ансамблю, керівником народного хорового колективу, керівником-методистом. У його доробку багато музичної та навчально-методичної літератури: репертуарний збірник для вокальних ансамблів «Ой ти, місяцю...»,

репертуарний збірник «Співає шкільний хор», пісенник «Струни серця», пісенна збірка «Співаємо на весіллі», збірка колядок «Україна колядує», пісенник «Ой співаночки мої», довідник школяра «Зарубіжні композитори», навчальний посібник «Українські композитори (портрети)», «Мистецтво» підручник інтегрованого курсу для 2, 3 класу закладів загальної середньої освіти, хрестоматії з музики для різних класів загальноосвітніх шкіл, робочі зошити з музичного мистецтва для різних класів та багато інших.

Українська народна пісня «Ой ти, місяцю...» увійшла до збірника з такою самою назвою. Збірник вміщує різноманітні українські пісні та авторські твори в оригінальних обробках для аматорських пісенних колективів та шанувальників музичного мистецтва.

У творі розповідається про дівчину, яка порівнює себе з зіронькою та парубка, який порівнює себе з місяцем. Дівчина «в вишневім саду» для свого коханого «коня пасла», але відповідного відвертого почуття не знайшла у парубка, та на очах її пролилися сльози: «припала роса на мої карі очі». Можна сказати, що зміст літературного тексту про нещасливе кохання. Зустрічаються такі слова: «не так на очі, як на русу косу. Серце-козаче, віночка не доношу».

Музичний текст тісно пов'язаний з літературним текстом. Для цього композитор використав різні види засобів музичної виразності. Характер обробки української народної пісні сумний, ліричний в зв'язку зі змістом. Композитор використав просту куплетну форму, всього 4 куплети, 5-й куплет – це повторення першого.

1. Ой ти, місяцю,
Я зіронька ясна;
Ой ти парубок,
Я дівчина красная.
2. Ой ти, парубок,
Я дівчина красная,
В вишневім саду
Я тобі коня пасла.
3. Ой пасла, пасла
Звечора до півночі,

Припала роса
На мої карі очі.
4. Не так на очі,
Як на русу косу.
Серце-козаче,
Віночка не доношу.
5. Ой ти, місяцю,
Я зіронька ясна;
Ой ти парубок,
Я дівчина красная.

Твір написаний у мінорній тональності, в звуковеденні *legato*. Мелодія української пісні незмінена, але при її обробці композитор користується особливостями фольклору, а саме заспів однієї партії в унісон, поступове нашарування, спочатку двоголосся, а потім триголосся в приспіві, та закінчення в октавний унісон. Також, характерна особливість для народної

пісні – це терцове співвідношення голосів, використання тризвуків, підголосків. Композитор приділив велику увагу тембровій драматургії, підібравши для виконання пісні тембр жіночих голосів.

II. Музично-теоретичний аналіз.

1. Аналіз взаємозв'язку музичної форми з образно-художнім змістом твору.

Літературний текст складається з 5-ти куплетів, в кожному куплеті 4-и строфи та 4-и фрази.

I та II фрази складають перше речення:

- Ой ти місяцю, – I фраза
- Я зіронька ясна. – II фраза

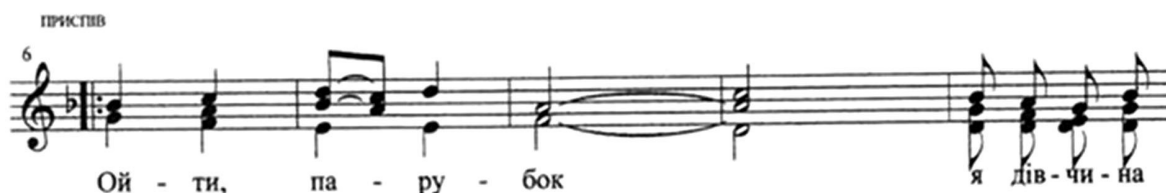
III та IV фрази складають друге речення:

- Ой ти, парубок, – III фраза
- Я дівчина красная. – IV фраза

Два речення складають один період, тобто одну частину. Твір написаний в простій одночастинній куплетній формі – формі неквадратного періоду і має всього 12 тактів. Заспів складається з 5-ти тактів:



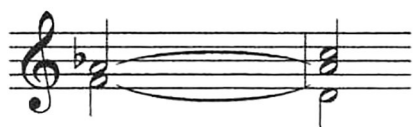
Приспів складається з 7-ми тактів і повторюється двічі:



Це складає не квадратність побудови періоду.

2. Метроритм

Хорова обробка написана в розмірі дві чверті ($\frac{2}{4}$). Метр простий дводольний. Перша доля сильна, друга слабка. Протягом усього твору метр залишається незмінним. В творі використані різні ритмічні групування:



- бок

Октавний унісон – в 12-у такті:



- я.

6. Мелодика.

Мелодика твору виразна, повністю відповідає сумному характеру, змісту та літературному тексту. Основна мелодія заспіву, яку виконує партія сопрано будується на низхідному поступеновому русі з IV ступені d-moll до I – основного тону, та утворює нижній тетрахорд d-moll.

В заспіві мелодика рухається від IV до I ступені (з 1 по 5 такт).



В приспіві мелодія рухається від VI до I ступені (з 6 по 12 такт).

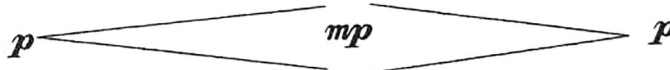


7. Динаміка.

В творі використана різноманітна динаміка від *pp* до *mf*. У фразах – рухлива динаміка.

I фраза складається з 2-ох тактів, II фраза складається з 3-ох тактів і вони поєднані одним динамічним відтінком.

Ой ти, місяцю, я зіронька ясная.



В III та IV строфі динаміка розподіляється аналогічно I та II строфі. Загальна кульмінація знаходиться у 4-у куплеті.

Не так на очі, як на русу косу.



Серце – козаче, віночька не доношу.



5-й куплет – це повторення тексту 1-го куплету, використаний для підкреслення завершеності твору.

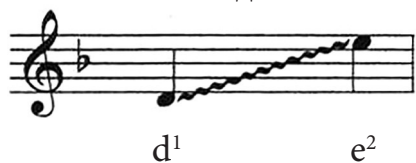
III. Вокально-хоровий аналіз

1. Тип і вид хору.

Обробка української народної пісні «Ой ти, місяцю...» написана для однорідного 3-ох голосного складу (S1, S2, A), без супроводу (a cappella).

2. Діапазон хорового твору. Аналіз хорових партій. Діапазон, роль партії в загальній хоровій звучності; теситурні умови; співвідношення теситури партії та динамічних показників.

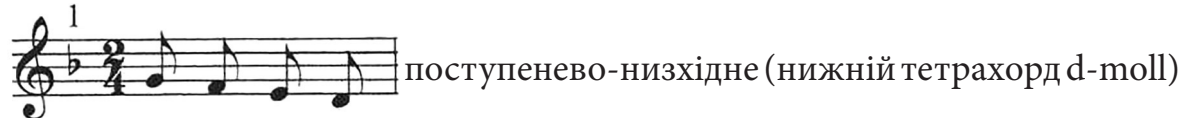
Загальний діапазон твору: ре першої октави і мі другої октави.



Діапазон S1:



Теситура середня зручна. Характер звуковедення наспівне legato. Голосовелення різноманітне:



Діапазон S2:



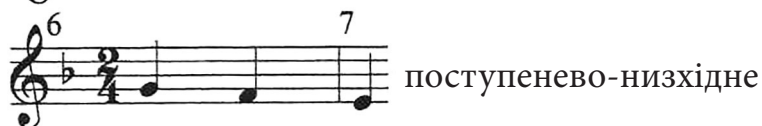
Характер звуковедення наспівне legato. Теситура середня, зручна для виконання. Голосовелення:



Діапазон A2:



Характер звуковедення насичене legato. Теситура середня зручна для виконання. Голосоведення:



3. Аналіз вертикального строю. Інтонаційні труднощі (детальний аналіз горизонтального строю).

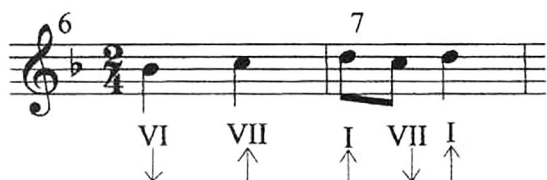
Мелодичний стрій, горизонтальний залежить від чистоти інтування інтервалів в ладу.

S1 і S2.

В мінорі I і V ступені інтонуються «стійко-гостро», III – «тупо».



Великі секунди в висхідному русі інтонуються «гостро», вниз – «тупо».



Інтервал ч.4 в низхідному русі інтонуються за правилами чистих інтервалів «стійко», але «ре» – це перша ступінь, тому вона інтонуються «стійко-гостро», ля – це п'ята ступінь, яка інтонуються «стійко-гостро» (I та V – це основні ступені d-moll).

7 8 9

I V VII

VI V VI V VII

S2 d-moll

10 11

IV III II IV III IV

d-moll

А.

«Мі» на 2-у долю інтонується «стійко», щоб ще більше не підвищувати інтонацію.

7 8 9

II III I

Для того, щоб інтонаційно чисто протягом виконання співати I ступінь d-moll, то потрібно по черзі інтонувати цей звук «гостро», «стійко».

10 11 12

I I I I I II I

Гармонічний, вертикальний стрій

10 11 12



IV⁶ I⁵ II²⁻⁵ IV⁶

4. Ансамбль.

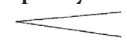
В творі використовуються різні види ансамблю, що означає злитно, врівноважено. Загальний ансамбль знаходиться в середніх зручних теситурних умовах. Унісон з 1-го по 5-й так в партії сопрано вимагає чистого

унісонного звучання певної висоти, однакового темпу, ритму, динаміки.

Темповий ансамбль. Протягом усього твору темп визначений композитором «Довільно», що є складністю. Потрібно слідкувати за однаковим темпом, щоб не заповільнювати і не порушувати форму твору та його зміст. Темповий ансамбль залежить від ритмічного ансамблю.

Ритмічний ансамбль. Залежить від ритмічного малюнку, від темпового та дикційного ансамблю. Складністю є залізовані половинні тривалості (8-9 такт) , та рівні восьмі тривалості  (1, 3, 9-й такти). Для подолання складностей треба відчувати пульсацію сильною на першу долю та слабкою на другу в розмірі 2-ї чверті.

Дикційний ансамбль. Залежить від темпового, ритмічного, штрихового ансамблю. Складність дикції полягає в тому, щоб притримуватись прийому артикуляції, при якій приголосні промовляються, а голосні – округлюються. У співі використовують вокальну мову на відкритих складах.

Динамічний ансамбль. Залежить від ритмічного, штрихового ансамблю. В творі використовується різноманітна динаміка. Кожний з 5-ти куплетів має свою динаміку. В 1, 2, 3 і в 5-у куплетах використовується динаміка від *pp* – *p* – *mp*. В 4-у куплеті знаходиться загальна кульмінація і динаміка розподіляється від *mp* – *mf* – *mp*. В кожній фразі присутня рухлива динаміка. Складністю є поступове розподілення динаміки , особливо на половинній тривалості: в 2, 8, 9-у тактах. Ланцюгове дихання можна використовувати з 1-го по 5-й такт, щоб не порушити цілісність речення. На початку твору і в 6-у такті, перед початком другого речення, береться повне дихання, с 6-го по 12-й такт потрібно використовувати непереривне ланцюгове дихання. Цей вид дихання є прикрасою для твору, робить його наспівніше, яскравіше.

Гармонічний ансамбль. Залежить від виду акорду, розташування, мелодичного положення, ритму, теситури, динаміки.



В 10 такті звучить II₂-5 акорд без квінти. Складний вид акорду, септакорд у мелодичному положенні терції. Щоб його врівноважити, треба на першому місті поставити 1-у ступінь в партії А та співати виразно, терцію акорду, яка знаходиться в партії S1, співати яскраво, адже вона вказує на мінорний лад. Септиму в партії S2 потрібно співати виразно, для визначення складного виду акорду.

Штриховий ансамбль. Пов'язаний з темповим, динамічним, ритмічним ансамблем. В творі використано звуковедення наспівне legato, в зв'язку з розповідальним характером.

Агогічний ансамбль. Можна використовувати (5 куплет, 12 такт) *ritenuto* (заповільнення) для завершеності твору.

Октавний унісон. У 12 такті вимагає відтворювання I і VIII ступенів в однаковій висоті звуку, тембру, інтонації, динаміці (*pp*).

5. Співацьке дихання: загальне, по партіям, ланцюгове; розподіл цезур.

Для подолання складності непереривного зв'язного звучання потрібно використовувати спів на відкритих складах та ланцюгове звучання. Дихання використовується повне на початку твору, на початку речення в 6-у такті, ланцюгове дихання – з 1 – 5 такт, з 6 – 12 такт. Співаки повинні використовувати середнє, діафрагматичне (реберне) дихання.

6. Звуковедення в партіях та в хорі; штрихи.

Характер звуковедення у партії S1 і S2 наспівне *legato*, у партії А – насичене *legato*.

7. Аналіз тексту твору на предмет дикції. Орфоепія.

Дикція у творі пов'язана з артикуляцією. Приголосні потрібно чітко промовляти, а голосні – округлювати. Для наспівності потрібно використовувати вокальну мову:

Побутова мова: **Я зі – ронь – ка яс – на – я**

Вокальна мова: **Я зі – ро – нька я – сна – я**

В вокальній мові використовується спів на відкритих складах.

8. Хоровий твір з супроводом чи *a cappella* (якщо з супроводом, то необхідно визначити його характер, якщо дублюючий – чи має самостійну розробку музичного матеріалу).

Хоровий твір *a cappella*.

IV. Виконавський аналіз

1. Характер і особливості диригентського жесту в процесі виконання твору.

Характер диригентського жесту повинен відповідати наспівному, сумному, розповідальному, ліричному характеру твору. Для виконання твору потрібен диригентський жест в характері наспівного *legato*, він залежить від різноманітної динаміки та амплітуди.

2. Характерні прийоми диригентської техніки, які зустрічаються в процесі виконання.

На початку твору потрібно використовувати ауфтакт в динаміці *tr* з відповідною амплітудою в спокійному темпі. Для того, щоб з 1 по 5-й такт

використовувати рухливу динаміку, потрібно поступово розподілити її в амплітуді диригентського жесту, також повинна бути опора на фаланги пальців з вільним зап'ястям. В II реченні (6-12 такти) ауфтакт на початку 6-го такту повинен відповідати амплітуді на *p* поступовим збільшенням амплітуди жесту, що передбачає підключення передпліччя, а потім плеча до кульмінації твору, яка знаходиться в 11-у такті на слові «доношу». Дуже великою складністю є філіровка звуку на *diminuendo* в останньому 12-у такті на половинній тривалості у вигляді октавного унісону між партіями S і A. Диригентський жест повинен поступово зменшуватись в амплітуді, при цьому використовується плече, передпліччя та кисть, яка виконує велику роль в динаміці *p*, *pp*.

