

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Гаврилюк Валентина
Олександр Марач
Василь Мойсіюк
Світлана Панасюк

ХОРОЗНАВСТВО З МЕТОДИКОЮ ВИКЛАДАННЯ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Вид. 1-ше

для студентів спеціальності “Музичне мистецтво”

Луцьк 2018

УДК 7.784.1

Видання перше.

Рекомендовано науково-методичною радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол від «18» грудня 2018 року № 4)

Марач О.М.

Хорознавство з методикою викладання : навч. посіб. для студ. спец. “Музичне мистецтво” / Олександр Марач, Валентина Гаврилюк, Василь Мойсіюк, Світлана Панасюк м. Луцьк, Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2018. – 146 с.

Матеріали навчального посібника орієнтовані на специфіку спеціальності “Музичне мистецтво”, в курсі підготовки хормейстера, хорового диригента, керівника хору, викладача музично-теоретичних дисциплін.

Видання адресується музикознавцям, студентам музичних і музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів, усім, хто цікавиться проблемами хорового виконання, методики та практики роботи з хоровим колективом.

Даний навчальний посібник може використовуватись у таких курсах, як: хорознавство, методика і практикум роботи з колективом, хорове аранжування, хорове диригування, хоровий клас, практикум роботи з хоровим колективом

Рецензенти:

Ігнатова Лариса Петрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент та завідувач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв СНУ ім. Л. Українки;

Шкоба В.А. – Заслужений працівник освіти України, завідувач відділенням «Музичне виховання» Луцького педагогічного коледжу.

УДК 7.784.1

© Марач О. М., 2018 ©

© Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2018

ЗМІСТ

ВСТУП

Розділ 1. Хор типологічне поняття. Хор як явище соціокультурного музичного континууму

- 1.1. Хор. Теоретичний аспект
- 1.2. Характеристика вокально-технічних і художньо-виконавських можливостей хорів різного типу
- 1.3. Хорова партія. Розташування хорових партій у хорі
- 1.4. Форми сучасного хорового виконавства

Розділ 2. Класифікація голосів хорових партій

- 2.1. Класифікація голосів та їх співацьких діапазонів
- 2.2. Діапазон співацьких голосів
- 2.3. Вікові особливості дитячого співацького голосу
- 2.4. Співацька постава

Розділ 3. Будова голосового апарату. Дихання

- 3.1. Будова голосового апарату
- 3.2. Регістрова будова голосу
- 3.3. Дихання. Методика роботи над диханням

Розділ 4. Методика роботи над звуковеденням та артикуляцією

- 4.1. Види атаки звуку. Різні типи звуковедення

- 4.2. Дикція і орфоепія
- 4.3. Робота з поетичним текстом
- 4.4. Культура мови і питання логіки в роботі над дикцією
- 4.5. Динамічні нюанси в хоровому співі

Розділ 5. Ансамбль хору. Загальне поняття

- 4.1. Ансамбль за кількістю хорових партій та видами теситурних умов
- 4.2. Ансамбль хору як поєднання всіх елементів хорової звучності
- 4.3. Тембровий ансамбль
- 4.4. Ансамбль метро-ритмічний
- 4.5. Ансамбль динамічний
- 4.6. Дикційний ансамбль
- 4.7. Гармонічний ансамбль
- 4.8. Ансамбль фактур викладу

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

ДОВІДНИК ДИРИГЕНТІВ

ДОДАТКИ

ВСТУП

Даний курс передбачений для студентів, які вивчають музично-теоретичні дисципліни, а саме: хорознавство, методика роботи з хором колективом, хорове диригування, лабораторія творчого колективу, методика викладання хорових дисциплін, хорове аранжування, читка хорових партитур та інших предметів суміжних з вище вказаними курсами.

Формування особистості майбутнього хормейстера – головне завдання у становленні творчої особистості. Одним з важливих аспектів є зв'язок з загальним процесом розвитку сучасної музично-педагогічної освіти, що спирається на виключну роль музичного мистецтва, яке концентрує в собі світ людських цінностей. Спілкування з музичним мистецтвом стає шляхом пізнання життя, заглибленням у великий потік національної духовної культури, становленням особистісного сприйняття навколишнього світу.

Питання професійної підготовки набуває особливого змісту в умовах відродження хорової культури, яка в історії національної культури є визначальною традицією. Музично-педагогічна діяльність учителя музики та хормейстера виступає складовою, що обумовлює необхідність вивчення цілого комплексу хорових дисциплін, основу якого складають диригування, хоровий клас, хорознавство та хорова практика.

Хорознавство – основний лекційний курс в системі підготовки вчителя музики, хормейстера змістом якого є теоретичне узагальнення розвитку хорової культури виконавства та педагогіки.

Викладання курсу пов'язане з такими дисциплінами як історія хорового виконавства, музична педагогіка, музично-теоретичними, музично-виконавськими та диригентсько-хоровими дисциплінами.

У першому виданні навчального посібника будуть розкриті основні теоретичні принципи хормейстерської роботи, інтерпритації музичного твору, творчого мислення, організації хорового колективу. Ознайомить з усіма можливими видами та типами виконавського складу, унікальністю хорових партій тощо. Як приклад подані деякі хорові колективи, які успішно функціонують на теренах сучасного хорового виконавства. Також в контексті вивчення даної дисципліни в кінці навчального посібника подано список провідних диригентів та їх колективів для проведення практичного аналізу хорової панорами розвитку хорового мистецтва в Україні.

Навчальний посібник складається з п'яти розділів, які читаються послідовно. Після кожної теми подаються питання для самоконтролю. В кінці навчального посібника поданий іменний та предметний покажчики. Додатково в посібник подана інформація про більшість хормейстерів та керівників різних хорових колективів здебільшого західного регіону України для ознайомлення з сучасною панорамою розвитку хорового мистецтва України.

Розділ 1. Хор типологічне поняття. Хор як явище соціокультурного музичного континууму

1.1 Хор. Теоретичний аспект

Хором називається творчий колектив співаків, в звучанні якого є строго врівноважений ансамбль, точно вивірених стрій і художні нюанси.

Як музично-виконавський «інструмент», хор являє собою ансамбль вокальних унісонів. На відміну від вокальних ансамблів (дует, тріо, квартет і т.д.) в хорі кожен звук, кожен ліній партитури виконує не один співак, а група співаків, співаючих в унісон. Виключення – підголоски в народному хорі але і тут основа – унісони груп голосів). Унісонна природа хорових партій визначає особливості хорового звучання, специфіку професійної техніки. Унісон вимагає повної узгодженості всіх компонентів виконання: звукоутворення, інтонації, тембру, нюансу, ритму, дикції, орфоєпії.

Характерною формою хорового виконавства, яка найбільш повно виявляє виражальні можливості хорового мистецтва є спів а саррелла. Великих успіхів хорове мистецтво досягло в XVI-XVII ст. в епоху розквіту поліфонії строгого стилю. Спів а саррелла вимагає від співаків найбільшої активності та самостійності і є кращою формою виховання хорового колективу.

Типи хорів. Матеріалом для створення хору є людські голоси, які поділяються на 3 групи: чоловічі, жіночі та дитячі. Тип хору визначається в залежності від того, які голоси входять в його склад.

Хори за своїм типом бувають **однорідні** і **мішані**. Однорідні – чоловічий, жіночий або дитячий хори. Сполучивши два різні типи

хору, чоловічий з жіночим або з дитячим в один загальний маємо мішаний хор.

В хоровій практиці закріпилась класифікація хорів на 4 типи: чоловічий, жіночий, дитячий та мішаний. (Неповний мішаний хор не є самостійним типом хору, а є лише викладом хорової партитури, прийомом хорового письма. Виконання таких творів доручається «повним» мішаним хорам бо хорові колективи неповного мішаного складу не створюються).

Вид хору – характеристика виконавського колективу або твору щодо кількості самостійних хорових партій.

Всі **типи хорів** – однорідні і мішані – щодо кількості самостійних партій можуть бути – одноголосні, двоголосні, триголосні, чотириголосні і багатоголосні. Одноголосні хори виконуються унісоном хорових партій, багатоголосні – за допомогою розділення партій (*divisi*).

Мішаний хор може бути багатоголосним (кількість самостійних партій повинна бути не менше п'яти).

В епоху розвитку поліфонії багатоголосні хори були звичайним явищем – шестиголосні, восьмиголосні, дванадцятиголосні. Не рідко восьмиголосні і дванадцятиголосні хори являють собою сполучення двох або трьох чотириголосних хорів, тоді маємо, так звані, подвійні або потрійні хори.

Одноголосний хор може бути однорідний і мішаний. У мішаному одноголосному хорі жіночі (або дитячі) голоси виконують мелодію на октаву вище від чоловічої. Практичне застосування – організація святкування в дитячих садках, школах і т. д. Для концертного виконання дуже потрібний інструментальний супровід. Діапазон одноголосного хору 1 – 1,5 октави.

Двоголосний хор – поділяється на дві групи голосів – перший і другий голос. Оскільки двоголосний хор не може мати повну гармонію, то інструментальний супровід необхідний при концертному виконанні. Проте народні пісня в двохголосному викладі, як правило, інструментально супроводу не потребує, бо вона за природою своєю винятково вокальна. Діапазон двохголосного хору – 1, 1,5 (рідко 2) октави.

Триголосний хор. Має три самостійні партії. Розподіл їх такий: перший голос – S_1 або T_1 , другий голос S_1 або T_2 , третій голос Альти або басы. Спів трьохголосних хорів мішаного типу не дає художнього ефекту і в літературі не зустрічається, проте в педагогічній практиці він можливий. Триголосний вид хору має більш-менш повну гармонію, тому може виконувати а саррелла. Діапазон трьохголосних однорідних хорів 1 – 1,5 октави (рідко 2 октави).

Чотириголосний хор. Має чотири самостійні групи голосів. (має повний акорд. Виконує твори а саррелла і з супроводом). Володіє великим різноманітним репертуаром. Чоловічий чотириголосий хор – $T_1+T_2+B_1+B_2$. Діапазон $C, D - b^1$. Жіночий чотириголосий хор $C_1+C_2+A_1+A_2$. ($g, a - b^2$). Мішаний чотириголосий хор $C+A+T+B$ – найдосконаліший з усіх видів хорових колективів. Діапазон понад чотири октави ($G^1, A^1 - c^3$). Володіє різноманітною багатокольоровою палітрою виразності. Його нижні регістри характеризуються великою насиченістю звучання на *pp*. Має яскраві динамічні градації від *p* до *f*. Верхній регістр відзначається світлим колоритом, силою та могутністю. Унісон в мішаному хорі має своєрідне темброве забарвлення внаслідок неоднорідності голосів.

Контрольні запитання

1. Які бувають види хору?
2. Особливості одноголосного хору.
3. Особливості двоголосного хору.
4. Особливості триголосного хору.
5. Особливості чотириголосного хору.

1.2 Характеристика вокально-технічних і художньо-виконавських можливостей хорів різного типу.

Мішаний хор. Діапазон – більше 4-х октав ($A^1 - c^3$). Крайні низькі звуки діапазону від A^1 до F^1 використовуються в творах а саррелла, верхній звук c^3 – зустрічається рідко, частіше зустрічається h^2 .

Мішаний хор дозволяє використовувати різні прийоми викладу, як тісне, так і широке розташування голосів. Такому колективу доручають багатоголосні і поліфонічні твори, об'єднуючи темброві фарби різних хорових груп. Мішаний хор володіє дуже великою динамікою звуку від *ppp* до *ff*. Настільки ж і багаті його технічні можливості (перекладення для хору а саррелла віртуозний оркестрових творів – увертюра «Кармен» – опери Ж. Бізе). Але самі великі можливості дає виконання широких розспівних мелодій. З красою і різноманітністю фарб, акварельними відтінками і гнучкістю в нюансуванні з хором не може зрівнятись ні один музично-виконавський колектив.

Так як в професійні хори жінки довгий час не допускались, для дискантових і альтових партій в хор вводились хлопчики домотаційного періоду. В XV–XVI ст. в епоху розквіту поліфонічного стилю виконавці дискантових партій не відповідали високим технічним умовам нової музики. Тоді контральтові і сопранові партії виконувались тенорами

(фальцетом). Так, фальцетисти (в Іспанії наз. *tenorino*) замінили хлопчиків в мішаному хорі.

Ось чому в творах того часу, розрахованих на виконання фальцетистів в партіях сопрано і альт не використовувалися високі звуки верхніх регістрів, які стали використовуватись в творах більш пізнього періоду.

Чоловічий хор. Діапазон $A^1 - c^2$. При наявності в хорі хороших октавістів їм часто доручають не позначені в партитурі подвоєння басової партії в контроктаві. Найбільш характерне тісне розташування голосів але часто застосовується і широке розташування акордів.

Чоловічі хори, не зважаючи на однорідність свого типу, володіють великою динамічністю звучання (*pp - ff*), яскравими тембровими фарбами. Партія других тенорів чоловічого хору є ведучим мелодичним голосом і на відміну від тенорів мішаного хору співає, як правило, більш густим грудним звуком.

Чоловічі хори різноманітні за своїм виконавським профілем – академічні чоловічі хорові капели, народні чоловічі хори, військові ансамблі пісні і танцю і т. д. У багатьох народів чоловічі хори складають основу національної хорової культури (країни Прибалтики, Чехія, Болгарія, Грузія, Армения і т. д.)

Для чоловічого хору а саррелла писали багато композиторів – Ф. Шуберт, Р. Шуман, Е. Гріг, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон-Бартольдї, П. Чайковський, С. Танєєв, М. Римский-Корсаков, Г. Ернесакс, М. Леонтович, М. Вербицький, П. Ніщинський і т. д. Широко використовуються чоловічі хори в операх.

Жіночий хор. Діапазон $- f - c^3$ (крайні звуки використовуються рідко). Використовується тісне і широке розташування голосів (широке

рідше) і мішане. В поліфонічних творах часто виникають перехрещення голосів. Зустрічаються 6-8 голосні твори.

Для жіночого хору характерні легкість, політність, світлий тембр. Нижній регістр відзначається густим матовим забарвленням, верхній – яскравістю, світлістю. Середній – більш тембрально насичений, ніж верхній або нижній».

Для жіночого хору писали: О. ді Лассо, Й.С. Бах, Ф. Мендельсон, П. Чесноков, М. Леонтович, Д. Бортнянський, А. Львов.

Дитячий хор. Дитячі хори за віковими ознаками діляться на 3 групи: молодший шкільний вік (I – III класи); середній шкільний вік (IV-VI класи); старший шкільний вік (VII – XI класи).

Молодший шкільний хор – діапазон c^1-d^2 . Репертуар складається з одноголосся і двоголосся народних та дитячих пісень.

Середній шкільний хор – діапазон $a, h - f^2, g^2$. Виконавські можливості широкі, хор може виконувати твори крупної форми, чотириголосся, гомофонно-гармонічної і поліфонічної фактури.

Старший шкільний хор – це мішаний хор. Має обмежений діапазон.

S – h – f^2

A – g, a – e^2, f^2 .

T – d – e^1

B – B – d^1, e^1 .

Закінчується формування голосу у дівчат і паралельно проходить активний процес мутації у хлопчиків. В такий період розвитку старшокласників хормейстеру не слід зловживати крайніми звуками діапазону. Динаміка обмежується *p-mf*. Репертуар складається з народних пісень, обробок народних пісень, хорових мініатюр, духовної та церковної музики, крупної форми.

Майже до ХХ ст. в мішаних хорах партії сопрано і альт, виконували хлопчики. Дитячі голоси відрізняються від жіночих: жіночі – мають більшу силу, різноманітні темброві фарби і насиченість звуку; дитячі – мають прозорість, гостроту інтонування, здатність до ідеального строю і ансамблю.

Дитячі хори володіють великими виконавськими можливостями. В їхньому репертуарі твори О. Лассо, Дж. Палестріни, Б. Бартока, З. Кодая, Й.С. Баха, а також різноманітні твори вітчизняних композиторів. (старовинна і сучасна музика). «Ляйпцігський Томманер» – хор виконує багато циклічних творів. Й.С. Баха («Страсті по Матфею», «Страсті по Іоану», кантати). Партії тенора і баса виконують старші учні. Серед відомих дитячих хорів «Щедрик» (Київ), «Дударик» (Львів), «Бодра смяна» (Болгарія).

Малий, середній і великий склад однорідного і мішаного хорів. По кількості співаків розрізняють великі, середні і малі хори. Найменшим складом хорової партії прийнято вважати 3-4 співаків. П. Чесноков пояснює це принципом «ланцюгового дихання». У випадку не співпадання висоти звучання двох голосів, третій «заповнюючий середину», буде перешкоджувати розщепленню унісону (акустика приймає різницю $1/6$ тону). Коли ж два голоси будуть співати зливо, а третій відхилиться від висоти, то звучання двох голосів виявиться голоснішим третього і за законами акустики, більш слабкий звук буде замаскований. (Це відноситься і до тембрів).

Звідси мінімальний склад мішаного хору – 12-16 співаків (твори без *divisi* в партіях). Раніше такі хор мали широке розповсюдження (церковна служба, концерти в дворянських салонах). Зараз мінімальним складом хору прийнято вважати 16-20 чоловік. Такі ж норми і для однорідних хорів.

По принципу П. Чеснокова до малих хорів відносяться хори з кількістю 25 чоловік $(6S + 6A + 6T + 6B)$ – Мішаний хор, $(6S_1 + 6S_2 + 6A_1 + 7A_2)$ – жіночий хор, $(6T_1 + 6T_2 + 6B_1 + 7B_2)$ – чоловічий хор.

Хор середнього складу складається з подвійної кількості учасників малого складу – 50 чоловік (можливо 30-60 чоловік). Виконавські можливості такого хору досить великі. Недостатність кількісного складу середнього хору виявляється при виконанні творів великої форми з оркестром, а також багатоголосних і багатохорних творів. (Лейпцігський хор, в якому працював Й. Бах має склад 20-25 чоловік). В складі знаменитої сікстинської капели було 15-20 дорослих співаків. Камерний хор Р. Шоу (31 співак) мав надзвичайно широкий виконавський діапазон.

Хор великого складу – це подвоєний склад середнього хору – 100 (Можливо до 120 чоловік). (Державна заслужена академічна капела «Думка» – 80 чоловік). Максимальний склад хору 120-130 чоловік. З більшою кількістю співаків хор втрачає виконавську гнучкість, ансамбль, тембральність.

Для виступів на святах пісні, демонстраціях, урочистих зборах створюються зведені хори. Так, на традиційних святах пісні в країнах Прибалтики виступають зведені хори – 30 000-40 000 виконавців. Для таких хорів підбирають плакатні твори (не дуже складні), але нерідко виконуються і складні – «Патетична ораторія» Г. Свірідова, а зведений чоловічий хор в 1965 році на святі пісні в Ризі виконав складний багатоголосний твір Е. Каппа «Северное побережье». Трудністю такого виконання є ритмічний ансамбль.

Д. Єгоров пропонує варіанти хорових складів з однаковою кількістю голосів в кожній партії.

Малий хор:

– 4 голоси в партії – 16 чоловік

– 5 голосів в партії – 20 чоловік

– 6 голосів в партії – 24 чоловік

– 7 голосів в партії – 28 чоловік

Середній хор:

– 8 голосів в партії – 32 чоловік

– 9 голосів в партії – 36 чоловік

– 10 голосів в партії – 40 чоловік

– 13 голосів в партії – 52 чоловік

Великий хор:

– 15 голосів в партії – 60 чоловік

– 18 голосів в партії – 72 чоловік

– 20 голосів в партії – 80 чоловік

– 30 голосів в партії – 120 чоловік

В самих діяльних хорах використовується склад дві третіх жіночих голосів і одна третя чоловічих голосів.

Крім перерахованих вище складів однорідних і мішаних хорів існують також неповні хори:

1. 3-х голосий жіночий – а) $S_1 + S_2 + A$; б) $S_1 + A_1 + A_2$;

2. 3-х голосий чоловічий – а) $T_1 + T_2 + B$; б) $T + B_1 + B_2$;

3. 3-х голосий хор хлопчиків – а) $D_1 + D_2 + A$; б) $D + A_1 + A_2$;

4. 3-х голосні шкільні хори – 1+2+3 голоси (хлопчики та дівчата);

5. 3-х голосний мішаний хор – а) $S + S_2 + T$; б) $S_1 + S_2 + B$; в) $S + T + B$; г) $A + T_1 + T_2$; д) $A + T + B$.

При переважанні жіночих партій в неповному хорі – звучання легке, прозоре, світле; при переважанні чоловічих партій – більш насичене, гучне. Діапазон виходить за межі двох октав. Неповні склади зустрічаються, головним чином, епізодично у творах, написаних для мішаних хорів.

Контрольні запитання

1. Розкрийте теоретичне поняття «Хор».
2. Розкрийте поняття тип хору.
3. Особливості мішаного хору.
4. Особливості чоловічого хору.
5. Особливості жіночого хору
6. Особливості дитячого хору
7. Які бувають хорові колективи за кількісним складом?

1.3 Хорова партія. Розташування хорових партій у хорі

Хоровою партією називається група співаків хору, які мають голоси, приблизно однакові за діапазоном, а також спорідненні за тембром. Одним з дуже важливих організаційних питань роботи в хорі є розміщення під час роботи співу співаків. Керівним принципом у цьому питанні є взаємодопомога і практична зручність. Питання ансамблевості і зросту – ось основні міркування при розміщенні. Потрібно розміщувати співаків хору так щоб найбільш знаючі допомагали менш знаючим, менш досвідченим. Отже досвідченні співаки повинні бути поруч з недосвідченими або близько до них. Часто це роблять так: спереду ставлять малодосвідчених, а позаду них досвідчених. Переважно хор стоїть або сидить групами (SA –TB). Кожна група може поділятися на дві підгрупи (басова група ділиться на три). Перші голоси у всіх групах (S_1 , A_1 , T_1 , B_1) відносяться до легких голосів, їх треба розміщувати на першому плані. Другі голоси належать до важких тому їх краще розміщувати на другому плані.

Хор звичайно розміщують «віялом» у декілька рядів (при великому складі) у два ряди (при малому складі). Праворуч від диригента А та В ліворуч С та Т. Кожен ряд співаків повинен знаходитись на голову вище від попереднього ряду (станки). Таке розташування хору найбільш практичне: кожен співак добре бачить диригента і посилає свій звук прямо до залу.

Розміщення хору в одній площині треба визначити невдалим: не всі співаки добре бачать диригента і співають в потилицю своїм товаришам, що стоять спереду. Розтановка легких і важких груп хору звичайно буває така: з країв розміщуються перші голоси, посередині другі голоси.

I Бас	II Бас
I Тенор	II Тенор
I Тенор II	II Бас I
I Сопрано II	II Альт I

Таке розташування не є єдиним можливим, можуть і бути й невеликі відхилення. Наприклад, існувало в хоровій практиці розташування групами тенорів за альтами, а басів за сопрано. Але зважаючи на те, що в хоровій літературі ми часто спостерігаємо використання мелодії тенорами

і сопрано, а часом навіть пряме дублювання сопрано тенорами і до того ж тенори щодо звукового обсягу ближчі до сопрано. Можна віддати перевагу першому варіанту розташування хору. При однорідному чотириголосному складі хору тенори і сопрано перші та другі розміщуються спереду, а за ними альти та баси (перші та другі)

I Альт Баритон	II Альт Бас
I Сопрано I Тенор	II Сопрано II Тенор

Триголосний хор можна розмістити в два ряди: в передньому будуть 1-ші та 2-гі голоси, а в другому 3-ті.

Альт Бас	
I Сопрано I Тенор	II Сопрано II Тенор

Практикується також розміщення хору по квартетах (в хорах з високим професійним рівнем).

