

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЛЕСІ
УКРАЇНКИ

Олександр Марач
Олег Гонтар
Світлана Панасюк
Роман Гургула

**ФАХОВА ПІДГОТОВКА ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТА
ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО АРАНЖУВАННЯ В УМОВАХ ВИЩОЇ
МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ**

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Луцьк 2023

УДК 784:78.088(072)

М 25

Рекомендовано науково-методичною радою Волинського національного університету імені Лесі Українки
(протокол №1 від 27 вересня 2023 року)

Зарицька А. А. кандидат педагогічних наук, доцент, голова циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки КЗВО «Луцький педагогічний коледж» ВОР

Шиманський П. Й. кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв ВНУ ім. Л. Українки

Маращ О.М., Панасюк С. Л., Гонтар О. С., Гургула Р. О.

Фахова підготовка до виконавської діяльності та вокально-хорового аранжування в умовах вищої мистецької школи: навч. посіб. для здобувачів вищої освіти напряму «Музичне мистецтво» / Олександр Маращ, Світлана Панасюк, Олег Гонтар, Роман Гургула м. Луцьк, Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2023. 184 с. Електронне видання

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

Видання адресується музикознавцям, здобувачам освіти музичних і музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів, усім, хто цікавиться проблемами хорового виконання, методики та практики роботи з хором колективом, інструментального виконавства.

Даний навчальний посібник може використовуватися у таких курсах, як: хорознавство, методика і практикум роботи з колективом, хорове аранжування, хорове диригування, хоровий клас, практикум роботи з хором колективом, педагогіка вищої мистецької школи.

УДК 784:78.088(072)

© Маращ О. М., Гонтар О., Панасюк С. 2023

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
------------	---

РОЗДІЛ I. ХОР ЯК ЯВИЩЕ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО МУЗИЧНОГО КОНТИНУУМУ.

Частина 1. Хор типологічне поняття. Характеристика вокально-технічних і художньо-виконавських можливостей хорів різного типу.....	7
Частина 2. Класифікація голосів хорових партій.....	22
Частина 3. Будова голосового апарату. Дихання.....	34
Частина 4. Методика роботи над звуковеденням та артикуляцією.....	41
Частина 5. Ансамбль хору. Загальне поняття.....	67

РОЗДІЛ II. МЕТОДИКО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ НАВИЧОК ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Частина 1. Образне мислення виконавця-інструменталіста: сутність, структура, методи розвитку.....	80
Частина 2. Виконавські навички: етапи формування та розвитку.....	95

РОЗДІЛ III ХОРОВЕ ТА ВОКАЛЬНЕ АРАНЖУВАННЯ. ОСНОВНІ ПРИЙОМИ ПІДХОДУ ДО РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ.

Частина 1. Хорове та вокальне аранжування. Теоретичний матеріал.....	124
Частина 2. Творчий доробок О. Гонтаря, як приклад для подальшої творчої роботи. Тлумачення аранжованих	

вокальних творів.....	148
1. My way.....	149
2. Йшли селом партизани.....	154
3. Марічка.....	159
4. Ой висока та гора.....	164
5. Три поради.....	168
6. Я сьогодні від вас від'їжджаю.....	173
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	176

ВСТУП

Поданий матеріал навчального посібника адресований для здобувачів, які вивчають музично-теоретичні дисципліни, а саме: хорознавство, методика роботи з хором, 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 музиканта-педагога – 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 музиканта-педагога 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 викладача музичного мистецтва, 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, інтерпретації музичного твору, творчого мислення, організації хорового колективу. Ознайомить з усіма можливими видами та типами виконавського складу, унікальністю хорових партій тощо. Як приклад описані 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, що слугуватиме проведенню практичного аналізу панорами розвитку хорового мистецтва в Україні.

Навчальний посібник складається з п'яти розділів. 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.

Авторський колектив має надію, що навчальний посібник стане корисним для всіх, хто цікавиться музикою, методикою викладання, аранжуванням та хоровим мистецтвом.

РОЗДІЛ I. ХОР ЯК ЯВИЩЕ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО МУЗИЧНОГО КОНТИНУУМУ.

Частина 1

Хор типологічне поняття. Характеристика вокально-технічних і художньо-виконавських можливостей хорів різного типу

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, кожну лінію 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 cappella. Великих успіхів хорове мистецтво досягло в XVI-XVII ст. в епоху розквіту поліфонії строгого стилю. Спів а cappella 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 баси. 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 – $T_1+T_2+V_1+V_2$. Діапазон $C, D - b^1$. Жіночий чотириголосий хор $C_1+C_2+A_1+A_2$. ($g, a - b^2$). Мішаний чотириголосий хор $C+A+T+V$ – 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.

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 *cappella*, 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 *cappella* віртуозних 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 домутаційного 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 альта 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, Вірменія і т. д.)

Для чоловічого хору а *capella* писали багато композиторів – Ф. Шуберт, Р. Шуман, Е. Гріг, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон-Бартольдї, 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, М. Леонтович, Д. Бортнянський.

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 альта, 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. Пояснюється це принципом «ланцюгового дихання». У випадку не співпадання висоти звучання двох голосів, третій «заповнюючий середину», буде першкоджувати 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.

До малих хорів відносяться колетиви 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. Трудністю такого виконання є ритмічний ансамбль.

Пропонується 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?

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 досвідчені 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.

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.

Частина 2

Класифікація голосів хорових партій

Класифікація голосів та їх співацьких діапазонів

В хорових партитурах фіксуються тільки типові позначення голосів – S₁, S₂, A₁, A₂, T₁, T₂, B₁, B₂ 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 – $c^1 - e^3, g^3$. Мало придатні 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» Дж. 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 поступальному русі, вимагає швидкої артикуляції, октавістам важко тому що голос октавістів масивний і малорухливий.

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 G^1 , (A^1) – 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. Навіть 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.

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 звуку 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.

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.

Частина 3

Будова голосового апарату. Дихання

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 (злагожденість 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 обертона відповідної частоти коливань.

Для співацького голосу характерні дві форманти. **Висока форманта** – надає голосу звучність, яскравість, дзвінкість, «помітність» і силу (вона має високочастотні обертона 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?

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. За рукою диригента – активний вдих і затримка дихання.
2. Видих економний, рівномірний, з відчуттям співу «на себе», а не «із себе» (зберегти відчуття вдиху). 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 поступеним 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.

Частина 4

Методика роботи над звуковеденням та артикуляцією

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 неодноразової 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 «ступаючи 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 «під'їздів» 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 помірного 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 організовувати 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»

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.

Задатками 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 (співаки 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 – fis^1 - d^2).

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 - f^2 , альти – g^1 - a^1 , тенори – bes – c^1 , сопрано – h^1 - c^1).

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. Камінський 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.

Дикція і орфоєпія. 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) виразальні 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.

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 ком, 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» (3 рази).

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.

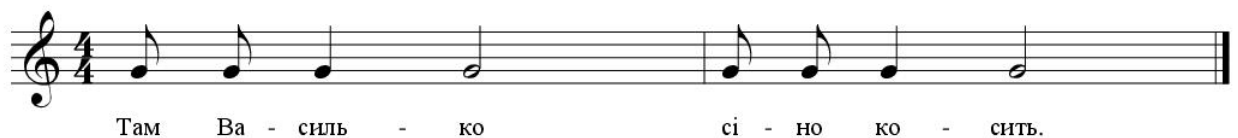
Велике значення в хоровій музиці має визначення в тексті пауз(цезури), необхідних для взяття дихання. Пауза є одним із засобів художньої виразності і тому потребує вмілого і обережного поводження з нею. Пауза –перерва в ряді вимовлених слів, а не просто мовчання, що обриває хід думок. Хор повинен продовжувати 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 фразях, 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 («хвилясті», «пробирається» – «світиться», «що» – «шо»), то в українській мові – вона максимально наближене до написання слів.

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 регістрів.

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 – а, о, у, е, і, и.

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.

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, недостатнє 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 звуку, 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”*)

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 настроїці 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 дзвінки 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 (акомпонуюча 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 підлеглості 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.