3. Труднощі у виконанні та основні прийоми їх подолання в процесі розучування та виконання хорового твору.

Темпова складність є в тому щоб, всі 5-ть куплетів виконати в одному темпі, проставленому композитором «Довільно». Щоб її подолати, потрібно орієнтуватися на зміст кожного куплету. Ритмічні складності полягають в відчуженні пульсації дводольного метру. Інтонаційні складності полягають в тому, що твір написаний без супроводу (*a cappella*), в мінорній тональності d-moll (натуральний). Щоб подолати складність у виконанні, треба знати і використовувати закономірності інтонування мелодичного строю, інтервалів в мінорному ладі (Див. мелодичний стрій).

Дикційні складності полягають у вимовленні літературного тексту, його артикуляції, вокальній підготовці кожного співака, використанні вокально-технічних навичок.

Динамічні складності пов'язані з вокально-технічними навичками з використанням однотембровості на всьому діапазоні, в різних теситурних умовах при рівномірному голосоведенні, також при стрибках у висхідному русі в партії S в 1-2 тактах на ч.5, в 6-му такті на м.6, в 11-му такті на ч.4, у низхідному русі в 7-8 тактах на ч.4.

Штрихові складності пов'язані з використанням наспівного legato, співу на голосних на відкритих складах (Див. дикція).

4. Загальні висновки про твір (ступінь складності, можливість виконання в хорі певного рівня підготовки тощо).

З урахуванням усіх складностей у творі, його може виконувати навчальний хоровий колектив, а також професійний хоровий колектив.

ДЛЯ СЛУХАННЯ ТА АНАЛІЗУ

Відомі хорові колективи нашої країни

Хорові капели

1. Національна заслужена академічна капела України «ДУМКА» («Думка»). Генеральний директор і художній керівник – лауреат Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка, народний артист України Євген Савчук (м. Київ).

2. Державна чоловіча хорова капела України ім. Л.М. Ревуцького (Капела ім. Ревуцького). Директор і художній керівник – народний артист України Богдан Антків (м. Київ).

3. Державна заслужена капела України «Трембіта» («Трембіта»). Директор і художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Микола Кулик (м. Львів).

4. Муніципальна хорова капела «Орея». Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Олександр Вацек (м. Житомир).

5. Академічна хорова капела Українського радіо (Хор Українського радіо, Академічний хор ім. Платона Майбороди, Хор радіо). Художній керівник – Юлія Ткач (м. Київ).

Камерні хори

1. Камерний хор «Київ». Директор і художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Микола Гобдич (м. Київ).

2. Муніципальний камерний хор «Хрещатик». Директор і художній керівник – Лариса Бухонська (м. Київ).

3. Вінницький академічний міський камерний хор ім. Віталія Газінського. Художній керівник – Христина Бедзір.

4. Камерний хор «Таврійський благовіст» Кримської державної філармонії. Директор і художній керівник – заслужений діяч мистецтв АРК Володимир Ніколенко.

5. Камерний хор Харківської обласної філармонії (Харківський хор). Директор і художній керівник – лауреат Національної премії України ім. Т.Г. Шевченка В'ячеслав Палкін.

6. Кіровоградський муніципальний камерний хор (Кіровоградський хор). Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Юрій Любович.

7. Дрогобицький муніципальний камерний хор «Легенда». Директор і художній керівник – заслужений працівник культури України Ігор Циклінський.

8. Львівський камерний хор «Gloria». Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Володимир Сивохіп.

9. Рівненський камерний хор «Воскресіння» Свято-Воскресенського кафедрального собору. Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Олександр Тарасенко.

10. Луцький камерний хор «Оранта» Свято-Троїцького кафедрального собору. Художній керівник – Василь Мойсіюк.

Народні хори

1. Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г. Верьовки (Хор імені Верьовки). Художній керівник – Народний артист України Зеновій Корінець.

2. Черкаський академічний заслужений український народний хор. Художній керівник – Володимир Федас.

3. Державний академічний Волинський народний хор. Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Олександр Олександрович Стадник.

4. Чернігівський академічний народний хор. Художній керівник – заслужений діяч мистецтв Володимир Коцур.

5. Закарпатський академічний народний хор. Художній керівник – заслужена працівниця культури України Наталія Петій-Потапчук (м. Ужгород).

Ансамблі пісні і танцю

1. Академічний поліський ансамбль пісні і танцю «Льонок» ім. І. Сльоти. Художній керівник – Іван Мартиненко (м. Житомир).

2. Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія». Художній керівник – народний артист України, професор Петро Князевич.

3. Академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля». Художній керівник – заслужений артист України Анатолій Кондюк (м. Вінниця).

4. Заслужений Прикарпатський ансамбль пісні та танцю України «Верховина». Художній керівник – Світлана Майданик (м. Дрогобич).

5. Народний ансамбль пісні і танцю «Трускавчанка». Художній керівник – Зеновій Хомишинець (м. Трускавець).

6. Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля». Художній керівник – Степан Дробіт (м. Хмельницький).

7. Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України. Художній керівник та головний диригент ансамблю – заслужений діяч мистецтв України полковник Дмитро Антонюк.

8. Академічний ансамбль пісні і танцю України Державної прикордонної служби України. Начальник – заслужений працівник культури України, полковник Василь Неграй.

Оперні хори

1. Хор Національної опери України імені Т.Г. Шевченка (Хор Національної опери). Головний хормейстер – лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, народний артист України Лев Венедиктов.
2. Хор Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької. Хормейстер – Вадим Яценко.
3. Хор Одеського національного академічного театру опери та балету. Головний хормейстер – кандидат наук Валерій Регрут.
4. Хор Харківського національного академічного театру опери та балету імені М.В. Лисенка. Головний диригент – заслужений діяч мистецтв України Дмитро Морозов.
5. Хор Донецького академічного державного театру опери та балету імені Анатолія Солов'яненка. Головний диригент – Юрій Парамоненко.

Навчальні хори

1. Жіночий хор «Павана» інституту мистецтв НПУ ім. М.П. Драгоманова. Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Людмила Байда.
2. Жіночий хор Київського державного вищого музичного училища ім. Р.М. Глієра (Жіночий хор ім. Глієра). Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Галина Горбатенко.
3. Жіночий хор Київського педагогічного коледжу ім. К.Д. Ушинського (Жіночий хор ім. Ушинського). Художній керівник – Андрій Юдін.
4. Мішаний хор «Світич» Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя. Художні керівники – Людмила Шумська та Людмила Костенко, м. Ніжин.
5. Камерний хор «Classic choir» Київського державного університету культури і мистецтв. Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Дмитро Радик.
6. Народна хорова капела Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Художній керівник – Нінель Сізова.
7. Народна жіноча хорова капела Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Художній керівник – Наталія Кравцова.
8. Камерний хор Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра (Камерний хор ім. Глієра). Художній керівник – заслужений діяч мистецтв Зоя Томсон.
9. Змішаний академічний хор Південноукраїнського Національного Педагогічного Університету ім. К.Д. Ушинського. Художній керівник – Олександр Віла-Боцман.
10. Хор Одеського державного училища мистецтв і культури імені К.Ф. Данькевича. Художній керівник – Ігор Ключніченко.

11. Хор Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової. Художній керівник – заслужений працівник культури України, професор Г.С. Ліознов.

12. Народний академічний жіночий хор ім. Світлани Фоміних. Художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Тетяна Островська.

13. Хор Національної музичної Академії України ім. П.І. Чайковського (Хор Музичної Академії). Художній керівник – Максим Тимошенко.

АУДІОЗАПИСИ ДЛЯ СЛУХАННЯ

1. Дж. Перголезі «Stabat Mater».
2. Й.С. Бах Меса сі-мінор.
3. В.А. Моцарт «Реквієм»
4. Д. Бортнянський Хорові концерти.
5. Хорові твори М. Леонтовича.
6. Хорові твори М. Лисенка.
7. Хорові твори О. Танеєва.
8. Л. Ревуцький Кантата «Хустина».
9. Хорові твори Б. Лятошинського.
10. Л. Дичко Хоровий концерт «Краю мій рідний», «Літургія 2».
11. Є. Станкович Хоровий концерт «Господи, Владико наш».
12. Дж. Верди Хори з опер.
13. Ж. Бізе Хор з опери «Кармен».
14. С. Гулак-Артемівський Хор з опери «Запорожець за Дунаєм».
15. М. Мусоргський Хори з опер.
16. К. Данькевич Хори з опери «Богдан Хмельницький».
17. Є. Станкович Фольк-опера «Коли цвіте папороть».
18. Григоріанські хорали.
19. Наспівки Києво-Печерської Лаври.
20. С. Рахманінов «Всенощная», «Літургія».

РОЗДІЛ 2. ХОРОВЕ АРАНЖУВАННЯ

2.1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ХОРОВОГО АРАНЖУВАННЯ

Плинність часу та розвиток технічного прогресу дають нам змогу говорити про постійне підвищення попиту на роботу аранжувальника в різноманітних хорових жанрах і сферах музичного мистецтва. Актуальність визначається самим музичним життям, яке орієнтоване на сучасну музичну освіту, різнобічну практику, потребу оновлення репертуару і спрямована на підготовку майбутніх фахівців у галузі хорового мистецтва.

Дисципліна «Хорове аранжування» є однією з профілюючих зі спеціальності «Музичне мистецтво» і доповнює цикл спеціальних хорових та суміжних дисциплін: «Диригування», «Хоровий клас», «Методика роботи з хором» (вокальним ансамблем), «Хорова література», «Хорознавство», «Гармонія», «Аналіз музичних творів», «Історія музики» тощо. Перш ніж приступити до хорового перекладення, слід вивчити природу хорових голосів, їх вокально-технічну спроможність, а також ознайомитись із виконавськими можливостями найбільш розповсюджених типів і видів хорів. Оволодіння прийомами перекладення можливе лише за умови засвоєння студентами знань з усіх профілюючих дисциплін хорової спеціалізації.

Основною метою навчальної дисципліни є навчити студентів мистецтву перекладу хорового твору з одного виконавського складу на будь-який інший та створення хорових партитур для різних складів хору за допомогою комп'ютерних технологій. Дисципліна є творчою і потребує від студентів винахідливості та фантазії. Тож, головне завдання – виховати поважне відношення до оригіналу, не дозволяючи собі якомусь «покращити авторський текст». Недопустимо перекладати твори формально і механічно, змінюючи гармонію, фактуру супроводу, міняти місцями частини твору тощо.

Аранжування – (від французького *arranger* – упорядковувати) зазвичай називають перекладення оригіналу твору для іншого складу виконавців. У практичній роботі хормейстера виникає потреба в перекладеннях тоді, коли твір цікавий за змістом, але не може бути виконаний колективом в оригінальному, авторському варіанті. Тому в залежності від кількісного та якісного складу хорового колективу, його вокальних можливостей та

технічної рухливості нерідко виникає потреба в певній переробці партитури [13].

Термін *аранжування* у музичній практиці, як правило рівнозначний терміну **переклад**. Існують й інші поняття, близькі за значенням терміну аранжування: обробка, оркестровка, транскрипція, інструментування, кавер.

Музичний словничок: **Обробка** – видозмінювання музичного твору шляхом гармонізації, аранжування або транскрипції. Найширше застосування має щодо народних мелодій, хоча термін *обробка* використовується і стосовно класичних творів, що видозмінилися, зокрема, в сучасному естрадному стилі [9, с. 1497].

Оркестровка – перекладення будь-якого музичного твору для оркестру або ансамблю певного типу і складу [9, с. 1550].

Транскрипція (лат. *transcriptio* – переписування) – довільна обробка музичного твору у віртуозному стилі [9, с. 2324].

Інструментування – розподіл голосів музичного твору між інструментами оркестру, камерного ансамблю тощо [11, с. 237].

Кавер – опрацювання, аранжування, «переспів» всесвітньовідомих хітів, що з часом втратили актуальність і популярність. З англійської *cover version* – нове виконання, іноді в оригінальній переробці, музикантом чи колективом раніше відомої авторської музичної композиції, шлягеру тощо. Виконання кавер-версії може повністю імітувати оригінал або радикально відрізнитися від нього [8].

Виконання хорового твору без інструментального супроводу прийнято називати співом *a cappella*. Хоровий спів без інструментального супроводу є найвищим видом хорового виконавства, у якому хор виявляє себе цілком самостійно; це своєрідний вокальний оркестр, який на основі синтезу звука і слова відтворює своїми багатими барвами художні образи музичного твору.

Існують загальноприйняті правила запису хорового твору, завдяки яким мелодична лінія кожної партії чітко прослідковується. Це досягається різними способами. Частіше за все кожна партія записується на окремому нотному стані, одна над іншою, що дозволяє бачити одночасно співвідношення усіх хорових партій. Практикується також і другий спосіб, при якому на одному нотному стані розміщують дві (інколи й більше) партії в залежності від складу хору і від ступеня складності хорового твору.

Запис тим чи іншим загальноприйнятим способом хорового твору носить назву **хорової партитури** [7].

Найбільш поширений спосіб написання хорової партитури для мішаного хору – чотирирядковий, як для багатоголосних творів так і для чотириголосних.

Весілля мухи

О. Некрасов

С. *f*

А. *f*

Т. *f*

Б. *f*

Тем-ний ліс по-вен слу-ху, що по-сва-тав Ко-мар Му-ху.

Також можна зустріти багатоголосну партитуру, де кожна партія записується на окремому рядку:

Сонячний струм

Л. Дичко

Maestoso *f*

Сопрано 1 *f* П'я-нить! Свя-тість ди-ва п'я-нить!

Сопрано 2 *f* П'я-нить! Свя-тість ди-ва п'я-нить!

Альт 1 *f* П'я-нить! Свя-тість ди-ва п'я-нить!

Альт 2 *f* П'я-нить! Свя-тість ди-ва п'я-нить!

Тенор 1 *f* П'я-нить! Свя-тість ди-ва п'я-нить!

Тенор 2 *f* П'я-нить! Свя-тість ди-ва п'я-нить!

Бас 1 *f* П'я-нить! Свя-тість ди-ва п'я-нить!

Бас 2 *f* П'я-нить! Свя-тість ди-ва п'я-нить!

Нерідко практикується запис багатоголосних і чотириголосних творів для мішаного складу хору на трьох рядках (трирядкова партитура):

Реве та стогне Дніпр широкий

сл. Т. Шевченка

муз. Д. Крижанівського

Обробка В. Косенка

Закінчення

С. А. Т. Б.