Варіант 1

S	T	A	B	S	T	A	B
S	T	A	B	S	T	A	B

Варіант 2

T	B	T	B	T	B	T	B
S	A	S	A	S	A	S	A

Найголовніше в питанні розтановки хору – щоб на репетиціях розташування хору було таким же, як і на виступах.

Контрольні запитання

1. Розкрийте поняття хорова партія.
2. Варіанти розташування хорових партій.
3. Варіанти розташування хорового колективу.

1.4. Форми сучасного хорового виконавства

Існують різні форми сучасного хорового виконавства: хори професійні і самодіяльні, академічні і народні, дорослі і дитячі, хори, які є самостійною творчою одиницею або частиною великого колективу, хори, що співають а capella або з інструментальним супроводом. Відповідно до виконавчого профілю, художніх завдань, складу виконавців, репертуару, характеру співацького звуку (манери звукоутворення) хори поділяються на групи:

- хори типу капели (академічні);
- народні хори;
- церковні хори;
- ансамблі пісні і танцю (військові, народні...);
- навчальні хори (в музичних, педагогічних учбових закладах);
- хори театрів (музичних і драматичних);
- дитячі хори (хлопчиків, шкільні, позашкільні);
- хори «загального типу».

Академічний хор або капела. Його характерні риси: спів у так званій академічній манері (округлим прикритим звуком), високий

професійний рівень учасників, які добираються за тембрами голосів, широта регістрів та діапазону звучання. На концертах капели виступають під керуванням диригента. В Їх репертуарі – різні жанри хорової музики: пісні, хорові мініатюри, хори великої форми (ораторії, кантати, сюїти, поеми, меси, хорові симфонії, реквієми, переклади для хору, вокальних, вокально-інструментальних та інструментальних творів). До хорів цього типу відносяться професійні колективи: Державна заслужена академічна хорова капела України «Думка», капела «Трембіта» (Львів).

Народний хор. Його особливість – специфічний характер співацького звуку в манері, властивій традиціям народного співу тієї чи іншої області, регіону. Для народного хорового виконавства характерні імпровізаційність, варіаційність, підголосковість, наявність ведучого співака при відсутності диригента на сцені, використання натурального регістрового звучання голосів. У репертуарі народного хору провідне значення має жанр пісні (Фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті»). Народні хори: Академічний заслужений український народний хор ім. Г. Веровки, Волинський народний хор, Черкаський народний хор, Чернігівський народний хор і т. д.

Ансамбль пісні і танцю – це колектив, що об'єднує вокальну, танцювальну і оркестрову групи. Ця форма, коріння якої сягає народного мистецтва, найбільш характерна для народних, військових молодіжних колективів. Домінування (перевага) хорового співу, або танцю залежить від творчого напрямку ансамблю (Заслужений прикарпатський пісні і танцю «Верховина», військові ансамблі...).

Навчальні хори – це хорові класи диригентсько-хорових відділень музичних академій, інститутів культури, університетів, педінститутів,

музичних, культурно-освітніх та педучилищ. Основна ціль таких колективів – професійна підготовка майбутніх хормейстерів. Крім навчально-виховної роботи, навчальні хори займаються також концертно-виконавською практикою.

Оперний хор. Опера як жанр об'єднує у театральній дії вокальну (соло, ансамбль, хор) та інструментальну (симфонічну) музику. Тому специфіка оперного хору визначається обов'язковою участю його у драматичній дії на сцені. Оперний хор співає з супроводом оркестру, і лише іноді – а cappella (хори оперних театрів Києва, Одеси, Львова і т.д.).

Шкільні хори – в багатьох випадках однорідні. Чимало педагогів-хормейстерів займаються співом і в період мутації, використовуючи репертуар із зручними теситурою, діапазоном, не допускаючи форсування голосу. Позитивний досвід таких занять показують хор. колективів шкіл. Хор хлопчиків, хор «Дзвіночок» (Київ), хор «Щедрик» (Львів).

Контрольні запитання

1. Перелічіть всі форми сучасного хорового виконавства.
2. Особливості академічного хору або капела.
3. Особливості народного хору.
4. Особливості ансамблю пісні і танцю.
5. Особливості навчального хору.
6. Особливості оперного хору.
7. Особливості шкільного хору.

Розділ 2. Класифікація голосів хорових партій

2.1 Класифікація голосів та їх співацьких діапазонів

В хорових партитурах фіксуються тільки типові позначення голосів – $S_1, S_2, A_1, A_2, T_1, T_2, B_1, B_2$ і октавісти.

Сольні голоси – сопрано, мецо-сопрано, контральто, тенори, баритони, баси. Але типові позначення не в повній мірі визначає характер голосу і тому виникла потреба в до доковій диференціації: сопрано, мецо-сопрано, тенори і баритони більш легкі одержали назву ліричних, а більш насичені – драматичних.

Так серед **сопрано** розрізняють: колоратурні сопрано, ліричні, драматичні, лірико-колоратурні і лірико-драматичні сопрано; **мецо-сопрано** поділяються на ліричні, драматичні і контральто. **Тенори** диференціюються на: ліричні, драматичні, лірико-драматичні і альтіно. **Баритони** розгалужуються на: ліричні, драматичні і лірико-драматичні. **Баси** налічують такі різновиди: високі (бас кантанте), центральні (низькі) і бас-профундо (в хорі – октавісти).

Кожна хорова партія має певний діапазон. Розрізняються **загальний діапазон** і **робочий діапазон**. До робочого діапазону, що є частиною загального, належать звуки найбільш зручні для голосів даної партії і через це найбільш вживані.

Розглянемо кожну групу однорідних голосів: **дитячих, жіночих і чоловічих**.

Група дитячих голосів

(дисканти, альти)

Дисканти – діапазон $c^1 - a^2$ (робочий $f^1 - f^2$).

Альти $g - f^2$ (робочий $c^1 - c^2$).

Група жіночих голосів

(сопрано, альт)

Партія сопрано – загальний діапазон $a (c^1) - c^3$ (робочий діапазон $f^1 - f^2, g^2$).

Колоратурне сопрано – найвищий жіночий голос, надзвичайно рухливий, крайні верхні звуки якого мають флейтове звучання, нижні звучать слабо. Діапазон – $c^1 - e^3, g^3$. Малоприсади для хору внаслідок специфічного тембру, який погано зливається з іншими голосами.

Лірико - колоратурне сопрано – має розвинений верхній регістр і добру середину, яка зближує їх за характером звуку із ліричними сопрано. Технічно рухливий голос, володіє м'якістю, наспівністю, в хорі надає дзвінкість і яскравість партії сопрано. Діапазон – $c^1 - c^3$.

Ліричне сопрано – володіє м'яким, теплим звуком. Виконання наспівних мелодій відзначається великою рівністю і ніжністю звучання. Достатньо рухливе в виконанні технічних партій. Нижній регістр звучить доволі слабо, бідний тембром. Проте середній регістр – дуже виразний. Яскраво звучить верхній регістр. Діапазон – $c^1 - b^2$.

Лірико-драматичне сопрано – має розвинутий і міцний верхній регістр, добру середину і досить звучний нижній регістр.

Драматичне сопрано – має дуже сильний за звучністю верх, добру середину і звучний нижній регістр. За соковитістю тембру наближається до мецо-сопрано. Драматичні сопрано в технічному відношенні дещо важчі, ніж ліричні. Діапазон а, (с¹) – h².

Партія альтів – загальний діапазон f, g – f², (g²); (робочий діапазон а – с3, (d²). Партія альтів в хорі складається із мецо-сопрано і контральто.

Ліричне мецо-сопрано – за тембром нагадує драматичне сопрано (їх відмінність полягає у звучанні нот першої октави: у мецо-сопрано воно більш сильне). Діапазон а – h²; Ліричне мецо-сопрано досягають великої рухливості і колоратурної гнучкості (*партія Розіни з опери «Севільський цирюльник» Россіні*). В хорі А₁ – в нижньому регістрі звучить м'яко, але з невеликою силою звуку, від g¹, a¹ звучить яскраво і динамічно.

Драматичне мецо-сопрано – густий та сильний голос, менш рухливий, ніж ліричне мецо-сопрано з більш яскравим грудним звучанням в низькому регістрі і напруженим звучанням верхніх голосів. Діапазон – а – a², (b²). В хорі А₂ в грудному звучанні від g – h¹ найбільш виразна і динамічна. Друга октава для них не зручна і звучить напружено. Другі альти технічно менш рухливі; володіють соковитим і густим звуком.

Контральто – найнижчий жіночий голос, яскраво виражений своєю густою окраскою, густо і насичено звучить у малій октаві. Вся нижня октава голосу зберігає рівне грудне звучання. Грудний регістр дуже широкий, верхній регістр невеликий. Діапазон – е, (f) – f², (g²).

Група чоловічих голосів

(тенор, баритон, бас)

Тенори – загальний діапазон $c - h^1$, робочий діапазон $e, (f) - a^1, (b^1)$.

Альтіно – найвищий тенор, особливість якого – своєрідне фальцетне, іноді мікстове звучання, схоже на слух на жіночий голос. Альтіно – голос рідкісний. Діапазон $d, (e) - e^2, (f^2)$.

Ліричний тенор – високий, м'який за тембром, ніжний та рухливий голос, може виразно виконувати як розспівні мелодії, так і технічно рухливі віртуозні партії. Звуки мелодії октави в нього слабкі і часто без темброві. Перша октава майже в повному обсязі звучить легко, без напруження і досить сильно. Ліричний тенор вільно володіє динамічними відтінками від ніжного *pp.* до дзвінкого *f.* Цей голос рухливий і гнучкий, він вільно виконує дрібні тривалості і «вибирає» їх точно й акуратно.

Лірико-драматичний тенор – серединний тембр між ліричним і драматичним, що володіє позитивними якостями одного і іншого.

Драматичний тенор – відзначається великою силою звучання у верхньому регістрі і повнотою, насиченістю в нижньому. Перша половина малої октави (c, d, e, f) звучить м'яко, виразно, але розвинути силу на цих звуках він не може. Друга половина малої октави (g, a, h) може бути подана і голосно і тихо. В першій октаві ($c^1 - g^1$) найприродніше для драматичного тенора у високому регістрі голосне і напівголосне звучання (*mf-f*), в порівнянні з ліричним тенором, він більш рухливий. Діапазон $c - g^1, (a^1)$.

Баритон – це середній голос між басом і тенором, причому ліричний баритон по характеру звучання схожий до тенора, а драматичний до баса. Загальний діапазон баритонів G, (A) – g¹ (робочий діапазон H – e¹).

Ліричний баритон – найвищий серед баритонів, за характером тембром наближається до драматичного тенора, звучить м'яко і за своєю природою дуже рухливий.

Ліричний баритон – голос, який легко і вільно звучить у малій октаві і нижніх звуках першої октави (c, d, e), але порівняно слабше і глухіше у верхній частині великої октави (G, A, H). Починаючи від нижніх звуків малої октави, ліричний баритон, в мірі його руху вгору, набуває все більшої сили, яскравості і блиску, не втрачаючи в той же час основної своєї властивості – легкості. Градація нюансів від *p* до *f* і виконання мелодичних рисунків у швидких темпах баритону дається вільно. Діапазон A – g¹.

Лірико-драматичний баритон – наділений ознаками як ліричного так і драматичного.

Драматичний баритон – більш сильний, міцний, мужній, але менш рухливий голос, ніж ліричний, його тембровий колорит, особливо на нижніх тонах, схожий на бас. Діапазон G, (A) – g¹.

Баси мають декілька різновидів.

Бас-кантанте – співучий, високий, легко іде вгору, але нижні звуки досить слабкі за характером звучання нагадує драматичний баритон, відрізняючись від нього густішим тембром, зокрема в нижньому регістрі. Діапазон F – e¹.

Бас центральний. Діапазон $C - e^1$. Звуки великої октави – запасні. Від $F - e^1$ він дає тверде та повне, насичене звучання. При змінні динамічних відтінків скрізь відчувається густота і міць. Може розвивати потужну гнучкість. В середньому регістрі досить легко виконує рухливі мелодичні малюнки і зміну динамічних відтінків. Для хору центральні басы незамінні, без них немає повного хору.

Бас-профундо – найнижчий глибокий голос яким у хорі співають так звані октавісти. Діапазон $G^1, (A^1) - a, (h)$. Головне призначення октавістів – виконання нижніх, що подвоюють в октаву басовий голос, і підсилення партій басів в нижньому регістрі. В творах з інструментальним супроводом октава зазвичай не використовується, бо вона маскується супроводжуваними оркестровими голосами. В творах а cappella октава надає звучанню хору особливу окраску, глибину і повноту. Найкращий ефект звучання октави досягається в нюансах від *pp* до *mf* при співі *forte* октава використовується рідко і головним чином в тих випадках, коли всі партії хору написані в низькій або середній теситурі. Октава застосовується в основному на витриманих педальних звуках або плавному поступовому русі, вимагає швидкої артикуляції, октавістам важко тому що голос октавістів масивний і малорухливий.

2.2 Діапазон хорових партій.

Сопрано – загальний діапазон $c^1 - h^2$. Робочий діапазон $f^1 - f^2, (g^2)$.

Дитяче сопрано – загальний діапазон $c^1 - g^2$

Альт – загальний діапазон: $f, (g) - f^2, (g^2)$. Робочий діапазон $a - c^2, (d^2)$.

Дитячий альт – загальний діапазон: $c^1 - c^2$.

Бас I (баритон) – загальний діапазон: $G, (A) - g^1$. Робочий діапазон: $H - e^1$.

Бас II – загальний діапазон: D, (A) – e¹. Робочий діапазон D, (F) – e¹.

Бас профундо – G¹, (A¹) – a, (h).

Діапазон співацьких голосів.

Сопрано:

колоратурне c¹ – e³, (g³);

лірико-колоратурне c¹ – c³;

лірико-драматичне c¹ – c³;

драматичне a – c³.

Альт:

меццо-сопрано ліричне a – h².

драматичне a малої – a², (h²).

контральто e, (f) – f, (g²).

Тенор:

альтіно d, (e) – e², (f²);

ліричний c – b¹;

лірико-драматичний c – c²;

драматичний c – g, (a¹);

Баритон:

ліричний A – g¹;

лірико-драматичний A – g¹;

Бас:

кантанте F – e¹;

центральний C – e¹;

профундо G¹, (A¹)– a, h.

У починаючих співаків дуже часто діапазон необхідний для тієї чи іншої партії повністю не виявляється через недостатність вокально-технічних навичок. У цих випадках при визначенні голосів слід виявляти велику обережність і перш ніж зарахувати співака до тієї чи іншої партії потрібно ретельно вивчити його голос. Варто пам'ятати, що помилка при визначенні голосу змушує хориста співати «чужим» голосом, а це шкідливо і нерідко псує голос, тому кожен керівник хору повинен бути ґрунтовно обізнаним з основами співу і вміти вести заняття з постановки голосу. Необхідно, щоб керівник пройшов школу співу і практично володів основними співацькими навичками. Головними ознаками голосу є тембр і діапазон. Якщо по причині неправильної манери співу важко визначити тип голосу потрібно звернути увагу на інші типові ознаки: положення зони перехідних звуків і примарного звучання теситури, характерної для даного голосу і природність артикуляції, вимови літературного тексту у верхньому регістрі.

Контрольні запитання

1. Перезвіть всі дитячі хорові голоси.
2. Які партії можуть бути ліричними, драматичними та лірико-драматичними за тембром звучання?
3. На які додаткові партії розподіляється хорова партія «Бас»
4. Діапазони жіночої групи голосів
5. Діапазони чоловічої групи голосів.
6. Діапазон хорових партій.

2.3 Вікові особливості дитячого співацького голосу.

Внаслідок специфічності голосового апарату (короткі і тонкі голосові зв'язки, малий об'єм легень) дитячий голос відрізняється від дорослого голосу. Йому властиве «високе» (головне) звучання, менший діапазон, характерна м'якість, «сріблястість» тембру (особливо у хлопчиків), обмеженість сили звуку.

Лікарі-фоніатори встановили такі стадії розвитку дитячого голосу:

– чисто дитяча стадія (від самого молодшого віку до 10-11 років). Голоси цієї групи відзначаються виключно фальцетним (головним) звучанням, невеликим діапазоном – максимум октава. Вони ще не мають яскраво вираженого індивідуального тембру. Немає суттєвої різниці між голосами хлопчиків і дівчат;

– стадія формування (від 11-12 до 13-14 років). В цей період в голосі з'являються елементи грудного звучання та індивідуальний тембр, а також більша насиченість і динамічність звуку. У хлопчиків з'являється грудне звучання, але переважає головне звучання, розвиток якого надзвичайно важливий для правильного співацького виховання дітей. У дівчаток з'являється тембр жіночого голосу. На практиці спостерігається велика різноманітність діапазонів голосів у дітей ровесників;

– голоси в значній мірі сформовані у підлітків (14-16 років) в яких елементи дитячого звучання в різній мірі змішуються з елементами дорослого (жіночого) голосу у дівчаток, починає з'являтися індивідуальний тембр, діапазон розширюється до двох октав. Звучання мікстове.

Мікст (лат. змішаний) – це змішаний регістр співацького голосу, перехідний між грудним і головним (фальцет) регістрами. Для мікста характерна велика м'якість і легкість в порівнянні з грудним регістром. Він

має більшу насиченість і звучність, ніж фальцет. В міксті чоловічого голосу переважає грудний характер звучання, в жіночому – головний. Роль мікста особлива важлива для чоловічих голосів хору; зокрема у тенорів звуки 1-ї октави повинні бути мікстовими.

У хлопчиків, особливо альтів, елементи грудного звучання дещо помітніші і виявляються раніше. Темброво сформовані голоси (2 і 3 груп) поділяються на дисканти (діапазон $c^1 - g^2, a^2$) і альти ($a - d^2, e^2$). Видатні дитячі голоси перекривають ці норми (головним чином по направленню вверх). Як і в голосах дорослих, в дитячих голосах є реєстри – грудний, головний і мікст. Спів виключно грудним звуком (що часто спостерігається у хлопчиків) нехарактерний для природи дитячого голосу і веде до його псування. Також згубним для голосу є **форсований спів**. Особливої уваги вимагають голоси підлітків в період мутації. Спадання з голосу, мутація, здебільшого настає у хлопчиків в період з 13 до 15 років. Трапляються випадки, коли мутація запізнюється і дитячий голос тримається до 16 – 17 років. Мутаційний період супроводжується значними змінами в голосовому апараті хлопчиків: голос знижується на октаву; спостерігаються випадки, коли під час співу або звичайної розмови голос зривається, хлопчик «ловить півників», співати йому важко, незручно. Часом з'являється різка охриплість, яка доходить навіть до цілковитої втрати голосу.

Період мутації голосу, тобто цілковитого переходу його з дитячого в чоловічий, може тривати від кількох тижнів (4 – 5), місяців (3 – 6) до 2-х – 3-х, а іноді й до 5-ти років. Найчастіше активна період мутації у хлопчиків триває приблизно один рік.

Перед мутацією голос хлопчиків значно поліпшується, збільшується його сила, але скоро вони починають важко співати верхні звуки діапазону, які раніше виконували легко і невимушено. У хлопчиків і дівчаток в голосі з'являється «сипота», «скрипучість». Нерідко вони

співають фальшиво (детонують), чого раніше не було, втрачається рівність звучання, наспівність і дзвінкість голосу. У хлопчиків часто спостерігаються і чисто зовнішні ознаки: дорослішання обличчя, розширене перенісся. Дівчата відчувають артикуляційні незручності, пов'язані з активним ростом язика. Значні зміни витримує діапазон голосу: у дівчаток, він, як правило, понижується на 1-2 тони, у хлопчиків – на октаву і більше.

В після мутаційний період іноді залишається почервоніння гортані і голосових зв'язок, спостерігається малоактивна робота м'язів гортані. Як правило, до 17 років у дівчат явища мутації щезають, у юнаків вони частково можуть залишатися. Діапазон голосу дівчат в цей період значно розширюється, юнацький же голос, придбавши чоловічого звучання, ще обмежений в діапазоні.

Регулярні вокальні заняття в передмутаційний період сприяють більш плавній, спокійній зміні голосу і дозволяють не переривати спів навіть під час мутації. Заняття можна перервати на короткий строк, якщо цього вимагають обставини (болі в горлі). Необхідний також регулярний огляд лікаря-фоніатора. В період мутації необхідно обмежити час вокальних занять, категорично уникати голосного, форсованого звучання.

Контрольні запитання

1. Стадії формування дитячого голосу.
2. Що таке мікст.
3. При яких умовах виникає форсований спів?
4. Період мутації у хлопчиків та дівчаток.

2.4 Співацька постава.

При співі рекомендують стояти або сидіти рівно, не напружено, але не сутулячись, «підтягнуто». Не ставити ногу на ногу (заважає диханню). Правильне положення корпусу впливає на процес дихання і голосоутворення. Голову тримати прямо. Підняте вгору підборіддя дає напруження, а опущене вниз – обмежує рух щелепи, яка повинна рухатись природно і вільно. Слова вимовляються вільно, але не в'яло. Співакам хору потрібно користуватись однаковими прийомами артикуляції (ансамбль). Артикуляція має бути чіткою, але не перебільшеною (це заважає вимові). Не змінювати форму артикуляції. Велика роль в співі належить міміці. Невиразні, «мертві» обличчя співаків хору створюють важке враження на слухачів. Міміка впливає і на характер звуку (посмішка – яскравий, світлий звук, суворий вираз облич – затемнений звук). Міміка сприяє виразності звучання (співаки на радіо). Важливу роль відіграє погляд виконавця (зацікавленість твором, який він виконує). Байдужий погляд виконавця показує бідність його художніх почуттів і уяви, його байдужість до виконання. Достатньо одного-двох співаків в хорі з таким обличчям, щоб зіпсувати враження від виконання всього колективу.

Контрольні запитання

1. Перезвіть усі типи дихання.
2. За яких умов виникає форсований звук?
3. Що таке «ланцюгове дихання»?
4. Перелічіть декілька методик роботи над диханням.

Розділ 3. Будова голосового апарату. Дихання

3.1 Будова голосового апарату

Голосовий апарат включає в себе:

- механізм дихання;
- джерело звуку – гортань;
- резонатори.

Механізм дихання – це легені з дихальними шляхами і м'язи, які здійснюють процес дихання. Легені складаються з ніжної пористої тканини, яка являє собою скупчення пухирців (альвеол), з'єднаних каналами, які утворюють систему бронхів. Бронхи правого і лівого легень з'єднуються в трахею, яка закінчується гортанню. Бронхи і трахея утворюють так зване бронхіальне дерево.

При вдиху м'язи грудної клітки і діафрагми розширюють грудну порожнину в вертикальному, боковому і передньо-задньому напрямках, і повітря під дією атмосферного тиску входить в легені. Найбільше розширення грудної клітки і наповнення легень відбувається в їх нижній частині за рахунок зниження купола діафрагми і розширення грудної клітки в області нижніх ребер.

Джерело звуку – гортань являє собою конусоподібну трубку, яка складається з 4-х хрящів: щитовидного, персневидного і 2-х черпаловидних, з'єднаних між собою зв'язками і суглобами. Знизу гортань примикає до трахеї, а її верхній кінець відкривається в глотку.

Щитовидний хрящ утворює передню стінку гортані, персневидний – лежить в основі гортані. На верхньому краї персневидного хряща

розташовані два черпаловидні хрящі. За допомогою різних м'язів гортань може переміщуватись.

Рівень положення гортані змінює порожнину верхніх резонаторів і впливає на якість звуку. Найбільш раціональне положення гортані при співі – спокійне, стійке. В більшості випадків низькі голоси користуються більш низьким положенням гортані, ніж високі.

В середині гортані знаходиться голосова щілина, розташована спереду назад. Краї голосової щілини утворюють голосові зв'язки. Голосові зв'язки – це пара м'язів, прикріплених своїм одним кінцем до щитовидного, а другим – до черпаловидних хрящів. М'язи голосових зв'язок вкриті еластичними волокнами, які розташовані в різних напрямках. Внаслідок цього зв'язки можуть вібрувати як всією своєю масою, так і окремою частиною (половиною, краями і т.д.), коли одна частина м'яза коливається, інша може знаходитись у спокої.