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;

росо а росо crescendo – мало помалу посилюючи;

diminuendo (>) – стихаючи;

росо а росо 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 *diminuendo*.

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 природній нюанс. Акорд тільки тоді звучить добре, коли до тієї області, в якій він розташований, застосовується відповідний їй природній нюанс. (Звучання природне і технічно легке). Цим і потрібно керуватись при розподілі в творі не рухомих нюансів.

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. «... 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». Сила звуку, правильно розподілена в різних ступенях звучання, справляє враження великої активності. 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, бавити (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.

– в деяких творах динамізація досягається шляхом поступового нарощування сили звучання від побудови до побудови. 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 («Кугіе» 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 куплета 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.

Частина 5

Ансамбль хору. Загальне поняття

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 слідуєчих 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, Т, В – 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 злито. 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, наявністю 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 A 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*.

Forте 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.

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 («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. 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 («Ніч» 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 фуга, 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.

РОЗДІЛ II. МЕТОДИКО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ НАВИЧОК ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

II.1. Образне мислення виконавця-інструменталіста: сутність, структура, методи розвитку

Образне мислення є необхідною умовою сприйняття або відтворення художнього змісту музичного твору. Воно характеризується тим, що опирається на образний матеріал. Музичні образи являють собою інтонаційно осмислені звукові послідовності, змістом яких є почуття, емоції і переживання людини. Відомо, що художній зміст музичного твору виражається за допомогою мелодії, ритму, темпу, динаміки та ін., Що в загальному і являє собою специфічну мову музики. Розвиток музично-образного мислення передбачає розуміння, насамперед, мови музики і усвідомлення того факту, що музика не зображує видимий світ, а висловлює, головним чином, чуттєве ставлення людини до цього світу. А її зображальність обмежена тільки звуконаслідуванням (наприклад, співу птахів), зв'язками між слуховими відчуттями і зоровими, асоціювання (спів птахів - картина лісу, високі звуки - світлі, легкі, тонкі; низькі - темні, важкі).

Характерна особливість музики полягає в тому, що вона позбавлена предметної наочності. Одні і ті ж почуття, а отже і звукова інтонація їх вираження, можуть бути викликані різними обставинами, явищами або предметами. Тому сприйняття музичного образу представляє певні труднощі. Отже, одним з основних методів розвитку розуміння образної виразності музики є метод конкретизації образу шляхом аналізу послідовностей: уявлення предметного образу (наприклад, танцювальної сцени), почуття, викликані цим предметним образом, засоби музичного вираження цих почуттів.

Зміст музично-образного уявлення підказують насамперед жанр п'єси, її форма, назва, у пісні – текст. Таким чином, питання полягає в тому, щоб з'ясувати з учням, які ж почуття викликає представлений предметний образ, і вказати йому, яким чином викликані почуття знаходять своє відображення в даному музичному творі. У процесі аналізу цієї послідовності необхідно уникати перевантаження мислення учня зайвою деталізацією предметного образу і прагнути до мінімуму узагальнень. Мета аналізу в тому, щоб з'ясувати, яке емоційний стан (настрій) або вольова риса людини викликає даний предметний образ, тобто - радість, веселощі, бадьорість, ніжність, смуток, зажура; або - задума, рішучість, енергійність, стриманість, наполегливість, безвольність, серйозність і тощо. Після цього аналізуються засоби музичної виразності, характерні для того чи іншого настрою або вольової якості: лад, темп, динаміка, атака звуку (тверда або м'яка) та інші.

Головним виразовим засобом є, звичайно, мелодія - її інтонаційний характер, ритмічна організація, поділ на мотиви, фрази, періоди, та інше, що сприймається аналогічно мові, впливаючи не тільки звучанням, але й змістом. Це має дуже важливе значення для розвитку образного мислення, особливо аналогія інтонаційного змісту мелодії емоційно насиченій мові. Знаємо, що до початку навчання гри на баяні учень вже має певний життєвий досвід: може розрізняти емоційні стани оточуючих його людей, відрізняти їх вольові якості, вміє сприймати і відтворювати емоційно забарвлену мову, до того ж має і деякий музичний досвід. Все це є необхідною і закономірною передумовою успішного розвитку розуміння інтонаційного змісту мелодії, а отже, і розвитку образного мислення. Все питання в тому, щоб вміло опертися на цей досвід, використовуючи його як попередньо набуті знання і вміння.

Виконавська діяльність зумовлена переживанням чогось значного для індивіда і сприяє появі якісних змін психічних властивостей

особистості та «якісним новоутворенням». Наявність такого мотиву надає змісту діяльності виконавця, відповідає його інтересам, потребам, якісним орієнтаціям. Для досягнення високого рівня активності, самостійності творчості виконавця, необхідна наявність засобів, що забезпечать йому позицію активно діючого суб'єкта діяльності, сформують необхідні мотиви і потреби, які є відображенням естетичної сформованості особистості.

Для досягнення високого рівня активності, самостійності творчості виконавця, необхідна наявність засобів, що забезпечать йому позицію активно діючого суб'єкта діяльності, сформують необхідні мотиви і потреби, які є відображенням естетичної сформованості особистості.

Майстерність виконавця традиційно вдосконалюється в процесі музично - професійної підготовки, завдання якої полягає у виявленні творчих прагнень вихованця. Для того, що опанувати професією музиканта, необхідний синтез техніки і високої духовної культури. Музиканти-педагоги акцентують увагу на художній та технічній сторонах виконавської майстерності, на їх взаємодії. Робота над технікою завжди ведеться заради музики, тому навчання слід вести так, щоб у свідомості учня були нероздільні зміст - настрій музики (виражене в тих чи інших деталях тексту) і технічні прийоми, за допомогою яких можливо цей зміст втілити.

Першочерговим завданням, необхідним для впевненого опанування механізмом гри є розвиток в учня фізичних якостей. Визначений педагогами - музикантами підхід до виховання виконавської майстерності окреслюється односторонньою технологічною настановою, де важливе місце займає посилене тренування.

Сутність виконавської підготовки тлумачиться значно ширше. Висока професійна майстерність формується тільки в поєднанні з художньою інтерпретацією, а слуховий метод навчання є найбільш

природнім інструментом впливу на звукообразний процес індивідуального визначення системи виконавських засобів виразності. Й. Гофман зазначає, що учень повинен виробити здатність до уявлення звучання. Якщо уявна звукова картина буде виразною - «пальці повинні і будуть їй підкорятися», де «техніка - скриня з інструментами, з якої умілий майстер бере в певний час і з певною метою те, що йому потрібно». Педагоги пропонують таку методику викладання, за якої розвиток техніки здійснюється послідовно: від слухового образу, через моторику, до звучання.

Педагоги - музиканти вбачають завдання виконавської підготовки в розвитку художності як основи виконавства. Техніка в цьому випадку розцінюється як засіб виконання музичного твору. Сучасна педагогічна наука надбала чималий досвід у вивченні питань, пов'язаних із розвитком виконавської техніки як складової виконавської майстерності музикантів. В основі цього досвіду лежить головний принцип, згідно якого ігрові рухові дії виконавського апарату музиканта, спрямовані на вирішення художніх завдань, завжди підпорядковані певній художній ідеї.

Специфічні рухові дії музиканта під час виконання музичного твору керуються вищою психічною діяльністю у відповідності з художнім образом і конкретним виконавським завданням. Звідси, художній аспект виконавської техніки включає в себе насамперед творчу ідею та художній образ, а потім керування руховим процесом виконавського апарату музиканта з втілення музичних ідей та образів в звуках.

Художній аспект - ще маловивчена галузь знань та слугує полем діяльності для досліджень, в різних напрямках, таких як філософія, психологія, соціологія, естетика, біологія, психологія, музична педагогіка тощо.

Руховий аспект виконавської техніки музиканта на рівні формування рухів виконавського апарату найкраще піддається дослідницькому аналізу, систематизації, методологічному членуванню та узагальненню, оскільки є

набіром визначених рухових засобів (рухів, прийомів, спеціальних рухових навичок), необхідних для розв'язання художніх завдань, в процесі підготовки та виконання музичних творів.