До-до-лу вер-би гне ви-со кі, го-ра-ми хви-лю пі-дій-ма

До-до-лу вер-би гне ви-со - кі, го-ра-ми хви-лю пі-дій-ма.

Поширений також запис мішаного хору на двох рядках (дворядкова партитура):

На кладочці умивалася

Українська народна пісня

Обр. Л. Ревуцького

С. А. Т. Б.

На кла-доч-ці у-ми-ва-ла-ся,

вче-ре-вич-ки у-зу-ва-ла-ся.

Такий вид партитури зручний для читання на інструменті, але для запису менш практичний, оскільки тенори записуються у басовому ключі, що нерідко передбачає додаткові лінійки, які можна уникнути, лише застосовуючи попередній спосіб запису, тобто розміщуючи партію тенорів на окремому рядку.

Ой, верше мій, верше

Українська народна пісня

Обробка Я. Гайворонського

Повільно

С. А. Т. Б.

p Ой вер - ше мій вер - ше мій зе - ле - ний вер - ше

Ой вер - ше мій вер - ше мій зе - ле - ний вер - ше

p

3

С. А. Т. Б.

юж мі так не бу - де юж мі так не бу - де

юж не бу - де юж мі так не бу - де

p

юж не бу - де

Для однорідних хорів пишеться на окремому рядку:

Зелен клен

слова Ю.Рибчинського

муз. І.Поклад
транскрипція А. Бондаренка

Andante rubato

Сопрано 1

На-го-рі тра - ва зе - ле - на я то-по - ля бі - ля кле - на

Сопрано 2

mp

Альт 1

На го - рі зе -

Альт 2

mp На го - рі зе -

Альт 3

На го - рі зе -

3

C.1 на-ре-че - на зо - ря - на йо - го

C.2

A.1 лен клен зе - лен клен, зе - лен клен

A.2 лен клен зе - лен клен, зе - лен клен

A.3 лен клен зе - лен клен, зе - лен клен

При розвинутому триголосі і чотириголосі в однорідному хорі, коли кожний із трьох (чотирьох) голосів відіграє самостійну роль, рекомендується застосування три- і чотирирядкової партитур:

Небо і земля

переклад для однорідного хору М. Башевської

Обробка К. Стеценка

Allegretto

Сопрано Не - бо і зем-ля, не - бо і зем-ля ни - ні торжест - ву - ють.

Альт 1 Не - бо і зем-ля, не - бо і зем-ля ни - ні торжест - ву - ють.

Альт 2 Не - бо і зем-ля, не - бо і зем-ля ни - ні торжест - ву - ють.

5

C.1 Ан - го-ли йлю-ди, Ан - го-ли лю-ди ве - се - лоспраз - ну - ють

C.2 Ан - го-ли йлю-ди, Ан - го-ли лю-ди ве - се - лоспраз - ну - ють

A.1 Ан - го-ли йлю-ди, Ан - го-ли лю-ди ве - се - лоспраз - ну - ють

A.2

Поширений запис чотириголосної хорової партитури для однорідного хору на двох рядках:

Ой на Купала

Кантата "Пори року"

на слова українських народних пісень Частина перша Літо

Музика Л. Шуйкало

Помірно

The score is for a four-part choir (Soprano 1 & 2, Alto 1 & 2) in 9/8 time. It features a melody for the sopranos and a harmonic accompaniment for the altos. The lyrics are: "Ой, дай же, Бо - же, дов - ші но - чі, дов - ші но - чі" and "Ой, Бо - же, дай, Бо - же, дай, нам но - чі, но - чі, но - чі, но - чі, но - чі, но - чі".

Дворядковий спосіб написання хорової партитури можна зберегти й у триголоссі:

Заповіт

Слова Т.Шевченка

Обробка К.Стеценка

Повільно, наспівно

The score is for a three-part choir (Soprano 1 & 2, Alto) in 3/4 time. It features a melody for the sopranos and a harmonic accompaniment for the altos. The lyrics are: "1. Як ум - ру, то по - хо - вай - те ме - не на мо - ги - лі" and "се - ред сте - пу ши - ро - ко - го на Вкра - ї - ні ми - лій".

I, нарешті, допускається запис дво- та триголосної хорової партитури однорідного хору на одному нотному стані:

Прийди, прийди, весно красна...

сл. А. Навроцького

муз. В. Філіпенка

The image shows a musical score for a chorus. It is written on a single staff in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of a series of chords and single notes. The lyrics are written below the staff. The first line of music covers measures 1-5, and the second line covers measures 6-8. The second line includes first and second endings.

При - йди, прий - ди, вес - но крас - на, че - пу -
За - сві - ти нам, сон - це яс - не,з на - ми,в

ри наш рід - ний край. //край. Там, та - ба - да - ба,
гур - ті по - гу - ляй. //ляй.

Залежно від кількості хорових голосів розрізняють такі **види хорів**: одно-; дво-; три-; чотири- та багатоголосні. Отже, вид хору – *це характеристика виконавського колективу чи твору за кількістю самостійних партій*.

Існують такі **типи хорів**:

- дитячий (дисканти та альти);
- жіночий (сопрано та альти);
- чоловічий (тенори та баси);
- мішаний хор повний (сопрано, альти, тенори та баси);
- мішаний хор неповний (сопрано, альти, тенори; альти, тенори, баси; меццосопрано, перші тенори, другі тенори тощо).

Отже, тип хору – *це характеристика складу хору за типами співацьких голосів (жіночий, чоловічий, дитячий, мішаний)*. Всі типи хорів – *однорідні і мішані*.

Аранжування як прийом композиційного перетворення твору – перш за все процес творчий, а відтак потребує не просто вміння правильно використовувати музично-технічні засоби, а, головним чином, таланту та відчуття розуміння межі, яку не слід переступати, щоб не спотворити авторський задум.

Навіть незначні зміни в оригінальному творі призводять до зміни образної сфери твору:

- транспонування – змінює забарвлення всього твору (вище – світліше, нижче – слабше, не так виразно);
- переназначення окремих хорових партій іншим голосам (зміна напруження, тембру, а отже і художнього образу).

Це особливо помітно, коли дитячий хор виконує твори, написані для жіночого хору. При точному відтворенні оригінальної партитури виконання іншими більш легкими та несильними голосами набуває іншого

образного характеру – темний та глибокий тембр жіночого голосу змінюється на світле, легке дитяче звучання, в результаті чого весь образний стрій забарвлюється прозорими пастельними тонами.

Вважається, що будь-який музичний твір можна аранжувати для будь-якого складу виконавців. В музичній практиці розповсюджені популярні твори в перекладі для різних інструментів, складів оркестру, хору та ансамблів («Щедрик» М. Леонтовича, «Мелодія» М. Скорика, «Libertango» А. П'яцолла та ін.).

Однак, перш ніж братися за аранжування якого-небудь твору, аранжувальник повинен бути впевненим, що:

- твір буде гарно звучати у передбачуваному виконавському складі;
- у перекладі залишиться те суттєве та головне, що стосується художніх якостей твору.

Особливо це стосується перенесення вокального чи інструментального твору в хоровий жанр. І тут постає питання: «Чи може даний твір бути перекладений для хору»? Причинами негативної відповіді на це питання можуть бути:

- літературний текст у піснях і романсах, поданий від першої особи, а отже, не прийнятний для колективного виконання;
- при перекладі пісень та романсів для хору *a cappella* фортепіанний супровід має специфічну фактуру і не може бути переданий хором без спотворень оригіналу;
- вокальні твори потребують тонких агогічних та динамічних відтінків, що не кожний хор спроможний це виконати.

Існують різні види хорових перекладів, кожен із яких відповідає своїм прийомам та способам. Водночас є і загальні принципи, які необхідно враховувати і керуватись при виконанні будь якого перекладу.

Головне завдання аранжувальника – зберегти основні характеристики твору, а саме: мелодію, гармонію, метр, темп, динаміку, форму та літературний текст.

В аранжуванні дозволяється:

- головний тематичний матеріал передавати в інший, у порівнянні з оригіналом, реєстр хорової партитури;
- дописувати або вилучати акордові звуки, що не порушують гармонічної мови оригіналу;
- змінювати обернення акордів або тризвуків, але обов'язково в рамках гармонічного звучання акорду, при цьому пам'ятати, що головна мелодична лінія зберігається;
- змінювати голосоведіння супроводжуючих партій;
- головний тематичний матеріал передавати з однієї хорової партії в іншу (наприклад, при перекладі для хору *a cappella* інструментального твору з мелодією великого діапазону);

- змінювати оригінальні тональності, стаючи зручними за діапазоном, теситурою та динамікою в хорі;
- змінювати фактуру твору.

В аранжуванні не дозволяється:

- змінювати звуковисотність мелодії, гармонію, метр, модуляційний план, форму твору, темпи, динамічні нюанси, штрихи тощо.
- використовувати невинувачені перехрещення голосів (особливо у творах гомофонно-гармонічного та акордового складів);
- вводити невинувачені колористичні прийоми або інші звукові ефекти, що не відповідають художньому задуму автора і відсутні у партитурі оригіналу;
- змінювати оригінальний літературний текст твору;
- вводити додаткові підголоски. Якщо ж це диктується художньою необхідністю, то вони повинні використовуватись із почуттям міри і органічно поєднуватися з характером твору, природно вплітатися в музичну тканину. Змінювати структуру твору шляхом введення окремих невинувачених купюр.

Надзвичайно важливу роль відіграє поетичний текст. Якщо голоси партитури об'єднані одним єдиним ритмічним малюнком, його слід зберегти недоторканим. Якщо хорова партитура викладена в поліфонічній формі – необхідно скорочувати текст, залишаючи при цьому головні, окремі, логічно вибудовані, словесні фрази.

У перекладеннях, які передбачають збільшення кількості голосів хорової партитури, необхідно, щоб кожен із новостворених голосів знаходився у відповідності з гармонією супроводу, був простий і природний у своєму розвитку, відповідав би вимогам теситури і при спільному виконанні з іншими голосами створював добре врівноважений хоровий ансамбль.

Виконуючи перекладення для певного колективу, слід врахувати його виконавський профіль, кількісний склад хорових партій, технічні можливості голосів, їх діапазони та інші специфічні особливості.

Голос	Повний діапазон	Робочий діапазон
Мішаний хор:		
Сопрано	$c^1 - c^3$	$f^1 - f^2$
Альт	$f - f^2$	$h - h^1, c^2$
Тенор	$c - c^2$	$f - f^1$
Бас	$C - e^1$	$G - g$
Однорідний дитячий хор молодших школярів		
I голос	$d^1 - e^2$	$e^1 - d^2$
II голос	$c^1 - d^2$	$d^1 - c^2$

Однорідний дитячий хор учнів середнього віку		
I сопрано	$d^1 - f^2$	$e^1 - e^2$
II сопрано	$c^1 - e^2$	$d^1 - d^2$
III голос (альт)	$b - d^2$	$c^1 - c^2$
Хор старшокласників		
I сопрано	$d^1 - g^2$	$d^1 - e^2$
II сопрано	$d^1 - e^2$	$d^1 - d^2$
I альт	$a - d^2$	$b - d^2$
II альт	$g - c^2$	$b - b^1$

Основна вимога хорового аранжування – дотримання норм зручних теситур. Головною умовою зручного звучання є знаходження хорових партій в зонах робочого діапазону та робочих нот співочого голосу.

З метою більш глибокого практичного освоєння навичок хорового аранжування, необхідно виконання письмових завдань поєднувати з аналізом спеціально підібраних для даної теми зразків хорових перекладень. Ретельне знайомство з ними розширить уявлення студентів про предмет, допоможе їм глибше розкрити можливості використання різних прийомів хорового письма. Також виконання завдань дозволить студентам навчитися застосовувати отримані теоретичні знання у сфері хорового аранжування у власній хормейстерській діяльності, зокрема, створювати хорові переклади та самореалізовувати креативність професійного мислення.

У наступному параграфі «**Практичні методи роботи з хорового аранжування**» висвітлено основний зміст тем, які складають обсяг навчального матеріалу, передбаченого навчальним планом та програмою курсу. Кожна тема містить лаконічний виклад основних правил, вимог, способів, умов, яких необхідно дотримуватись для успішного перекладу твору на той чи інший склад хору. Представлений короткий курс лекцій доповнений нотними прикладами творів українських композиторів.

Використання студентами цього матеріалу допоможе їм ґрунтовно засвоїти теоретичні основи хорового аранжування засобами музично-комп'ютерних технологій, сформувати міцні навички перекладу хорових творів, належним чином організувати самостійну роботу з вивчення даного курсу.

Використана література

1. Власова С.А. Технологічні аспекти хорового аранжування. Інноваційна педагогіка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип.19, Том 3. С. 71-74.

2. Костенко Л.В., Шумська Л.Ю. Хрестоматія з хорознавства: навч. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2013. 521 с.

3. Костенко Л.В. Хоровий клас: навч. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2012. 372 с.

4. Кушнір К.В., Дабіжа К.Л. Методичні рекомендації до практичних занять та самостійної роботи з дисципліни «Хорове аранжування» для студентів спеціальності 014 Музичне мистецтво (середня освіта). В.: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2020. 28 с.

5. Основні віхи розвитку вітчизняної хорової наук [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://kursak.net/osnovni-vixi-rozvitku-vidchiznyano%D1%97-horovo%D1%97-nauki/> - Назва з екрану.

6. Раструба Т. В. Методичні рекомендації до вивчення та організації самостійної роботи студентів дисципліни «Комп'ютерне аранжування хорових творів» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво». Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2020. 37 с

7. Реферат на тему: „Типи і види хорів” [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://ua.textreferat.com/referat-21119-1.html> - Назва з екрану.

8. Словник – Вікіпедія [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=Кавер_версія&oldid=32819340

9. Словник Музичні терміни [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://muzichni-termini.slovaronline.com/>

10. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика): навчальний посібник. Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018. Видання третє, доповнене. 212 с.

11. Українська музична енциклопедія / [Гол. редкол. Г. Скрипник]. Київ: Видавництво Інституту мистецтва, фольклористики та етнології НАН України, 2008. Т.2: [Е-К] С. 237.

12. Харковина Г. Хорове аранжування: комплекс навчально-методичного забезпечення дисципліни. Київ: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв, 2012. 38 с.

13. Хорове аранжування [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://studfile.net/preview/5257999/>.

14. Хрестоматія з диригування хором: навчальний посібник для студентів педагогічних університетів у 3 ч. / [уклад. Н. Ю. Дем'янюк]. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка. 2009. Ч. I. 185 с.

15. Хорове аранжування: комплекс навчально-методичного забезпечення предмета для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації / [уклад. Г.Г. Харковина]. Київ: «Фірма «ІНКІС», 2006. 48 с.

16. Шпачинський О. Мистецтво хорового аранжування для народного хору. Теорія, методика, практика: навч. посіб. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2005. 328 с.