Висота звуку, що виникає над зв'язками, обумовлена частотою коливання зв'язок. Частота коливання залежить від ступеня натягнення товщини і довжини зв'язок. Принципи зміни висоти звуку схожі з законом коливання струни. Але в голосовому апараті цей процес протікає набагато складніше.

Регулювання частоти коливання створюється складними імпульсами із центральної нервової системи, а в самих зв'язках відбуваються комбіновані зміни внутрішнього і зовнішнього натягнення і зміни довжини зв'язок. Сила звуку залежить від потужності зв'язок і частоти їх коливань.

Музичний звук – завжди складний. Складний співацький звук виникає внаслідок того, що зв'язки коливаються не тільки всією масою, але одночасно і своїми частинами, тому звук складається з цілого комплексу простих коливань, що мають різні частоти і амплітуди.

Коливання визначають висоту звуку. Від частоти і сили коливань залежить висота і сила звуку, а від форми їх вібрації (всією масою, половиною, краями зв'язок) залежить первинний тембр голосу. Цей первинний тембр в резонаторних порожнинах підлягає «обробці», підсиленню певних зон частот коливань. Змінюючи якість атаки звуку (м'яка, тверда, придихова) і форми роботи зв'язок у взаємодії з диханням, ми можемо впливати на тембр голосу.

Поняття добре поставленого голосу означає його рівність на всьому діапазоні (злагодженість регістрів), звучність, «прикритість» голосних, красу тембру, гнучкість і наявність в його звучанні співацьких формант.

Форманта – це тризвук (обертони) повної частоти, який надає голосу тембр. Утворення формант голосних букв відбувається в порожнинах глотки і ротовій порожнині. Ці резонаторні порожнини при співі на цій або іншій голосній букві набувають таку форму, яка починає підсилювати обертони відповідної частоти коливань.

Для співацького голосу характерні дві форманти. **Висока форманта** – надає голосу звучність, яскравість, дзвінкість, «помітність» і силу (вона має високочастотні обертони з частотою коливань більше 2500 кол/сек). **Низька форманта** – надає голосу глибину і прикритість.

На сприйняття сили звуку впливає також співацьке «вібрато» – пульсація звуку. Звук без «вібрато» приймається як прямий, "неживий" і більш слабкий. Відповідно законам акустики найкраща пульсація звуку – 6 раз в секунду. Більш рідка пульсація сприймається, як «розкачування» голосу, більш часта – як «тремоляція», «барабанчик». Співацький звук виникає від коливання голосових зв'язок, посилюється та тембрально збагачується завдяки резонаторам.

Резонатори. В акустиці резонатором називається порожнина, оточена пружними стінками, яка має вихідний отвір і відкликається на певні звукові тони.

Резонатори – частина голосового апарату, яка надає слабкому звуку, що виникає на голосових зв'язках, силу, звучність і характерний тембр. **Верхні** (або головні) резонатори, які лежать вище гортані – порожнини глотки, рота, носа і додаткові порожнини носа. **Нижні** (або грудні) резонатори, які лежать нижче глотки – трахея й бронхи (бронхіальне дерево).

Головний резонатор, який підсилює звук гортані – глотка. Для формування співацького голосу, велике значення має порожнина рота, зокрема при утворенні голосних і приголосних. Додаткові порожнини носа також беруть участь в резонуванні. Вібрації, що виникають в цих порожнинах, надають співацькому голосу високого, яскравого, «політного» звучання. Головні резонатори використовуються для високих звуків, грудні – для низьких (надають звучанню голосу повноту, насичений тембр). Крім того, резонатори поділяються на **рухомі** (здатні змінювати свою форму і об'єм, якими можна керувати – порожнини глотки і рота) і **нерухомі** – які не змінюють свою форму.

Контрольні запитання

1. Що включає в себе голосовий апарат?
2. Поясніть механізм дихання.
3. Дайте визначення «форманта».
4. Що таке резонатор. Які є резонатори?

3.3 Дихання. Методика роботи над диханням.

Дихання є основою співу. Вдих має підготувати процес співу, а видих є моментом, початку співу. Вдих важливий так само, як і видих, бо останній цілком залежить від правильно зробленого вдиху. Під час співу потрібно користуватись комбінованим вдихом, тобто через ніс і рот одночасно.

Основні типи дихання такі:

1. Верхньореберне або ключичне (переважають рухи верхніх ребер, ключиць та піднімання плечей. Застосування його в співі є неприпустимим і шкідливим).

2. Середньореберне або бокове (переважають рухи середніх ребер та грудної клітки).

3. Нижньореберне, діафрагматичне або **мішане** (рух нижніх ребер і діафрагми). Найбільш придатне для співу, тому що повітря при ньому рівномірно розподіляється в легенях і сприяє ощадливому видиху. Переваги цього типу дихання сприяють утворенню в хорі потрібної звукової природності, тривалості і рівності.

При мішаному диханні розходяться нижні ребра, опускається діафрагма (внаслідок чого випирається стінка живота), плечі і верхня частина грудної клітки нерухомі. При видиху створюється активне «тормозіння» діафрагми, ребра і стінка живота поступово повертаються в висхідне положення. Це спів на опорі.

Опора дихання пов'язана з плавним, пружним видихом (який супроводжується відчуттям його активного «тормозіння»), в результаті

чого економиться дихання і повітря при фонації все перетворюється в звук. Звук на опорі – стійкий, звучний.

Вдих при співі проходить швидко, безшумно, через ніс і через рот одночасно. Об'єм і характер вдиху залежить від довжини, динаміки, характеру музичної фрази, темпу. Видих від вдиху відокремлюється паузою – затримкою дихання, призначення якої – активізація і організація голосового апарату.

Дихання не можна брати більше і давати його більше, ніж потрібно. Воно повинно бути витриманим, взятим ніби «на себе», а не виштовхнутим із себе. Не потрібно натискати диханням на гортань, бо в такому разі звук стає жорстким і губить резонанс, повинно бути відчуття свободи. В співі дихання протилежне природному: живіт іде дещо вперед, а не втягується, як при розмові, не можна давати йому виходити, провалюватись, потрібно втримати його.

Взявши за основу співу грудно-брюшне (нижньореберне-діафрагматичне) дихання вокальна підготовка рекомендує користуватись і мішаним диханням (грудним і брюшним одночасно) в залежності від музичного матеріалу (його характеру, темпу довжини фраз і т. д.). Грудно-брюшне дихання – при вдиханні відбувається розширення грудної клітки в середній і нижній її частинах з одночасним зниженням купола діафрагми яке супроводжується розширенням передньої стінки живота. Вдихаючи не потрібно підіймати плечі (це про поверхнєве, ключичне дихання). Співацьке дихання більш глибоке, ніж звичайне життєве. Часто порівнюється з диханням плавців або вдиханням аромату квітів. Об'єм вдиху і видиху визначається виконавським завданням (величина фрази, темп, динаміка, штрихи). Дихання потрібно брати рівно стільки, скільки потрібно на одну фразу. Якщо забагато дихання то це шкодить чистоті інтонації, рухливості голосу і гнучкості голосових зв'язок. Вдих – безшумний. Видих – найважливіший момент в співі. Він повинен бути

економним і рівномірним, розподіляти на довгі фрази. Характер співацького дихання відображається на звучанні голосу (плавне, спокійне, легке дихання – красивий, легкий звук; жорстке напружене дихання – жорсткий, напружений звук).

Форсування звуку – напружений, крикливий спів, який виникає від надмірного тиску повітря на зв'язки, від виконання високих звуків без «прикриття». Форсований спів в хорі руйнує ансамбль і стрій. Для співака повинно бути правилом спів «з записом» голосу (навіть на *ff*), про що завжди повинен нагадувати хору диригент.

Вправи для роботи над диханням.

1. По руці диригента – активний вдих і затримка дихання.
2. Видих економний, рівномірний, з відчуттям співу «на себе», а не «із себе» (зберегти відчуття вдишу). Це допомагає довше втримати дихання. Кожен звук, взятий по руці, тягнути рівно і вільно.
3. На одному диханні з активізацією грудного резонатора співається вправа по два звуки на голосну «і» (по руці), (соль-ля-соль – по ступенях вгору і вниз). Штрих – legato.
4. Проінтонувати вправу з поступенним рухом на «іх».
5. Дуже корисно для розвитку дихання заставити співаків відчуття відчуття беззвучного крику (беззвучно кричати «а»).
6. Один звук (соль) тягнеться на який-небудь склад (лі, ле, ля) в унісон. Тактувати на $\frac{2}{4}$ з поступовим *cresc.* від $p < f$, потім зробити *subito piano* і знову $< f$ (і так декілька разів). Головне – відчуття хором залежності посилення звуку від напруження м'язів живота.

Дихання не можна брати більше ніж потрібно. Воно повинно бути витриманим. Краще всього, коли дихання по відчуттю мов би «стоїть на

місці», не виходить, а створює підтримку звуку. Не натискати диханням на гортань, правильному диханню відповідає відчуття вільного проходу дихання до резонатора, воно повинно не натискатись, а легко продуватись разом із звуком. Дихання повинно «гудіти» в співаку, як вогонь в каміні при хорошій «тязі», тоді воно вільно проходить і захоплює резонати. Коли дихання натиснуте, звук губить резонанс. Дихання при співі ніби протилежне мовному: в мові воно витрачається і живіт при цьому втягується, при співі – дихання протилежне природньому, живіт виходить дещо в перед, а не втягується, як в мові.

В хорі застосовується.

1. Загальне, або повне дихання всього хору;
2. Безперервне або ланцюгове дихання;
3. Часткове – по партіях.

Розділ 4. Методика роботи над звуковеденням та артикуляцією

4.1 Види атаки звуку. Різні типи звуковедення.

Атака – момент виникнення звуку. При атаці здійснюється не тільки змикання зв'язок, але й швидкий перехід положення гортані від дихального до співацького стану. Однотипова атака в хорі обов'язкова, бо вади неодночасної атаки – незібраність, шумові призвуки, «підїзди» – призводять до поганого інтонування.

Розрізняють три види атаки:

- 1) м'яка;
- 2) тверда;
- 3) придихова.

М'яка атака. Для неї характерне змикання зв'язок (не щільне) одночасно з початком вдиху. М'яка атака виявляється найбільш придатною та доцільною в хорі.

Тверда атака. Голосова щілина тісно змикається до початку видиху. Виникнення звуку відбувається в результаті «прориву» підзв'язкового повітря крізь зімкнуті зв'язки. Цей тип атаки також необхідний у співі, тому що привчає голосові зв'язки до активної роботи (форсування звуку недопустиме). Хоча даний спосіб атаки зменшує рухливість голосу, він може служити засобом виразності в героїчних, урочистих, динамічно насичених, маршових творах. Її використовують на початковій стадії навчання хоровому співу, щоб виправити в'ялість і невпевненість звучання.

Придихова атака. Для неї характерне змикання голосових зв'язок після початку видиху, в результаті його перед звуком утворюється коротке при дихання у формі приголосної «х». У співацькій практиці цей вид атаки застосовується менше. Однак для вивільнення затиснутого звуку з горловим призвучком використовують саме придихову атаку.

Різні форми атаки звуку використовуються в навчальній роботі як засіб досягнення потрібної якості співацького голосу. Досвідчені вокальні педагоги радять не захоплюватись «блискучими» звуками, справа в не в блиску і не в силі звуку, а в його широті, округленості м'якості. Ці якості зберігаються при м'якій, а не твердій атаці, як постійній манері починати звук дуже обережно, ніби ледь-ледь торкаючись голосовими зв'язками, починати звук, ніби «ступаячи по тонкому льоду».

Атака звуку впливає на якість співочого дихання, тембр звуку і формування голосних. Неправильна атака – в'ялість подачі звуку, його незібраність, різкість, «зажатість» може бути причиною неправильного

інтонування. Незалежно від виду атаки звуку в роботі з хором потрібно дотримуватись наступних правил:

- Група вступаючих голосів хору користуються однотипною атакою звуку (м'якою, твердою)
- Перед атакою звуку потрібно подумки уявити його висоту, силу і характер, а також форму голосної і тоді вже брати звук легко, спокійно (точним, маленьким, швидким, коротким ударом).
- Звук з самого початку свого зародження повинен володіти всіма якостями: мати точну висоту, необхідну силу і тембр, чисту форму голосної.
- При атаці звуку не повинно бути «підїздів» і шумових призвуків; всі приголосні, розташовані перед голосними, вимовляються чітко, коротко.

Різні типи звуковедення.

Культура звуку, крім знання принципів звукоформування, звукоутворення, залежить також від різних форм звуковедення (інтонаційних сполучень співацьких звуків, злиття їх у фрази, речення, періоди тощо).

Legato – (іт.-зв'язно, зливо). Це плавний, рівний перехід від звуку до звуку, виразне, пластичне відтворення музичних структур (фраз, речень, періодів, частин). При legato всі голосні повинні бути тісно «зв'язані» між собою, їх артикуляція максимально зближена. Вимога приголосних, зміна висоти звуку і форми голосних відбувається швидко, без порушення єдиного потоку звуку. При хорошому legato один звук, рівно витриманий на протязі всієї своєї довжини, безпосередньо «переливається» в інший, без будь-якої перерви або поштовху. Недоліки в хорі при виконанні legato

– «змазування» окремих звуків (особливо в низхідних мелодіях), зловживання *portamento* між звуками і підкреслення додатковим поштовхом дихання звуковисотних змін в мелодії. Працювати над *legato* в хорі спочатку потрібно в творах помірною темпу, без великої звукової насиченості (*mp*, *mf*), з елементами співу з закритим ротом або на голосних. Бездоганної інтонації в *legato* досягають шляхом продовження голосних та швидкої вимови приголосних. *Legato* – найскладніший вид звуковедення і вимагає постійного тренування.

Non legato – (іт.- незв'язно, незлито) характеризується розмежованістю кожного звука мелодії при збереженні її безперервності (кожен звук або акорд виконується самостійно, без усякого поштовху і перерви). В музичних творах, особливо хорових, *non legato* не позначається, або позначається рідко, а тому в усіх випадках, коли немає вказівок на те, що виконання має бути зв'язним, написане слід виконувати як *non legato*. Працюючи над *non legato* у хорі, потрібно слідкувати за тим, щоб постійне підкреслювання звуків не переходило у навмисні акценти.

Staccato – (іт. уривчасто, відокремлено). Позначається цей штрих крапками над нотами. При *staccato* звук виконується коротко, після чого настає пауза, як і при інших формах звуковедення (*legato*, *non legato*), поновлення дихання відбувається тільки на кордонах музичних фраз. Непередбачене, випадкове поновлення дихання дезорганізує співацький процес. Поток звуків, виконуваних *staccato*, повинен складати єдину лінію. Кожен раз заново організувати звук (кожен звук) не потрібно. Атака звуку відбувається за допомогою дихання поштовхом діафрагми і м'якої, дуже активної реакції гортані. Голосні формуються високо, концентровано. Паузи між звуками не потрібно відтворювати за допомогою замикання голосової щілини. Це утворює важкий, різкий звук.

В цілому, процес звукоутворення при staccato відповідає м'якій атаці, що виконується на кожному звуці без поновлення, а тільки затримкою дихання. Голос звучить пружно, легко, світло, але не голосно.

Робота над staccato сприяє вихованню точності атаки звуку, виправленню інтонації, знищенню «під'їздів» до звуків і т.д. Під час співу staccato приголосні вимовляються дуже коротко та відносяться до наступного складу, за винятком випадку, коли вони стоять в кінці слова.

Portamento (ковзний) – означає поступовий ніби «ковзаючий» по всіх проміжках перехідного звука або акорду до іншого. Portamento можна застосовувати двояко: коли два звуки або акорди з'єднані на одному складі, або коли вони з'єднані на двох складах. Застосовуючи portamento при виконанні музичного твору обачливо й уміло, можна з іще більшою силою підкреслити ті або інші місця фразування. Застосовується в хорі в цілях виразності, але зловживання portamento – проявлення поганого смаку. Невимушене portamento (так звані під'їзди), до яких схильні недосвідчені співаки, в хоровому співі недопустимі.

Контрольні запитання

1. Що таке «Атака звуку»?
2. Поясніть поняття «Придихова атака».
3. Перелічіть всі типи звуковедення.
4. Чим відрізняються між собою типи звуковедення: «Legato», «Non legato», «Staccato»
5. Розкажіть про тип звуковедення «Portamento»

4.2 Регістрова будова голосу

Співацький голос – сукупність співацьких звуків, які виникають за допомогою голосового апарата.

Поняття добре поставленого голосу включаючи його рівність на всьому діапазоні (злагодженість регістрів), звучність, прикритість голосних, красу тембру, гнучкість, наявність в його звучанні співацьких формант. співочому голосу характерні дві форманти: **висока форманта** – надає голосу звучність, політність; **низька форманта** – глибину, прикритість.

Здатками співочого голосу володіє більшість людей, але хороші голоси зустрічаються не так часто. Одним з найкращих засобів, які розвивають голос, є хоровий спів.

Охорона голосу. Співаки повинні дотримуватись співацького режиму. Перед співом не можна їсти їжу, яка подразнює горло: гострого, солоного, гарячого, холодного. Погано діють на голосовий апарат холод, жара, пил, тютюн, особливо пиво, спиртні напої. Розхитують голос форсований спів і голосна розмова, а також зловживання незручної теситури.

Теситура – це висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу. Співацький звук, що виникає в результаті атаки, як ми вже знаємо, посилюється резонаторами.

Діапазон – звуковий об'єм голосу від самого нижнього до самого верхнього звуків. Діапазон – звуковий об'єм голосу від самого нижнього до самого верхнього звуків. Діапазон співака – соліста (профес.) – не менше 2-х октав (оперні партії, камерний репертуар). Діапазон співака

професійного хору – такий же. Діапазон співаків самодіяльних хорів рідко перевищує так званий робочий діапазон (найбільш вживаний) – це 1,5 октави. При вивченні співу діапазон, як правило розширюється (в обидві сторони), але необхідно слідкувати, щоб співак при цьому не загубив свій природній тембр.

Діапазон співацького голосу **складається з трьох регістрів: нижнього** (грудного), **мішаного** або мікстового (перехідного) і **високого** (головного). В звучанні кожного з регістрів використовуються певні резонатори:

- нижній (грудний) регістр – звуки відтворюються за допомогою грудних резонаторів;

- мікст (в жіночих і дитячих голосах – медіум) – за допомогою грудних і головних резонаторів (елементи головного і грудного звучання);

- високий (головний) регістр – за допомогою головних регістрів.

Чоловічі голоси мають 2 природніх регістри – грудний і головний, жіночі – 3 регістри: грудний, медіум (мікст) і головний.

Регістр – частина діапазону голосу об'єднана схожістю тембру на основні однорідності звуковидобування.

Нижній регістр. Майже всі його звуки відтворюються за участю грудного резонатора, звук найбільш натуральний від природи (співачи народного хору спираються переважно на цей регістр). Для грудного регістра характерне повне змикання голосових з'язок, участь в коливальному русі всієї маси з'язок, можливість розвитку найбільшої амплітуди коливань. При підвищенні звука значення грудних резонаторів поступово зменшується, характерне для нижнього регістру звучання і темброве забарвлення голосу втрачається. Наступає зона перехідних звуків в мікстовий регістр.

Мікст (мішаний) **регістр** – характеризується поєднанням елементів грудного і головного голосоутворення, при якому співак користується одночасно головним і грудним резонаторами при співі звуків в середині свого діапазону (сопрано – f^1 - f^2 , альт – f is¹- d²).

В акустичному відношенні він менш міцний, ніж нижній регістр та більш яскравий, сильний ніж фальцет. У порівнянні з фальцетом він більш багатий на обертони, тому йому притаманні м'якість, легкість та своєрідна насиченість звучання. При мікстовому співі у чоловічих голосів домінує грудний характер звуку, у жіночих – головний.

Високий (головний) **регістр**. Його звуки відтворюються за допомогою верхніх резонаторів. Звуки високого регістру слід формувати при м'якій атаці, не допускаючи форсованого звучання. До роботи над верхніми прикритими звуками можна приступати лише тоді, коли закріплене правильне звучання примарних тонів. Їх легко визначити під час співу, та переносячи відчуття співаком цього звучання на відтворення найвищих по висоті звуків (нот), поступово розширяти загальний обсяг голосу.

Примарні тони – це звуки з середньої частини діапазону, що звучать найбільш повно, впевнено, красиво, вільно, тембрально характерно. (Баси – e⁻ f², альти – g¹- a¹, тенори – bes – c¹, сопрано – h¹- c¹).

Досить часто у практиці хормейстера доводиться зустрічатися з таким специфічним явищем, як фальцет. **Фальцет** (італ. falso – хибний, удавай) – один з регістрів співацького голосу (переважно чоловічого), в якому використовується лише головний резонатор ізольовано від грудного.

Під час співу фальцетом голосові звуки зникаються нещільно та коливаються краями. Тому фальцет звучить слабко, безбарвно, обертоново, збіднено. Однак у груповому виконанні він дає красивий ефект; багато композиторів у хорових творах застосовують його, як яскравий засіб

виразності (М. Равель, К. Дебюсі, Б. Лятошинський, В. Салманов та інші). Фальцет зустрічається колоратурних сопрано на крайніх верхніх звуках (e^3 , f^3), які називають (флейтовими) звуками.

Діапазон чоловічих голосів завдяки фальцету може розширюватися на половину октави вгору і до середини грудного регістру в низ. Партія тенорів у хорі володіє «озвученим» фальцетом, наближеним до міксту. Фальцет ніби «економить» голос, тому слід культивувати його процесі роботи з хором.

Фальцет використовується:

- при розучуванні творів з високою текстурою на *pianissimo*;
- при показі будь-якого місця в хоровій партитурі диригентом;
- при задаванні тону диригентом;
- як засіб художньої виразності.

Для кожного типу голосу характерні свої особливості звучання і свої межі регістру. Розуміння цих особливостей є важливим для визначення типу голосу для його розвитку.

На межі регістрів знаходяться зони звуків на яких відбувається перебудова голосового апарату. Це так звані перехідні ноти, що потребують особливої уваги підчас вирівнювання, зміцнювання та згладжування звучання хору. **Перехідними нотами**, більш-менш постійними для кожного типу голосів є:

- для сопрано – $e^1 - f^1$ (до медіуму) – $f^2 - fis^2$ (до головного)
- для альтів – $f^1 - fis^1$ (до медіуму) – $d^2 - dis^2$ (до головного)
- для тенорів - $f^1 - fis^1$
- для баритонів – $d^1 - dis^1$, для басів – $c^1 - cis^1$

Звучання хорових партій у різних регістрах залежить теситурних умов голосів.

Теситура (італ. Tessitura – тканина) – це висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу. Теситура може бути низькою, середньою та високою. Найбільш сприятливою для інтонування є середня. Теситура зручна, якщо висотне положення вокальної партії відповідає вільному, красивому звучанню голосу. Висока ж або низька теситури викликають напруження голосового апарату і вважаються не зручними. Якщо хорова партія розміщена у високій теситурі, потрібно старанно слідкувати за прикритістю звука, уникати його форсування, виключати пістрявість інтонації. У низькій теситурі – звертати увагу на щільність звуку, його виразність. В усіх випадках визначальну роль відіграє особистий слуховий контроль за звучанням не тільки керівника хору, але і кожного його учасника.

Контрольні запитання

1. Що таке співацький голос.
2. Що таке фальцет.
3. Які бувають регістри співочого голосу.
4. Що таке теситура.

4.3 Дикція і орфоенія. Робота з поетичним текстом.