Таким чином, виконавська техніка музиканта розглядається як така, що складається з двох аспектів: художній (внутрішній); руховий (зовнішній).

Художній аспект виконавської техніки є базовим в процесі творчості музиканта. Без нього неможливе як створення, так і втілення художніх ідей та вирішення виконавських завдань.

Те, що художня складова техніки є провідною, не викликає суперечок і, напевно, не викликало в жодному поколінні музикантів. Проте тактичні підходи чи методи в роботі над розвитком техніки виконавця можуть бути різними, про що свідчать різні школи та напрямки, а також роботи відомих педагогів - авторів методичних посібників гри на різних музичних інструментах.

Правильною позицією, на нашу думку, є не протиставлення двох підходів до розвитку техніки музиканта, відкидаючи один з них, як такий що не утвердився, а можливість розглянути виконавську техніку як два необхідних аспекти для гри на музичному інструменті. Тут доцільно ставити питання про те, що є найважливішим та пріоритетним на конкретному етапі розвитку техніки музиканта або на конкретному етапі роботи над твором.

В момент виконання музичного твору, в особистості музиканта беруть активну участь усі необхідні психофізіологічні процеси в їх непорушній єдності.

Завдяки внутрішній творчій діяльності музикант створює, а потім за допомогою рухової творчої діяльності втілює художні завдання. При цьому внутрішня діяльність музиканта не лише творить, створює нові ідеї та образи, але й здійснює контроль за формуванням, координацією та

керуванням необхідними рухами та фізичними діями музиканта під час гри на інструменті.

Відповідні галузі знань розглядають процеси внутрішньої діяльності особистості людини як самостійну складову, класифікуючи їх таким чином: відчуття, уява, уявлення, мислення, сприйняття, емоції, увага, концентрація, пам'ять, воля тощо.

Відчуття - стан організму, який виникає при безпосередньому впливі подразників на відповідні органи чуття. Уява - психічний процес, що полягає у створенні людиною нових образів, уявлень, думок на базі її попереднього досвіду. В мистецтві уява служить не лише засобом узагальнення, але й силою, яка викликає до життя значущі образи мистецтва.

Уявлення - чуттєво - наочний образ предметів чи явищ дійсності, який зберігається і відтворюється в свідомості і без безпосереднього впливу самих предметів на органи чуття. Сприймання - чуттєвий образ зовнішніх структурних характеристик предметів і процесів об'єктивного світу, що безпосередньо впливають на аналізатори (органи чуттів). Сприймання розрізняється зорове, слухове, смакове, нюхове, дотик.

Специфічними об'єктами музичного сприйняття можуть служити такі чуттєві образи процесів об'єктивного світу, як чергування сильних та слабких, довгих та коротких метричних та ритмічних долей; звукова артикуляція; нюансування; зміна темпу; співвідношення звукових пропорцій; сприйняття загальної інтерпретації музичного твору тощо.

Мислення - процес опосередкованого й узагальненого пізнання людиною предметів та явищ об'єктивної дійсності в їх істотних властивостях, зв'язках і відношеннях. Емоції - психічні стани і процеси людини, у яких реалізуються їх ситуативні переживання. Емоції виступають також і як властивості людини, оскільки в них виявляється позитивне чи негативне ставлення індивіда до певних об'єктів, сфер діяльності, до самого себе, тощо. Увага

(мимовільна та довільна) - психічна функція, яка характеризує вибіркоче ставлення до навколишнього світу, коли з великої кількості подразників свідомість виділяє один або кілька. Мимовільна увага дається людині природою і залишається протягом життя. Довільна увага є наслідком свідомих зусиль людини, вияву її інтелекту і волі.

Концентрація - характеристика різних способів уваги. Чим більше різних дрібних деталей може помітити людина в об'єкті, який розглядає, тим глибша її увага на даний момент.

Пам'ять - закріплення, збереження в мозку того, що відбувалося в минулому досвіді людини. Воля - свідомо саморегуляція людиною своєї поведінки і діяльності, регулююча функція мозку, що полягає в здатності активно домагатися свідомо поставленої мети, переборюючи зовнішні та внутрішні перешкоди.

Руховий аспект виконавської техніки музиканта - інструменталіста безпосередньо пов'язаний з грою на музичному інструменті, де виконавські прийоми базуються на конкретних специфічних рухах виконавського апарату музиканта. Ці рухи і їх поєднання можна розглядати окремо від художнього аспекту і класифікувати для детальнішого вивчення.

До рухових засобів виконавської техніки належать як найпростіші підготовчі або ігрові дії музиканта, так і складні технічні прийоми та комбінації прийомів.

Розглядаючи рухові засоби в класифікаційному ряді за принципом «від простого до складного», можна вибудувати таку послідовність ігрових рухів музиканта: висхідна позиція; рухи; прийоми; комбінації прийомів.

Висхідна позиція - підготовчі фіксовані позиції (посадка, стійка, постановка рук, фіксація інструмента), яка передує ігровим діям музиканта. Рухи (підготовчі, основні, супутні, допоміжні) - елементарні ігрові чи неігрові рухові дії виконавського апарату музиканта. Прийоми - складні рухи чи сукупність декількох рухів, що дозволяє виконати відносно складне музичне завдання. Комбінації прийомів - складні рухові дії, які складаються із чергування декількох

прийомів, спрямованих на виконання складного музично - художнього завдання чи декількох завдань.

Якщо метою рухових дій є формування музичного звуку (співзвуччя, акорда) чи послідовності музичних звуків (мотив, фраза), то рухові засоби виконавської техніки слід розглядати як елементи музичної виразності, оскільки в даному випадку вони є носіями художнього завдання і конкретного художнього елементу музики.

Використовуючи вказану термінологію, уточнимо, що ми розглядаємо її, враховуючи специфічні дії, які стосуються лише виконавської техніки музиканта. Наприклад, термін «рух» - це не просто загальний термін, що означає співвідношення чи переміщення тіл в просторі відносно один одного. В нашому дослідженні - це термін, який належить до специфічної дії виконавського апарату музиканта під час гри на музичному інструменті.

Пізнавальна діяльність людини починається з відчуттів і сприймань. Відтворюючи навколишню дійсність на рівні почуттів через аналізатори, особистість отримує різноманітну інформацію щодо зовнішніх властивостей та ознак предметів. Ця інформація фіксується у свідомості. Набуває особливих форм дотикових, просторових, часових звукових, смакових, та багато інших уявлень. Проте такої інформації про навколишній світ не достатньо для задоволення різноманітних потреб практичної діяльності людини, яка потребує практичного і всебічного знання об'єктів, з якими доводиться мати справу. За допомогою мислення, як вищої форми пізнання дійсності, навколишнього світу, людина набуває необхідних знань про ті якості, які не можна відчутти та безпосередньо сприйняти.

В процесі розвитку людини та її пізнавальної діяльності поступово формується здатність до мислення. Чуттєву основу мислення складають відчуття та сприйняття. Саме в них з відображення мозком реальної дійсності починається пізнання.

Образне мислення відрізняється від інших видів мислення тим, що матеріалом, який тут використовує людина на вирішення завдання, не є поняття, судження чи висновки, а образи. Вони подумки витягуються з пам'яті, або творчо відтворюються уявою. Люди творчих професій такі як письменники, актори, музиканти користуються власне таким типом мислення. Даний вид мислення здійснює особливий вплив на психічний розвиток людини, становлення його творчого «Я». Воно формує узагальнене і динамічне уявлення про навколишній світ і дозволяє виробити соціально-ціннісне ставлення до цього світу, його етичну і естетичну оцінку. Надважливою особливістю людського інтелекту є здатність створювати образи та ними оперувати.