2.2. ПРАКТИЧНІ МЕТОДИ РОБОТИ З ХОРОВОГО АРАНЖУВАННЯ

ТЕМА 1. ПЕРЕКЛАДЕННЯ З ЖІНОЧОГО ХОРУ
ДЛЯ ЧОЛОВІЧОГО І НАВПАКИ

Перекладення дво- і триголосних партитур жіночого хору для чоловічого складу хору можливе без зміни кількості хорових голосів, але неодмінно слід враховувати значення діапазону голосів.

Головний принцип цього перекладу – переміщення хорових партій партитури жіночого хору на октаву вниз. Обов'язкове врахування можливості перекладення з одного складу однорідного хору на інший з точки зору ідейно-художнього змісту твору. При перекладенні партитури жіночого хору для чоловічого складу сопрано передається тенору, альт передається басу.

Прилетіла перепілонька

Українська народна пісня

Обробка Л. Ревуцького
Аранжування О. Равнінова

Не поспішаючи

p При - ле - ті - ла пе - ре - пі - лонь - ка

p При - ле - ті - ла пе - ре - пі - лонь - ка та у зе -

p При - ле - ті - ла пе - ре - пі - лонь - ка та у зе -

p При - ле - ті - ла пе - ре - пі - лонь - ка та у зе -

cresc. у зе - ле - ну - ю ді - бро - вонь - ку, при - ле - ті - ла, за - жу - ри - ла - ся.

cresc. ле - ну - ю ді - бро - вонь - ку, за - жу - ри - ла - ся.

cresc. у зе - ле - ну - ю ді - бро - вонь - ку, при - ле - ті - ла, за - жу - ри - ла - ся.

cresc. ле - ну - ю ді - бро - вонь - ку, за - жу - ри - ла - ся.

Інколи застосовується транспонування партитури жіночого хору на септиму вниз при перекладенні її на чоловічий хор.

Перекладення дво- і триголосних партитур чоловічого хору для жіночого складу без зміни кількості хорових голосів способом перенесення хорових партій на октаву вгору, за умови, що об'єм партитури чоловічого хору не перевищує об'єм жіночого хору. При перекладенні партитури чоловічого хору на жіночий тенор передається сопрано, бас передається альту:

Ой не пугай, пугаченьку

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

Lento

1. Ой не пу - гай, пу - га - чень - ку, ой не пу - гай,
mp 2. Як - же ме - ні не - пу - га - ти, як же ме - ні

пу - га - чень - ку, взе - ле - но - му бай - ра - чень - ку
 не пу - га - ти, хо - тять весь бай - рак зру - ба - ти

пу - га - чень - ку,
 не пу - га - ти,

У двоголосному однорідному хорі за наявності елементів триголосся всі три голоси однорідного хору потребують октавного подвоєння. Тональність оригіналу зберігається, якщо в однорідному хорі *divisi* у двох партіях верхнього голосу, то в цьому випадку перші сопрано подвоюються першими тенорами, другі сопрано – другими тенорами, альти – басами. При поділі в нижньому голосі партія сопрано подвоюється тенорами, перші альти – першими басами, другі альти – другими басами.

Використовується наступна схема передачі голосів:

якщо *divisi* в теноровій партії:

T.1 —————> C.1
T.2 —————> C.2
Б. —————> А.

якщо *divisi* в басах:

Т. —————> С.
Б.1 —————> А.1
Б.2 —————> А.2

якщо *divisi* в сопрано:

C.1 —————> Т.1
C.2 —————> Т.2
А. —————> Б.

якщо *divisi* в альтях:

С. —————> Т.
А.1 —————> Б.1
А.2 —————> Б.2

При цьому перекладі транспозиція не потрібна.

В полі, в полі плужок ходить

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

Moderato

The musical score is written for a six-part choir in 3/4 time. It is divided into two systems. The first system includes Soprano 1 (C.1), Soprano 2 (C.2), Alto (A.), Tenor 1 (T.1), Tenor 2 (T.2), and Bass (B.). The lyrics are: "Впо - лі, впо - лі плу - жок хо - дить Шед - рий ве - чір,". The score indicates a *mf* dynamic for the solo parts and a *mf* dynamic for the choral parts. The tempo is marked **Moderato**.

ТЕМА 2. ПЕРЕКЛАДЕННЯ З ДВО- ТА ТРИГОЛОСНОГО ОДНОРІДНОГО ХОРУ НА ЧОТИРИГОЛОС- НИЙ МІШАНИЙ ШЛЯХОМ ОКТАВНОГО ПОДВОЄННЯ ГОЛОСІВ ОДНОРІДНОГО ХОРУ

Аранжування з однорідних хорів на мішаний виконується за допомогою прийому октавного подвоєння хорових голосів. Необхідно зазначити, що спосіб октавного подвоєння широко використовується в хоровій літературі. В результаті дублювання чоловічих голосів жіночими отримуємо насичену хорову фактуру. Цей спосіб часто використовується композиторами в найбільш яскравих, кульмінаційних моментах, а також при передачі в хоровому звучанні рішучих, вольових інтонацій, завдяки цьому твір набуває більш драматичного розвитку. Також зустрічається при створенні обробок українських народних пісень. Разом з тим необхідно зазначити, що тривале, безперервне дублювання в хоровому творі надмірно ускладнює фактуру, роблячи звучання одноманітним і громіздким, тому в практичній роботі даний спосіб використовується лише у невеликих за об'ємом музичних творах.

Перекладення з двоголосного однорідного хору на мішаний

При перекладенні з двоголосного однорідного хору на чотириголосний мішаний хор шляхом октавного подвоєння голосів однорідного хору утворюється партитура мішаного хору, де партія сопрано дублюється тенорами, а альти – басами. Тональність однорідного хору як правило, зберігається за умови, що всі партії знаходяться в зручних теситурних умовах.

Використовується наступна схема передачі голосів:



Як правило тональність оригіналу зберігається.

Закувала зозуленька

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

Andante con dolore

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The vocal parts are Soprano (C.) and Alto (A.), and the piano accompaniment consists of Tenor (T.) and Bass (B.) parts. The tempo is marked 'Andante con dolore'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Ukrainian.

System 1 (Measures 1-4):

Soprano (C.): *p* 1. За-ку-ва - ла зо-зу-лень - ка на сто-до - лі, на ро - зі;

Alto (A.): *p* 1. За-ку-ва - ла зо-зу-лень - ка на сто-до - лі, на ро - зі;

Tenor (T.): *p*

Bass (B.): *p*

System 2 (Measures 5-8):

Soprano (C.): за - пла - ка - ла дів - чи - нонь - ка вбать-ка на по - ро - зі.

Alto (A.): за - пла - ка - ла дів - чи - нонь - ка вбать-ка на по - ро - зі.

Tenor (T.): за - пла - ка - ла дів - чи - нонь - ка вбать-ка на по - ро - зі.

Bass (B.): за - пла - ка - ла дів - чи - нонь - ка вбать-ка на по - ро - зі.

У тих випадках, коли твори, призначені для аранжування, представлені двома високими голосами, і знаходяться у відносно високій тональності для альтової і басової партії, необхідна транспозиція на зручний інтервал (як правило не більше терції) вниз.

Хлопці риболовці

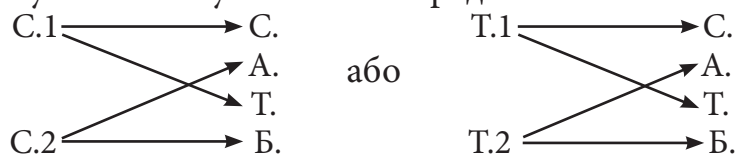
Українська народна пісня

Енергійно
f

Хлоп - ці ри - бо - лов - ці зко - заць - ко - го ро - ду візь - міть ме - не на
Хлоп - ці ри - бо - лов - ці зко - заць - ко - го ро - ду візь - міть ме - не на
той чо - вен пе - ре - ве - зить че - рез во - ду візь - во - ду
той чо - вен пе - ре - ве - зить се - рез - во - ду візь - во - ду

Якщо ж твір буде для двох низьких голосів ($A_{1,2}$ або $B_{1,2}$), необхідна буде транспозиція на зручний інтервал вгору, адже високим голосам чотириголосого хору (С та Т) може бути занизько.

Використовується наступна схема передачі голосів:



Перекладення з триголосного однорідного хору на мішаний

Існує три основних способи перекладу триголосних однорідних хорів на мішані, при цьому партитура мішаного хору утворюється за рахунок октавного подвоєння усіх трьох голосів однорідного хору.

Перший спосіб передбачає октавне подвоєння усіх трьох голосів однорідного хору: перше сопрано - першими тенорами, друге сопрано - другими тенорами, альти - басами. При розподілі на дві партії в нижньому голосі сопрано подвоюється тенорами, перші альти - першими басами,

другі альти – другими басами. Утворюється великий склад мішаного хору, в якому голоси розподіляються наступним чином:



І спосіб – октавно подвоюються усі три голоси однорідного хору.

В гаю зелененькім

Українська народна пісня

Обробка Ф. Колесса
 Переклад З. Куркової

Помірно

С.1
 С.2
 А.
 С.1
 С.2
 А.
 Т.1
 Т.2
 Б.

p Вга - ю зе - ле - ненькім во - да те - че, щож ме - ні ми - ленький на - то - ре - че?
 Вга - ю зе - ле - ненькім во - да те - че, щож ме - ні ми - ленький на - то - ре - че?
p Вга - ю зе - ле - ненькім во - да те - че, щож ме - ні ми - ленький на - то - ре - че?

Другий спосіб передбачає октавне подвоєння лише двох верхніх партій однорідного хору, при цьому використовується наступна схема передачі голосів:

при перекладенні з жіночого хору:



при перекладенні з чоловічого хору:



ІІ спосіб – октавно подвоюються два верхніх голоси однорідного хору. Здійснюючи переклад другим способом, тональність однорідного хору

Тиха вода

Українська народна пісня

Обробка М.Леонтовича

Moderato
mp

1. Ти - ха во - да, ти - ха во - да бе - ре - жень-ки ло - мить.

мо - ло - дий ко - зак, мо - ло - дий ко - зак по - лко-вни - ка про - сить.

завичай зберігається, але якщо *divisi* утворюється у верхньому голосі однорідного хору і партія других сопрано або других тенорів у своєму розвитку досягає високих звуків, то при перекладенні на мішаний хоровий склад альти будуть змушені співати у високому регістрі. Тож буде необхідно транспонувати твір вниз у зручну тональність.

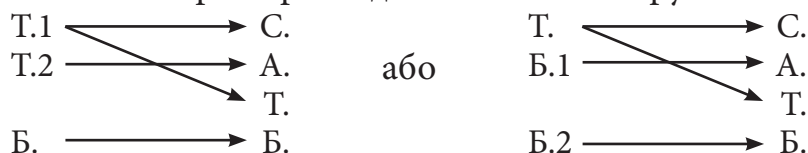
Третій спосіб передбачає утворення мішаного хору малого складу, в якому сопрано і тенор дублюються в октаву, а альт і бас відповідно виконують партії другого і третього голосу однорідного хору.

Голоси при цьому розподіляються наступним чином:

при перекладі з жіночого хору:



при перекладі з чоловічого хору:



III спосіб – октавно подвоюється лише один верхній голос однорідного хору.

Заповіт

Слова Т. Шевченка

Обробка К. Стеценка

Повільно, наспівно

1. Як ум-ру, то по-хо-вай-те ме-не на мо-ги-лі

Як ум-ру, то

1. Як ум-ру, то по-хо-вай-те ме-не на мо-ги-лі

Як ум-ру, то

Іноді буває необхідна транспозиція вниз або вгору у зручну тональність:

Летіла зозуля

Українська народна пісня

Обробка М. Коники

Помірно

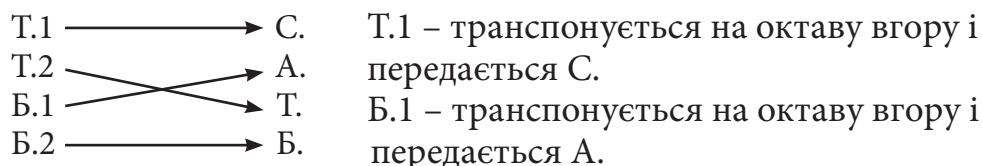
First system of the musical score for 'Летіла зозуля'. It features four staves: C.1 (Soprano 1), C.2 (Soprano 2), A. (Alto), and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Ле - ті - ла зо - зу - ля тай ста - ла ку - ва - ти ой то не зо - зу - ля,'.

Second system of the musical score for 'Летіла зозуля', starting at measure 7. It features the same four staves as the first system. The lyrics are: 'то рі - дна - я ма - ти. Ой то не зо - зу - ля, то рі - дна - я ма - ти.'

ТЕМА 3. ПЕРЕКЛАДЕННЯ З ЧОТИРИГОЛОСНИХ ОДНОРІДНИХ ХОРІВ НА ЧОТИРИГОЛОСНИЙ МІШАНИЙ

Основний спосіб таких перекладів полягає в зміні розташування голосів в однорідному хорі при збереженні тональності твору, з тісного гармонічного розташування в широке. У хоровій практиці він зазнав найширшого розповсюдження, оскільки при застосуванні не вимагає ніяких обмежень діапазонів в голосах однорідного хору.

При перекладі даним способом з чоловічого хору верхній голос (Т₁) транспонується на октаву вгору і передається партії сопрано, нижній (Б₂), зберігаючи октавне звучання, доручається басам. Середні голоси (Т₂ і Б₁) змінюють розташування: перші басы транспонуються на октаву вгору, переходять альтам, другі тенори (в тій же октаві) – теноровій партії. У результаті утворюється партитура з іншим розташуванням голосів:



Ой там, за лісочком

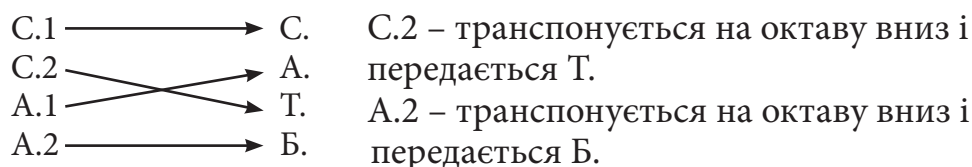
Українська народна пісня

Гармонізація А. Авдієвського

хо - див до дів - чи - ни ко - зак мо - ло - день - кий

хо - див до дів - чи - ни ко - зак мо - ло - день - кий

Так само робиться переклад партитури жіночого хору на мішаний склад. Однак у цьому випадку на октаву (вже не вгору, а вниз) транспонуються другі сопрано й другі альти. В результаті утворюється партитура, в якій хорові партії розподіляються наступним чином:



На прикладі уривку щедрівки «Ой, чи є, чи нема пан господар дома?» з кантати «Пори року» Л. Шукайло можемо прослідкувати:

Ой чи є, чи нема пан господар дома?