Синтетичним мистецтвом називають оперу, але й хор, спів також можна віднести до синтетичного мистецтва, адже він поєднує в собі літературний текст і музику. Літературний текст є джерелом музичних образів, якими композитор відтворює його зміст, а також є формоутворюючим фактором. Вміння професійно осмислити (проаналізувати) виражальні особливості мови поетичного тексту, розкрити ті засоби, якими поет досягає художньої цілі, складає одну з

важливих сторін роботи диригента хору. Синтез музики і слова створює додаткові труднощі для хорових виконавців, бо від них вимагається робота над двома текстами – музичним та літературним. Виконавці повинні донести до слухача не просто слова, а й вкладені в них думки, а значить передати текст осмислено, логічно правильно.

4.4 Культура мови і питання логіки в роботі над дикцією.

Одним із найважливіших елементів хорової дикції є дотримання правил і положень в логіці при співі літературного тексту хорового твору.

З чого ж починати роботу над літературним текстом? Насамперед необхідно зробити його аналіз, логічний розбір. Потрібно уважно і вдумливо прочитати текст, зрозуміти образи, сюжет твору, визначити його ідею. Для цього дуже корисно познайомитися з творчістю автора, з епохою в якій він жив та творив.

Читаючи вірші, а потім виконуючи їх в співі, потрібно уважно дотримуватись розділових знаків. При цьому важливо враховувати, що в поетичних творах пунктуація виконує, крім логіко-граматичних, також художньо-виражальні функції. Вона передає емоційно-експресивні відтінки мови, виділяє ритмо-мелодичні типи вимови, відображає своєрідність мови автора. Звідси багатозначність коми, крапок, знаків оклику і інших розділових знаків, що вимагає в кожному випадку особливого втілення в живій мові. Так, кома, якщо поділяє думки на частини в протиставленнях, набуває характеру досить глибокої цезури:

«Багач, доню, не захоче, а бідний не сміє, нехай твоя руса коса зіллям зеленіє.»

В переліченнях вона (кома) концентрує увагу і вимагає, щоб поступово підвищувалась напруга голосу:

«А вже весна, а вже красна, із стріх вода капле» (Зрази).

В великих періодах крапка з комою допомагає поету об'єднати багато деталей в єдину картину, зберігаючи контрастність з'єднаних разом образів. Багатозначні і інші розділові знаки. Три крапки, наприклад, в поезії можуть передавати схвильованість героя, емоційно насичену паузу, несподіваний перехід до нової теми, різку зміну характеру оповіді. Тире перериває почату мову, або дії. Пауза, що виникає при цьому, зазвичай несе велику психологічну загрузку. Навіть крапка і та доволі багатозначна, і, в залежності від виконуваних нею функцій, текст вимагає різного виконання.

Для того, щоб виразно читати (а потім і співати) текст, потрібно проникнути в його зміст. В цілісному по значенню відрізьку мови між двома паузами, так званому мовному тексті (це групування слів по змісту), обов'язково повинен бути центр цього тексту, а саме – головне, найбільш важливе за змістом слово. Це слово, що дозволяє зрозуміти сенс сказаного називаючи логічним центром, наголошеним словом, що несе на собі логічний наголос:

“Ой у полі жито, копитами збито, під білою березою, козаченька вбито”.

Визначити такі логічні центри, наголошені слова – це найважливіше завдання в роботі над літературним текстом. Від виділення наголошених слів залежить зміст фрази. Неправильне перенесення логічного наголосу на те, або інше слово, іноді абсолютно змінює зміст фрази або речення.

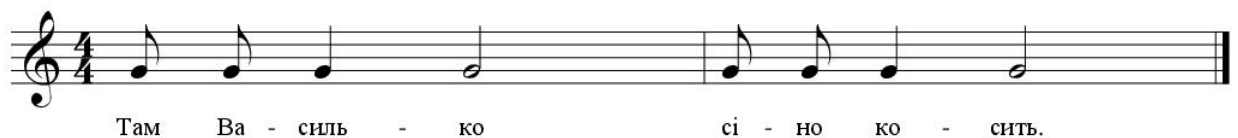
Велике значення в хоровій музиці має визначення в тексті пауз(цезури), необхідних для взяття дихання. Пауза є одним із засобів художньої виразності і тому потребує вмілого і обережного поводження з нею. Пауза –перерва в ряді вимовлених слів, а не просто мовчання, що обриває хід думок. Хор повинен продовжувати думку під час паузи, іншими словами «перекинути логічний зміст через паузу» (К. Станіславський) і в наступних словах закінчити думку.

Як же робити розбір твору для логічного його прочитання? Визначити сюжет, образи, ідею твору, необхідно розбити його на частини, що об'єднують в собі певні події. Кожна частина, в свою чергу, складається з фрагментів, які розкривають різні деталі (дії, факти, думки і т.д.) даної частини.

Першим і головним в роботі над дикцією є визначення наголошеного слова в фразі, що допомагає донести до слухача її основну думку. Якщо в розмові не важко виділити наголошене слово, то в співі це зробити складніше, тому що слова в фразах, особливо в кантиленних, віддаленні одне від одного по часі звучання.

Одним з найважливіших елементів літературної вимоги є **наголос**. В слові може бути тільки один наголос. Два і навіть більше наголосів в слові від невміння хористів пом'якшити ненаголошений склад, що попадає на сильну долю такта або від невміння зняти наголос з ненаголошеного складу, який попадає на більш високу ноту, ніж наголошений:

4
4 Там Василь – ко сіно ко – сить



При співі потрібно пом'якшувати метричні акценти, що падають а ненаголошені склади шляхом послаблення і деякого «затемнення» ненаголошеного голосного звука (так як і в мові). Співаки повинні так проникнутись літературним текстом, щоб він став ніби їх власним. К. Станіславський вбачав в цьому акустичну «носткість» текста.

До категорій вокально-ансамблевої техніки пов'язаних із звукоформуванням відноситься і дикція. Прийнято розрізняти три види

вимови: побутова, сценічна мова, співацька вимова. Якість донесення літературного тексту до слухача залежить від дикції хору і орфоєпії.

Орфоєпія – це правильність вимови літературного тексту з дотриманням вимовних норм прийнятих в даній літературній мові. Це відмінність вимови від написання (деякі букви вимовляються по-іншому ніж пишуться). Яких в російській мові говірка дуже відрізняється від правопису («волнистые», «пробирається» – «прабираєца», «что» – «што»), то в українській мові – вона максимально наближене до написання слів.

«Вроблення ясної і разом з тим правильної вимови слів в співі є одним із важливіших елементів роботи в хорі». (Г. Дмитрієвський)

Дикція – це ясна розбірлива вимова літературного тексту. Співацький звук рекомендується формувати на голосних. Голосні у співі відрізняються від тих, які зустрічаються в розмовній практиці. Вони є носіями вокального звуку, його тембру, а тому повинні звучати округлено, тембрально рівно, наближаючись за якістю вокальної вимови один до одного, що сприяє вирівнюванню, злагодженню реєстрів.

Робота над вокальністю голосних – необхідний елемент виховання хору. В залежності від педагогічних задач у вокальних вправах використовуються різні глосні звуки. Це допомагає виробленню певної вокальної навички:

- «а» і «я» – вірної співацької позиції гортані:
- «о» та «е» – округленого звучання
- «у» та «ю» – концентрують звук і роблять його зібраним, прикритим
- «і» – привчає співака до користування верхніми резонаторами, спрямовує звук вперед.

Найкращі темброві якості голосу (хорової партії) знайдені в звучанні однієї з голосних бажано поступово поширювати й на всі інші.

Голосні поділяються на: прості – *a, o, y, e, i, u*.

Йотовані – *я, ю, є, ї*.

Приголосні звуки поділяють на декілька груп:

- Сонорні приголосні(сонорні – звучачі) – *л, м, н, р*. Вони в певній мірі проспівуються і сприяють кантиленності виконання. Сонорні звуки є звуковисотними і інтонуються на висоті приликаючих до них голосних. Щоб в хорі прозвучав звук «р» потрібно «подвоїти» і навіть «потроїти» його виконання;
- Дзвінки – *б, в, г, д, ж, з* – вимовляються з участю голосних зв'язок;
- Глухі – *п, ф, к, т, ш, щ, х, ч, ц* – в вимові їх голосні зв'язки не приймають участі.

Кожному із дзвінких відповідає глухий: *б-п, в-ф, г-х, д-т, ж-ш, з-с* «голуб(*п*)», «народ(*т*)», «мороз(*с*)».

Для ясності сприйняття слова приголосні звуки відіграють вирішальну роль. В хорі їх потрібно виконувати чітко, коротко (за виключенням «р») і однозначно, чому допомагає при співі навичка переносу приголосних, які закінчують склад до початку наступного складу, а також чіткість диригенського жесту. Особливо важлива одночасна вимова приголосних які починають слово і закінчують слово перед цензурою. Звук «с» потребує короткої вимови.

Від якості дикції в значній мірі залежить вокальна строка виконання. «Хорошо сказаное на половину спето», – говорив Ф.І. Шаляпін.

Хороша вимова сприяє формуванню найважливіших якостей співацького звуку активізує дихання, допомагає формуванню звуку в «високій позиції», досягненню яскравого і близького звучання, концентрує його, досягає найбільшої сили звучання при економії затраті енергії. Всі співаки хору повинні оволодіти навичками однакової чіткої артикуляції.

Артикуляцією – називається чітка робота апарату який бере участь в вимові голосних і приголосних звуків. Артикуляційний апарат складається з нижньої щелепи і підборіддя губ, язика, твердого і м'якого піднебіння. В'яла робота артикуляційного апарату позначається якості звуку, який стає тусклим. Причиною може бути в'ялість і малорухливість язика, губ, зажатість нижньої щелепи, недостатне або не правильне розкриття рота. Для тренування артикуляційного апарату рекомендується вдаватися до спеціальних вправ:

- читати хором слова твору, що вивчається в довільних темпах без музики;
- виголошувати тексти в зданому ритмі, причому партитуру в цей час грати на роялі.

Велику роль у вихованні грамотного звукотворення, манери співу відіграють короткі вправи. Вони сприяють виробленню рівного звука, правильному оформленню голосних, досягненню чистоти дикції, технічної рухливості голосу. Співати слід на одному диханні в помірному темпі активно, але без звукових поштовхів. (А. Мархлевський *“Практичні основи роботи в хорі, класі”* стор. 40)

В залежності від причин недоліку вибирається відповідна вправа. Основне правило для всіх випадків – повне фізичне звільнення артикуляційного апарата від напруження. Для звільнення нижньої щелепи – (о, у) рекомендуються вправи на склади «ба», «ма», «да». При цьому губні приголосні «б» і «м» сприяють активності губ. Для подолання в'ялості і малорухливості язика – вправи на склад «ля» (кінчик язика активно вдаряється в корені передніх зубів і в тверде піднебіння).

Сонорні приголосні *л, м, н, р* використовуються для правильного направлення звуку в головні резонатори.

Якщо тембр в хорі глухий рекомендуються вправи на склади: «ля», «лі», «зі», «да», «міа», «нія». Спів на склади «не», «ме», «ре» – допомагає настроїти верхніх резонаторів.

В роботі над вокальною дикцією потрібно уникати перебільшеної вимови приголосних. Принципом роботи повинна стати спокійна (але не в'яла) вимова приголосних. Багато залежить від того, наскільки правильно настроєний голос в сенсі резонаторів. Якщо голосна має політність приголосна «полетить» вслід за нею (приголосну прицьому обов'язково формувати в позиції голосної, так же високо).

Характер співацької дикції при незмінному дотримуванні чіткості вимови залежить від характеру музики, змісту твору, його образності. В драматичних творах, урочистих гімнах слова вимовляються значуще, при більш «крупній» артикуляції. В основних наспівних творах текст вимовляється м'яко, в маршованих – скандовано, твердо.

При виконанні творів в швидких темпах потрібно зменшити силу звука, слова вимовляти легко, близько і дуже активно, при мінімальному русі артикуляційного апарату. Особливу увагу звернути на багатобуквенні склади, в виконанні яких не легко досягнути чіткості («віночки сплетемо», «весну зустрічати», «sanctus»).

В вимові багато буквенних складів остання приголосна говориться більш активно, ніж попередні («яскравий», «найкращий», «наскрізний», «спрага»). **В співі існує правило переносу приголосних з кінця складу на початок наступного складу.** Це дає можливість довше тягнути голосні, добиватись контиленого, протяжного співу. При цьому вимова голосних повинна бути одночасна, синхрона. Дві однакові приголосні вимовляються як один продовжений звук («проміння», «життєздатний»).

Важко досягається одночасна вимова приголосної в кінці слова. Погано її вимова може змінити зміст слова. Для полегшення цього моменту важливо точно визначити місце зняття звука, місце вимови

приголосної букви. При закінченні слів дзвінкі переходять в глухі «голуб – голуп», «сад – сат».

Одночасність недоліків і синхронність вимови приголосних – одна з головних умов досягнення ритмічного ансамблю. Серед недоліків в хорах – низьке інтонування приголосних (виникають *glissando*, «під'їзди» на початку звуку). Приголосні потрібно інтонувати на висті голосних.

На якість вимови літературного тексту впливають сила звуку і теситура. Найкращі умови для хорошої дикції – помірна сила звучання голосу і середня, зручна теситура. Звукоутворення в верхньому регістрі складніше, вимагає більшого напруження і пристосування голосового апарату, що, безумовно позначається на якості артикуляції. Помітно знижуються дикційні можливості голосу в нижній частині діапазону (низька теситура). З труднощами звукоутворення пов'язане деяке погіршення дикції на перехідних нотах.

Нелегке завдання для хору являє виконання поетичного тексту в творах поліфонічного складу, в умовах не одночасної вимови слів, наявності словесних повторень і скорочень в окремих голосах. Тут особливо важливо послідовно і чітко провести повний поетичний текст, щоб не випали окремі його елементи або ланки. Потрібно пам'ятати про другорядні хорові голоси, що співають на витриманих звуках в моменти передачі тексту ведучою партією і провести їх тихіше, (це стосується роботи над дикцією і в гомофонно-гармонічній фактурі).

В вокально-симфонічних творах якість донесення літературного тексту до слухачів залежить від насиченості фактури оркестру і його динамічної насиченості (акомпануюча функція оркестру – відповідальний нюанс, зменшити силу звучання оркестру, в хорі – дуже виразна і чітка артикуляція приголосних).

При виконанні творів недостатньо чітко вимовляти слова – потрібно розкрити зміст літературного тексту. Для цього повинна бути правильна

розстановка логічних наголосів в реченнях. В простому реченні може бути тільки один головний наголос, а всі решта наголоси в змістових групах слів перебувають в підлеглих до головного слова.

Контрольні запитання

1. Дати визначення «Дикція».
2. Що називають артикуляцією.
3. Що таке орфоепія.
4. Як працювати з приголосними в кінці складу слова.

4.5 Динамічні нюанси в хоровому співі

Під динамічними нюансами розуміють різноманітні ступені сили звуку. Їх називають ще динамічними відтінками (*pianse* – відтінок (фр.) *dinamis* – сила (герц.))

Нюансування служить важливим засобом виразності воно тісно пов'язане з музичною формою, фразуванням, стилем твору, індивідуальністю виконавця. Нюанси допомагають розкрити внутрішній художній зміст твору.

Розділяючи цільну музичну думку на елементи, що її складають, ми цим самим вступаємо в область фразування і дослідження музичної форми.

Вивчивши музичну форму, ми розділимо вибраний твір на його головні частини, потім розіб'ємо кожну частину на періоди, речення, фрази і мотиви. Проробивши такий аналіз від загального до часткового і знайшовши найменші частинки, потрібно проаналізувати зворотнім шляхом: від часткового, від самого малого до загального, великого – до цілого твору. При цьому будемо діставати і накладати на мотиви, образи, речення, періоди, нюанси, які містяться в змісті. Поступово поєднуючи

дрібні частинки з більшими, ми одержимо опрацьований з точки зору нюансів твір.

Композитори вказують тільки загальні нюанси і далеко не виявляють всієї маси різних дрібних нюансів, які містяться в творі. Тому виявлення всіх нюансів в творі, наповнення їх художнім змістом при виконанні – справа диригента. Кожен музичний твір має свої власні, єдині, природно-художні нюанси, які витікають і з його внутрішнього змісту. Нюанси – це зовнішня оболонка, яка потребує наповнення внутрішнього змісту. Цим наповнення єдиних нюансів внутрішнім змістом, цим одухотворенням музиканти – художники відрізняються один від одного, але суть твору, його нюансів – єдині.

Основним п'яти ступенням сили звуку відповідають нюанси:

pp – дуже тихо;

p – тихо;

mf – не дуже голосно (*mp* – не дуже тихо);

f – голосно;

ff – дуже голосно.

Цю групу нюансів ми називаємо не рухомими нюансами, тому що в їх застосуванні нема двох моментів, різних по силі звуку (незмінна сила звучання, незмінні нюанси)

Нюанси, в яких сила звуку поступово розвивається або згасає і таким чином, не спостерігається двох рівно сильних моментів звучання, називається рухомими (поступова зміна сили звучання)

Змінні нюанси:

crescendo (<) – підсилюючи;

poco a poco crescendo – мало помалу посилюючи;

diminuendo (>) – стихаючи;

poco a poco diminuendo – мало помалу стихаючи;

smorzando – завмираючи і сповільнюючи;

morendo – завмираючи і сповільнюючи темп.

Живе почуття природи, закладене в нас самою природою, не може довго втримати не рухомі нюанси з їх одноманітністю в понятті виразності. Тому не рухомі нюанси повинні застосовуватись рідко.

Рухомі нюанси більш складні. В не рухомих присутній один елемент – динамічний (силовий), в рухомих два: динамічний і агогічний (елемент руху): звідси – тривале *cresc.* Потребує відповідного прискорення *accelerando*, що надає звучанню стримління, а в ньому – життєвість і суть *cresc.* Також тривала *dim.* Потребує відповідного сповільнення і таким чином виникає перехід до спокійного звучання.

Одним із засобів виразності є акцент (наголос). Якщо метричний акцент є початком такту то динамічний акцент особливо підкреслює той чи інший звук чи акорд, що розкривають художній образ твору. Технічне виконання акцента будується на основі швидкого зменшення початкової сили звуку. Характер акцента в залежності від змісту виконуваного твору (речення чи фрази конкретно) буде різним:

- твердий наголос, як тупий удар;
- більш короткий наголос;
- загострений;
- наголос меншої сили;
- дуже короткий наголос, що створює враження легкого ніби раптового уколу.

Акцент може бути як у всього хору так в окремої хорової групи чи партії. *Pianoforte* або *fortepiano* (*pf - fp*) має значення швидкого переходу від одного рівня звучання до іншого тобто після сильного звукового наголосу вмить настає таке послаблення. В хорових творах зустрічається не часто. Нюанси *mf* і *mp* рекомендується виробляти одночасно з вироблення основних динамічних відтінків *f* і *p*, тоді *mp* буде сприйматися хором як трохи більше звучання, ніж звучання *p* а *mf* як трохи менше як *f*.

Crescendo – поступово збільшуючи силу звуку, в роботі з хором слід добиватись поступового посилення звучання, яке часто відбувається н нерівномірно. Щоб уникнути цього рекомендується виробляти *crescendo* на протязі фрази чи речення спираючись головним чином на ритмічно організоване посилення звуку.

Щоб правильно розподілити в хорі рухомі нюанси, потрібно знати побудову музичної тканини твору його мелодичного матеріалу (мотив, фраза, речення).

Мотив – невеликий ритмічний зворот твору що має одну метричну сильну долю. Мотив по своїй ритмічній будові може мати вершину на початку в середні в кінці. За своєю мелодичною побудовою мотив може бути висхідним низхідним висхідно-низхідним.

Таким чином, ознак, що визначають зміст і характер мотиву, є дві: ритмічна – положення вершини мотиву (на початку, в середині і в кінці); мелодична – висхідний і низхідний рух. Ці ознаки дозволяють нам знаходити і класифікувати мотиви. Слід пам'ятати що мотивів тільки одна пульсуюча точка – вершина що визначає мотив. Якщо в невеликому уривку мелодії зустрічаємо два наголоси і дві пульсуючі точки вершини причому одна слабша а друга сильніша. Фраза може мати 2, 3 і 4 мотиви. Більш сильний наголос буде вершиною фрази.

В наведеному прикладі 1 ми знаходимо 2 наголоси : на складі « Теп (литься)» і на складі «зорь (ка)». Перший мотив, не маючи мелодичного руху вгору або вниз, має ритмічну ознаку – вершину на початку. Отже, це *dim.* – мотив. Другий мотив нисхідний (мелодична ознака) і має вершину на початку (ритмічна ознака). Отже, і це – *dim.* – мотив, що має обидві ознаки. Чи рівносильні їх ознаки? Ні вершина другого мотиву більш

сильна, ніж першого і є вершиною фрази, в яку злились обидва мотиви, утворивши єдиний її нюанс.

В наступному уривку – два самостійно рівносильних мотиви хоч і зливаються у фразу, але мають свої нюанси і не утворюють єдиного нюанса всієї фраз. Тут два наголоси – два мотиви. Перший «тихо» як нисхідний з вершиною на початку – мотив – *dim.*, другий «светло» має вершину в середині – мішаний мотив. Гармонічний і мелодичний зв'язок з'єднує їх в цілісну фразу, але рівносильність їх вершин не допускає злиття їх нюансів в єдиний нюанс фрази.

Нюанси мотивів – це найменщі і найніжніші вершини, які вимагають до себе дуже уважного відношення. Навіть незначне перебільшення їх сили звуку спотворить зміст і характер виконуваного твору.

Нюанс мотива є нюансом слова, вершина мотива логічний наголос слова. Це матеріал, komponуючи який, ми знаходимо нюанси фраз, речень періодів і навіть цілих частин.

Диригент повинен виробити в собі почуття художньої міри, розрахунку у використанні нюансів. Є диригенти котрі, ніжне, легке *cresc.* Від *p* до *mf* розвивають мало не до *ff*. *Crescendo* не означає підсилення звуку від *pp* неодмінно до *f* і навіть до *ff*. *Cresc.* Можна зробити і від *pp* до *p*, від *f* до *ff*, від *p* до *f* і т.д. Те ж саме стосується і *dsminuendo*.

Діапазоно хорових партій мають п'ять регістрів: нижчий, низький, середній, високий, вищий. Діапазон хорової звучності з точки зору розміщення акорда ділиться також на п'ять областей: нижчу, низьку, середню, високу, вищу.

Висновок: кожна область розташування хорової акордової звучності обслуговується характерним їй природнім нюансом. Співпадання області хорової звучності з її природнім нюансом дає акорду саме здорове, краще і технічно легке звучання.

Таким чином, для кожної області хорової звучності є свій природний нюанс. Акорд тільки тоді звучить добре, коли до тієї області, в якій він розташований, застосовується відповідний їй природний нюанс. (Звучання природне і технічно легке).

Цим і потрібно керуватись при розподілі в творі не рухомих нюансів (П. Чесноков).

Слід пам'ятати, що на нюансування впливає характер звукоутворення. Так напруженість під час звукоутворення позбавляє співака можливості робити нюанси, тобто змінювати силу звучання зокрема переходити поступово від голосного співу до тихого і навпаки.

Під час розучування твору найбільш раціонально користуватись неголосним, спокійним звуком, про який говорив М. Глінка «... співати не голосно і тихо, але вільно».

Для змінення ступеня сили звуку:

1. *piu forte* – більш голосно;
2. *meno forte* – менш голосно;
3. *sforzando* – гостре, раптове посилення звуку чи акорду;
4. *subito* – раптово, зразу голосно чи тихо (*sub.p* або *sub.f*).