За допомогою образного мислення, як форми творчого відображення дійсності, можливе створення такого результату чи суб'єкта, якого не існує в дійсності на певний момент. Людське мислення можемо трактувати як творче перетворення тих образів та уявлень, які існують в пам'яті. Відмінність мислення від інших психологічних процесів пізнання полягає в тому, що воно завжди пов'язане з активною зміною умов, в яких людина знаходиться. Мислення завжди спрямоване на вирішення якої-небудь задачі. Мислення – це особливого роду розумова і практична діяльність, що передбачає систему включених до неї дій та операцій перетворюючого і пізнавального (орієнтовно-дослідницького) характеру. Образне мислення – мислення, що оперує не поняттями, а образами, картинами. Крім мислення у формі висловлювань людина може мислити у формі образів, особливо зорових образів.

В процесі розвитку образне мислення стає більш складним, різноманітним і гнучким, і в результаті здатне створювати в свідомості людини образні узагальнення, які не поступаються за своєю глибиною понятійному узагальненню у відображенні істотних зв'язків. Отже, можна зробити висновок про те, що образне мислення безпосередньо залежить від

такого поняття, як сприйняття. Сприйняття музики відбувається насамперед в процесі слухання музики, тому і простежуємо зв'язок між слуханням музики та розвитком образного мислення.

Згідно з філософськими поглядами, образне мислення виступає своєрідною духовною діяльністю людини, яка виявляється у сфері невичерпних музичних та образних можливостей і є глибоким звуковим перетворенням людської душі. Адже музика – це потужний чинник, який впливає на свідомість людини, на її сприйняття. Як наслідок музика має здатність викликати образи. Музика є джерелом інформації, адже вона довго була переплетена з людським побутом та життям, наповнювалася різноманітним змістом, виконувала функцію комунікації.

У психології образне мислення іноді описується як уява – психологічний процес, що полягає в створенні нових образів шляхом переосмислення матеріалу сприйнятих уявлень, отриманих в попередньому досвіді. Воно притаманне тільки людині і необхідне в будь-якому вигляді людської діяльності, тим більше при сприйнятті музики і «музичного образу». Тому розвиток образної уяви має спиратися на більш повне розкриття життєвого змісту музики в єдності з активізацією асоціативного мислення учнів. Чим ширше, багатогранніше на заняттях буде виявлятися зв'язок музики з життям, тим глибше будуть проникати учні в авторський задум, тим більша ймовірність виникнення у них обґрунтованих особистісних, життєвих асоціацій. В результаті чого процес взаємодії авторського задуму і слухачького сприйняття буде більш повним, дієвим. Розвивати розумові здібності особистості неможливо без формування її образного мислення.

Образне мислення – основний вид мислення здобувача освіти. У найпростіших формах воно з'являється вже в ранньому дитинстві, виявляючись у вирішенні вузького кола практичних завдань, які пов'язані з предметною діяльністю людини. Запам'ятати в музиці можна тільки те,

що зрозуміло і мало емоційний вплив. Тому так важливо показати зв'язок світу мистецтва з їх особистим світом, залучаючи здобувачів освіти до музики на особистісно-вагомому для них матеріалі.

Розвитку образного мислення сприяє підбір різноманітного репертуару, близького виконавцю за музичними образами та настроями. Образному сприйняттю змісту багато в чому сприяють програмні назви, які «вводять» їх у світ виконуваної ними музики. У репертуарі музиканта-виконавця є безліч творів, які характеризуються незвичайною образністю, завдяки чому вони завжди будуть цікаві здобувачам освіти вищих мистецьких шкіл.

Вивчення проблеми образного мислення в рамках музикознавчого підходу дозволяє зробити висновок про те, що даний вид мислення втілює об'єктивні закономірності пізнання людини, де інтонація, яка охоплює комплекс засобів виразності, виступає основним носієм музичної інформації та зумовлює емоційне і змістове наповнення музично-мисленнєвої діяльності.

На першому етапі здійснюється набуття музичних знань, що відбувається в процесі сприйняття музичного твору; на другому – в процесі порівняння і узагальнення, виконавець виявляє здатність до переробки та збереження музичного матеріалу; третій етап є підсумком попередніх етапів, де відбувається практичне відображення музичного образу. З огляду на вказане, інтонаційне звучання музичного твору виступає у ролі закодованої інформації, розкодування якої стимулює до пізнавальної активності людини: створювати, оперувати та відображати образи.

Формування образного мислення відбувається поступово, у міру розвитку всіх психічних процесів і накопичення життєвого досвіду. Деяким людям, внаслідок їх індивідуальних особливостей, буває складно оперувати уявними образами, їм обов'язково необхідно наявність наочної

основи. Але як виявляється, розвинути образне мислення можливо, звичайно, якщо витратити час і докласти належні зусилля. Роль образного мислення часто розглядалася як певний допоміжний віковий етап в розвитку особистості, який слугував перехідним від наочно-образного до понятійно-логічного мислення. Та й саме поняття «образне мислення» викликало сумніви в доцільності використання даного терміну в науковому словнику, оскільки психологія вже має відповідний термін «уява» для позначення оперування образами. Так як образ розглядався, як основний засіб, «оперативна одиниця» образного мислення, саме поняття «образ» в психології, найчастіше, вживалося у вузькому сенсі – лише як чуттєво-наочні елементи у відображенні дійсності. Сформоване образне мислення – процес симультанний і інтуїтивний, тому що витісняє паралельні логічні операції.

У музикантів думка, як фактор розумової активності, часто набуває того чи іншого емоційного забарвлення. А в русі думок виявляються особливі логічні зв'язки. Тому в музиці утворюється інтонаційно оформлена емоція-думка, яка дає поштовх образному мисленню – стеженню за процесом становлення і розвитку музичного образу.

Дослідження феномену образного мислення добувачів освіти вищих мистецьких закладів потребує ґрунтовного вивчення його компонентної структури. Сукупність елементів в структурі образного мислення описують у своєму дослідженні науковці. Вони виокремлюють: власне-потенційний (креативні характеристики мислення), когнітивний (професійні знання, уміння, навички), морально-естетичний, мотиваційний компоненти.

На думку науковців креативність, як складова образного мислення, проявляється в здатності особистості використовувати нові шляхи вирішення проблемних завдань, зокрема музично-педагогічного характеру, швидко відшуковуючи незвичний, нестандартний спосіб дій, що веде до

виявлення і актуалізації образного мислення. У такому ракурсі креативність, як структурний компонент образного мислення, має співпадати з усвідомленим вибором суб'єкта, який він робить на користь складного, незвичного шляху вирішення педагогічної проблеми перед простим і всім відомим.

Що стосується складових образного мислення учнів мистецьких закладів, розглядаємо структуру даного поняття, яка складається з таких компонентів: спонукально-ціннісний, когнітивно-світоглядний, креативно-діяльнісний.

В якості першого компонента образного мислення здобувачів освіти вищих мистецьких закладів виділяємо спонукально-ціннісний компонент, який зумовлюється тим, що мотивація є одним з найважливіших стимулюючих компонентів навчальної і мистецької діяльності. У широкому сенсі мотивація трактується як сукупність актуальних для особистості мотивів, якими пояснюється та зумовлюється її поведінка.

Друга складова назви виділеного нами першого (спонукально-ціннісного) компоненту, пов'язана з категорією «цінність». Поняття «цінності» завжди викликало інтерес науковців різних галузей – філософів, психологів, соціологів, педагогів, що спричинило виникнення багатьох концепцій цінностей. Серед різних класифікацій цінностей основною є диференціація цінностей на основі їхнього походження. Розглядаючи цінності як спонукальний елемент образного мислення, ми наголошуємо на тому, що необхідно віднести до нього знання (не виокремлюючи при цьому когнітивний компонент) щодо ціннісної природи творчості педагога, ціннісного розуміння мистецтва, ціннісного сприйняття виховного впливу музики.

Спираючись на визначення І. Ростовської щодо взаємозумовленості спонукальної ланки мотивації до музичного навчання, ми наголошуємо, що спонукальним елементом творчої діяльності є не тільки результат

(творчий продукт як відображення професійних досягнень), але й сам процес творення. У контексті нашого дослідження спонуканням виступає музичний інтерес особистості. Такий інтерес, перетворюючись на особистісну цінність, визначає рівень активності оволодіння художньо-виконавськими вміннями в процесі навчання гри на баяні, оволодіння інтерпретаційно-виконавськими прийомами, поглиблення рівня теоретико-методичної обізнаності учня.