Кантага "Пори року"
Частина третя Зима (шедрівка)

Музика Л. Шукайло

Енергійно

The musical score is written for a mixed choir in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four vocal parts: C.1 (Soprano), C.2 (Soprano), A.1 (Alto), and A.2 (Alto). The lyrics are: "Щед - рий ве - чір, доб - рий ве - чір, пан го - спо - дар до - ма?". The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The vocal parts are arranged in a way that demonstrates voice crossover and redistribution of parts between the original homogeneous choir and a mixed choir.

Перші голоси однорідного хору (C_1) переходять у групу перших голосів мішаного хору. Другі голоси однорідного хору (C_2) доручаються групі третього голосу мішаного хору (Т) і переносяться на октаву вниз. Треті голоси однорідного хору (A_1) передаються групі других голосів (А) і, фактично, перший альт залишається на місці. Четвертий голос однорідного хору (A_2) переходить у басову групу мішаного хору октавою нижче. Внаслідок перекладу діапазон твору розширюється на октаву, його гармонічне розташування з тісного переходить у широке. В результаті відбувається зміна розташування голосів.

Наголошуємо, що цей спосіб зручний за умови тісного розташування голосів однорідного хору. Переклад на мішаний хоровий склад у цьому випадку призведе до рівномірного розподілу голосів в акорді, тобто його повнозвучного звучання.

У разі широкого або мішаного гармонічного розташування голосів однорідного хору в аранжуванні між голосами мішаного хору можуть утворитися небажані розриви (більше октави) між хоровими партіями, що призведе до недостатньо якісного звучання партитури.

Павочка ходить

Щедрівка

Обробка К. Стеценка

Перекладення для жіночого хору I. Польоха

C.1
 C.2
 A.1
 A.2
 C.
 A.
 T.
 B.

Ві - нок зви - ва - є
 ва - - - - - є

Для уникнення подібних розривів між голосами необхідно (якщо це можливо за умовами голосоведення та теситури) зберегти інтервальні співвідношення акордів однорідного хору:

Павочка ходить

Щедрівка

Обробка К. Стеценка

Перекладення для жіночого хору I. Польоха

C.
 A.
 T.
 B.

Ві - нок зви - ва - є
 ва - - - - - є

Тобто потрібно не міняти місцями середні голоси, а зберегти в перекладі той порядок розташування, який був в однорідному хорі.

Крім розглянутого основного способу у перекладенні з чотириголосних однорідних хорів на чотириголосні мішані, може бути застосований ще один спосіб, який передбачає збереження фактури однорідного хору з одночасним його транспонуванням. У практиці цей спосіб зустрічається рідко, адже він потребує обмеження діапазонів двох нижніх партій однорідного хору.

При перекладенні чоловічого хору голоси розподіляться так:

T.1 —————> С.
 T.2 —————> А.
 Б.1 —————> Т.
 Б.2 —————> Б.

Тут необхідним стане транспонування на квінту-сексту вгору. Транспонування на малу сексту потребує, щоб партія другого басу у чоловічому хорі звучала не вище фа-дієз малої октави. У цьому випадку верхня частина діапазону першого баса не повинна перевищувати звук до-дієз першої октави. Порушення цих умов призведе до того, що два нижніх голоси (А і Б) опиняться за межею діапазонів відповідних партій мішаного хору.

При перекладі з чотириголосного жіночого хору, коли голоси розподіляються наступним чином:

С.1 —————> С.
 С.2 —————> А.
 А.1 —————> Т.
 А.2 —————> Б.

застосовується транспонування вниз на терцію-кварту. При цьому обов'язкове обмеження діапазону в партіях перших і других альтів: перший альт - не вище до-ре другої октави, другий - не вище фа-соль першої октави. Перекладаючи жіночий хор для мішаного потрібно знизити тональність до такого рівня, щоб альтова партія, яка переходить в групу басів, могла прозвучати вільно.

Янголи в небі

Колядка

Обробка О. Кошиця
 Перекладення Л. Байди

Помірно швидко

C.1
C.2
A.1
A.2
C.
A.
T.
B.

1. Ян - го - ли вне - бі піс - сню спі - ва - ють,

3

S.1
C.2
A.1
A.2
C.
A.
T.
B.

що Хри - стос ро - див - ся всім роз - ві - ща - ють.

ТЕМА 4. ПЕРЕКЛАДЕННЯ З ЧОТИРИГОЛОСНИХ МІШАНИХ ХОРІВ НА ЧОТИРИГОЛОСНІ ОДНОРІДНІ

Найбільші можливості для таких перекладів має так званий *мішаний прийом*, який об'єднує у собі чотири способи, які використовуються у різні моменти розвитку твору. Вибір того чи іншого способу залежить від особливостей партитури мішаного хору.

I-й спосіб – передбачає транспонування на октаву вгору чоловічих хорових партій (коли робиться переклад для жіночого хору), або на октаву вниз жіночих партій (якщо робиться переклад для чоловічого хору). У результаті партитура «стискається» – її діапазон скорочується на октаву. У цьому випадку в партитурі широке розташування змінюється на тісне або мішане і зберігається не тільки вид акорду, але й повнота його звучання:

C.
A.
T.
B.

C.1
C.2
A.1
A.2

T.1
T.2
B.1
B.2

Використовується наступна схема передачі голосів:



І спосіб застосовується при широкому розташуванні голосів мішаного хору.

Даний спосіб можна використовувати і при тісному розташуванні голосів мішаного хору, але з урахуванням таких особливостей:

1) якщо в акорді мішаного хору між сопрано і тенорами інтервал менше октави, то при перекладі даним способом тенор буде знаходитися вище сопрано. Щоб цьому запобігти потрібно або вилучити цей звук з партитури, або передати його іншому голосу:

2) використання даного способу при тісному або мішаному розташуванні голосів призведе до неповного звучання акордів:

3) у випадку, коли в партитурі мішаного хору між басом і альтом інтервал менше октави, при перекладенні зміниться вид акор-

ду, оскільки після транспонування баса на октаву вгору, альт стане нижнім голосом однорідного хору. Такі зміни акорду допускаються у використанні даного способу. Небажаним є лише заміна тонічного тризвуку або тонічного секстакорду квартсекстакордом, хоча іноді можлива і така заміна (якщо тонічний тризвук або тонічний секстакорд розташовані там, де міг би бути кадансовий квартсекстакорд:

Example 1: Musical score showing voice parts C, A, T, B and their sub-voices C.1, C.2, A.1, A.2, T.1, T.2, B.1, B.2 in 3/4 time. The score shows a progression of chords in the upper voices and a bass line.

або коли тонічний квартсекстакорд утворюється в результаті прохідного або допоміжного руху голосів):

Example 2: Musical score showing voice parts C, A, T, B and their sub-voices C.1, C.2, A.1, A.2, T.1, T.2, B.1, B.2 in 3/4 time. The score shows a progression of chords in the upper voices and a bass line.

4) при перекладі першим способом небажаною є заміна основного виду домінанти з наступною заключною тонікою їх оберненнями, оскільки подібні заміни, що відбуваються у кадансових зворотах негативно позначаються на чіткості сприйняття форми.

Таким чином, використання першого способу допускає більш вільний підхід до вибору фактури хорового твору.

Приклад перекладу першим способом:

Сонце заходить

Слова Т. Шевченка

Музика Д. Роздольського

The musical score is arranged in three systems. The first system shows the original vocal parts: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The second system shows transposed parts: C.1 and C.2 (Soprano), A.1 and A.2 (Alto), T.1 and T.2 (Tenor), and B.1 and B.2 (Bass). The lyrics 'А я дивлюся' are written below the vocal lines. The score includes dynamic markings like *pp* and *s*, and various musical notations such as slurs and ties.

II-й спосіб полягає у транспонуванні нижнього голосу (Б) на октаву вгору (при перекладі на жіночий хор), або транспонуванні на октаву вниз трьох верхніх голосів (С, А та Т) (при перекладі для чоловічого хору). В результаті розрив між Б і Т мішаного хору ліквідується і з'являється можливість виконання твору однорідним хором. При цьому необхідно аби басы звучали не нижче G (соль великої октави) за умови перекладу з мішаного хору на жіночий склад. Порушення даної умови призведе до того, що виконання басового голосу, що передається партії других альтів, унеможливиться.

Використовується наступна схема передачі голосів:



II спосіб застосовується, коли між басом і тенором мішаного хору розрив більше октави.

Приклад перекладу другим способом:

Дударик

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

Помірно

Te - пер

1. Те - пер те - бе не - ма - є, ду - да тво - я гу - ля - є

2. іпи - щи - ки зо - ста - ли - ся, ка - зна - ко - му до - ста - лися

Te - пер

1. Те - пер те - бе не - ма - є, ду - да тво - я гу - ля - є

2. іпи - щи - ки зо - ста - ли - ся, ка - зна - ко - му до - ста - лися.

Te - пер

1. Те пер те - бе не - ма - є, ду - да тво - я гу - ля - є

2. іпи - щи - ки зо - ста - ли - ся, ка - зна - ко - му до - ста - лися.

III-й спосіб передбачає повне збереження фактури мішаного хору при його перекладі на однорідний хоровий склад. Використовується у тих місцях твору, де чоловічі голоси співають у верхньому регістрі, а жіночі – у середньому, або низькому. При перекладі на жіночий хор новоутворені альти повинні звучати не нижче g (соль малої октави).

Використовується наступна схема передачі голосів:



III-й спосіб застосовується, коли чоловічі голоси мішаного хору співають у верхньому регістрі, а жіночі – у середньому або низькому.

При перекладенні для чоловічого хорового складу голоси мішаного хору будуть розподілені між чоловічими хоровими партіями і звучатимуть октавою нижче.

Приклад перекладу третім способом:

Дала мені мати корівоньку

Українська народна пісня

Обробка М. Леонтовича

Allegretto
mf

C. A. *mf* Да - ла ме - ні ма - ти ко - рі - вонь - ку

T. B. *mf*

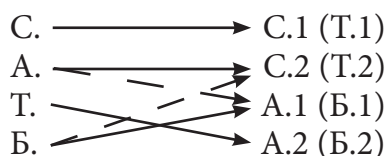
C.1 C.2 *mf* Да - ла ме - ні ма - ти ко - рі - вонь - ку

A.1 A.2 *mf*

T.1 T.2 *mf* Да - ла ме - ні ма - ти ко - рі - вонь - ку

B.1 B.2 *mf*

IV-й спосіб полягає в транспонуванні басової партії мішаного хору на октаву вгору (при перекладі для жіночого хору) і передається одному із середніх голосів. Тенор при цьому стає нижнім голосом:



IV-й спосіб застосовується, коли попередніх трьох способів виявилось недостатньо для досягнення гармонійного звучання.

Використання цього способу призводить до зміни виду акорду. Ті випадки небажаної зміни акордів, що мали місце при розгляді першого способу перекладу повністю відповідають і даному випадку.

Приклад перекладу четвертим способом:

Зима

Слова І. Франка

(Сипле, сипле сніг...")

Музика Р. Сов'яка

С. 1
А. 1
Т. 1
Б. 1

С. 2
А. 2
Т. 2
Б. 2

p Сип - ле, сип - ле, сип - ле сніг, ки - лим важ - че на - ля - га - є

ТЕМА 5. ПЕРЕКЛАДЕННЯ З ЧОТИРИГОЛОСНИХ МІШАНИХ ХОРІВ НА ТРИГОЛОСНІ ОДНОРІДНІ

В результаті даного перекладення відбувається спрощення фактури і вияв дещо інших якостей звучання, нових тембрових фарб. Мелодична лінія верхнього голосу мішаного хору повністю зберігається і передається верхньому голосу однорідного хору (при перекладі на чоловічий хор лише може змінюватись октава). Два інших голоси однорідного хору (середній та нижній) утворюються на основі гармонічного звучання трьох інших голосів мішаного хору з урахуванням їх нового розташування в акорді.

Як правило є небажаним точне (механічне) перенесення якого-небудь із цих трьох нижніх голосів мішаного хору в партитуру однорідного хору. Прагнення зберегти в недоторканності ці голоси може призвести до порушення природного розташування звуків в акордах однорідного хору, тобто до їх неповноцінного звучання. У новоутвореній триголосній партитурі не обов'язкове збереження виду акорду. Більш важливим є вірне розташування голосів в акорді та збереження їх плавного голосоведення. При перекладені акорд може бути як в основному своєму виді, так і в одному із своїх обернень.

При однаковому мелодичному положенні відмінності обернення одного і того ж акорду, а іноді і різні акорди можуть бути виражені одним і тим самим триголосним звучанням.

Особливої уваги потребують кадансові зони, де домінанта може бути представлена неповним секундакордом, а тоніка секстакордом:



Вилучаємо переважно найменш характерний звук акорду – подвоєння основного тону або квінтовий тон у тризвуках і септакордах.



Замінюючи акорди чотириголосного звучання на їх триголосні різновиди, коли в деякій мірі губиться повнота гармонічного звучання, важливо зберегти в цих акордах ті звуки, від яких безпосередньо залежить забарвлення гармонії, її специфічний колорит (ввідний тон, септима, нона, альтеровані звуки).

Приклад перекладу з чотириголосного мішаного хору на триголосний однорідний:

Пряла б же я куделицю

Українська народна пісня

Обробка М. Ластовецького

Moderato e rubato

f *rit.* *serrando*

C. Ой го - ре, бі - да ли - хо, що не вси - джу вдо - ма ти - хо,

A.

T. *f* Ой го - ре, бі - да ли - хо, що не вси - джу вдо - ма ти - хо,

rit. *serrando*

C.1 Ой го - ре, бі - да ли - хо, що не вси - джу вдо - ма ти - хо,

C.2

A.

T.1 *f* Ой го - ре, бі - да ли - хо, що не вси - джу вдо - ма ти - хо,

T.2

B.

ТЕМА 6. ПЕРЕКЛАДЕННЯ З ЧОТИРИГОЛОСНИХ МІШАНИХ ХОРІВ НА ДВОГОЛОСНІ ОДНОРІДНІ

Як при перекладах на триголосний хор, верхній голос мішаного хору зберігається і передається верхньому голосу однорідного хору. Нижній голос утворюється на основі гармонічного звучання інших голосів мішаного хору.

При цьому найважливішим є правильний вибір інтервалу між мелодичною лінією і щойно утвореним нижнім голосом. Цей інтервал повинен, за можливості, точно відтворювати гармонічний колорит чотириголосного

акорду. Вибір необхідного інтервалу при перекладенні на двоголосний однорідний хоровий склад багато в чому залежить від того, в якому мелодичному положенні знаходиться чотириголосний акорд мішаного хору. Так, при наявності ввідного тону в мелодії D_2 (домінантового секундакорду) цей акорд найкраще замінити $зб._4$ (збільшеною квартою).