При виборі нюансів в творі « перш за все потрібно виходити із змісту твору художньої образності» (С. Попов). Сила звуку, правильно розподілена в різних ступенях звучання, справляє враження великої активності. В. Соколов в книзі «Робота з хором» пише : «...деякі підготовлені хори, бажаючи співати голосно, співають крикливо, а тихий спів перетворюють в тьмяне безбарвне звучання: при цьому підсилення звуку часто супроводжуються підвищенням, а послаблення – пониженням інтонації. Деякі співаки, змінюючи силу звуку, порушують ритм і динамічний ансамбль».

Спів з нюансами тісно пов'язаний з навичками дихання. Тихий спів вимагає дуже активного дихання і виразної вимови. Прийоми *cresc.* і *dim* також тісно пов'язані з навичками хорového дихання і вмінням підсилити і філірувати звук. Багато хорів співають голосно і часто не вміють співати *piano*, бо це технічно важко (легше форсувати звук і важче тримати його в динаміці *piano*). Навичку співу *piano* на диханні потрібно постійно виробляти і закріплювати як в роботі над вокальними вправами, так і в момент розучування репетуару. Коли хор вміє співати нюанс *piano*, йому легше даються всі інші нюанси. Вправи – співати з закритим ротом, потім – зі словами, але зберігаючи динаміку «закритого рота», аналогічно працювати над фрагментами з творів.)

Найважливіші засоби фразування – перемінна динаміка, цезури, експресія (виразність) метроритмічного руху, характер вимови (літ.) поетичного тексту. У фразуванні виявляється виконавська зрілість і культура хору і диригента, індивідуальність їх інтерпретації.

Після того, як всі деталі твору старанно відпрацьовані, центр уваги переноситься на твір в цілому, на виразність і яскравість виконання. Але і на цій стадії робота над деталями не припиняється, вони остаточно уточнюються, закріплюються. Виявляються головні лінії розвитку, встановлюється загальний динамічний план, темпи, кульмінаційні центри, якість цезур.

В кожному творі є кульмінація – найвища точка напруження, яку хор повинен виділити, а також – кульмінації в менших побудовах: фразах, реченнях, періодах, частинах (часткові кульмінації). Коли йде робота над кульмінацією, слід пам'ятати про закономірність – важливо виділити деяким збільшенням сили звуку вершину фрази, але ще важливіше для того, щоб вийшов ефект кульмінації, збавити (зменшити) після неї силу звуку, причому не різко, а поступово.

Проблема кульмінацій – найважливіша у виконанні як окремих розділів, так і рельєфно виділити кульмінації, але і зуміти підпорядкувати часткові головній, а також правильно виразити характер руху до кульмінації (поступове наростання динаміки або раптова кульмінація). Кульмінація завжди має індивідуальну, характерну тільки для даного твору форму:

– вона може підготовлюватись поступовим нарощуванням сили звуку на протязі значного періоду часу (І ч. «Іоанна Дамаскіна» С. Таньєва).

– в деяких творах динамізація досягається шляхом поступового нарощування сили звучання від побудови до побудови («Поет зима» з поеми «Памяти Сергея Есенина» Г. Свірідова). В цьому випадку на протязі кожної з побудов сила звуку витримується на одному рівні і підсилення його відбувається на межах побудов (в кінці кожної побудови).

– кульмінація може досягатись також засобом послідовного наростання динамічних хвиль («Куріє» з «Ганської меси» Ф. Ліста) і тоді необхідно точно розрахувати найменший і найбільший рівень гучності кожної «хвилі». Кульмінація може бути яскравою і підкресленою або пом'якшеною.

– немало прикладів, коли завдання виконавця полягає в тому, щоб «позбавити» побудову кульмінації, виконати її строго в одному нюансі. Кульмінація твору не завжди співпадає з моментом найбільшої сили звуку. Вона досягається не тільки динамічними, але й іншими засобами.

Найважче налагодити динаміку в творах культурної форми, в піснях, де в основі лежить прийом повторності. Диригенту потрібно визначити як кульмінації кожного куплету (часткові) так і кульмінацію всього твору. Динамічні відтінки оживляють музику. Тут можливі різні варіанти: поступове *crescendo* від першого куплету до останнього або поєднання

прийому підсилення з поступовим затиханням до кінця – це вирішується, виходячи із змісту.

Контрольні запитання

1. Дати визначення «Мотив».
2. Перекласти терміни *piu forte*; *meno forte*; *sforzando*; *subito*.
3. Що таке динаміка.

Розділ 5. Ансамбль хору. Загальне поняття

5.1 Ансамбль за кількістю хорових партій та видами теситурних умов

Слово ансамбль походить від французького «ensemble» – вкупі, злитно. Поняття ансамблю зустрічається в різних видах мистецтва: в архітектурі це сукупність споруд, що утворюють єдину архітектурну композицію; в балеті і театральному мистецтві – узгодженість спільного виконання, що утворює художню єдність спектаклю.

В музиці поняття ансамблю має декілька значень:

- а) спільне виконання декількома співаками чи інструментами музичного твору;
- б) невелика група музикантів, що разом виконують музичний твір;
- в) музичний твір, призначений для виконання невеликою групою співаків чи інструменталістів;
- г) колектив, що об'єднує виконавців різних видів мистецтва (музики, хореографії).

Хоровий ансамбль це врівноваженість, злитність і узгодженість всіх виразних елементів хорового звучання.

Форма звучання музичного твору, організація самої звучності, її якість і техніка є результатом досконалого ансамблю в хорі. Ансамбль хору є синтезом наступних елементів:

- інтонація – горизонталь;
- тембр – вертикаль;
- динаміка – сила звуку;
- ритм – співвідношення тривалості звуків;
- агогіка – єдність руху;
- дикція, орфоепія – єдність вимови.

Основні форми хорового ансамблю

- Ансамбль за кількістю хорових партій.
- Ансамбль за видами теситурних умов.
- Ансамбль хору як поєднання всіх елементів хорової звучності.

Ансамбль за кількістю хорових партій

1. Частковий ансамбль – це ансамбль окремої хорової партії, який передбачає абсолютну єдність злиття голосів в унісонному звучанні.
2. Унісонний ансамбль – це ансамбль одноголосного співу, при якому утворюється повне темброве, динамічне, метро-ритмічне, темпове, інтонаційне злиття голосів.
3. Половинний ансамбль – це ансамбль однорідних хорових груп: (S, A – ансамбль групи жіночих голосів, T, B – ансамбль групи чоловічих голосів)
4. Неповний ансамбль утворюється внаслідок з'єднання різнорідних хорових груп (SAT, SAB, BTA, BTS)

5. Загальний ансамбль утворюється внаслідок з'єднання всіх голосів хору.

Повний ансамбль, на відміну від часткового створює можливість при з'єднанні унісонних груп регулювати силу їхнього звуку, змінювати темброве забарвлення, тої чи іншої партії і характер вимови тексту. Диригент, згідно з своєю художньою уявою, може варіювати і силу звучання окремих голосів і якість вимови літературного тексту.

Другорядні хорові голоси, що співають на витриманих звуках в моменти передачі тексту ведучою партією і провести їх тихіше, (*Це стосується роботи над дикцією і в гомофонно-гармонічній фактурі*). В вокально-симфонічних творах якість донесення літературного тексту до слухачів залежить від насиченості фактури оркестру і його динамічної насиченості. При виконанні творів недостатньо чітко вимовляти слова – потрібно розкрити зміст літературного тексту. Для цього повинна бути правильна розстановка логічних наголосів в реченнях. В простому реченні може бути тільки один головний наголос, а всі решта наголоси в змістових групах слів перебувають в підлеглості до головного слова.

Технічну основу ансамблю складає вміння співаків виконувати одночасно і зливо. Хоровий ансамбль може бути тільки в правильному укомплектованому хорі. Велика диспропорція в кількісному складі співаків в партіях, нерівноцінність партій по якості звучання, сили, тембру і т.д. затрудняє роботу над ансамблем. Неоднаковий кількісний склад співаків в партіях, нерівноцінність партій за якістю звучання, силою, тембром, наявність в хорі осіб, що не володіють достатніми музичними даними або мають серйозні співацькі чи мовні дефекти теж затрудняє роботу над ансамблем. Бажано, щоб в хорі були співаки з хоровими сольними голосами, бо їх тембр позитивно впливає на якість звучання як окремих хорових партій, так і хору в цілому.

Необхідно, щоб всі голоси в партії були схожі за тембром і могли утворювати злитне унісонне тембральне звучання. Рідко зустрічаються співаки з різко відособленим тембром, який дуже відрізняється від типового забарвлення даної партії і не зливається з нею. Таких співаків не слід приймати в хор. Недопустима в хорі участь співаків в голосі яких є тремоляція (сильна). Велику школу хоровому ансамблю можуть спричинити голоси з різким, «горловим», затиснутим звуком. Вони суттєво виділяються з ансамблю і виправити це хормейстеру надзвичайно важко.

При розміщенні співаків в середині партії слід дотримуватись поступового переходу від більш легких голосів до більш тяжких, схожих по силі і тембру.

Необхідною умовою створення ансамблю є кількісна і якісна рівновага хорових партій (приблизно рівна кількість виконавців). Але, якщо в партіях S_2 і T_2 виявляються співаки з більш тяжкими і сильними голосами, то їх повинно бути менше, ніж S_2 і T_2 . Окрім цього в мішаному хорі S_1 (головний мелодичний голос) і B_1 («фундамент» хорової звучності) повинні мати дещо кількісну перевагу над рештою хорових партій. Все це необхідно врахувати в процесі комплектування хору.

Досягнення досконалого часткового ансамблю в кожній з хорових партій є дуже важливим для хору, бо загальний хоровий ансамбль – це результат поєднання часткових ансамблів:

- ансамблю інтонаційного;
- ансамблю строю;
- тембрального ансамблю;
- динамічного ансамблю;
- метро-ритмічного ансамблю;
- агогічного ансамблю;
- темпового ансамблю;

- дикційного ансамблю.

Ансамбль за видами теситурних умов

Ансамбль хору значною мірою залежить від теситурних умов, в яких перебуває та чи інша хорова партія.

Природний ансамбль. Цей вид ансамблю утворюється при однакових теситурах рівноцінному використанні регістрів кожної з хорових партій (коли всіх хорових партій однакова теситура – або середня, або висока, або низька). У ньому найбільш повно розкриваються характерні властивості абсолютно всіх голосів, партій, хору в цілому.

Штучний ансамбль – оперування різними видами теситур і регістрів окремих хорових партій (тобто, коли одні партії співають високо, а інші низько).

Інтервальні розриви між голосами, незручна теситура у творах, як правило, виникають не в наслідок недостатнього знання композиторами хорової специфіки, а навпаки, виступають в ролі важливого художнього засобу для втілення ідейно-образного змісту.

В хорових творах зустрічається безліч комбінацій хорових голосів, що приводить до мелодичних положеннях. При нерівномірному використанні теситурних умов для урівноважування хорової звучності необхідно застосувати різні динамічні відтінки, наприклад, скорочувати гучність партій, що перебувають в більш вигідних умовах, і посилювати звучність партій, що поставленні у невідгідні умови. В великий вплив на ансамбль має розташування акордів. При тісному розміщенні голосів легше добитись ансамблевої злагодженості, ніж при широкому. Але робота над природним і штучним ансамблями, «ансамблюючими» та «не

ансамблюючими» акордами залежить не тільки від інтервального співвідношення голосів, а від ряду інших факторів:

– Складу (типу) хору (однорідний, неповний, мішаний). В однорідному хорі, сама специфіка якого передбачає компактність, зрівноваженість звучання, при вибудуванні труднощами, ніж у неповному або змішаному, де об'єднуються неоднорідні тембри.

– Теситури (низька, середня, висока). Зручна теситура має більш сприятливі умови для створення ансамблю, ніж висока або низька.

– Динаміки. Використання динамічних відтінків, що відповідають натуральній природі звучання партій на даній висоті, утворює гарний ансамблевий ефект, і навпаки. Так, застосування *p*, *pp* у високому регістрі, або *f*, *ff* в низькому суперечить природі співацьких голосів.

– Фактури. Чіткий аналіз фактури виконуваного твору (акордово-гармонічна, гомофонно-гармонічна, поліфонічна).

Штучний ансамбль необхідний:

- а) при недостатній укомплектованості хорових партій в хорі;
- б) при *divisi* в хорових партіях, які утворюють ослабленні голосові групи;
- в) при подвоєнні основних голосів, які будуть виділятися із загального ансамблю;
- г) коли в даних теситурних умовах передбаченні нюанси лежать за межами вокальних можливостей окремих партій.

Умови виникнення природного ансамблю

На різних частинах діапазону співацьких голосів є динамічні знаки, в яких вони можуть співати в різних нюансах. Природний ансамбль виникає в тому випадку при даному показнику сили звуку (*pp*, *p*, *f*, *ff*) теситура хорових партій дозволяє необхідну динамічну рівновагу голосів (абсолютну або відносну в залежності від виду хорової фактури).

Для досягнення в хорі ансамблю велика увага повинна приділятися вихованню у співаків вміння слухати і чути один одного, вміння підстроювати і врівноважувати свої голоси в звучанні своєї хорової партії і хору в цілому. В роботі з хором часто використовується прийом унісонного співу на ланцюговому диханні, «філірування» унісону – це дає можливість вслухатись співакам у свій спів, вистроїти його.

Ансамбль хору як поєднання всіх елементів хорової звучності.

Наявність цілковитого ансамблю – унісонного і гармонічного – створює чистота інтонації. Ансамбль хору утворюється внаслідок поєднання всіх елементів хорової звучності таких ансамблів як: інтонаційний; тембровий; метро-ритмічний; динамічний; агогічний; дикційний; гармонічний; ансамбль фактур викладу.

Співвідношення звучання хору і оркестру.

Тембровий ансамбль. Унісонні об'єднання однорідних партій повинні зберігати їх темброве забарвлення в регістрах. Так, унісон S і А у нижньому регістрі мусить звучати насичено, густо, а в верхньому – легко, світло, звучання має бути рівним, наповненим. Унісон чоловічих голосів повинен вирізнятися компактністю, широтою звучання в нижньому регістрі, міццю, силою і яскравістю – в верхньому регістрі.

Зрівноважувати унісон в однорідних голосах треба в усіх регістрах, добиваючись характерної однотембральності протягом всього діапазону.

При об'єднанні неоднорідних голосів виникає новий тембр – мішаний. Його забарвлення залежить від типу сполучуваних голосів (жіночі, чоловічі), так і від схожості або відмінності їх регістрів. Наприклад, звучання унісонного ансамблю жіночих тембрів з тенорами буде світлим,

м'яким, а чоловічих з альтами – густим, щільним, завдяки переважанню в першому випадку жіночої, в другому – чоловічої груп хору.

Ансамбль метро-ритмічний. Прості розміри для виконання легші, ніж складні (в простих – одна сильна доля, в складних – сильна і відносно сильна долі). Найбільшу трудність являють собою мішані, перемінні і несиметричні розміри, які зустрічаються в сучасному хоровому письмі. В роботі над ритмічним ансамблем важливо виховати відчуття пульсації, чергування сильних і слабких метричних долей (сильні злегка акцентуються (наголошуються)). В цілях збереження ритмічного корисно застосовувати спосіб дроблення долей, прийнятих за одиницю метра.

В роботі над пунктирним ритмом (четверть з крапкою восьма) слідкувати, щоб (четверть з крапкою) «тягнулась» з тенденцією до збільшення довжини, а другий звук (восьма) (короткий) виконувати легко, з тенденцією до скорочення довжини, ніби «прив'язуючи» її до початку наступного звуку.

Відчуття пульсації співаки втрачають на витриманих звуках, що охоплюють 3-5-7 метричних долей, а це є причиною порушення темпу, ритму і в результаті – ритмічного ансамблю. Такі місця у творі вимагають особливо чіткого і активного диригентського жесту.

Причиною труднощів досягнення ритмічного ансамблю може стати складний ритмічний рисунок. Робота над ритмічним ансамблем тісно пов'язана з вихованням навичок одноразового взяття дихання, вступу і зняття звуку. Якщо в творах зустрічається зміна темпу, то новий темп необхідно взяти з самого початку нового фрагмента, не допускаючи поступового входження в темп. Ритмічний ансамбль передбачає досягнення ритмічної єдності як у співі окремої хорової партії, так і поміж всіма партіями хору.

Ансамбль динамічний. Чим багатша палітра динамічних фарб хору тим більші його можливості образів. У кожного колективу є свій діапазон і своя межа сили звуку, коли голоси звучать вільно і природно. Виразність нюансування несумісна з застосуванням форсованого співу. Всякий надмірний нажим протидіє природі співацьких голосів і порушує ансамбль. Розширення динамічних можливостей хору досягається не збільшенням звучання до *ff*, а вихованням навичок розподілення звучності, вмілою підготовкою кульмінацій, формуванням гарного виразного *pp*.

Forte у співака з великим голосом буде голосніше, ніж у співака із слабким голосом. В хорі всі голоси повинні бути вирівняні. Ця рівновага встановлюється перш за все на нерухомих нюансах. Більш складну форму динамічного ансамблю являють рухомі нюанси (слуховий контроль хористів, однакове регулювання сили звуку – *cresc.*, *dim.*). Якість і форма динамічного ансамблю обумовлюється фактурою твору.

Дикційний ансамбль. Від якості дикції залежить вокальна сторона виконання. Хороша вимова сприяє формуванню найважливіших якостей співацького голосу, активізує дихання і формування звуку. Характер співацької дикції залежить від характеру музики, змісту твору.

В драматичних творах, урочистих гімнах слова вимовляються значуще, при більш «крупній» артикуляції. В спокійних, наспівних творах текст вимовляється м'яко, в маршових – скандовано, твердо.

При виконанні творів в швидких темпах потрібно зменшити силу звуку, слова вимовляти легко, близько і активно при мінімальному русі артикуляційного апарату.

Особливу увагу слід звернути на багатобуквенні склади («сплетемо», «зустрічати») та одночасну вимову приголосних в кінці слова, а також дотримуватись правила переносу приголосних з кінця складу на початок

наступного складу. На дикційний ансамбль впливають сила звуку і теситура (найкращі умови – помірна сила звучання (mf) і середня, зручна теситура).

Одночасність і синхронність вимови приголосних – одна з головних умов досягнення ритмічного ансамблю. На ритмічний ансамбль впливає розстановка смислових акцентів у літ. тексті інтерпритованого твору. В різних видах фактури літ. текст основного голосу (тематичного матеріалу) мусить подаватися якомога чіткіше.

Гармонічний ансамбль передбачає повну узгодженість та зрівноваженість хорових партій під час виконання акордів та співзвуч, виявлення інтонаційного зв'язку між ними, ясність тональних співвідношень, пропорційність у звучанні мелодичного та супроводжуючих голосів. Подібний ансамбль є найбільш характерним для гармонічної фактури, яка має такі різновиди: гомофонна, мелодико-гармонічна, гармонічна.

Ансамбль фактур викладу. Фактура викладу твору передбачає (диктує) особливі форми ансамблю, який узгоджує різні по значенню музично-тематичні елементи фактури. В одних творах муз. образ розкривається за допомогою мелодії, в других – гармонічними прийомами, в третіх – тими і іншими разом.

- **Гомофонний склад** (гомофонно-гармонічна фактура): мелодична функція належить одному, основному голосу, а решта голосів являє собою гармонічний супровід з відмінним від мелодії ритмом («Тиха українская ночь» Р. Щедріна).

При гомофонному складі мелодія завжди повинна звучати виразно, рельєфно, та разом із тим органічно зливатись із супроводжуючими голосами. Нерідко її доручають одній із середніх, або нижній партії, що

викликає значну складність для хормейстера у вирівнюванні гармонічного ансамблю (передній план – тема, все решта утворює фон).

- **Мелодико-гармонічний** склад (фактура): мелодична функція одного з голосів виступає на фоні загальної гармонії при єдиному для всіх ритмічному малюнку («Вечірня пісня» С. Танєєва, «Серенада» С.Танєєва, «Граї, моя пісне» В. Тиможинського).

Як правило, мелодична лінія в такому виді фактури розміщена в найвищому з голосів і тому звучить дещо сильніше, ніж інші. У зв'язку з цим нема необхідності в її додатковому виділенні.

- **Гармонічний склад** (фактура): при однаковому ритмі ні один із голосів не виконує мелодичної функції, підкреслюється лише колорит гармонії (В. Щєбалін «Зимняя дорога» - Фрагмент «Ни огня, ни чѣрной хаты»). Засобом художньої виразності тут є гармонія.

Хоча в одному разі голоси мусять бути повністю рівноправні, їх рівновагу за силою звучання слід розуміти все ж деякою мірою умовно, так як із загального ансамблю раз у раз необхідно трохи виділяти найбільш важливі гармонічні звуки, особливо при змінах гармонії і тональності.

Хорові твори за участю солістів можуть мати різноманітну фактуру. Але здебільшого вони відносяться до гомофонного складу, оскільки виклад провідної мелодії в них доручають сколюючому голосу, а роль супроводу – хору. В таких випадках хору належить співати тихіше, ніж солісту, але розрив у гучності звучання між ними не повинен бути значним. Тоді ж, коли до складу хору входить партія, темброво близька за тим, щоб вона не поглинала сколюючої лінії («Ночь» Ш. Гуно).

При роботі над гармонічним ансамблем необхідно контролювати динамічну рівновагу голосів, зокрема при розучуванні партитур, де є унісонні або октавно-унісонні подвоєння. Для уникнення строкатості звучання партії, в яких відбувається *divisi*, мають виконуватися трохи

сильніше від інших. Важливою є опора на нижній голос як фундамент акорду, котрий, відповідно, повинен звучати дещо голосніше від інших.

На гармонічний ансамбль суттєво впливає правильна розстановка смислових акцентів у літературному тексті твору. Текст основного голосу мусить подаватися якомога чіткіше. Поліфонічний ансамбль передбачає стійке та узгоджене звучання голосів при відносній динамічній незалежності кожного з них, продиктованій їх інтонаційною значущістю у загальному контексті хорової партитури. Поліфонічний склад з характерним для нього контрастом кількох мелодичних ліній, що самостійно розвиваються, належить до найбільш складних різновидів фактури.

Існують два види поліфонії: імітаційна поліфонія і не імітаційна. Імітаційна поліфонія базується на почерговому проведенні в різних голосах однієї і тієї ж мелодичної побудови (теми), яке, таким чином, імітується іншими голосами. Не імітаційна поліфонія базується на одночасному співвідношенні мелодичних ліній, які різняться між собою на всьому протязі звучання і поділяється на:

- Контрастну поліфонію, в якій відмінність голосів пов'язана з тим чи іншим ступенем їх контрастування (контрастні теми);
- Підголоскову поліфонію, в якій голоси не контрастують, а споріднені (схожі) між собою, виконують різні варіанти однієї і тієї ж мелодії.

Імітаційна поліфонія, як було сказано, пов'язана з послідовним проведенням однієї і тієї ж теми або мелодичного звороту в різних голосах на фоні протискладнення в інших. На імітації засновані такі поліфонічні форми як fuga, фугато, канон тощо. Часто поліфонічні епізоди зустрічаються в творах гомофонно-гармонічного складу.

При виконання поліфонічних творів потрібно дотримуватись певних принципів роботи над хоровим ансамблем:

Поліфонічний ансамбль – це відносна рівновага голосів в залежності від значимості тематичного матеріалу. Кожна з хорових партій повинна вміти виконати тему першим планом, потім гнучко переключитись на спів другого і третього планів. Це – важливий елемент техніки виконання поліфонічної музики. В імітаційних творах тема у всіх голосах повинна проводитись з дотриманням єдності технічних прийомів (штрихи, динаміка, артикуляція).