Другий – когнітивно-світоглядний компонент образного мислення учнів мистецьких закладів передбачає формування системи знань (від інформації до сформованого досвіду, який перетворюється у світогляд), необхідних для успішного творчого виконання фахової діяльності в галузі мистецької педагогіки.

Як зазначає С. Єфіменко, когнітивний компонент відображає інтелектуально-творчі потенційні можливості когнітивної сфери особистості. Означений компонент складається, на думку авторки, з осмисленості, проблемності, творчості сприйняття, гнучкості, критичності, вільності мислення, здатності до звільнення від фіксованої спрямованості.

На основі знань, формуються переконання, судження про естетичні категорії в мистецтві, погляди на твори мистецтва. Погоджуючись, ми зазначаємо, що якщо на основі знань і поглядів формуються звички, характер і життєві цінності, вони трансформуються у стійку систему переконань і, відповідно, світогляд особистості.

У контексті дослідження образного мислення здобувачів освіти вищих мистецьких закладів неможливо розглядати когнітивно-світоглядний компонент поза розумінням художньо-виконавської інтерпретації музичного твору. Когнітивна сфера відповідає за пізнання і розуміння змістовного навантаження музичного твору, який має виконувати учень, і втілення цього розуміння у виконанні; адекватність тлумачення інформації, зашифрованої композитором в нотному тексті.

Отже, когнітивно-світоглядний компонент виконує організуючу функцію щодо успішного творчого виконання навчальної діяльності в галузі мистецької освіти на основі творчо-орієнтованого світогляду учня.

Третій – креативно-діяльнісний компонент образного мислення зумовлюється тим, що креативність, як вже було зазначено, визначається в якості складової образного мислення багатьма дослідниками. У контексті нашого дослідження креативність ми розглядаємо як сукупність творчих здібностей особистості, яка проявляється в процесі навчальної діяльності і дає можливість творчо підходити до вирішення музично-творчих проблем.

Креативний підхід передбачає наявність в учнів потреби відійти від звичних схем вирішення виконавсько-творчих проблем, відшукати нову, незвичну стратегію поведінки в умовах заданої ситуації. Формування образного мислення потребує реалізації його в творчій активності, яка переводить намір творчої дії в створення реального (об'єктивного або суб'єктивного) творчого продукту. Ми визначаємо діяльнісний компонент в структурі образного мислення, власне мислення ще немає діяльності, а має лише її передбачення, тобто те, що має вивести мислення на актуальний рівень і почати діяти.

Отже, в контексті розуміння образного мислення здобувачів освіти вищих мистецьких закладів, креативно-діяльнісний компонент проявляється таким чином, що виконавець, який має творчі якості і здібності у вигляді образного мислення, під впливом вмотивованої потреби у новому, намагається ці якості і здібності реалізувати в творчому баченні власної музично-творчої підготовки.

II. 2. Виконавські навички: етапи формування та розвитку

Формуванню початкових ігрових рухів майбутніх баяністів педагогі приділяють посилену увагу, бо гра на баяні характеризується чималими труднощами. Щоб увійти в безпосередній контакт з музикою, потрібен тривалий час, протягом якого здобувач освіти засвоюватиме елементарні навички постановки обох рук і звуковидобування. У цьому іноді криється небезпека розриву між художньою і технічною сторонами навчання. Наші спостереження дали змогу зробити висновок про те, що серед педагогів розповсюджена думка, ніби в період початкової роботи над основами постановки неможливо розвивати музичні здібності.

У деяких педагогів ще є тенденція недооцінювати своєчасний художній розвиток баяніста - початківця. Тимчасом складна специфіка гри на баяні не може бути виправданням для порушення принципів основ музичної педагогіки. Початок занять на баяні як і початок навчання гри на будь - якому інструменті, повинен закласти фундамент музичного розвитку. Ми вважаємо, що важливо спершу привернути увагу до самої музики через її сприймання і розуміння, а потім прищеплювати початкові ігрові навички.

У формуванні музиканта - виконавця головну роль відіграє засвоєння і виконання художньо осмисленого ним музичного матеріалу. На початковому етапі учневі бракує елементарних ігрових навичок.

На початковому етапі навчання важливим є засвоєння правильних навичок тримання інструмента, опанування правильного положення рук і всього корпусу, вільних, організованих, координованих рухів, обумовлених художньо - виконавськими намірами. Тобто праця над оволодінням постановкою, є одним з найважливіших елементів процесу навчання гри на баяні. Музично - виконавські успіхи значною мірою залежать від того, чи швидко він оволодіє раціональною постановкою і звільниться від зайвих м'язевих напружень. Неправильне положення рук і

затиснення м'язів під час гри іноді можуть стати непереборною перешкодою у виконавському розвитку баяніста. Особливості навичок правильної постави, здобутих в ранньому дитинстві, здебільшого характеризують манеру гри і дорослого музиканта. Постановочні дефекти, засвоєні на початку навчання, часто, незважаючи на всі зусилля досвідченого педагога, не можна виправити.

Отже, змістом першого уроку, на якому починається вивчення постановочних навичок, є ознайомлення з інструментом. Педагог дає основні відомості, пояснює правила догляду за інструментом, прищеплює навички дбайливого ставлення до нього. Педагог демонструє посадку, положення рук, виконує нескладні, цікаві твори; розказує про будову інструмента. Необхідна умова вільних ігрових рухів - правильне положення тулуба і ніг, тому на це звертаємо серйозну увагу вже з першого уроку.

Професійно грамотна постанова виконавця-баяніста містить три основні моменти: посадку, установлення інструмента, положення рук.

У методичних поясненнях відомих шкіл досить докладно описані всі три сторони постановки. Автори цих шкіл пишуть або ілюструють малюнками, що баян повинен бути злегка нахилений вперед, оскільки така установка інструменту забезпечує правильну постановку лівої руки, при якій 4-й і 5-й пальці знаходяться на основному ряду. Нахил верхньої частини корпусу інструмента до грудей, на їхню думку, позбавляє його в подальшому можливості застосовувати 5-й палець лівої руки на основному і допоміжному рядах. Але в початковий період навчання, як відомо, доводиться вирішувати зовсім інші завдання, наприклад, освоєння правої клавіатури, що пов'язано з розвитком її «беззорового» уявлення. Тому установка інструменту повинна бути підпорядкована вирішенню цих завдань, а не майбутнього застосування 5-го пальця лівої руки. Коли прийде час застосовувати його, учень вже зможе встановити баян з

нахилом вперед, оскільки на той час він навчиться тактильно знаходити потрібні клавіші. Але коли він тільки починає освоювати клавіатуру, то йому доводиться іноді і поглядати на неї, а для цього потрібно встановити баян з деяким нахилом верхньої частини корпусу до грудей. Це тимчасовий відступ не завадить свого часу застосувати 5-й палець лівої руки на основному і допоміжному рядах. Тому будь-яке тимчасове відхилення можливе, якщо воно приносить користь, а в цьому випадку навіть необхідне, оскільки звільняє учня від штучно створених труднощів і, отже, сприяє більш швидкому освоєнню клавіатури.

Педагог повинен координувати рухи пальців на клавіатурі, допомагаючи виробляти навичку на дотик потрапляти на клавіші в потрібній послідовності. Але педагог може робити це тільки два рази в тиждень, а решту часу здобувач освіти займається самостійно і вчитель не може йому допомогти. Тому можна дозволити йому підглядати на клавіатуру? Потрібно тільки бути уважним до того, щоб підглядання не перетворилося в звичку дивитися на клавіатуру постійно.