The image shows two musical examples. The first is a four-part setting of a D_2 chord in G major, 2/4 time. The parts are Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notes are G4, B4, D5, and G4. The second example shows a two-part setting of the same chord, with Soprano (C) and Alto (A) on G4 and Tenor (T) and Bass (B) on D5.

D_7 (домінантсептакорд) в мелодичному положенні терції, який розв'язується в T_3^5 (тонічний тризвук) при заміні двоголоссям краще всього буде виражений $зб._4$ (збільшеною квартою), яка розв'язується в тонічну сексту:

The image shows two musical examples. The first is a four-part setting of a D_7 chord in G major, 2/4 time. The parts are Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notes are G4, B4, D5, and G4. The second example shows a two-part setting of the same chord, with Soprano (C) and Alto (A) on G4 and Tenor (T) and Bass (B) on D5.

В інших випадках такими інтервалами можуть бути B_2 , $зм._5$, m_7 (велика секунда, зменшена квінта, мала септима) тощо. Слід зазначити, що замінюючи D_7 (домінантсептакорд) або його обернення двоголосним звучанням, бажано зберегти найбільш характерний звук цього акорду – септиму.

Якщо ж взяти D_2 (домінантовий секундакорд) не в мелодичному положенні терції, а в положенні квінти або основного тону, то при заміні його двоголосним варіантом відповідно зміниться й інтервал. В одному випадку замість $зб._4$ (збільшеної кварти) звучатиме B_6 (велика секста):

The image shows two musical examples. The first is a four-part setting of a D_2 chord in G major, 2/4 time. The parts are Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notes are G4, B4, D5, and G4. The second example shows a two-part setting of the same chord, with Soprano (C) and Alto (A) on G4 and Tenor (T) and Bass (B) on D5.

а в іншому – B_2 (велика секунда):

The image shows two musical examples. The first is a four-part setting of a D_2 chord in G major, 2/4 time. The parts are Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notes are G4, B4, D5, and G4. The second example shows a two-part setting of the same chord, with Soprano (C) and Alto (A) on G4 and Tenor (T) and Bass (B) on D5.

Гармонічний колорит тризвуків та їх обернень найкраще передають повнозвучні інтервали (терції, сексти, рідше децими). При заміні на дво-

голосся нестійких гармоній (головним чином септакордів домінантової групи) широко використовуються V_2 , m_7 (великі секунди, малі септими), тритони, рідше сексти та терції.

Інтервали, які звучать пусто (кварта, квінта) у творах гармонічного складу краще використовувати на слабких долях такту при прохідному, або допоміжному русі голосу.

На сильних долях у середині музичних побудов кварта частіше використовується у вигляді затримань. У заключних зворотах кварта, як правило, відтворює гармонію K_4^6 (кадансового квартсекстакорду):

квінта - кадансової домінанти, яка розв'язується в заключну тоніку:

Приклад перекладу з чотириголосного мішаного хору на двоголосний однорідний:

Пречистая Діво Мати

Кантати і псалми

К. Стеценко

Moderato
p

1. Пре-чис - та - я Ді - во Ма - ти на - шо - го кра - ю,
2. То - бі всі свя - ті - ї слу - жать, Ро - ди - це Бо - га,

1. Пре-чис - та - я Ді - во Ма - ти на - шо - го кра - ю,
2. То - бі всі свя - ті - ї слу - жать, Ро - ди - це Бо - га,

1. Пре-чис - та - я - Ді - во Ма - ти на - шо - го кра - ю,
2. То - бі всі свя - ті - ї слу - жать, Ро - ди - це Бо - га,

ТЕМА 7. ПЕРЕКЛАДЕННЯ З БАГАТОГОЛОСНИХ МІШАНИХ ХОРІВ НА ЧОТИРИГОЛОСНІ МІШАНІ

Утворення чотириголосної партитури виникає за рахунок скорочення кількості голосів в багатоголосному мішаному хорі. Якщо в хоровому творі зустрічаються октавні подвоєння баса, зберігається лише один із подвоєних голосів – нижній або верхній. У випадках октавного подвоєння різних партій хору залишається також один із дубльованих голосів.

Якщо верхня мелодична лінія (C_1) подвоєна T_1 (першими тенорами), з партитури вилучається партія T_1 (перших тенорів); при подвоєнні C_2 (других сопрано) та T_2 (других тенорів) – вилучаються C_2 (другі сопрано).

Подвоєння B_1 (перших басів) альтами потребує виключення басового голосу. При октавному дублюванні в партіях C (сопрано) і B_1 (перших басів) зберігається верхній голос (сопрано).

Здійснюючи скорочення голосів у багатоголосному хорі, необхідно пам'ятати скорочувати краще ті звуки акорду, які не здійснюють суттєвого впливу на гармонічну структуру акордів багатоголосного хору. Якщо ж у них зустрічаються звуки, від яких залежить гармонічне забарвлення акорду (альтеровані ступені, септима, нона тощо), то їх слід зберегти.

При скороченні голосів слід враховувати і важливість збереження їх природнього розташування в акорді (поява невиправданих розривів між ними негативно позначиться на якості звучання чотириголосного мішаного хору).

Приклад перекладення з багатоголосного мішаного хору на чотириголосний мішаний:

Весілля мухи

О. Некрасов

The musical score is arranged for four voices: Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: "Тем-ний ліс по-вен слу-ху, що по-сва-тав Ко-мар Му-ху." The score shows a reduction of the original multi-voice setting into a four-voice setting.

C.
A.
T.
B.

f Тем-ний ліс по-вен слу-ху, що по-сва-тав Ко-мар Му-ху.

Лісові далі

(фантазія за картиною І. Шишкіна)

Л. Дичко

Andantino

C.
A.
T.
B.

pp М...
М...

C.
A.
T.
B.

pp М...
М...

Використана література

1. Аранжування музичних творів: програма курсу для магістрантів зі спеціальності 8.010103 "Педагогіка і методика середньої освіти. Музика" [Укладач Дем'янко Н.Ю.]. Полтава: ПДПУ імені В.Г. Короленка, 2007. 24 с.
2. Ивакин М.Н. Хоровая аранжировка. М., 1980. 216 с.
3. Козинская О.Ю., Фадеева М.А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие для студентов фак-та искусств и художественного образования. Саратов, 2011. 88 с.

4. Кушнір К.В., Дабіжа К.Л. Методичні рекомендації до практичних занять та самостійної роботи з дисципліни «Хорове аранжування» для студентів спеціальності 014 Музичне мистецтво (середня освіта). В.: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2020. 28 с.

5. Раструба Т. В. Методичні рекомендації до вивчення та організації самостійної роботи студентів дисципліни «Комп'ютерне аранжування хорових творів» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво». Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2020. 37 с.

6. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Академия, 2002. 353 с.

7. Стефіна Н.В. Хрестоматія з хорового диригування: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Суми: СДПУ імені А.С. Макаренка, 2014. Вип. II, Ч. 2. 161 с.

8. Харковина Г. Хорове аранжування: комплекс навчально-методичного забезпечення дисципліни. Київ: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв, 2012. 38 с.

9. Хорове аранжування. Перекладення творів, що виконуються мішаним хором на однорідний хор [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://studfile.net/preview/5257999/page:3/> Назва з екрану.

10. Хрестоматія з диригування хором: навчальний посібник для студентів педагогічних університетів у 3 ч. / [уклад. Н. Ю. Дем'янюк]. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка. 2009. Ч. I. 185 с.

11. Хорове аранжування: комплекс навчально-методичного забезпечення предмета для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації / [уклад. Г.Г. Харковина]. Київ: «Фірма «ІНКОС», 2006. 48 с.

12. Шпачинський О. Мистецтво хорового аранжування для народного хору. Теорія, методика, практика: навч. посіб. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2005. 328 с.

2.3. ЗАСТОСУВАННЯ СУЧАСНИХ МУЗИЧНО-КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ХОРОВЕ АРАНЖУВАННЯ»

Початок ХХІ ст. ознаменувався глобальними змінами, пов'язаними зі способами передачі та поданням інформації. Комп'ютерні технології все глибше проникають у різні сфери людської діяльності. Найчастіше від реалізованих технологій залежать якісні показники будь-якої професійної діяльності. Так, в педагогічній практиці використання комп'ютерних технологій дозволяє більш динамічно вибудувати процес навчання. Сучасний освітній інструментарій – технічні засоби, комп'ютерне програмне забезпечення – дає можливість підвищити ефективність навчально-виховного процесу. У культурі як сфері діяльності, як освітньому просторі особливо стрімко розвиваються комп'ютерні технології в області музичної творчості і широко використовуються музично-комп'ютерні технології у процесі вивчення навчальної дисципліни «Хорове аранжування». Застосування музично-комп'ютерних програм активізує навчання; викликає бажання студентів аранжувати хорові твори; виконувати творчі завдання; використовуючи комп'ютерні програми-нотатори, робити нотний набір для створення хорових партитур або власного пісенного репертуару. Вищесказане доводить, що у сучасній мистецькій освіті використання музично-комп'ютерних технологій є надзвичайно актуальним.

Проблема застосування комп'ютерних технологій та музично-комп'ютерних програм у педагогіці досліджувалася у працях В. Варченко, І. Гайденка, Є. Зуєвої, І. Овчиннікової, П. Попової, В. Приходька, І. Цідила, А. Цюприка, В. Шолоховича та ін. Науковці підкреслюють актуальність означеної проблеми та необхідність практичного застосування сучасних комп'ютерних технологій у навчальному процесі.

Система професійної музичної освіти потребує зміни відповідно до необхідності, викликані розвитком інформаційного суспільства, в зв'язку з чим освітні установи повинні надати студентам умови, що відповідають сучасним вимогам до організації навчально-виховного процесу. Нові інформаційні технології, орієнтовані на сучасну музичну освіту, створюють необхідні умови для підготовки музиканта, який володіє комп'ютерними технологіями як новим музичним освітнім інструментарієм. Викладачі вузів культури і мистецтв, усвідомлюючи всі труднощі і проблеми використання комп'ютерних технологій в навчально-виховному процесі, постійно працюють над вивченням нових концепцій розвитку і вдосконалення професійної музичної освіти.

Загалом комп'ютеризація закладів освіти гальмується через недостатньо оснащену матеріальну базу, відсутність мультимедійних матеріалів, недосконалу систему підготовки і перепідготовки кадрів у галузі

інформатизації освіти. Тож, впровадження музично-комп'ютерних технологій носить поки проблемний характер і характеризується низкою суперечностей, основними з яких є:

- розрив між концептуальними інноваціями загальної педагогіки, орієнтованої на широке використання сучасних освітніх технологій, і музичної педагогіки, що реалізує традиційні принципи організації навчання;
- розрив між можливостями музично-комп'ютерних технологій і їх реальною затребуваністю в системі професійної музичної освіти;
- неузгодженість між навчально-методичним забезпеченням загальноосвітніх та мистецьких (музичних) закладів, музичних коледжів та ЗВО.

Один із шляхів вирішення зазначених суперечностей полягає в пошуку нових педагогічних технологій, які дозволять оптимізувати навчальний процес, зробити його високохудожнім і високотехнологічним відповідно до сучасних умов та основних напрямків людської діяльності в умовах сьогодення. Це дозволить удосконалювати процес вивчення музичних дисциплін, створювати музичні програми, які реалізували б можливість гнучко і різнобічно використовувати багатий педагогічний інструментарій традиційного навчання музиці і величезні можливості музичного комп'ютера як професійного інструменту майбутнього фахівця.

Огляд досліджень про застосування комп'ютерних технологій у музичному навчанні студентів ЗВО визначив необхідність аналізу понять «технологія» і «музично-комп'ютерні технології».

При вивченні даного питання виявлено, що єдиного розуміння у визначенні терміну «технологія» немає. Ми трактуємо поняття «технологія», як сукупність знань та прийомів, що застосовуються у якій-небудь справі, майстерності, мистецтві. У результаті аналізу наукової літератури можна виділити три основні блоки, що характеризують поняття «технологія»:

- 1) освіта (педагогічна інновація, предметна область), пріоритет якої – знання;
- 2) наукова діяльність, основою якої є процес і результати теоретичного і практичного дослідження (систематизоване застосування наукових знань);
- 3) практична діяльність, що передбачає процес раціонального використання ресурсів.

Необхідно відзначити, що не можна провести чіткі межі між усіма наведеними блоками і їх елементами. Адже наукові знання і результати дослідження використовуються як в освітньому блоці, так і в практичній діяльності, а без знань неможливо займатися ні наукою, ні будь-якою діяльністю, тобто кожен компонент представлених узагальнень пов'язаний з іншою технологічною основою і є лише частиною одного цілого розуміння.

У всьому світі існує багато назв навчального предмету, який спрямований на формування навичок роботи з комп'ютером. Так, у Великобританії

в навчальних планах є такі навчальні предмети: «Комп'ютерні технології» (КТ), «Обчислювальна техніка», «Комп'ютерні науки», «Інформаційні технології» (ІТ) та «Інформаційно-комунікаційні технології» (ІКТ). Всі вони об'єднані однією спільною метою – формувати комп'ютерну грамотність учнів.

Під терміном «комп'ютерні технології» ми розуміємо цілеспрямовану організовану сукупність методів та процесів, які допомагають студентам орієнтуватися в інформаційному просторі, оволодівати практичними способами роботи з інформацією, розвивати творчі вміння за допомогою комп'ютера.

У теорії і практиці роботи вищих шкіл сьогодні застосовуються різні педагогічні технології, що дозволяють ефективно здійснювати професійну підготовку студентів (в тому числі й музичну).

Незамінним інструментом освітнього процесу на заняттях з хорового аранжування є музично-комп'ютерні технології (МКТ). Це молода, але прогресуюча галузь знань, що пов'язується з безперервним оновленням досягнень науково-технічного прогресу. Вона знаходиться на межі техніки й мистецтва, а як область досліджень – викликає множинність поглядів. Їх можна класифікувати як систему знань, що об'єднує інформатику, звукорежисуру, педагогіку та музикознавство [3, с.125]. Поступово традиційна музична освіта переходить на новий рівень інформаційного музичного навчання, однією з форм якого є дистанційне навчання.

Дистанційне навчання – це не альтернатива, а доповнення до традиційного процесу музичного навчання. Використання комп'ютерних технологій у підготовці студентів як майбутніх диригентів має прикладне значення, оскільки головним пріоритетом все ж залишаються традиційні практичні заняття (індивідуальні, групові), спрямовані на вдосконалення професійних компетенцій, необхідних для майбутньої професії. Необхідним залишається класична пара, коли знання і вміння передаються від педагога до студента у ході особистого контакту. Тільки так можна домогтися якісного рівня навчання. Натомість традиційні методи викладання змінюються і оновлюються з урахуванням вимог сучасності.