Контрольні запитання

1. Ансамбль теоретичне поняття.
2. Поняття ансамблю в музиці.
3. Як розподіляється ансамбль за кількістю хорових партій.
4. Чим відрізняється природній ансамбль від штучного.
5. Перезвіть всі хорові ансамблі з коротким поясненням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : [навчальний посібник] / Ольга Бенч-Шокало. – К. : Редакція журналу «Український Світ», 2002. – 440 с.
2. Бермес І. Л. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – теорія та історія культури / Бермес Ірина Лаврентіївна ; Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. – К., 2005. – 20 с.
3. Бурбан М. Українська хори та диригенти : [монографія] / Михайло Бурбан. – Вид. 2, випр. і доп. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 672 с.
4. Вейнгартнер Ф. О дирижировании... / Феликс Вейнгартнер // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / [ред.-сост. Л. Гинзбург ; пер. Н. Кравец]. – М. : Музыка, 1975. – С. 165–181.
5. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре / Константин Виноградов. – М. : Музыка, 1967. – 100 с.
6. Гулеско І. І. Кафедра хорознавства та хорового диригування ХДАК (до 40-річчя творчої діяльності) / Гулеско І. І., Ірха В. І. // Культура України : збірник наукових праць. – Вип. 5 : Мистецтвознавство. – Х. : Харківська державна академія культури, 1999. – С. 191–199.
7. Дмитревський Г. О. Хорознавство і керування хором / Георгій Дмитревський. – К. : Музична Україна, 1961. – 96 с.
8. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості / Роман Кофман. – К. : Музична Україна, 1986. – 40 с.
9. Кошиць О. Хоровий спів в Україні / Олександр Кошиць // Дніпро. –

Філадельфія. – 1938. – 1 листопада.

10. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ ст. / Анатолій Лащенко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 14. – Кн. 6. – К., 1999. – С. 18–31.
11. Марач О. М. Методико-виконавські традиції київської хорової школи як джерело майстерності диригентів Волині / Олександр Марач // Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції студентів і аспірантів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» : у 2-х тт. – Том 2. – Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2012. – С. 213–215.
12. Марач О. М. Соціокультурний континуум в Україні періоду Незалежності та розвиток хорового мистецтва: теоретичний аспект / Олександр Марач // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство : зб. наук. праць. – Вип. 26–27. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника, 2012–2013. – С. 75–83.
13. Марач О. М. Сучасне хорове виконавство в Україні: панорама явища / Олександр Марач // Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції студентів і аспірантів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» : у 2-х тт. – Том 2. – Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2011. – С. 175–176.
14. Марач О. М. Церковне хорове мистецтво Волині в добу державної Незалежності України / Олександр Марач // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку – наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 17. – Т. 1. □ Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2011. – С. 102–108 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.nbu.gov.ua/Portal/>

soc_gum/Uk_msshr/2011_17_1/marach.pdf .

15. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури / Мартинюк Анатолій Кирилович ; Харківська державна академія культури. – Х., 2001. – 20 с.
16. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова школа М. В. Лисенка як феномен української музичної культури / Анатолій Мартинюк // Теоретичні та практичні питання культурології : збірник наукових статей. – Вип. 2. – Запоріжжя : Запорізький державний університет, 1999. – С. 106–112.
17. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорові школи в Україні і освіта / Анатолій Мартинюк // Теоретичні та практичні питання культурології : збірник наукових статей. – Вип. 3. – Запоріжжя : Запорізький державний університет, 2000. – С. 106–112.
18. Мартинюк А. К. Системні уявлення про концепцію диригентсько-хорових дисциплін / Анатолій Мартинюк // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи». – Суми, 1997. – С. 30–38.
19. Мартинюк А. К. Сучасна диригентсько-хорова освіта в Україні в системі педагогічної антропології / Анатолій Мартинюк // Постметодика. – № 7–8 (45–46). – 2002. – С. 153–156 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.conference.mdpu.org.ua>.
20. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Михайлець Вікторія Вікторівна ; Одеська державна музична академія імені А. Нежданової. – О., 2004. – 18 с.
21. Михайлець В. В. До феномену хорової музики у православному

- богослужінні / Вікторія Михайлець // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових праць. – Вип. 3. – Х. : Каравела, 1999. – С. 36–40.
22. Мороз Л. В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття : автореферат дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 – теорія та історія культури / Мороз Леся Василівна ; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2003. – 19 с.
23. Мусин И. Р. О воспитании дирижёра : очерки / Ирик Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 248 с.
24. Паисов Ю. Камерный хор – новая ветвь русского хорового исполнительства / Юрий Паисов // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства : сборник статей / [ред. А. Алексеев]. – М. : Советский композитор, 1985. – С. 158–178.
25. Певзнер Б. Камерный хор – структура, организация, принципы работы / Борис Певзнер // Советская музыка. – № 7. – 1979. – С. 40–41.
26. Питання диригентської майстерності / [упор. М. Канерштейн]. – К. : Музична Україна, 1980. – 184 с.
27. Пігров К. К. Керування хором / Костянтин Пігров ; [заг. ред. [і передмова, с. 3–6] нар. артиста СРСР О. З. Мінківського] ; [вид. 2-е, випр., доп]. – К. : Держ. вид. образотвч. мистецтва і муз. літ УРСР, 1962. – 202 с.
28. Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній-концертній практиці ХІХ ст. : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Плужніков Віктор Миколайович ; Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Х.,

2006. – 17 с.

29. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика / Ирина Польская. – Х. : ХГАК, 2001. – 396 с.
30. Поляков О. И. Язык дирижирования / Олег Поляков. – К. : Музична Україна, 1987. – 95 с. – (Музыканту-педагогу).
31. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / Пучко-Колесник Юлія Віталіївна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2009. – 18 с.
32. Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля / Юлія Пучко // Мистецтвознавчі записки : збірник наукових праць. – К. : Міленіум, 2005. – Вип. 7. – С. 60–66.
33. Пучко Ю. Хорове мистецтво як об'єкт музичної культурології: соціокультурні функції хорової музики / Юлія Пучко // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2004. – № 4. – С. 50–54.
34. Раабен Л. Н. Камерная музыка / Лев Раабен // Музыкальная энциклопедия. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1974 ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.musenc.ru/html/k/kamerna8-muz3ka.html>.
35. Радик Д. В. Диригентська школа професора М. А. Берденникова / Дмитро Радик // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2009. – № 4 (5) ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Chasopys/2009_4/zmist.html.
36. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та

- історія культури / Римар Росіна Сергіївна ; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. – Л., 2008. – 20 с.
37. Рожок В. І. Диригентське мистецтво України / Володимир Рожок. Музика і сучасність : Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. – К. : Книга пам'яті України, 2003. – С. 63–74.
38. Сверлюк Я. В. Диригентсько-оркестрова освіта : теорія, методика, практика : [монографія] / Сверлюк Я. В. – К. : Київський національний університет культури і мистецтв, 2007. – 235 с.
39. Селезнева Н. Взаємозв'язок мистецтва хорового співу та народної освіти в українській культурній традиції / Наталія Селезнева // Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах. – Ч. 1 : Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : збірник наукових праць. – Х. : Стиль–Издат, 2003. – С. 200–206.
40. Селезнева Н. О професіоналізмі хормейстера (к определению понятия) / Наталия Селезнева // Сучасні проблеми методичного аспекту освіти та мистецтвознавства : збірник наукових праць. – К. : Науковий світ, 2002. – С. 244–252.
41. Селезнева Н. О. Професіоналізм хормейстера. Психологічний та культурно-історичний аспекти : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Селезнева Наталія Олексіївна ; Одеська державна музична академія імені А. Нежданової. – О., 2004. – 16 с.
42. Селезнева Н. Професіоналізм и дилетантизм (аматорство) в хоровом искусстве Украины / Наталия Селезнева // Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах : збірник наукових праць. – Х. : Принт Дизайн, 2003. – С. 94–102.
43. Сенченко Л. Формування хорового мислення диригента / Л. Сенченко. – Рівне : РДГУ, 1998. – 128 с.

44. Серебрі А. П. Історія кафедри хорового диригування / Аліса Серебрі ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://odma.edu.ua/about/history/choral_conducting.
45. Синкевич Н. Т. Соціокультурні функції українського хорового мистецтва : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / Синкевич Наталія Тадеївна ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2012. – 20 с.
46. Смирнов Б. Ф. Дирижёрское искусство как художественный и социокультурный феномен : дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Смирнов Борис Фёдорович ; Челябинская государственная академия культуры и искусств ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2004. – 330 с. ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/dirizhyorskoe-iskusstvo-kak-hudozhestvennyy-i-sotsiokulturnyy-fenomen>.
47. Степанченко Г. Українське хорове виконавство в світі / Галина Степанченко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. – К., 2001. – С. 322–326 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nlib.narod.ru/books/nv-2001.pdf>.
48. Чесноков П. Г. Хор и управление им / Павел Чесноков. – М. : Музыка, 1961. – 240 с.
49. Чич Г. К. Дирижирование как искусство, методы его познания / Гисса Чич. – Майкоп : АГУ, 2001. – 78 с.
50. Швед М. Б. Особливості сприйняття сучасної музики : спроба класифікації слухацької аудиторії / Михало Швед // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 3. – Луцьк : РВВ «Вежа», 2009. – С. 23–36.

51. Шерхен Г. Учебник дирижирования / Г. Шерхен ; [пер. И. Шрайбера]
// Дирижёрское исполнительство : Практика. История. Эстетика /
[ред.-сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. – С. 208–262.

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Бурбан М. Українська хори та диригенти : [монографія] / Михайло Бурбан. – Вид. 2, випр. і доп. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 672 с.
2. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре / Константин Виноградов. – М. : Музыка, 1967. – 100 с.
3. Дмитревський Г. О. Хорознавство і керування хором / Георгій Дмитревський. – К. : Музична Україна, 1961. – 96 с.
4. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості / Роман Кофман. – К. : Музична Україна, 1986. – 40 с.
5. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ ст. / Анатолій Лащенко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 14. – Кн. 6. – К., 1999. – С. 18–31.
6. Марач О. М. Соціокультурний континуум в Україні періоду Незалежності та розвиток хорового мистецтва: теоретичний аспект / Олександр Марач // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство : зб. наук. праць. – Вип. 26–27. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника, 2012–2013. – С. 75–83.
7. Марач О. М. Сучасне хорове виконавство в Україні: панорама явища / Олександр Марач // Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції студентів і аспірантів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» : у 2-х тт. – Том 2. – Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2011. – С. 175–176.
8. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури / Мартинюк Анатолій Кирилович ; Харківська державна академія культури. – Х.,

2001. – 20 с.

9. Мартинюк А. К. Сучасна диригентсько-хорова освіта в Україні в системі педагогічної антропології / Анатолій Мартинюк // Постметодика. – № 7–8 (45–46). – 2002. – С. 153–156 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.conference.mdpu.org.ua>.
10. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Михайлець Вікторія Вікторівна ; Одеська державна музична академія імені А. Нежданової. – О., 2004. – 18 с.
11. Мусин И. Р. О воспитании дирижёра : очерки / Ирик Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 248 с.
12. Паисов Ю. Камерный хор – новая ветвь русского хорового исполнительства / Юрий Паисов // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства : сборник статей / [ред. А. Алексеев]. – М. : Советский композитор, 1985. – С. 158–178.
13. Певзнер Б. Камерный хор – структура, организация, принципы работы / Борис Певзнер // Советская музыка. – № 7. – 1979. – С. 40–41.
14. Пігров К. К. Керування хором / Костянтин Пігров ; [заг. ред. [і передмова, с. 3–6] нар. артиста СРСР О. З. Мінківського] ; [вид. 2-е, випр., доп]. – К. : Держ. вид. образотвч. мистецтва і муз. літ УРСР, 1962. – 202 с.
15. Рожок В. І. Диригентське мистецтво України / Володимир Рожок. Музика і сучасність : Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. – К. : Книга пам'яті України, 2003. – С. 63–74.
16. Селезнева Н. О. Професіоналізм хормейстера. Психологічний та

культурно-історичний аспекти : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Селезнева Наталія Олексіївна ; Одеська державна музична академія імені А. Нежданової. – О., 2004. – 16 с.

17. Селезнева Н. Професіоналізм и дилетантизм (аматорство) в хоровом искусстве Украины / Наталия Селезнева // Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах : збірник наукових праць. – Х. : Принт Дизайн, 2003. – С. 94–102.
18. Степанченко Г. Українське хорове виконавство в світі / Галина Степанченко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. – К., 2001. – С. 322–326 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nlib.narod.ru/books/nv-2001.pdf>.
19. Чесноков П. Г. Хор и управление им / Павел Чесноков. – М. : Музыка, 1961. – 240 с.

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Агогічний ансамбль

Альтіно

Ансамбль

Ансамбль інтонаційний

Ансамбль пісні і танцю

Ансамбль стрій

Артикуляція

Атака звуку

Бас-кантанте

Бас-профундо

Бас центральний

Вид хору

Верхній (або головний) резонатор,

Верхньореберне дихання

Високий регістр

Висока форманта

Голосовий апарат

Голосові зв'язки

Двоголосний хор

Джерело звуку

Дикційного ансамбль

Дикція

Динамічний ансамбль

Дитячий альт
Дитяче сопрано
Дитячий хор
Діапазон
Драматичне мецо-сопрано
Драматичне сопрано
Драматичний баритон
Драматичний тенор

Жіночий хор

Колоратурне сопрано
Контральто
Культура мови

Лірико-драматичне сопрано
Лірико-драматичний баритон
Лірико-драматичний тенор
Лірико-колоратурне сопрано
Ліричне мецо-сопрано
Ліричне сопрано
Ліричний баритон
Ліричний тенор

Метро-ритмічний ансамбль
Механізм дихання
Мікст
Мішаний хор
Мішаний (мікстовий)

Музичний звук

Мутаційний період

М'яка атака звуку

Навчальний хор

Народний хор

Нерухомі резонатори

Нижній (або грудній) резонатор,

Нижній (грудний) регістр

Нижньореберне (діафрагматичне) дихання

Низька форманта

Обертон

Одноголосний хор

Опора дихання

Орфоепія

Охорона голосу

Передмутаційний період

Перехідні ноти

Придихова атака звуку

Природний ансамбль

Резонатор

Рухомі резонатори

Середньореберне дихання

Співацька постава

Тверда атака звуку

Тембр

Тембральний ансамбль

Темпового ансамбль

Теситура

Тип звуковедення

Тип хорів

Триголосний хор

Фальцет

Форманта

Форсований спів

Форсування звуку

Хор

Хорова капела

Хорова партія

Хор театру

Хори «загального типу»

Церковний хор

Частоти коливання

Чоловічий хор

Чотириголосний хор

Штучний ансамбль

Legato

Non legato

Portamento

Staccato

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Бенч-Шокало О. Г.

Бермес І. Л.

Бурбан М.

Вейнгартнер Ф.

Виноградов К. П.

Гулеско І. І.

Дмитревський Г. О.

Кофман Р. І..

Кошиць О.

Лащенко А. П.

Марач О. М.

Мартинюк А. К.

Михайлець В. В.

Мороз Л. В.

Мусин І. Р.

Паисов Ю.

Певзнер Б.

Пігров К. К.

Плужніков В. М.

Польская І. І.

Поляков О. І.

Пучко-Колесник Ю. В.

Раабен Л. Н.

Радик Д. В.

Римар Р. С.

Рожок В. І.

Сверлюк Я. В.

Селезнева Н.

Сенченко Л.

Серебрі А. П.

Синкевич Н. Т.

Смирнов Б. Ф.

Степанченко Г.

Чесноков П. Г.

Чич Г. К.

Швед М. Б.

Шерхен Г.

ДОВІДНИК ДИРИГЕНТІВ

**КЕРІВНИКИ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ
ЗАХІДНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ
ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ**

Вацек Олександр Олександрович. Хорова капела «Орея» м. Житомир. Випускник Одеської конс., керував анс. «Льонок». «Орею» засн. у 1986 р. на базі музучилища і БК.); у 1996 – чеський хор «Гаудеамус».

«Орея» здобула 8 гран-прі: Майнгаузен-1993, Київ-2007, Марібор-2008, Толос-2011 та ін., 31 перший приз. Є співаки без муз. освіти.

Вацек – член журі конкурів в м. Толоса (Іспанія), Марктобердорф (Німеччина), Ріва дель Гарда (Італія), конкурс ім. Брамса (Німеччина), Таллін (Естонія), Берген (Норвегія). Член світової організації хорової муз., організатор світової хор. олімпіади у 2000-х (Корея, Німеччина, Китай).

Використовує розділення хорових ансамблів, квазіприродні та квазіінструментальні звучання. Репертуар: духовна класика – А. Ведель, П. Чесноков, С. Рахманінов, укр. класика – Лисенко, Леонтович, сучасна муз. – Станкович, Алжнєв, Зубицький, ін.

Волонтир Володимир Ілліч. Мукачівська хорова школа хлопчиків і юнаків (Закарпаття) – засновник, директор і керівник хору, композитор.

Випускник Київської консерваторії класу М.Берденінкова. Створив хор хлопчиків (1983) та на його основі у 1988 – експериментальну хорову школу, яка працює за його планами і методикою. Хлопці від 10 до 18 років. Тут вчився Б.Пліш.

Хормейстер з часу заснування – Оксана Волонтир. Хор виступав у 17 країнах Європи, лауреат багатьох конкурсів, Європейського молодіжного муз. фестивалю в Бельгії, міжнародних фестивалів хорів хлопчиків у Києві, Угорщині та ін. Репертуар: укр. класика, сучасні – Скорик, Дичко, зарубіжні – Палестина, Бах, Моцарт, твори Волонтира і угорця Кодая.

Гаврилюк Валентина Євгеніївна. Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник академічної хорової капели студентів відділу хорове

диригування Волинського державного коледжу культури і мистецтв імені Ігоря Стравінського. Художній керівник камерного хору костелу св. Петра і Павла. Художній керівник хору польського товариства імені Т. Костюшко. Лауреат премії імені Ігоря Стравінського.

Гнідь Володимир Пилипович. Хор викладачів Львівського музучилища ім. Станісл. Людкевича (викладачі різних спеціальн.)

Випускник Львівської консерв. Керував студент. хором Львівського універ. ім. Івана Франка та чоловічим хором «Орфей» Львівської політехніки.

Хор музучилища створено у 1990 Василем Яциняком, з 1995 – В. Гнідь. Велика кількість концертів, богослужінь, брав участь в ювілейній академії в Мюнхені (1997), присвяченій кардиналу Йосифу Сліпому, переможець і дипломант акцій в м. Гайнувка (Польща), Монтре (Швейцарія), Арнем і Монстер (Голландія), Торев'єха (Іспанія), Нансі (Франція), на островах Родос (Греція), Джерсі (Англія) та ін.

Репертуар: 120 творів – «золотої» укр. класики і суч.комп., цикл колядок, щедрівок, веснянок, купальських, Божественна Літургія, Всенощна, твори львівських комп.

Даньковський Ігор Іванович. Галицький камерний хор «Євшан» Львівського центру народної творчості. Випускник Львів. конс.

Хор заснував у 1990 і керував Михайло Богач (1990-92), Богдан Генгало (1992-2000), від 2000 – І.Даньковський. учасники – студенти, молоді митці. Чисельні гастролі в Європі. Конкурси в Україні, Білорусії, Іспанії (конкурс хабанери і поліфонії).

Репертуар – від Дилецького і Палестрини до сучасників, участь проєктах «Гранди мистецтва», виконанні «Dies Irae» Антоніо Кальдара з камерним оркестром «Віртуози Львова», мюзиклі Юрія Сасенка «Вірую».

Оскільки молодіжний хор, то бере участь у молодіжних проектах: з «Піккардійською терцією» («Містерія Різдва», «Голгофа»), співачкою Русланою («Різдво з Русланою», «Дзвінкий вітер»), участь в «Таврійських іграх».

Демцюх Зеновій Миколайови. Капела «Антей» Львівського нац. універ. ім. Івана Франка (діяла у 1984–2005). Випускник Львівської консерваторії.

Капелу заснував і керував нею З.Демцюх. Диригент чоловічого вок. ансам. «Солісти Львова» (з 2001), доцент Львів. університету ім.Франка. 1996 – диригував зведеним хором з України під час літургії у Ватикані за участю Папи Іоана Павла II. Брав участь з хором в оперних постановках – «Вільгельм Телль» Россіні, оперета «Боккаччо» фон Зуппе, хорові сцени у «Набукко», «Травіаті» Верді, «Кармен» Бізе, участь у виконанні «Реквієму» та «Коронаційної меси» Моцарта та ін. Репертуар: класика та сучасні композитори, музика діаспори (фрагменти Літургії Ігоря Соневицького).

Тепер новий хор студентів. Кер. Марія Камінська.

Дем'янець Ігор Йосипович. Муніципал. хор «Галицькі передзвони» і монастиря оо.Василіян «Кантемус» (Івано-Франківськ). Випускник Львів. конс., класу Івана Юзюка. Співорганізатор різдвяного фестивалю «Коляда на Майзлях» (І.-Франківськ)

«Галицькі передзвони» засн. у 1991, керівник – Володимир Савчук (1991–2005), доцент Прикарпатського унів. ім. Стефаника.

У 2000 – статус муніципального, з 2005 керує Дем'янець. Запис 2 CD – нар. пісень і дух. муз. Співпрацюють з Л.Дичко, Г.Гаврилець, Степурком, з композиторами Галичини Шиптуром, Черленюком, Сидораком, Фіцаловичем. Хор – лауреат конкурсів у Польщі, Словаччині,

Великобританії, Україні (імені Л.Укр, Ден.Січинського, Євг.Козака).
Учасник великої кількості міжнар. фестивалів.

«Кантемус» створ. у 2000 як богослужбовий. Окрім давньої та сучасної дух
муз. – пісні Прикарпаття в обр. Бабинського, Шиптура. Учасник
богослужіння папи Іоанна Павла II у Києві, 2001. Фестивалі в Австрії,
Словаччині, Польщі.

Дунець Святослав Богданович. Камерний хор Тернопільської
філармонії (керував у 1998-2010). Випускник Львів. конс., класу Ігоря
Циклінського, який керував хором конс. У 1998–2002 – худ.кер.
Тернопільської філарм., з 2008 - дириг. симф. оркестру музучилища.

Хор Терноп. філарм. створено у 1998 р.

Хор – лауреат конкурсів ім. Д.Січинського, Бели Бартока (Угорщина), у
Гайнувці (Польща), учасник фестивалів.

Тепер хором керує Богдан Іваноньків.

Іваноньків Богдан Михайлович. Камерний хор Тернопільської
філармонії (з 2008 р.)

Випускник Львів. конс.

Хор створено у 1998 р., керував С.Дунець

Хор – лауреат конкурсів ім. Д.Січинського, Бели Бартока (Угорщина), у
Гайнувці (Польща), учасник фестивалів.

Б.Іваноньків працював художнім керівником та диригентом
ансамблю пісні й танцю «Черемош», хорової капели Львівського
університету. З 1972 – худ. кер. Тернопільської філарм., керівник
Струсівської капели бандуристів, у 1975–1992 – викладач, керівник хору та
зав.відділом Терноп. музучилища ім.Крушельницької. З 1994 – викладач
Терноп. педуніверситету ім.Гнатюка, з 1999 – керівник студент. хорової
капели, з 2010 – керівник Камерного хору філармонії.

З хором училища виконав кантати «Хустина» Ревуцького, «Вечорниці» Ніщинського, «Заповіт» Людкевича, зі Струсівською капелою – повстанські пісні, з капелою університету – програму «Музика українських та зарубіжних композиторів».

Зваричук Жанна Йосипівна. івано-франківський хор «Кредо» і Хор Інституту мистецтв Прикарпатського націон. універс. ім.Василя Стефаника
Випускниця Львівської конс. Дисертація «Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ ст.».

Камерний хор «Кредо» при соборі св.Воскресіння створ. у 1990 р. Виступав у Римі з нагоди 400-річчя Берестейської унії, участь у фестивалях в Угорщині, Німеччині, Франції, Словаччині. Дипломант конкурсів у Великобританії, Італії, Австрії. Золотий диплом і срібна медаль на ІІІ всесвітній хоровій олімпіаді в Німеччині. Брав участь в Літургії з папою Іоаном Павлом ІІ у Києві (2001).