Про постановку рук слід зауважити, що, як правило, майже всі початківці баяністи намагаються притримувати гриф правою рукою при стисканні міха, що може привести до негативних наслідків, якщо вчасно не звернути на це увагу. Найчастіше причиною цього є великі плечові ремені баяна, на якому займаються вдома. Тому необхідно заздалегідь звернути на це увагу. При цьому треба виходити з положення, що певної фіксованої постановки правої руки (навіть в позиціях) взагалі не існує, крім природного стану її під час гри (в динаміці). Це означає, що рука знаходиться в такому положенні, яке виключає вигин в суглобі як необхідної умови свободи та природності рухів пальців і кисті в будь-який момент і в будь-якому напрямку. Останнє, в свою чергу, залежить, по-перше, від аплікатури (наскільки вона логічна, тобто зручна); по-друге, від правильної координації рухів пальців і рухів кисті, а якщо необхідно, то і

всієї руки; по-третє, від максимального використання можливостей зміни напруги і розслаблення м'язів; по-четверте, від співпадіння швидкості гри і можливостей швидкості мислення учня (тобто наскільки легко і вільно учень може уявляти і контролювати свої дії в заданому темпі). Ніяких інших чинників, що призводять до скутості і затиснуті виконавського апарату, не існує (якщо не брати до уваги, наприклад, фізичне стомлення, особливо лівої руки).

Перелічені фактори, зрозуміло, тісно пов'язані між собою, а поділ їх на головні і другорядні взагалі недоречний. Інша справа – визначення головного. Таким фактором, на нашу думку, є четвертий, оскільки від нього залежить надійність контролювання дій і, як наслідок, точність виконання. Можна контролювати неправильну аплікатуру або неправильну координацію, але не можна діяти правильно безконтрольно, несвідомо. В даному випадку мається на увазі принцип єдності свідомості і діяльності. Порушення цієї єдності призводить до порушення діяльності. Якщо здобувач освіти діє швидше, ніж може уявляти і в повному обсязі контролювати цю дію, то з'являється скутість і, як наслідок, напруга. Тобто легкість і свобода дій в певному темпі є наслідком легкості і свободи мислення (свідомості). Непосильний темп породжує скутість у свідомості, в розумовій діяльності (внутрішня скутість), яка, в свою чергу, викликає скутість виконавського апарату (зовнішня скутість), а в результаті – затиснутість.

У зв'язку з цим особливої уваги вимагає до себе і процес зміни напруження і розслаблення м'язів, бо від цього також залежить стан виконавської апарату. Психологи встановили, що один лише намір (подання) зробити той чи інший рух вже викликає напруження м'язів, хоча і непомітне для самої людини. Тому при грі на баяні напруження м'язів, причетних до тих чи інших рухів, є природним і необхідним наслідком. Але відомо також, що постійна напруга м'язів призводить до стомлення.

Причому, припинення рухів (наприклад, під час короткої паузи) не звільняє м'язи від напруги. Секрет полягає в тому, що увага виконавця відразу ж зосереджується на уявленні про наступні рухи, які здійснюються за участю тих самих м'язів. Це і є причиною постійної напруги, що веде до скутості і затиснутості. Отже, щоб звільнити м'язи від напруги, необхідно переключити увагу виконавця на уявлення такого руху, який спричинив би напруження зовсім інших м'язів, даючи короткий "перепочинок" напруженим м'язам. Таким чином, періодичне звільнення м'язів оберігає їх від постійної напруги, а отже, від скутості і затиснення. Для здійснення подібних рухів можна скористатися паузою, цезурою між фразами і т.ін. Тобто, фразування музичної п'єси визначає "фразування" м'язів (чергування напруження і розслаблення) або, іншими словами, "дихання" м'язів має бути відображенням в "диханні" музики виконуваної п'єси.

Слід підкреслити, що вимоги до виконавця, які виходять із кінцевої мети без урахування поступового підходу до неї, не завжди виправдані (а часто виявляються навіть шкідливими). Тому немає необхідності вимагати все відразу, хоча в певному сенсі це і вірно. Все - це те, що необхідно для даного етапу навчання. Адже в початковий період навчання гри на баяні головним для педагога має бути не виконавство, а правильне формування і закріплення виконавських навичок - окремих рухів, прийомів, дій і т. ін., та міцне засвоєння необхідних для цього теоретичних знань.

Орієнтування на клавіатурах баяна є однією з найважливіших проблем в початковий період навчання баяніста, адже без орієнтування на клавіатурі музичного інструмента не можливо вивчити найпростішу п'єсу, не кажучи вже про підбір на слух чи транспонування. Тому педагоги з початківцем на перших уроках розучують нескладні мелодії методом «з рук». Тільки коли набутий певний рівень орієнтування на клавіатурах, стає можливим розучити твір чи підібрати на слух знайому мелодію, покращувати техніку гри на інструменті.

Розвиток «беззорового» орієнтування на клавіатурі та аплікатурного мислення - ці два найважливіші завдання початкового навчання гри на баяні є двома сторонами одного і того ж процесу, які можуть бути відокремлені одна від одної тільки теоретично. Запорукою їх успішного вирішення може бути сувора логічна послідовність від простого до складного самого процесу освоєння клавіатур. Освоєння клавіатур проявляється в тактильному способі знаходження потрібних клавішей, що обумовлено аплікатурною дисципліною, яка в свою чергу залежить від певного чергування клавішей при виконанні мелодичної лінії музичного твору. Тобто система аплікатури також не може бути довільною, вона детермінована об'єктивними факторами.

Відомо, що самостійне мислення можливе лише тоді, коли виконавець пізнає необхідні для цього правила, принципи і т.п. Це однаковою мірою стосується і розвитку аплікатурного мислення. Тому важливо не тільки виховувати уважне ставлення до поставленої в нотах аплікатури (тобто її дотримання), але й домагатися того, щоб виконавець знав і розумів, чому застосована саме така аплікатура, а не яка-небудь інша. Якщо виконавець переплутав аплікатуру, то педагог зобов'язаний не тільки відразу ж звернути увагу на його помилку, але і пояснити, чому не можна допускати її, пояснити логіку аплікатури даного епізоду.

Все це веде до пізнання закономірностей (принципів, правил і т. ін.), що лежать в основі визначення аплікатури, і, отже, до розвитку аплікатурного мислення, тобто вміння самостійно визначати аплікатуру. Адже головний принцип педагогіки полягає не в тому, щоб давати готові істини, а в тому, щоб навчити самостійно знаходити їх. Але як це не здасться парадоксальним, навчити можна тільки на готових істинах шляхом їх аналізу і пізнання. Тому в початковий період освоєння принципів аплікатури (наприклад, в період гри одноголосся або в період гри подвійними нотами тощо) аплікатура визначається тільки педагогом і

охайно проставляється в нотах, оскільки до самостійності виконавця (в цьому відношенні) ще дуже далеко.

Координація - це узгодженість. Як проблема вона виникає в процесах, які відбуваються завдяки взаємодії. Саме таким і є процес гри на баяні. Тому розвиток знання принципів координації рухів в процесі навчання гри на баяні має дуже важливе значення. Успіх цієї роботи залежить перш за все від правильного розуміння сутності координації та правильного її здійснення в кожному конкретному випадку. На ці питання відповідь може дати тільки аналіз процесу гри і в першу чергу гри самого педагога. Важливо розрізнити два види координації рухів. Перший - це координація рухів пальців і кисті однієї і тієї ж граючої руки (наприклад, правої); другий - це координація рухів правої і лівої руки відносно одна одної, що виконуються одночасно або по черзі. Отже, це два якісно різних види координації, які здійснюються на практиці незалежно один від іншого.

Дуже важливо підкреслити, що координація рухів першого виду (координація рухів пальців і кисті) є невід'ємним елементом будь-якої окремої навички, в той час як координація рухів другого виду є самостійною навичкою, яка формується і вдосконалюється як і будь-яка інша. Передумовою успішного формування цієї навички є, по-перше, вміння самостійно узгодити тривалості з відліком долей такту по горизонталі і, по-друге, досить добре володіння навичками гри окремо кожною рукою. Наступною сходинкою ускладнення навички координації рухів другого виду є виконання мелодії прийомом легато і стаккато. Бажаний результат вийде без будь-яких ускладнень, якщо виконавець зрозуміє співвідношення тривалостей реального звучання і відліку долей такту. При чіткому рахуванні між одиницями утворюються короткі паузи (дихання), які ускладнюють розуміння виконання легато. Тому необхідно

роз'яснити (і показати в реальному звучанні), що при грі прийомом легато короткі паузи в рахунку заповнюються звуком.