Зазначимо, що застосування музично-комп'ютерних технологій у процесі вивчення дисципліни «Хорове аранжування» носить лише рекомендаційний характер. Тому вибір форм, способів та об'єм матеріалу визначається самим викладачем. Це залежить від його творчого відношення до предмету або ступеня володіння ПК.

Напевно зараз важко уявити сучасний освітній процес без звернення до пошукового сервісу *Інтернет*, який дає можливість знайти інформацію будь-якого формату – нотний матеріал, аудіо- та відео- записи, інформаційні дані тощо. Під час проведення самостійної роботи студенти активно працюють з довідковою Інтернет-інформацією (електронні

бібліотеки і енциклопедії); з науковою інформацією (тексти книг, матеріали газет і журналів); з навчальною інформацією (методичні розробки та реферати, електронні курси, освітні сайти та автоматизовані програми, поточна атестація шляхом електронного тестування, виконання індивідуальних творчих завдань з хорового аранжування на основі використання музично-комп'ютерних програм). На лекційно-семінарських заняттях використовуються допоміжні засоби для відтворення музичного матеріалу чи то в аудіо форматі, чи у відео форматі. За допомогою такого підходу студенти можуть формувати власний накопичувач зразків хорового мистецтва.

Viber (Вайбер) – найпоширеніший додаток-месенджер, за допомогою якого можна відправляти повідомлення, здійснювати відео- і голосові дзвінки через інтернет. Його можна застосовувати на парах як засіб організації дистанційного навчання, а також як джерело навчальної інформації, яку викладач попередньо опубліковує. Також *Viber* використовується для розміщення домашнього завдання.

Джерелом інформації нового покоління є *електронні підручники та посібники*, які об'єднують в собі переваги традиційних підручників і можливості комп'ютерних технологій. Для виконання творчих завдань та для підготовки доповідей використовується *віртуальна електронна Музична хорова хрестоматія*, систематизована у вигляді таблиці з URL-посиланнями на музичний носій, нотні та текстові файли, які розміщені у вільному доступі онлайн. Такий вид хрестоматії є важливим ілюстративним джерелом інформації, що суттєво доповнює друкований матеріал навчального посібника. Застосування електронних підручників необхідно для поглиблення знань, умінь і навичок, пошуку та добору хорових творів, для практичної роботи з хоровою партитурою.

У навчанні студентів використовується *музичний комп'ютер*, який представляє собою комплекс апаратно-інструментальної бази і спеціального програмного музичного забезпечення. Розглянемо деякі характеристики основних технічних засобів, які використовуються в підготовці студентів-музикантів. Вся робота зі створення музичного твору, від вибору звукового матеріалу та ескізів майбутньої композиції до вибору акустичних ефектів, здійснюється на комп'ютері.

Сучасний студент у контексті вивчення дисципліни «Хорове аранжування» не може обійтися без використання комп'ютерних програм (Windows Media player, Sibelius, Finale або MuseScore, Sound Forge тощо). Тож, доцільно розглянути музичні комп'ютерні програми більш детально. *Нотний редактор* – комп'ютерна програма, яка дозволяє вводити, редагувати і друкувати нотний текст різної складності: від простих мелодій шкільних пісень до хорових і симфонічних партитур. Нотний текст може бути найвищої складності, технічно недоступний для виконання жодно-

му віртуозу. За твердженнями І. Гайденко дана програма наближає звичайні здібності простого музиканта до здібностей обдарованих людей і є необхідною для композитора, аранжувальника і диригента. Найвідоміші програми-нотатори: Finale, Sibelius, MuseScore.

Програма-нотатор Finale розроблена компанією MakeMusic. Дана програма призначена для створення мелодії, аранжування, інструментування, написання нотного тексту та його редагування. Записані нотні тексти можна прослуховувати, зберігати у файлах, робити роздруківки партитур. Finale дозволяє експортувати музичні дані в MIDI-формат, записувати музику в аудіофайли і зберігати нотні дані в графічних форматах.

Популярний *редактор нотних партитур Sibelius* – результат компанії Sibelius Software – використовується композиторами, аранжувальниками, виконавцями, музичними видавцями, викладачами та студентами для створення музичних партитур і партій інструментів. Ноти, набрані в програмі Sibelius, використовують як партитуру для звукової доріжки в кіно, театрі, на телебаченні.

Програма-нотатор MuseScore дозволяє здійснювати нотний набір за допомогою комп'ютерної клавіатури, прослуховувати файли, зберігати нотний текст у файлах і все це безкоштовно; програма знаходиться в інтернеті у вільному доступі.

Крім програм-нотаторів, існують програми, які мають ще інші можливості. Наприклад, *програма Sound Forge*, яка створена для цифрової обробки звуку, має безліч функцій та широко використовується у багатьох програмах типу Dance EJay. За допомогою *програми CakeWalk Pro Audio* здійснюється запис і редагування файлів MIDI, зведення та конвертування MIDI і аудіо треків, редагування аудіосигналу функціями Sound Forge, імпортування та редагування файлів нотних редакторів і караоке-плеєрів тощо.

Програма Sound Forge – це, мабуть, найкраща програма для аранжування музики, яка має понад 2000 стилів, розуміє всі існуючі акорди, дозволяє гнучко керувати аранжуванням, видаляє і встановлює нові музичні інструменти, записує мелодію і вокал, здійснює аранжування у форматі MIDI для професійного редагування [9, с. 277].

Сучасний освітній інструментарій комп'ютерних технологій забезпечує доступ студентів спеціальності «Музичне мистецтво» до якісної інформації в області музичної підготовки. Він дозволяє оптимізувати процес навчання в рамках традиційних практичних занять не тільки за рахунок активізації навчальних занять, а й самостійної пізнавальної діяльності студентів. Крім того, використання музично-комп'ютерних технологій значно розширює межі навчання і самонавчання, робить навчально-виховний процес більш ефективним і результативним.

У ході вивчення дисципліни «Хорове аранжування» студенти на лекційних та практичних заняттях вивчають необхідні комп'ютерні програми; в самостійній формі самопідготовки закріплюють отримані знання та навички роботи з музичними комп'ютерними програмами; ознайомлюються з навчально-методичною, вокально-хоровою літературою та інструктивними матеріалами. Розглянемо етапи навчання більш детально.

На першому етапі домінує активне пристосування студентів до нових умов діяльності й усвідомлення цілей і завдань вокально-хорової підготовки для майбутньої професії. На цьому етапі студенти розглядають встановлення і налаштування програми MuseScore на комп'ютер, процес створення нової партитури та особливості редагування нотного та буквенного тексту [12]. В період дистанційної освіти, на парах рекомендуємо використовувати презентації [14] та відео-уроки [15-18] в яких йдеться про основні прийоми роботи і практичні приклади використання нотного редактора. У відео надано інформацію як користуватись програмою, а саме: розпочати працювати в MuseScore, виставити назву твору, розмір, тональність, введення нот різними способами (за допомогою миші чи клавіатури), виставити паузи, опустити ноти на октаву вниз чи вгору, показана робота зі штрихами, нюансами та текстом, дивлячись відео-уроки студенти з легкістю засвоюють нотний редактор.

Другий етап спрямований на активне засвоєння інноваційної діяльності, де поряд із традиційними методами хорового аранжування, студенти набувають умінь оволодіння практичним досвідом роботи з програмами: набору нотного тексту «MuseScore», системи оптичного розпізнавання знаків «ABBYY Fine Reader» і текстовим процесором «Word»; працюють з партитурами для різних складів, навчаються робити аранжування у реальному часі, редагувати, копіювати, переміщувати частини, озвучувати партитури, прослуховувати кожний голос окремо або декілька голосів у будь-якій комбінації, усіх партій разом, а також використовувати різноманітні тембри, застосовувати електронні ефекти та інші сучасні технічні засоби передачі звуку та відтворення набраного нотного тексту будь-якої складності, доступної для виконання тощо.

Третій етап полягає в цілеспрямованому забезпеченні орієнтації виконавської диригентсько-хорової діяльності, спрямованої на формування професійної мобільності як альтернативи вузькопрофесійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва, та власне створення хорових аранжувань, верстки та підготовки нот до друку.

Нові комп'ютерні технології, орієнтовані на сучасну музичну освіту, створюють умови для підготовки студентів, майбутніх фахівців в галузі мистецтва; дозволяють здійснювати педагогічний процес на основі електронних підручників, які надають інформацію; дають можливість здійснювати перевірку знань. Необхідно наголосити, що серед великої кілько-

сті інформації в Інтернеті важливо навчити студентів знаходити потрібну і вчитися обробляти її.

Різноманітні музичні комп'ютерні програми розглядаються нами як нова форма оволодіння знаннями, які здатні стимулювати механізм пізнавальної діяльності, а також розвинути інтерес студентів до навчальної дисципліни «Хорове аранжування». Активізуючи самостійну роботу студентів при виконанні творчих завдань з хорового аранжування за допомогою комп'ютерних програм «Нотний редактор» та комп'ютерних музичних програм для запису, обробки та аранжування хорових творів ми сприятимемо активізації навчання та зацікавленості студентів майбутньою професією.

Практика доводить, що сьогодні застосування студентами сучасних музично-комп'ютерних технологій у процесі вивчення дисципліни «Хорове аранжування» у вищій школі має такі переваги: формує комп'ютерну грамотність; створює багато можливостей для ефективного музичного навчання; розвиває музичну і загальну культуру; сприяє створенню творчої атмосфери на заняттях; надає можливість самореалізації творчого потенціалу при виконанні студентами самостійної роботи, тим самим удосконалюючи якість засвоєння навчального матеріалу.

Використана література

1. Іванов О.К, Іванова В.Л. Інформаційно-комп'ютерні технології в структурі сучасної музичної освіти. *Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського*, 2019. № 1 (64). С. 99-103.

2. Кушнір К.В., Белінська Т.В., Білозерська Г.О. Використання інноваційних технологій навчання в контексті вивчення диригентсько-хорових дисциплін у вищій школі. *Наукові записки Зб. наук. пр. Серія «Педагогіка-психологія»*. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2020. Вип. 63. С. 123-127.

3. Кушнір К.В. Використання музично-комп'ютерних технологій у процесі підготовки студентів мистецьких факультетів. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія: Зб. наук. праць. Редкол.: В.І. Шахов (голова) та ін..* Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2018. Вип. 53. С. 124-127.

4. Кушнір К.В., Кравченко І.М., Щербакова Л.В. Дистанційна форма навчання студентів ЗВО в сучасних умовах мистецької освіти в період пандемії. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society. January 25, 2021, Warsaw, Poland.* 3-8 p.

5. Кушнір К.В. Роль сучасних музично-комп'ютерних технологій у фаховій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства*

«Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Рівне: РДГУ, 2017. Вип. 17 С. 259-263.

6. Кушнір К.В., Шандригось А. Застосування комп'ютерних технологій на уроках музичного мистецтва в початковій школі. Сучасні тенденції та фактори розвитку педагогічних та психологічних наук: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, Україна, 5–6 лютого 2021 року). Київ : ГО «Київська наукова організація педагогіки та психології», 2021. Ч. 2. С. 31-33.

7. Кушнір К.В., Шандригось А. Розвиток творчих здібностей молодших школярів засобами музично-комп'ютерних технологій в період дистанційної освіти. «Ключові питання наукових досліджень у сфері педагогіки та психології у XXI ст.»: Збірник тез наукових робіт учасників міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 29–30 січня 2021 року). Львів: ГО «Львівська педагогічна спільнота», 2021. С. 163-165.

8. Солдатенко О. І. Комп'ютерні технології та гітарні аранжування в розвитку музичних здібностей учнів: навч.-метод. посіб. для вчителів та учнів шкіл естет. вихов. Чернігів, 2014. 88 с.

9. Теряєва Л. Застосування музичних інформаційних технологій при вивченні навчальної дисципліни «Хорове диригування» Освітнологічний дискурс, 2019. №1-2. С. 272-285.

10. Фетісов В.С. Комп'ютерні технології. Спеціалізований курс. Ніжин: Редакційно-видавничий відділ НДПУ ім. М.Гоголя, 2003. 139 с.

11. Bilozerska, A., Kushnir, K., Belinska, T., Rastruba, T., & Sizova, N. (2021). Formation of a Developmental Environment of Professional Training of Future Music Teachers in the Ukrainian Educational Space. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 13(2), 90-109. <https://doi.org/10.18662/rrem/13.2/412>

12. *Handbook Muscorescore*. Released under Creative Commons Attribution-ShareAlike, 2017. 23 p.

13. Kateryna Kushnir, Hanna Bilozerska, Iryna Sidorova, Nataliia Kravtsova, Liudmyla Kostenko. Integrated professional with training of the music teacher by means of innovative artistic and pedagogical technologies. *Laplage em Revista (International)*, vol.7, n.1, 2021, p.543-551. DOI: <https://doi.org/10.24115/S2446-6220202171855p.543-551>

14. <https://youtu.be/UaxEdQ4fY48> Arangeer (Аранжування-скрайбінг)

15. <https://youtu.be/Eyon3gi4IeM> Нотний редактор MuseScore. Урок 1.

16. <https://youtu.be/cl9cafzLX5o> Нотний редактор MuseScore. Урок 2.

17. <https://youtu.be/IxhSaOunT68> Нотний редактор MuseScore. Урок 3.

18. <https://youtu.be/wm94Du4m0Ow> Нотний редактор MuseScore. Урок 4.

СПИСОК ЗАГАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аранжування музичних творів: програма курсу для магістрантів зі спеціальності 8.010103 «Педагогіка і методика середньої освіти. Музика» [Укладач Дем'янюк Н.Ю.]. Полтава: ПДПУ імені В.Г. Короленка, 2007. 24 с.
2. Батовська О.М. Жанрова побудова системи сучасної академічної хорової музики а cappella. *Музичне мистецтво і культура: наук. Вісн. Одес. Нац. муз. Акад. ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 2. С. 290-302.
3. Богданова Т.С. Основы хороведения. Учебное пособие. Минск: БГПУ, 2009. 132 с.
4. Буйницька О.П. Навчальні проекти в позакласній роботі (з використанням сучасних інформаційних технологій) : посібник для вчителів. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький, 2007. 60 с.
5. Власова С.А. Технологічні аспекти хорового аранжування. *Інноваційна педагогіка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип.19, Том 3. С. 71-74.
6. Газінський В.І., Лозінська Т.О., Дабіжа К.Л. Учбовий хор: навчально-методичний посібник. Вінниця: Розвиток, 2003. 286 с.
7. Газінський В.І., Лозінська Т.О., Дабіжа К.Л. Навчальний хор: навчально-методичний посібник. Вінниця: Розвиток, 2012. 342 с.
8. Гальченко В. Комп'ютерні технології в освіті: реалії та перспективи // *Інформатика та інформаційні технології в навчальних закладах*. 2012. №3. С. 17-20.
9. Григор'єва В.В. Теорія та методика роботи з дитячим хоровим колективом: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів (за кредитно-трансферною системою). Бердянськ, Видавництво ЧП Ткачук О.В., 2015. 130 с.
10. Грицюк О.Ю. Читання хорових партитур: практикум. Міністерство освіти і науки України, Міністерство культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 40 с.
11. Гумінська О. Використання мультимедійних засобів – оновлення методики викладання мистецтв. *Мистецтво та освіта*. 2009. №4. С. 19-23.
12. Доронюк В.Д., Зваричук Ж.Й. Шкільне хорознавство: Навчальний посібник для викладачів і студентів музичних факультетів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ

ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 336 с. <http://194.44.152.155/elib/local/2932.pdf>

13. Живов В.Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 272 с.