Кацал Микола Лукич. львівська хорова капела хлопчиків «Дударик». Засн. хору (1971) і школи (1989), худ. керівник і диригент. Випускн. Львівської конс., класу Мих. Антківа. У 1968 перейняв естафету від Мих. Пашковського у керуванні ансамблем хлопчиків Львів. будинку залізничників, на основі якого створив свій хор і школу. Це 1 в Україні хорова школа, їй передали приміщення шпиталю св. Лазаря.

Репертуар – хор. класика, нар. пісні, крупні форми – Stabat Mater Перголезі, Carmina Burana Орфа, Requiem Моцарта, ІХ Симф. Бетховена, ІІІ Симфонія Kadisz Бернстайна, ораторії.

За 40 років концертної діяльності капела дала понад 2500 концертів у найпрестижніших концертних залах України і світу, серед яких Карнегі Хол, собор Паризької Богоматері, Ванкувер Ейр Плейс, Варшавська

філармонія, Палац Україна, Національна опера України, Національна філармонія.

Співпрацівники – Дмитро Кацал (син) – директор і диригент з 2005 р., Любов Кацал – концертм., Леся Чайківська – хормейстер у 1976-2007 рр., Дарія Корінь – хормейстер дитячого хору та ін.

Кулик Микола Васильович. хорова капела «Трембіта». Випускник Львівської консерваторії. «Трембіта» створена у Львові 1940 Дмитром КОТКОМ на базі його чоловічого хору. Керували Петро Гончаров, Олександр Сорока (1940-46), Микола Колесса (1947), з 1948 – П.Муравський, з 1965 – В. Пекар, з 1979 – Ігор Жук, 1986-88 – О. Цигилик, з 1990 – М. Кулик. З 1990 р. є камерний оркестр, кер. Володимир Дуда, що дало можливість підготовки великих оркестрово-хорових композицій: "Велика меса" і "Реквієм" Моцарта, ораторія "Месія" Генделя, хорові концерти та літургія Бортнянського, літургії Вербицького та Січинського. Виконують муз. Скорика, Камінського, Козаренка

Левенець Ігор Прокопович. хор «Галичина» Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької. Також багаторічний керівник симф. орк. училища, завідувач дир.-хор. відділу. Випускник Львів. конс., клас М.Колесси. Хор – лауреат конкурсів ім. Леонтовича (2006), Лесі Українки (2011) та ін.

Ляшенко Руслан, львівський чоловічий муніципальний хор «Гомін». Хормейстер – волинянин Петро Швайковський. Випускники Львів. конс.

Хор «Гомін» засн. О.Цигиликом у 1988 при львівському відділенні музично-хорового товариства України.

Хор - лауреат конкурсу ім.М.Леонтовича (1989) та 4-ох регіональних: ім. С.Людкевича, Д.Січинського, «Хортиця» та т-ва «Просвіта». Учасник міжнародних фестивалів в Іспанії, Польщі, Словаччині. Гастролі у багатьох країнах: США (1990), Франція, Німеччина, Чехія (1992), Великобританія (1995), Сербія (1996), Польща.

1996 – учасн. звед. хору з нагоди 400-р. Берестейської унії у Римі. 2001 - участь у Святій Літургії під час приїзду отця Івана Павла ІІ. 2003 - «Гомін» набув статус муніципального хору.

Марач Олександр Миколайович. Кандидат мистецтвознавства, доцент, диригент-хормейстер. Доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки. Автор низки наукових та навчально-педагогічних праць з музичної теорії та хормейстерської діяльності. Художній керівник та диригент народного ансамблю пісні і танцю «Розмай» Волинського національного університету імені Лесі Українки, художній керівник академічної хорової капели комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради «Музичні гобелени», художній керівник та регент чоловічого хору храму ікони Холмської Божої матері. Член спілки "Асоціація діячів естрадного мистецтва України" з 2014. Заслужений артист естрадного мистецтва України, творчої спілки "Асоціація діячів естрадного мистецтва України".

Мойсіюк Василь Васильович. Заслужений діяч мистецтв України. Художній керівник архієрейського хору «Оранта» Луцького собору Святої Трійці. Завідувач відділення хорове диригування Волинського державного коледжу культури і мистецтв імені Ігоря Стравінського. Художній керівник академічної хорової капели факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Одинець Олександр, архієрейський хор «Воскресіння» (Рівне) з 2012 р.

Випускник Одеської консерв. імені Антоніни Нежданової.

Хор засн у 1992 р. О. Тарасенком. Хор під кер. Тарасенка – лауреат 6-ти міжнародних (Польща, Болгарія, Франція), 2-х всеукраїнських конкурсів (Леонтовича, Січинського), учасник багатьох фестивалів в Україні та за кордоном.

Селезньова Надія, камерний хор «Чернівці» Чернівецької філармонії

Випускниця Київської конс., клас Валерії Бібік.

Хор засн. у 1993 Василем Галичанським – учнем Г. Верьовки і Л. Венедиктова, буковинцем, який майже 30 років очолював відділ хорового диригування і керував хором у Луцькому музучилищі.

З 2009 року керує Н. Селезньова, назва «Чернівці». Лауреат конкурсу ім.. Лесі Українки (2011, 3 місце), учасник Пасхальних хорових асамблей у Києві.

У репертуарі – «Коронаційна меса» Моцарта та ін., твори композиторів Буковини – Сидір Воробкевич та ін.

Сивохіп Володимир Степанович, «Глорія» Львів. філар.

Теоретик (Львівська конс.). Дисертація «Діяльність Зиновія Лиська в контексті професіоналізації укр. муз. культури Галичини» (Лисько - композитор, музикозн., фольклорист).

Хор існує понад 20 років, переможець міжнар. конкурсів в Афінах (Греція), Тур (Франція), Ріва дель Гарда і Ареццо (Італія), учасник міжнар. муз. фестивалів в Україні, Польщі, Македонії, Німеччині, Франції, Швейцарії.

Сивохіп В. керує з 1999 р. Підготував авторські програми Скорика, Ланюка, Нікодемівіча, П'ята та ін. Здійснив ряд масштабних виконань –

«Страсті за Йоаном», Magnificat, Висока Меса Баха; Magnificat Вівальді; Меса Стравінського; «Сім слів» та «Створення Світу» Гайдна; Реквієми Брамса, Моцарта та Шнітке; Carmina Burana Орфа. Вперше в Україні записав на CD оперу Бортнянського «Алкід», «Духовний концерт-Панахиду» Скорика, «Камо поїду от лица Твого» Лисенка, CD «Духовна музика Ігоря Соневицького». Організ. фест.: «Контрасти», «Віртуози», «Музика укр. зарубіжжя»...

Сокач Еміл Петрович, «Кантус» Ужгород (Закарпаття)

Вип. Київ. конс. класу Мих. Кречка

Камерний хор створ. у 1986 р. у 1985 був ювілей М. Кречка, який до праці в консерв. Керував Закарпат. нар. хором і «Думкою». Тут виступили малим складом з Сокачем. З цього у 1986 створив хор.

Багато гастролюють (Швейцарія та ін.), особливо в Угорщині. Співдружність з Дебриценською філарм. ім. Золтана Кодая.

2007 – у Луцьку, фест. «Стравінський та Укр.» - виконували «Симфонію псалмів» і Стравінського в костелі Петра і Павла

Стадник Олександр Олександрович. Народний артист України, композитор, музикант, хормейстер-диригент, В державному академічному Волинському народному хорі працює з 1989 року головним диригентом, а з 1993 року і художнім керівником. У 1998 році Олександру Олександровичу присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України». У 2011 році нагороджено орденом «За заслуги» III ступеня. Він член Національної Ліги українських композиторів, і лауреат премії імені Ігоря Стравінського.

Стельмашук Роман Степанович. мистецький керівник ансамблю «A carrella Leopoldis», керівник Фестивалю давньої музики у Львові.

Музикознавець і композ., учень Скорика.

Дисертація: «Модерністичні тенденції у т-ті укр. комп.» Син засновника і кер. Дрогобицького чоловічого хору «Бескид» Степана Стельмашука, упорядника книги «Дмитро Котко та його хори».

Роман С. заснував ансамбль у 2002 (6 жінок+6 чоловіків), у 2003 - фестиваль. Диригент ансамблю – Людмила Капустіна.

Учасники «A cappella Leopolis» брали участь у курсах майстерності фундації «La Pellegrina», Міхаела Поспішила, Богдана Шведа, Пола Ессууда та ін. Ансамбль брав участь у фестивалях давньої музики в Старому Сончі, Лодзі, Щецині, Варшаві, у Фрайбургу, в концертних циклах «Музика на дворах Європи» та ін., в Міжнародному Форумі Музики Молодих та «ГогольФест'і» у Києві, Хоровому фестивалі «Співоча Асамблея» в Хмельницькому (2011) та ін.

Репертуар: середньовічні григоріанські хорали і церковні пісні, програми з творів Монтеверді, Шюца, Букстегуде, Генделя, Моцарта, церковної муз. польських комп.н XVI–XIX ст., церковної та світської муз. українського бароко (віленська школа – М. Дилецький та ін.), оперної музики Д. Бортнянського,

[CD «Сіде Адам прямо Рая / 12-голосі партесні концерти першої половини XVIII ст.»](#), [«Сначала днесь поутру рано / Пісенні замальовки з української старовини»](#).

Тарасенко Олександр Леонідович. «Воскресіння», Рівне (до 2012 р). Випускник Київ.конс., клас Мих. Кречка. Працював у Києві помічником головного регента Свято-Володимирського собору, регентом Свято-Михайлівського монастиря у Видубичах.

З 1992 року – організатор та керівник Архієрейського хору «Воскресіння». Хор – лауреат 6-ти міжнародних (Польща, Болгарія, Франція), 2-х всеукраїнських конкурсів (Леонтовича, Січинського),

учасник багатьох фестивалів в Україні та за кордоном. Тепер керує Олександр Одинець.

У 2005 хор студентів НМАУ під орудою О.Т. записав CD з кантами і псалмами Кошиця. З 2006 – доцент кафедри хорового диригування РДГУ. З 2011— директор Рівненської філарм., з 2012 – хормейстер Націон. опери України.

Цмур Ігор Іванович, Хмельницький муніцип. камерний хор

Вип. Львівської консерв., клас Лариси Бобер.

Хор створ. у 1998 р., перший худ. кер. – Олександр Полянський, диригент – Віталій Газінський (кер. хору «Вінниця»), І. Цмур від вересня 1998 – головний хормейстер, з 2002 – директор-художній керівник і головн. диригент.

Хор – лауреат конкурсів ім. Дімітрова (Болгарія), «Марібор» (Словенія); ім. Д. Січинського, Лесі Українки, учасник «Хорових асамблей» (Київ) та фестивалів, в т.ч. у Бельгії, Польщі («Чехановія Кантанс», 2005 □ визнано кращим колективом). У реп. – Реквієми Моцарта і Брамса, «Gloria» А. Вівальді і Дж. Пуччіні, багато суч. муз. – кантата-симфонія В. Камінського «Україна. Хресна дорога», в т. ч. популярної – «Богемська рапсодія» Ф. Мерк'юрі, мексиканська пісня «La susagacha», твори Морріконе, Маккартні. Участь у виконанні фіналу Дев'ятої симф. Бетхована з хорами «Глорія» (Львів), «Вінниця», львівським симф. орк. Співпрац. з Хмельницьким камерним орк. (О. Драган), органісткою Наталією Молдаван.

Цигилик Олег Іванович, Львів. Вип. Львів. конс. як вокаліст і дириг. класів Михайла Антківа і Степана Сенишина. Послідовник принципів хорового співу Вол. Василевича, П. Муравського.

З 1967 – кер. засн. ним хору Дрогоб. музучилища, зав. відділом, викл. Дрогоб. педінституту, 1970–1980 – кер. заснов. ним капели «Легенда». З 1977 працює з колективами: хор студентів консерв. (1977-1979), капела Політехн. інституту (1978-1980), чол. капела «Сурма» (1978-1986), «Каменяр» Львів. універ. ім. І.Франка (1980-1983). 1986-1988 – худ. керів. та гол. дириг. капели «Трембіта».

З 1988 – викладач, керівник хору викл. Львівського музично-педагогіч. училища та організов. ним чол. хору «Гомін» (тепер Р.Ляшенко). Упорядкував і видав 3 книги репертуару хору.

З 1993 р. – доцент кафедри хор. дир. Львів. консерв. та кер. мішаного навчального хору студентів Львів. музучилища і хору «Гомін». У 2000-2001 рр. – кер. хору та викладач вокалу Львів. духовної семінарії, у 2001-2003 рр. – худ. кер. та гол. дир. капели «Боян». З 2001 року – доцент кафедри орк. дириг. та каф. академ. співу. Як педагог-вокаліст, з 2004 працює на міжнар. регентсько-дяківських курсах, організованих Українським католицьким університетом.

Циклінський Ігор Михайлович, Дрогобицький муніцип. камерний хор «Легенда» Випускник Львів. конс, клас Мих. Антківа Керівник студент. хору та камерного хору «Sonores» Дрогобицького музучилища.

З 1980 – керів. капели «Легенда» (приблизно). У 1986 реорг. у камерний хор.

1993–1994 – зав. каф. хорового дириг., 1992–1995 – кер. хору Львів. консерв.

Хор – лауреат конкурсів ім. Леонтовича, Д.Січинського (гран-прі), Лесі Українки. Конкурси і фест. у більшості європейських країн. Міжнародні: 14 церк. фест, 19 хорових, 23 конкурси.

Організатор фест. «Хваліте Господа з небес» у Дрогобичі.

CD: «Літургія» М. Вербицького, «Хорові твори композиторів ХХ ст.», «Різдво з Легендою», видано три «Репертуарних збірники хору «Легенда».

Яциняк Василь Ількович. Галицький академічний камерний хор (Львів, обласного підпорядкування) Вип. Львівської консерваторії

1975 – хормейстер-дириг. «Трембіти»

1988–1990 – худ. кер. і головний дириг. «Трембіти». З 1990 – виклад. Львівського музучилища. 1991-2002 – керівник Львівського камер. хору.

2002 – директор-художній керівник створеного ним Галицького камерного хору. Хормейстер у проекті «K&K Orpncbor».

Хор – двічі лауреат конкурсу ім. Д. Січинського, конкурсу у Гайнувці (Польща), гастролі у Німеччині, Австрії, Швейцарії, Італії, Франції, Норвегії, Швеції, Данії.

Репертуар – класика, насамперед українська духовна муз., багато суч. муз: Літургія № 1 та кантата «Червона калина» Л. Дичко, кантата «Весна» Скорика, «Купало» Станковича, «Співанка про Василянку» О.Козаренка.

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1 розділ

1. Творчий колектив співаків, в звучанні якого є строго врівноважений ансамбль, точно вивірених стрій і художні нюанси називається:

- а) хор
- б) ансамбль
- в) дует
- г) квартет

2. На відміну від вокальних ансамблів (дует, тріо, квартет і т.д.) в хорі кожен звук, кожен ліній партитури виконує:

- а) група співаків, співаючих в унісон (три і більше)
- б) два співаки
- в) один співак
- г) три співаки

3. Однією з характерних форм хорового виконавства XVI-XVII є:

- а) спів а capella
- б) спів унісонами груп голосів
- в) спів з супроводом.

4. Хори за своїм типом бувають:

- а) Малі, середні, великі;
- б) однорідні
- в) мішані

5. Діапазон одноголосного хору:

- а) 1-1,5 октави

- б) 1,5-2 октави
- в) 1-2,5 октави
- г) більше 2 октав

6. Дві групи хорових голосів утворюють:

- а) двоголосний хор
- б) одноголосний хор
- в) дует
- г) тріо

7. Діапазон триголосних однорідних хорів:

- а) 1,5-2,5 октави
- б) 1 – 1,5 октави (рідко 2 октави)
- в) 2-2,5 октави
- г) більше 2,5 октави

8. Найдосконаліша група чотириголосного хору це :

- а) мішаний хор
- б) чоловічий хор
- в) жіночий хор
- г) дитячий хор

9. В професійні мішані хори на заміну жіночим партіям сопрано і альти ставили:

- а) дівчаток
- б) юнаків
- в) хлопчиків до мутаційного періоду.

10. Діапазон голосів чоловічого хору:

- а) $A^1 - c^1$
- б) $A^1 - c^3$
- в) $A^1 - b^1 (c^2)$

11. Діапазон голосів жіночого хору:

- а) $f - c^3$ (крайні звуки використовуються рідко)
- б) $f - c^2$
- в) $f - e^2$

12. Репертуар якого дитячого хору складається з одноголосся і двоголосся народних та дитячих пісень:

- а) молодший шкільний хор
- б) середній шкільний хор
- в) старший шкільний хор
- г) закладу дошкільної освіти

13. Діапазон старшого шкільного хору:

- а) $B - f^2$
- б) $B - c^2$
- в) $B - d^2$

14. Мінімальні склади мішаного хору прийнято вважати:

- а) 10-12 співаків
- б) 12-16 співаків
- в) 16-20 співаків

15. Найменший склад хорової партії становить:

- а) 2 співаки
- б) 3-4 співаків

в) 5 співаків

16. За принципом П. Чеснокова хор з кількістю 25 чоловік це:

а) великий хор

б) середній хор

в) малий хор

17. Хор середнього складу складається з якої кількості учасників:

а) 50 чоловік (30-60чоловік)

б) 20 чоловік

в) 70 чоловік

18. Хор великого складу це:

а) потроєний склад середнього хору

б) подвоєний склад середнього хору

в) подвоєний склад малого хору

19. Неповний мішаний хор за схемою це:

а) $S_1+A_1+A_2$

б) T_1+T_2+B

в) $S+T+B$

г) $S+S_2+T$

20. Група співаків хору, які мають голоси, приблизно однакові за діапазоном, а також спорідненні за тембром називають:

а) хоровою партією

б) хоровою лінією

в) хоровою групою

21. Хор переважно стоїть або сидить групами:

- а) SA-TB
- б) SA-BT
- в) AS- TB

22. При великому складі хор зазвичай розташовують у декілька рядів:

- а) у два ряди
- б) віялом (півколо)
- в) в один ряд

23. Праворуч від диригента розташовуються голоси:

- а) А
- б) А і В
- в) Т і В
- г) А і Т

24. Практикується розміщення хору (з високим професійним рівнем)

по:

- а) дуетах
- б) терцетах
- в) квартетах

25. Спів округлим прикритим звуком, високий професійний рівень учасників це:

- а) народний хор
- б) академічний хор (капельний спів)
- в) ансамбль пісні і танцю

26. Для якої форми хорового виконавства характерні імпровізаційність, варіаційність, підголосковість, наявність ведучого співака при відсутності диригента на сцені:

- а) хорова капела
- б) народний хор
- в) навчальний хор
- г) академічний хор

27. Як називається колектив, що об'єднує вокальну, танцювальну і оркестрову групи:

- а) навчальний хор
- б) академічний хор
- в) ансамбль пісні і танцю

28. Як називається хор, який здійснює професійну підготовку майбутніх хормейстерів:

- а) капела
- б) навчальний хор
- в) шкільний хор

29. Хор хлопчиків, хор «Дзвіночок» (Київ), хор «Щедрик» (Львів) відносять до яких хорів?:

- а) шкільний хор
- б) академічний шкільний хор
- в) народний хор

ПРАВИЛЬНІ ВІДПОВІДІ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Творчий колектив співаків, в звучанні якого є строго врівноважений ансамбль, точно вивірений стрій і художні нюанси називається:

а) хор

2. На відміну від вокальних ансамблів (дует, тріо, квартет і т.д.) в хорі кожен звук, кожен ліній партитури виконує:

а) група співаків, співаючих в унісон (три і більше)

3. Однією з характерних форм хорового виконавства XVI-XVII є:

а) спів а сарелла

б) спів унісонами груп голосів

4. Хори за своїм типом бувають:

б) однорідні

в) мішані

5. Діапазон одноголосного хору:

а) 1-1,5 октави

6. Дві групи хорових голосів утворюють:

а) двоголосний хор

7. Діапазон триголосних однорідних хорів:

б) 1 – 1,5 октави (рідко 2 октави)

а) мішаний хор

9. В професійні мішані хори на заміну жіночим партіям сопрано і альт а ставили:

в) хлопчиків до мутаційного періоду.