Що стосується координації рухів при грі прийомом стакато, то тут труднощі виникають з паузами, які утворюються в результаті укорочення тривалості нот. Тому необхідно точно узгодити одиниці відліку долей такту з реально виконуваними тривалостями нот і пауз та, якщо необхідно, - вдатися до дроблення рахунку. Таким чином, орієнтиром координації рухів другого виду завжди є рахунок вголос - часовий масштаб процесу. Рахувати необхідно у всіх випадках, коли освоюється чергова ступінь складності координації. Що стосується кожного конкретного випадку, то рахунок необхідний до тих пір, поки не сформується слухове та рухове уявлення, яке виявляється в якості виконання. А якість виконання завжди підкаже педагогу як вчинити: припинити рахування або продовжити. При цьому необхідно врахувати і ту обставину, що не завжди правильне виконання є доказом правильного розуміння. Правильне виконання може бути і результатом чуттєвого наслідування (копіювання), тому рахунок вголос є надійним способом перевірки розуміння учнем його дій. Отже, рахування вголос необхідно розглядати як допоміжний засіб в процесі навчання грі на інструменті, а звідси і висновок: чим рідше доводиться до нього вдаватися, тим краще. Поєднання координації лівої і правої рук при виконанні. Головну увагу звертаємо на точність координації рухів обох рук. Лише на даному етапі, що поступово переростає у систематичне формування музично - виконавських навичок, музичний розвиток можна тісно поєднати з оволодінням основами гри на інструменті. Саме тут починаємо вивчати різні розділи музично - педагогічного матеріалу: спершу - елементарні вправи і легкі п'єси, а далі - гами, етюди, складніші вправи і п'єси. Педагогу слід стежити за точною фіксацією положення рук і точним виконання рухів.

Незаперечною істиною є те, що формування і розвиток технічних навичок - одне з найважливіших завдань навчання гри на баяні. Але одна справа розуміти важливість цього завдання, інше - як його вирішувати. Сам термін "технічні навички" свідчить про те, що дану проблему можна і потрібно розглядати з двох точок зору: по-перше, з точки зору формування і розвитку окремо взятої навички і, по-друге, з точки зору формування і розвитку цілого комплексу різноманітних навичок, необхідних для гри на баяні. В першому випадку мова повинна йти про сам процес формування і розвитку навички, в другому - про послідовність розвитку системи навичок за ступенем складності. Розглянемо перший аспект проблеми. Загальновідомо, що звичка - це вміння, набуте вправлянням, тобто багаторазовим повторенням, в основі якого лежить теорія освіти і закріплення умовного рефлексу (в даному випадку візуально-слухорухового). Отже, описати процес формування і розвитку технічного досвіду - це значить описати процес формування і закріплення умовного рефлексу в умовах навчання гри на баяні. Тому необхідно перш за все усвідомити хоча б схематично механізм цього процесу.

Умовний рефлекс - це індивідуально набута складна реакція організму, що виникає при певних умовах (звідси і назва). Механізм формування умовного рефлексу являє собою складну і строго послідовну структуру, схема якої зводиться до наступного. В результаті впливу збудника на рецептори виникає збудження, яке проводиться нервовими провідниками в мозок. Отримана інформація трансформується і передається від мозку на периферію до виконавчих органів і викликає в них рефлекторну відповідь - виникнення або зміна їх функціональної діяльності. Рефлекторна відповідь завжди запізнюється на певний час (від мілісекунд до декількох секунд), що залежить від багатьох факторів і перш за все від типу вищої нервової діяльності. Багаторазове повторення цього процесу при незмінних умовах призводить до формування і закріплення в

мозку певної системи нервових зв'язків, яка називається динамічним стереотипом. Для прикладу можна взяти гаму До мажор, яка і є в даному випадку подразником. Побачивши першу ноту до і отримавши тим самим інформацію, виконавець подумки конструює програму дії і тільки після цього відтворює звук до на баяні (рефлекторна відповідь). Цей процес протікає відносно швидко, так само як і процес виконання всієї гами, оскільки до цього часу, коли вивчається гамма До мажор, здобувач освіти вже набув необхідні для цього навички (досить добре розвинене «беззорове» уявлення клавіатури, засвоєні певні правила аплікатури, необхідні навички читання нот тощо). В результаті багаторазового повторення і досягається мета, але за умови гри без помилок і по можливості без зупинок (винятком є лише період читання і заучування, коли зупинки, навпаки, захищають від помилок). Ця умова забезпечується доступним на кожному етапі темпом виконання, бо головне не в швидкості, а в точності. А звідси висновок: щоб грати швидко, треба грати повільно. Повільний темп і є умовою точності, яка, в свою чергу, забезпечує можливість поступового збільшення швидкості гри. Адже формування та закріплення технічного досвіду полягає не в тренуванні пальців, а в тренуванні нервових процесів, що обумовлюють формування динамічного стереотипу і скорочення часу рефлекторної відповіді, від чого і залежить швидкість гри. Іншими словами, швидкість гри залежить від швидкості передбачення в кожен момент наступного руху (або ланцюга рухів) і його контролю. Тому правильним умовою формування і розвитку навички потрібно розглядати такий темп, коли виконавець не поспішає, але встигає. Тобто необхідний такий темп гри, який забезпечував би єдність свідомості і дії. пальців, а в тренуванні нервових процесів, що обумовлюють формування динамічного стереотипу і скорочення часу рефлекторної відповіді, від чого і залежить швидкість гри. Іншими

словами, швидкість гри залежить від швидкості передбачення в кожен момент наступного руху (або ланцюга рухів) і його контролю.

Тому правильним умовою формування і розвитку навички потрібно розглядати такий темп, коли грає не поспішає, але встигає. Тобто необхідний такий темп гри, який забезпечував би єдність свідомості і дії. Зрозуміло, що тренування пальців має теж важливе значення, але з точки зору фізичної працездатності м'язів. Сказане можна легко перевірити на досвіді. Добре засвоївши навичку гри гами в одну октаву, початківець-виконавець не зможе з першого разу зіграти її в дві октави, хоча швидкість пальців і дозволяє це зробити. Причиною цього є включення в навичку нового зв'язку - зв'язок двох октав в висхідному і низхідному русі, що відбито в динамічному стереотипі навички гри гами в одну октаву. Тому для гри гами в дві октави необхідно сформувати шляхом тренування новий стереотип, що включає цей зв'язок.

Очевидно, що техніка гри на баяні надзвичайно різноманітна, але з такою ж впевненістю можна сказати, що вона і дуже одноманітна, оскільки завжди можна знайти подібні елементи. Якби це було не так, то в кожному окремому випадку доводилося б починати все спочатку, оскільки новий твір за такої умови - це комплекс нових незнайомих навичок. Отже, чим більше схожості між навичками, необхідними для виконання нової п'єси, і вже набутими, тим швидше протікає процес читання і заучування. Тому розумне поєднання (дозування) подібності та ступеня відмінності і веде до успішного формування різноманітних навичок за принципом поступового ускладнення.

Слід зауважити, що, по-перше, на всіх стадіях формування навички визначальним фактором завжди має бути музично-образний зміст, хоча структура рухів, їх послідовність і взаємозв'язок визначаються фактурою матеріалу, що вивчається. По-друге, так зване багаторазове повторення не можна розуміти абсолютно, оскільки процес розвитку передбачає зміну, а

не повторення. Повторювати можна те, що вже є, і повторювати для того, щоб зберегти. Але в процесі розвитку навичку повторення-програвання без будь-яких змін тільки закріплює те, що необхідно було виправити. І потретє, навчання гри на баяні на початковому етапі передбачає насамперед оволодіння основами виконавських засобів, накопичення необхідних навичок і уявлень, тобто "будівництво фундаменту", а фундамент, як відомо, повинен бути міцним. Отже, в початковий період навчання необхідно прагнути не до ефектної швидкості, як це часто буває, а до точності і міцності, грамотності і культури звуковидобування, що згодом буде сприяти і розвитку швидкості.