14. Ивакин М.Н. Хоровая аранжировка. М., 1980. 216 с.

15. Иванов О.К., Иванова В.Л. Інформаційно-комп'ютерні технології в структурі сучасної музичної освіти. *Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського*, 2019. № 1 (64). С. 99-103.

16. Козинская О.Ю., Фадеева М.А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие для студентов фак-та искусств и художественного образования. Саратов, 2011. 88 с.

17. Коломієць О. Хорознавство. К.: Музична Україна, 2001. 166 с.

18. Костенко Л.В. Хоровий клас: навч. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2012. 372 с.

19. Костенко Л.В., Шумська Л.Ю. Хрестоматія з хорознавства: навч. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2013. 521 с. Бібліогр.: с. 518-521. 300 прим. ISBN 978-617-527-098-1.

20. Кравцова Н.Є., Штепа Ж.В. Виховання дитячого співочого голосу в хорі : методичні рекомендації для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» Вінниця : ФО Репей Д. В., 2012. 40 с.

21. Кравцова Н.Є., Штепа Ж.В. Методика розучування пісенного репертуару на уроках музичного мистецтва: навчально-методичний посібник. Вінниця: ВДПУ, 2017. 204 с.

22. Кузик В. Микола Леонтович. Хорові твори // Упорядкування, загальна редакція, вступна стаття та примітки В. Кузик. Пам'яті Я. Юрмаса та М. Гордійчука. К. «Музична Україна». 2005. 376 с.

23. Кушнір К.В., Белінська Т.В., Білозерська Г.О. Використання інноваційних технологій навчання в контексті вивчення диригентсько-хорових дисциплін у вищій школі. *Наукові записки Зб. наук. пр. Серія «Педагогіка-психологія»*. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2020. Вип. 63. С. 123-127.

24. Кушнір К.В. Використання музично-комп'ютерних технологій у процесі підготовки студентів мистецьких факультетів. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Педагогіка і психологія: Зб. наук. праць. Редкол.: В.І. Шахов (голова) та ін.. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2018. Вип. 53. С. 124-127.

25. Кушнір К.В., Дабіжа К.Л. Методичні рекомендації до практичних занять та самостійної роботи з дисципліни «Хорове аранжування» для студентів спеціальності 014 Музичне мистецтво (середня освіта). В.: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2020. 28 с.

26. Кушнір К.В., Кравченко І.М., Щербаківа Л.В. Дистанційна форма навчання студентів ЗВО в сучасних умовах мистецької освіти в період

пандемії. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society*. January 25, 2021, Warsaw, Poland. 3-8 p.

27. Кушнір К.В. Роль сучасних музично-комп'ютерних технологій у фаховій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства*. Рівне: РДГУ, 2017. Вип. 17. С. 259-263.

28. Кушнір К.В., Шандригось А. Застосування комп'ютерних технологій на уроках музичного мистецтва в початковій школі. *Сучасні тенденції та фактори розвитку педагогічних та психологічних наук: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, Україна, 5–6 лютого 2021 року)*. Київ : ГО «Київська наукова організація педагогіки та психології», 2021. Ч. 2. С. 31-33.

29. Кушнір К.В., Шандригось А. Розвиток творчих здібностей молодших школярів засобами музично-комп'ютерних технологій в період дистанційної освіти. *«Ключові питання наукових досліджень у сфері педагогіки та психології у XXI ст.»: Збірник тез наукових робіт учасників міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 29–30 січня 2021 року)*. Львів: ГО «Львівська педагогічна спільнота», 2021. С.163-165.

30. Любинецький І. Курс хорових дисциплін. Чернівці: Видавництво «Прут», 2000. 86 с.

31. Перцова Н.О. Методичні аспекти роботи з дитячим хоровим колективом / Мистецтвознавство; Київський національний університет культури і мистецтв. 2017. 98 с.

32. 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. з іл. http://eprints.zu.edu.ua/20689/1/Збірка_з_Хорознавства.PDF

33. Раструба Т.В. Методичні рекомендації до вивчення та організації самостійної роботи студентів дисципліни «Комп'ютерне аранжування хорових творів» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво». Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2020. 37 с.

34. Савчук В.Я. Методичні рекомендації до вивчення, самостійної роботи та практичних модулів предмету «Хорове аранжування» М. Івано-Франківськ. 2017. 34 с.

35. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Академия, 2002. 352 с.

36. Серганюк Л.І. Методика аналізу хорових творів : навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2015. 191 с.

37. Сідорова І.С., Дабіжа К.Л., Остапчук Л.О., Плакидюк О.Ю., Стребкова Д.В. Принципи підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до основних етапів вокально-хорової роботи в школі. *Актуальні питання*

гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30. Т.4. С. 203-209.

38. Сідорова І.С. Курс «Хорознавство» в умовах підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до професійної діяльності. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». Вип. 28. С.190-197.

39. Сідорова І.С. Основні аспекти вокально-хорової підготовки вчителя музичного мистецтва у сучасному освітньому процесі. *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя*. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю. Вінниця: ВДПУ. С. 26-29.

40. Сідорова І.С. Підготовка студентів педагогічних університетів до використання міжпредметних зв'язків на уроках музичного мистецтва у сучасній школі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». Вип. 24. Том 2. С. 178-182.

41. Сідорова І.С. Сучасні тенденції викладання вокально-хорових дисциплін у вищій педагогічній школі. *Scientific and pedagogic internship «Organization of educational process in the field of pedagogy and psychology in Ukraine and EU countries»: Internship proceedings, January 20 – February 28, 2020*. Lublin. P. 103-108.

42. Сідорова І.С. Формування основних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва у класі колективного хорового музикування *Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie “Inovatívny výskum v oblasti vzdelávania a sociálnej práce (10-11 marca 2017)*. Vysoká škola Danubius, Sládkovičovo. P. 83-86.

43. Сідорова І.С., Пацкань І.В., Штепа Ж.В. Колективне музикування: хоровий клас та практикум роботи з хором. Навчально-методичний посібник. Вінниця, 2017. 202 с.

44. Скоромний В., Юрченко М., Кречко Н., Нарожна Н. Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта). Монографія. /Лігус О. Київ: Ліра-К, 2017. 220 с.

45. Смирнова Т.А. Хорознавство (історія, теорія, методика): навчальний посібник. Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018. Видання третє, доповнене. 212 с.

46. Солдатенко О.І. Комп'ютерні технології та гітарні аранжування в розвитку музичних здібностей учнів: навч.-метод. посіб. для вчителів та учнів шкіл естет. вихов. Чернігів, 2014. 88 с.

47. Стефіна Н.В. Хрестоматія з хорового диригування: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Суми: Сум ДПУ імені А.С.Макаренка, 2014. Вип. II, Ч. 2. 161 с.

48. Стулова Г.П. Теория и практика работы с детским хором. Учеб. пособие для студ. пед. высш. учеб. заведений. М.: Владос, 2002. 176 с.: ноты.
49. Теряева Л. Застосування музичних інформаційних технологій при вивченні навчальної дисципліни «Хорове диригування» *Освітологічний дискурс*, 2019. № 1-2. С. 272-285.
50. Толмачов Р. Хорове аранжування та вільна обробка: навчальний посібник. Вінниця: Нова книга, 2011. 168 с.
51. Українська музична енциклопедія / [Гол. редкол. Г. Скрипник]. Київ: Видавництво Інституту мистецтва, фольклористики та етнології НАН України, 2008. Т.2: [Е-К] С. 237.
52. Фетісов В.С. Комп'ютерні технології. Спеціалізований курс. Ніжин: Редакційно-видавничий відділ НДПУ ім. М. Гоголя, 2003. 139 с.
53. Харковина Г. Хорове аранжування: комплекс навчально-методичного забезпечення дисципліни. Київ: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв, 2012. 38 с.
54. Харченко В.М. Комп'ютерні технології. Практикум. Ніжин: Видавництво НДПУ ім. М.Гоголя, 2003. 112 с.
55. Хорове аранжування: комплекс навчально-методичного забезпечення предмета для вищих навчальних закладів культури і мистецтв І-ІІ рівнів акредитації / [уклад. Г.Г. Харковина]. Київ: «Фірма «ІНКОС», 2006. 48 с.
56. Хрестоматія з диригування хором: навчальний посібник для студентів педагогічних університетів у 3 ч. / [уклад. Н.Ю. Дем'янюк]. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка. 2009. Ч. І. 185 с.
57. Хрестоматія хорового співу: навчально-методичний посібник в 3 ч. / упоряд. М. Камінська. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2017. 142 с.
58. Чміль Ю.К. Хорове аранжування: навчальний посібник для студентів музично-педагогічних факультетів. К.: НПУ, 1997. С. 8-28.
59. Шпачинський О. Мистецтво хорового аранжування для народного хору. Теорія, методика, практика: навч. посіб. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2005. 328 с.
60. Щербіна І.В. Специфіка аранжування українського пісенного фольклору для різних видів колективного співу // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Х.: ХДАДМ, №1,2,3/2007. С. 114-118.
61. Яропуд З.П. Українські народні пісні в обробці для хору без супроводу (українська пісенно-фольклорна спадщина): Навчально-методичний посібник. Вінниця: «Розвиток», 2004. 134 с.
62. Kateryna Kushnir, Hanna Bilozerska, Iryna Sidorova, Nataliia Kravtsova, Liudmyla Kostenko. Integrated professional with training of the music teacher by means of innovative artistic and pedagogical technologies. *Laplage em Revista (International)*, vol.7, n.1, 2021, p. 543-551. DOI: <https://doi.org/10.24115/S2446-6220202171855p.543-551>

63. Sidorova I. The latest methods of teaching vocal-choral. *Disciplines in higher pedagogical school Modern education, training and upbringing: collective monograph* / Abdullayev A., Rebar I., etc. International Science Group. Boston : Primedia eLaunch, 2021. P. 44-49. Available at : DOI - 10.46299/ISG.2021.MONO.PED.I

64. Handbook Musescore. Released under Creative Commons Attribution-ShareAlike, 2017. 23 p.

ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ

1. Музична бібліотека. URL: <https://mubis.com.ua> (дата звернення: 18.10.2020).

2. Ноти український композиторів. URL: <http://ukrnotes.in.ua> (дата звернення: 18.10.2020).

3. Основні віхи розвитку вітчизняної хорової науки [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://kursak.net/osnovni-vixi-rozvitku-vitchiznyano%D1%97-xorovo%D1%97-nauki/> - Назва з екрану.

4. Реферат на тему: «Типи і види хорів» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://ua.textreferat.com/referat-21119-1.html> - Назва з екрану.

5. Словник – Вікіпедія [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=Кавер_версія&oldid=32819340

6. Словник Музичні терміни [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://muzichni-termini.slovaronline.com/> (дата звернення: 18.10.2020).

7. Хорове аранжування [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://studfile.net/preview/5257999/>

8. <http://www.tildee.com/41tZpd> Хорове аранжування.

9. <https://guc.org.ua/navchal-no-metodychni-materialy-2/dystsypliny-profesiynoi-ta-praktychno/metodychni-rekomendatsii-shchodo-peroverki-rivnya-znan'ya-ta-vmin'nyh-studentiv/> Хорове аранжування «Методичні рекомендації щодо перевірки рівня знань та вмінь студентів».

10. DIASPORIANA Електронна бібліотека. URL: <http://diasporiana.org.ua>

11. hohlopedia.org.ua > Музичні терміни > [A library.znu.edu.ua/newbook/index.php?action=url/view&url_id...](http://library.znu.edu.ua/newbook/index.php?action=url/view&url_id...)

12. <http://studcon.org/organizaciya-i-robota-horovogo-gurtka> Організація і робота хорового гуртка.

13. <http://hor.by/methodus/bibliography/books-2/> Монографії по історії і теорії хорового исполнительства.

14. <https://domifa.ru/rubriki/khor/226-khorovedenie> Хороведення.

15. http://lib.mdpu.org.ua/e-book/hor/index_baz_prog.htm Хорова культура України.

16. <https://youtu.be/UaxEdQ4fY48> Arrangeer (Аранжування-скрайбінг).

17. <https://youtu.be/Eyon3gi4IeM> Нотний редактор MuseScore. Урок 1.
18. <https://youtu.be/cl9cafzLX5o> Нотний редактор MuseScore. Урок 2.
19. <https://youtu.be/IxhSaOunT68> Нотний редактор MuseScore. Урок 3.
20. <https://youtu.be/wm94Du4m0Ow> Нотний редактор MuseScore.
Урок 4.
21. www.kspu.edu.ua/FileDownload.ashx/

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
«ХОРОЗНАВСТВО ТА ХОРОВЕ АРАНЖУВАННЯ» ЯК НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА	5
РОЗДІЛ 1. ХОРОЗНАВСТВО	8
1.1. Курс «Хорознавство» в умовах підготовки студентів до професійної діяльності.....	8
1.2. Лекції з курсу «Хорознавство»	17
1.3. Практичні завдання з курсу «Хорознавство» та приклади їх виконання	71
РОЗДІЛ 2. ХОРОВЕ АРАНЖУВАННЯ	135
2.1. Теоретичні аспекти хорового аранжування	135
2.2. Практичні методи роботи з хорового аранжування	147
2.3. Застосування сучасних музично-комп'ютерних технологій в процесі вивченні навчальної дисципліни «хорове аранжування» ...	175
Список загальної літератури	183

Навчальне видання

**Кушнір К.В.
Сідорова І.С.**

Хорознавство та хорове аранжування

Навчально-методичний посібник для викладачів та студентів
мистецьких спеціальностей вищих педагогічних закладів освіти

Комп'ютерна верстка: *Онофрійчук О.П.*

Підписано до друку 29.10.21. Гарнітура Times New Roman.
Формат 60-84/8. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 21. Наклад 100 прим. Замовлення №232.

Видавець: друкарня-видавництво ТВОРИ

Віддруковано з оригінал-макету.