10. Діапазон голосів чоловічого хору:

в) $A^1 - b^1$ (c^2)

11. Діапазон голосів жіночого хору:

а) $f - c^3$ (крайні звуки використовуються рідко)

12. Репертуар якого дитячого хору складається з одноголосся і двоголосся народних та дитячих пісень:

а) молодший шкільний хор

13. Діапазон старшого шкільного хору:

а) $B - f^2$

14. Мінімальні склади мішаного хору прийнято вважати:

б) 12-16 співаків

в) 16-20 співаків

15. Найменший склад хорової партії становить:

б) 3-4 співаків

16. За принципом П. Чеснокова хор з кількістю 25 чоловік це:

в) малий хор

17. Хор середнього складу складається з якої кількості учасників:

а) 50 чоловік (30-60 чоловік)

18. Хор великого складу це:

б) подвосний склад середнього хору

19. Неповний мішаний хор за схемою це:

в) S+T+B

г) S+S₂+T

20. Група співаків хору, які мають голоси, приблизно однакові за діапазоном, а також спорідненні за тембром називають:

а) хоровою партією

21. Хор переважно стоїть або сидить групами:

а) SA-TB

22. При великому складі хор зазвичай розташовують у декілька рядів:

б) віялом (півколо)

23. Праворуч від диригента розташовуються голоси:

б) А і В

24. Практикується розміщення хору (з високим професійним рівнем) по:

в) квартетах

25. Спів округлим прикритим звуком, високий професійний рівень учасників це:

б) академічний хор (акапельний спів)

26. Для якої форми хорового виконавства характерні імпровізаційність, варіаційність, підголосковість, наявність ведучого співака при відсутності диригента на сцені:

б) народний хор

27. Як називається колектив, що об'єднує вокальну, танцювальну і оркестрову групи:

в) ансамбль пісні і танцю

28. Як називається хор, який здійснює професійну підготовку майбутніх

б) навчальний хор

29. Хор хлопчиків, хор «Дзвіночок» (Київ), хор «Щедрик» (Львів) відносять

б) академічний шкільний хор

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

розділ 2

1. Найвищий жіночий голос:

- а) дискант
- б) колоратурне сопрано
- в) альтіно
- г) контральто

2. Найнижчий чоловічий голос:

- а) бас-кантанте
- б) контртенор
- в) дискант
- г) бас-профундо (контр-бас)

3. Найвищий чоловічий голос

- а) ліричний тенор
- б) альтіно
- в) ліричний баритон
- г) дискант

4. Найнижчий жіночий голос

- а) контральто
- б) драматичне сопрано
- в) драматичне мецо-сопрано
- г) альтіно

5. Групу дитячих голосів складають такі хорові партії:

- а) Дисканти, сопрано, альти

- б) сопрано, альти, тенори
- в) альти, тенори, дисканти
- г) альтіно, мецо-сопрано, колоратурне сопрано

6. Групу жіночих голосів складають такі хорові партії:

- а) дискант, сопрано, альт
- б) сопрано, альт, контральто
- в) альт, тенор, дискант
- г) бас, баритон, тенор

7. Групу чоловічих голосів складають такі хорові партії:

- а) дисканти, сопрано, альти
- б) бас, баритон, тенор
- в) альти, тенори, дисканти
- г) альтіно, мецо-сопрано, колоратурне сопрано

8. Колоратурне сопрано це:

- а) густий та сильний голос, менш рухливий, ніж ліричне мецо-сопрано з більш яскравим грудним звучанням в низькому регістрі і напруженим звучанням верхніх голосів
- б) має розвинутий і міцний верхній регістр, добру середину і досить звучний нижній регістр
- в) найвищий жіночий голос, надзвичайно рухливий, крайні верхні звуки якого мають флейтове звучання, нижні звучать слабо
- г) найнижчий жіночий голос, яскраво виражений своєю густою окраскою, густо і насичено звучить у малій октаві

9. Драматичне мецо-сопрано це:

- а) має розвинутий і міцний верхній регістр, добру середину і досить звучний нижній регістр
- б) густий та сильний голос, менш рухливий, ніж ліричне мецо-сопрано з більш яскравим грудним звучанням в низькому регістрі і напруженим звучанням верхніх голосів
- в) найвищий жіночий голос, надзвичайно рухливий, крайні верхні звуки якого мають флейтове звучання, нижні звучать слабо
- г) найнижчий жіночий голос, яскраво виражений своєю густою окраскою, густо і насичено звучить у малій октаві

10. Контральто це:

- а) найнижчий жіночий голос, яскраво виражений своєю густою окраскою, густо і насичено звучить у малій октаві
- б) має розвинутий і міцний верхній регістр, добру середину і досить звучний нижній регістр
- в) найвищий жіночий голос, надзвичайно рухливий, крайні верхні звуки якого мають флейтове звучання, нижні звучать слабо
- г) густий та сильний голос, менш рухливий, ніж ліричне мецо-сопрано з більш яскравим грудним звучанням в низькому регістрі і напруженим звучанням верхніх голосів

11. Драматичне сопрано це:

- а) найвищий жіночий голос, надзвичайно рухливий, крайні верхні звуки якого мають флейтове звучання, нижні звучать слабо
- б) має розвинутий і міцний верхній регістр, добру середину і досить звучний нижній регістр
- в) має дуже сильний за звучністю верх, добру середину і звучний нижній регістр. за соковитістю тембру наближається до мецо-сопрано

г) найнижчий жіночий голос, яскраво виражений своєю густою окраскою, густо і насичено звучить у малій октаві

12. Ліричне сопрано це:

а) володіє м'яким, теплим звуком, виконання наспівних мелодій відзначається великою рівністю і ніжністю звучання, достатньо рухливе в виконанні технічних партій

б) має розвинутий і міцний верхній регістр, добру середину і досить звучний нижній регістр

в) найвищий жіночий голос, надзвичайно рухливий, крайні верхні звуки якого мають флейтове звучання, нижні звучать слабо

г) найнижчий жіночий голос, яскраво виражений своєю густою окраскою, густо і насичено звучить у малій октаві

13. Альтіно це:

а) дає тверде та повне, насичене звучання. при змінні динамічних відтінків скрізь відчувається густота і міць. може розвивати потужну гнучкість

б) високий, м'який за тембром, ніжний та рухливий голос, може виразно виконувати як розспівні мелодії, так і технічно рухливі віртуозні партії. звуки мелодії октави в нього слабкі і часто без темброві

в) найвищий тенор, особливість якого – своєрідне фальцетне, іноді мікстове звучання, схоже на слух на жіночий голос

г) найнижчий глибокий голос яким у хорі співають так звані октавісти

14. Ліричний тенор це:

а) найвищий тенор, особливість якого – своєрідне фальцетне, іноді мікстове звучання, схоже на слух на жіночий голос

- б) високий, м'який за тембром, ніжний та рухливий голос, може виразно виконувати як розспівні мелодії, так і технічно рухливі віртуозні партії. звуки мелодії октави в нього слабкі і часто без темброві
- в) дає тверде та повне, насичене звучання. при змінні динамічних відтінків скрізь відчувається густота і міць. може розвивати потужну гнучкість
- г) найнижчий глибокий голос яким у хорі співають так звані октавісти

15. Драматичний тенор це:

- а) найнижчий глибокий голос яким у хорі співають так звані октавісти
- б) високий, м'який за тембром, ніжний та рухливий голос, може виразно виконувати як розспівні мелодії, так і технічно рухливі віртуозні партії. звуки мелодії октави в нього слабкі і часто без темброві
- в) відзначається великою силою звучання у верхньому регістрі і повнотою, насиченістю в нижньому
- г) дає тверде та повне, насичене звучання. при змінні динамічних відтінків скрізь відчувається густота і міць. може розвивати потужну гнучкість

16. Баритон це:

- а) високий, м'який за тембром, ніжний та рухливий голос, може виразно виконувати як розспівні мелодії, так і технічно рухливі віртуозні партії. звуки мелодії октави в нього слабкі і часто без темброві
- б) дає тверде та повне, насичене звучання. при змінні динамічних відтінків скрізь відчувається густота і міць. може розвивати потужну гнучкість
- в) середній голос між басом і тенором, причому ліричний баритон по характеру звучання схожий до тенора, а драматичний до баса
- г) найнижчий глибокий голос яким у хорі співають так звані октавісти

17. Бас центральний це:

- а) високий, м'який за тембром, ніжний та рухливий голос, може виразно виконувати як розспівні мелодії, так і технічно рухливі віртуозні партії. звуки мелодії октави в нього слабкі і часто без темброві
- б) дає тверде та повне, насичене звучання. при змінні динамічних відтінків скрізь відчувається густота і міць. може розвивати потужну гнучкість
- в) дає тверде та повне, насичене звучання. при змінні динамічних відтінків скрізь відчувається густота і міць. може розвивати потужну гнучкість
- г) найнижчий глибокий голос яким у хорі співають так звані октавісти

18. Бас-кантанте це:

- а) високий, м'який за тембром, ніжний та рухливий голос, може виразно виконувати як розспівні мелодії, так і технічно рухливі віртуозні партії. звуки мелодії октави в нього слабкі і часто без темброві
- б) співучий, високий, легко іде вгору, але нижні звуки досить слабкі за характером звучання нагадує драматичний баритон
- в) дає тверде та повне, насичене звучання. при змінні динамічних відтінків скрізь відчувається густота і міць. може розвивати потужну гнучкість
- г) найнижчий глибокий голос яким у хорі співають так звані октавісти

19. Бас-профундо це:

- а) високий, м'який за тембром, ніжний та рухливий голос, може виразно виконувати як розспівні мелодії, так і технічно рухливі віртуозні партії. звуки мелодії октави в нього слабкі і часто без темброві
- б) найнижчий глибокий голос яким у хорі співають так звані октавісти
- в) дає тверде та повне, насичене звучання. при змінні динамічних відтінків скрізь відчувається густота і міць. може розвивати потужну гнучкість
- г) найнижчий глибокий голос яким у хорі співають так звані октавісти

Діапазон хорових партій та співацьких голосів

20. Діапазон хорової партії сопрано:

- а) загальний діапазон: $c - h^1$; робочий діапазон: $e - a^1, b^1$
- б) загальний діапазон: $c^1 - h^2$; робочий діапазон: $f^1 - f^2, g^2$
- в) загальний діапазон: $f, g - f^2, g^2$; робочий діапазон: $a - c^2, d^2$
- г) загальний діапазон: $D - e^1$; робочий діапазон: $F - c^1$

21. Діапазон хорової партії тенор:

- а) загальний діапазон: $D - e^1$; робочий діапазон: $F - c^1$
- б) загальний діапазон: $c - h^1$; робочий діапазон: $e - a^1, b^1$
- в) загальний діапазон: $c - h^1$, робочий діапазон: $e, (f) - a^1, (b^1)$
- г) загальний діапазон: $G, (A) - g^1$, робочий діапазон: $H - e^1$

22. Діапазон хорової партії альт:

- а) загальний діапазон: $f, g - f^2, (g^2)$; (робочий діапазон: $a - c^3, (d^2)$)
- б) загальний діапазон: $c - h^1$; робочий діапазон: $e - a^1, b^1$
- в) загальний діапазон: $G, (A) - g^1$, робочий діапазон: $H - e^1$
- г) загальний діапазон: $c^1 - g^2$, робочий діапазон: $e - a^1, b^1$

23. Діапазон хорової партії бас:

- а) загальний діапазон: $G, (A) - g^1$, робочий діапазон: $H - e^1$
- б) загальний діапазон: $C - e^1$, робочий діапазон: $F - c^1$
- в) загальний діапазон: $c - h^1$, робочий діапазон: $e - a^1, b^1$;
- г) загальний діапазон: $c^1 - g^2$, робочий діапазон: $e - a^1, b^1$

24. Діапазон лірико-колоратурного сопрано:

- а) $c^1 - c^3$
- б) $a - c^3$

в) $G^1, (A^1) - a, h$

г) $c - g, (a^1)$

25. Діапазон драматичного сопрано:

а) $c^1 - c^3$

б) $a - a^2, (h^2)$

в) $c - g, (a^1)$

г) $G^1, (A^1) - a, h$

26. Діапазон ліричного мецо-сопрано:

а) $c^1 - c^3$

б) $a - h^2$

в) $c - g, (a^1)$

г) $G^1, (A^1) - a, h$

27. Діапазон контральто:

а) $e, (f) - f, (g^2)$

б) $a - c^3$

в) $G^1, (A^1) - a, h$

г) $c - g, (a^1)$

28. Діапазон тенора альтіно:

а) $e, (f) - f, (g^2)$

б) $d, (e) - e^2, (f^2)$

в) $G^1, (A^1) - a, h$

г) $c - g, (a^1)$

29. Діапазон ліричного тенора:

а) е, (f) – f, (g²)

б) а – с³

в) с – b¹

г) с – g, (a¹)

30. Діапазон лірико-драматичного тенора:

а) е, (f) – f, (g²)

б) а – с³

в) G¹, (A¹)– a, h

г) с – с²

31. Діапазон драматичного тенора:

а) е, (f) – f, (g²)

б) с – g, (a¹)

в) G¹, (A¹)– a, h

г) с – g, (a¹)

32. Діапазон ліричного баритона:

а) е, (f) – f, (g²)

б) А – g¹

в) G¹, (A¹)– a, h

г) с – g, (a¹)

33. Діапазон лірико-драматичного баритона

а) А – f¹

б) а – с³

в) G¹, (A¹)– a, h

г) с – g, (a¹)

34. Діапазон бас-кантанта:

а) е, (f) – f, (g²)

б) а – с³

в) G¹, (A¹)– а, h

г) F – e¹

35. Діапазон центрального баса:

а) е, (f) – f, (g²)

б) а – с³

в) C – e¹

г) с – g, (a¹)

36. Діапазон бас-профундо:

а) с¹ – с³

б) а – с³

в) G¹, (A¹)– а, h

г) с – g, (a¹)

ПРАВИЛЬНІ ВІДПОВІДІ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Найвищий жіночий голос:

б) колоратурне сопрано

2. Найнижчий чоловічий голос:

г) бас-профундо (контр-бас)

3. Найвищий чоловічий голос

б) альтіно

4. Найнижчий жіночий голос

а) контральто

5. Групу дитячих голосів складають такі хорові партії:

а) Дисканти, сопрано, альти

6. Групу жіночих голосів складають такі хорові партії:

б) сопрано, альт, контральто

7. Групу чоловічих голосів складають такі хорові партії:

б) бас, баритон, тенор

8. Колоратурне сопрано це:

в) найвищий жіночий голос, надзвичайно рухливий, крайні верхні звуки якого мають флейтове звучання, нижні звучать слабо

9. Драматичне мецо-сопрано це:

б) густий та сильний голос, менш рухливий, ніж ліричне мецо-сопрано з більш яскравим грудним звучанням в низькому регістрі і напруженим звучанням верхніх голосів

10. Контральто це:

г) густий та сильний голос, менш рухливий, ніж ліричне мецо-сопрано з більш яскравим грудним звучанням в низькому регістрі і напруженим звучанням верхніх голосів

11. Драматичне сопрано це:

в) має дуже сильний за звучністю верх, добру середину і звучний нижній регістр. за соковитістю тембру наближається до мецо-сопрано

12. Ліричне сопрано це:

а) володіє м'яким, теплим звуком. виконання наспівних мелодій відзначається великою рівністю і ніжністю звучання. достатньо рухливе в виконанні технічних партій

13. Альтіно це:

в) найвищий тенор, особливість якого – своєрідне фальцетне, іноді мікстове звучання, схоже на слух на жіночий голос

14. Ліричний тенор це:

б) високий, м'який за тембром, ніжний та рухливий голос, може виразно виконувати як розспівні мелодії, так і технічно рухливі віртуозні партії. звуки мелодії октави в нього слабкі і часто без темброві

15. Драматичний тенор це:

в) відзначається великою силою звучання у верхньому регістрі і повнотою, насиченістю в нижньому

16. Баритон це:

в) середній голос між басом і тенором, причому ліричний баритон по характеру звучання схожий до тенора, а драматичний до баса

17. Бас центральний це:

б) дає тверде та повне, насичене звучання. при змінні динамічних відтінків скрізь відчувається густота і міць. може розвивати потужну гнучкість

18. Бас-кантанте це:

б) співучий, високий, легко іде вгору, але нижні звуки досить слабкі за характером звучання нагадує драматичний баритон

19. Бас-профундо це:

б) найнижчий глибокий голос яким у хорі співають так звані октавісти

20. Діапазон хорової партії сопрано:

б) загальний діапазон: $c^1 - h^2$; робочий діапазон: $f^1 - f^2, g^2$

21. Діапазон хорової партії тенор:

в) загальний діапазон: $c - h^1$, робочий діапазон: $e, (f) - a^1$

22. Діапазон хорової партії альт:

а) загальний діапазон: $f, g - f^2, (g^2)$; (робочий діапазон: $a - c^2, (d^2)$)

23. Діапазон хорової партії бас:

б) загальний діапазон: $C - e^1$, робочий діапазон: $F - c^1$

24. Діапазон лірико-колоратурного сопрано:

а) $c^1 - c^3$

25. Діапазон драматичного сопрано:

б) $a - a^2, (h^2)$

26. Діапазон ліричного мецо-сопрано:

б) $a - h^2$

27. Діапазон контральто:

а) $e, (f) - f, (g^2)$

28. Діапазон тенора альтіно:

б) $d, (e) - e^2, (f^2)$

29. Діапазон ліричного тенора:

в) $c - b^1$

30. Діапазон лірико-драматичного тенора:

г) $c - c^2$

31. Діапазон драматичного тенора:

б) $c - g, (a^1)$

32. Діапазон ліричного баритона:

б) $A - g^1$

33. Діапазон лірико-драматичного баритона

а) $A - f^1$

34. Діапазон бас-кантанте:

г) $F - e^1$

35. Діапазон центрального баса:

в) $C - e^1$

36. Діапазон бас-профундо:

в) $G^1, (A^1) - a, h$

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

розділ 3

1. Специфіка дитячого голосового апарату:

- а) короткі і тонкі голосові зв'язки, малий об'єм легень, обмеженість сили звуку
- б) повноцінні голосові зв'язки, великий об'єм легень, обмеженість сили звуку
- в) тонкі голосові зв'язки, великий об'єм легень, обмеженість сили звуку
- г) малий об'єм легень, тонкі голосові зв'язки, повноцінна сила звучання

2. Стадії формування дитячого голосу. Старший домутаційний вік:

- а) 7-9 років
- б) 10-13 років
- в) 13-15 років
- г) 16-18 років

3. Стадії формування дитячого голосу. Молодший домутаційний вік:

- а) 7-9 років
- б) 10-13 років
- в) 13-15 років
- г) 16-18 років

4. Стадії формування дитячого голосу. Післямутаційний період, становлення голосу дорослої людини:

- а) 7-9 років
- б) 10-13 років
- в) 13-15 років
- г) 16-18 років

5. Стадії формування дитячого голосу. Період мутації:

- а) 7-9 років
- б) 10-13 років
- в) 13-15 років
- г) 16-18 років

6. Мікст це:

- а) головний регістр з елементами звучання фальцетного звуку
- б) це змішаний регістр співацького голосу, перехідний між грудним і головним (фальцет) регістрами.
- в) манера звуковидобуття, манера формування вокальних голосних.
- г) різновид манер співу

7. Для мікстового голосу характерно:

- а) легкий, ніжний та м'який звук, який утворюється виключно в головному резонаторі.
- б) сильний і пробивний звук, який утворюється виключно в грудному резонаторі.
- в) велика м'якість і легкість в порівнянні з грудним регістром. Він має більшу насиченість і звучність, ніж фальцет
- г) тяжкість у виконанні, грузний і насичений грудним тембром звук

8. Форсований спів це:

- а) манера співу
- б) унікальна та специфічна техніка вокального виконавства
- в) це голосний та напружений спів, що завдає шкоди вашому голосу
- г) легкий та ніжний спів з елементами грудного звучання

9. Мутація це:

- а) це процес зміни голосу передмутаційного періоду
- б) специфічна манера звуковидобуття
- в) манера співу побудована на фольклорних та автентичних мелодичних зворотах
- г) це фізіологічний процес зміни голосу в *період* статевого дозрівання

10. Тривалість мутації голосу у більшості хлопчиків-підлітків, повний перехід голосу з дитячого в чоловічий:

- а) активний період мутації триває близько двох років
- б) тривалість 6-7 місяців, ніколи не затягується довший період
- в) тривалість 6-8 місяців, але іноді затягується на 2-4 роки
- г) тривалість близько одного місяця

11. Діапазон голосу після мутаційного періоду у хлопчиків змінюється на:

- а) понижується на 1-2 тони
- б) підвищується на одну октаву
- в) понижується на одну октаву
- г) підвищується на 1-2 тони

12. Діапазон голосу після мутаційного періоду у дівчаток змінюється на:

- а) понижується на 1-2 тони
- б) підвищується на одну октаву
- в) понижується на одну октаву
- г) підвищується на 1-2 тони

13. Характерні ознаки початку мутаційного періоду:

- а) дзвінкість голосу, чиста інтонація
- б) сипота, скрипучість, фальшивість, півники
- в) рівне і плавне звучання, напруженість голосу
- г) поліпшення всіх характеристик співацького дитячого голосу

14. Перед мутацією голос хлопчиків зазнає таких змін:

- а) стає легко співати верхні звуки діапазону
- б) значно погіршується, зменшується сила звучання
- в) ніяких змін не відбувається
- г) значно поліпшується, збільшується сила звуку, стає важко співати верхні звуки діапазону

15. Які чинники дозволяють більш плавній, спокійній зміні голосу.

- а) систематичні технічно складні вокальні заняття
- б) регулярні нескладні вокальні заняття під час мутаційного періоду
- в) повне мовчання
- г) говорити пошепки, не відвідувати заняття з вокалу

16. В період мутації необхідно:

- а) частіше займатися вокальними технічними вправами для поліпшення проходження мутації
- б) використовувати різкі динамічні зміни у виконанні вокальних вправ
- в) обмежити час вокальних занять, категорично уникати форсованого звучання
- г) використовувати форсоване звучання

17. Специфічність тембрового забарвлення в хлопчиків проявляється у:

- а) сильного звучання голосу у верхньому регістрі

- б) густині тембру, силі звучання
- в) сильному звучанні у грудному регістрі, об'ємність звучання голосу
- г) прозорості, легкості, світлості і ніжності звучання голосу

18. Дитячий голос альт має такі особливості звучання тембру:

- а) металевий, густий звук, буває то ніжним, то сильним
- б) легке сріблясте звучання голосу, особливо у верхньому регістрі
- в) легке та ніжне звучання голосу
- г) об'ємне та густе звучання голосу

19. Правильне положення корпусу під час співу впливає на:

- а) чітку артикуляцію під час співу
- б) процес дихання і голосоутворення
- в) манеру співу
- г) манеру звуковидобуття

20. Роль міміки у художньо-артистичному виконавстві. Міміка впливає на:

- а) мікстове звучання голосу
- б) зміну тембру звучання голосу
- в) процес дихання і голосоутворення
- г) характер звуку та на виразність звучання

21. Охорона голосу це:

- а) процес лікування ротоглоточного рупору, або окремих його частин
- б) систематичне і правильне навчання вокалу у поєднанні з фоніатричним наглядом за співаками.
- в) обмежити користування крайніми нотами власного діапазону
- г) у більшості мовчазний режим

22. Групу дитячих голосів складають такі хорові партії:

а) Дисканти, сопрано, альти

б) сопрано, альти, тенори

в) альти, тенори, дисканти

г) альтіно, мецо-сопрано, колоратурне сопрано

ПРАВИЛЬНІ ВІДПОВІДІ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Специфіка дитячого голосового апарату:

а) короткі і тонкі голосові зв'язки, малий об'єм легень, обмеженість сили звуку

2. Стадії формування дитячого голосу. Старший домутаційний вік:

б) 10-13 років

3. Стадії формування дитячого голосу. Молодший домутаційний вік:

а) 7-9 років

4. Стадії формування дитячого голосу. Післямутаційний період, становлення голосу дорослої людини:

г) 16-18 років

5. Стадії формування дитячого голосу. Період мутації:

в) 13-15 років

6. Мікст це:

б) це змішаний регістр співацького голосу, перехідний між грудним і головним (фальцет) регістрами.

7. Для мікстового голосу характерно:

в) велика м'якість і легкість в порівнянні з грудним регістром. Він має більшу насиченість і звучність, ніж фальцет.

г) тяжкість у виконанні, грузний і насичений грудним тембром звук

8. Форсований спів це:

в) це голосний та напружений спів, що завдає шкоди вашому голосу

9. Мутація це:

г) це фізіологічний процес зміни голосу в *період* статевого дозрівання.

10. Тривалість мутації голосу у більшості хлопчиків-підлітків, повний перехід голосу з дитячого в чоловічий:

в) тривалість 6-8 місяців, але іноді затягується на 2-4 роки

11. Діапазон голосу після мутаційного періоду у хлопчиків змінюється на:

в) понижується на одну октаву

12. Діапазон голосу після мутаційного періоду у дівчаток змінюється на:

а) понижується на 1-2 тони

13. Характерні ознаки початку мутаційного періоду:

б) сипота, скрипучість, фальшивість, півники

14. Перед мутацією голос хлопчиків зазнає таких змін:

г) значно поліпшується, збільшується сила звуку, стає важко співати верхні звуки діапазону

15. Які чинники дозволяють більш плавній, спокійній зміні голосу.

б) регулярні нескладні вокальні заняття під час мутаційного періоду

16. В період мутації необхідно:

в) обмежити час вокальних занять, категорично уникати форсованого звучання

17. Специфічність тембрового забарвлення в хлопчиків проявляється у:

г) прозорості, легкості, світлості і ніжності звучання голосу

18. Дитячий голос альт має такі особливості звучання тембру:

а) металевий, густий звук, буває то ніжним, то сильним

19. Правильне положення корпусу під час співу впливає на:

б) процес дихання і голосоутворення

20. Роль міміки у художньо-артистичному виконавстві. Міміка впливає на:

г) характер звуку та на виразність звучання

21. Охорона голосу це:

б) систематичне і правильне навчання вокалу у поєднанні з фоніатричним наглядом за співаками.

в) обмежити користування крайніми нотами власного діапазону

22. Групу дитячих голосів складають такі хорові партії:

а) Дисканти, сопрано, альти

Навчальне видання

**Гаврилюк Валентина Євгеніївна
Марац Олександр Миколайович
Мойсіюк Василь Васильович
Панасюк Світлана Леонідівна**

**ХОРОЗНАВСТВО З МЕТОДИКОЮ ВИКЛАДАННЯ
НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК**

Видання 1-ше

для студентів спеціальності “Музичне мистецтво”

Технічний редактор О. М. Марац

Здано до набору

Підписано до друку

Формат

Папір офс. Офс. друк. Ум. друк. арк.

Наклад. 50 Зам.

**АДРЕСА РЕДАКЦІЇ, ВИДАВЦЯ ТА ВИГОТОВЛЮВАЧА
ВИРОБНИЧОЇ ПРОДУКЦІЇ**

зміст (перелік розділів);

вступ (або передмова);

основний текст;

питання, тести для самоконтролю;

довідково-інформаційні дані для розв’язання задач (таблиці, схеми тощо);

апарат для орієнтації в матеріалах книги (предметний, іменний показники).