Образне мислення є необхідною умовою сприйняття або відтворення художнього змісту музичного твору. Воно характеризується тим, що опирається на образний матеріал. Музичні образи являють собою інтонаційно осмислені звукові послідовності, змістом яких є почуття, емоції і переживання людини. Відомо, що художній зміст музичного твору виражається за допомогою мелодії, ритму, темпу, динаміки та ін., Що в загальному і являє собою специфічну мову музики. Розвиток музично-образного мислення передбачає розуміння, насамперед, мови музики і усвідомлення того факту, що музика не зображує видимий світ, а висловлює, головним чином, чуттєве ставлення людини до цього світу. А її зображальність обмежена тільки звуконаслідуванням (наприклад, співу птахів), зв'язками між слуховими відчуттями і зоровими, асоціювання (спів птахів - картина лісу, високі звуки - світлі, легкі, тонкі; низькі - темні, важкі).

Характерна особливість музики полягає в тому, що вона позбавлена предметної наочності. Одні і ті ж почуття, а отже і звукова інтонація їх вираження, можуть бути викликані різними обставинами, явищами або предметами. Тому сприйняття музичного образу представляє певні труднощі. Отже, одним з основних методів розвитку розуміння образної

виразності музики є метод конкретизації образу шляхом аналізу послідовностей: уявлення предметного образу (наприклад, танцювальної сцени), почуття, викликані цим предметним образом, засоби музичного вираження цих почуттів.

Зміст музично-образного уявлення підказують насамперед жанр п'єси, її форма, назва, у пісні – текст. Таким чином, питання полягає в тому, щоб з'ясувати з виконавцями, які ж почуття викликає представлений предметний образ, і вказати йому, яким чином викликані почуття знаходять своє відображення в даному музичному творі. У процесі аналізу цієї послідовності необхідно уникати перевантаження мислення зайвою деталізацією предметного образу і прагнути до мінімуму узагальнень. Мета аналізу в тому, щоб з'ясувати, яке емоційний стан (настрій) або вольова риса людини викликає даний предметний образ, тобто - радість, веселощі, бадьорість, ніжність, смуток, зажура; або - задума, рішучість, енергійність, стриманість, наполегливість, безвольність, серйозність і тощо. Після цього аналізуються засоби музичної виразності, характерні для того чи іншого настрою або вольової якості: лад, темп, динаміка, атака звуку (тверда або м'яка) та інші.

Головним виразним засобом є, звичайно, мелодія - її інтонаційний характер, ритмічна організація, поділ на мотиви, фрази, періоди, та інше, що сприймається аналогічно мові, впливаючи не тільки звучанням, але й змістом. Це має дуже важливе значення для розвитку образного мислення, особливо аналогія інтонаційного змісту мелодії емоційно насиченій мові. Знаємо, що до початку навчання гри на баяні учень вже має певний життєвий досвід: може розрізняти емоційні стани оточуючих його людей, відрізняти їх вольові якості, вміє сприймати і відтворювати емоційно забарвлену мову, до того ж має і деякий музичний досвід. Все це є необхідною і закономірною передумовою успішного розвитку розуміння інтонаційного змісту мелодії, а отже, і розвитку образного мислення. Все

питання в тому, щоб вміло опертися на цей досвід, використовуючи його як попередньо набуті знання і вміння.

Художній репертуар для свого вихованця педагог повинен підбирати обдумано і цілеспрямовано, виходячи з рівня навичок, набутих учнем при виконанні вправ. Перші п'єси мають бути короткими, з нескладним записом мелодії і ритму, виразними засобами музичного змісту. Найбільш сприяють розвитку музично - виконавських здібностей твори, побудовані на близьких і зрозумілих учневі народних інтонаціях (наприклад, обробки народних пісень). Вивчаючи з початківцем-музикантом п'єси, вправи та інший музичний матеріал, систематично і послідовно працюють над основними виконавськими навичками, саме від них залежать: звук, чиста інтонація, точний ритм. Виховання в початківця навички суворого і постійного самоконтролю над інтонацією значною мірою залежить від вимогливості педагога. Якщо педагог на кожному уроці наполегливо виправляє кожний фальшивий звук, навичка грати чисто формується швидко. Іноді незадовільна інтонація виникає внаслідок постановочних дефектів або недостатнього засвоєння складної координації рухів правої і лівої рук. У таких випадках треба посилити працю над постановкою і в процесі роботи над музичним твором спростити штрихові вимоги. Контроль педагога за виконавським ритмом повинен бути суворим і неослабним. Потрібно добиватися осмисленої ритмічної чіткості й ясності кожної музичної фрази, а не задовольнятися механічним відрахуванням долей такту. Дуже важливо, ставлячи нові завдання, дотримуватися послідовності у поступовому ускладненні виконавських труднощів.

Виховання самостійності - це головна і кінцева мета педагогіки взагалі і музичної зокрема. Ми вже зауважували, що питання полягає не в тому, щоб давати вихованцю готові істини, а в тому, щоб навчити його самостійно знаходити їх (хоча друге завжди передбачає перше).

Самостійність музиканта-початківця розвивається поступово і на практиці виявляється в різних якостях. На початковому етапі навчання самостійність виявляється в тому, що він самостійно виконує домашні завдання, не допускаючи при цьому відхилень від запропонованих правил і вказівок педагога. Це, в свою чергу, є передумовою розвитку самостійності іншої якості - самостійного розподілу рухів міху або визначення аплікатури без будь-якої допомоги педагога тощо.

Але якої б якості не була самостійність, у всіх випадках необхідні, принаймні, дві умови: знання загальних правил і вміння їх застосовувати. А це передбачає єдність теоретичних знань і практичних навичок, що є основою самоконтролю, без якого немислима самостійність. Щоб контролювати самого себе, необхідно знати, що контролювати, знати, як має бути, тобто мати певний масштаб знань.

Відомо, що загальне правило - це положення загального характеру (загальний висновок, узагальнення), що виникає в результаті спостереження, вивчення окремих приватних явищ, предметів і т. Д. Тому здійснення (застосування) загального правила на практиці означає зворотний процес, тобто перехід від загального до конкретного (одиночного). Але для цього необхідно не тільки знати те чи інше правило, а й розуміти його.

Звичайно, виховання самостійності тісно пов'язане з індивідуальними особливостями того, хто навчається. Цей факт необхідно завжди враховувати. Такий взаємозв'язок визначає, наприклад, характер і спосіб пояснення і показу: педагог може змінити інтерпретацію теоретичного матеріалу того чи іншого параграфу, тобто викласти його в більш доступній формі для розуміння або поділити його. Але логіка процесу виховання самостійності залишається для всіх незмінною і розуміння її є головною умовою успішної роботи педагога, бо захищає його від помилок. З одного боку - зайва опіка, яка веде до гальмування

розвитку самостійності; з іншого - надання надмірної самостійності, що веде до недопрацювання і, в кінцевому підсумку, безграмотності виконання.

Навчання гри на баяні, як відомо, є єдиним цілісним процесом. Тому всі навички, розвиваються одночасно в нерозривному взаємозв'язку. Якщо і говорити про якісь послідовності, то тільки про послідовність від простого до складного. Відомо, що помилкових шляхів безліч, а істинний один. Але щоб здійснити його на практиці, необхідно домогтися такого положення, про яке говорить Тому необхідно завжди і у всьому бачити головне і нічого не розглядати як другорядне; постійно проявляти уважність та терпеливість, винахідливість та охайність. Все це вимагає від педагога систематичної роботи з літературою, і не тільки з літературою з музичної, а й з загальної педагогіки, психології, фізіології і т. ін., а будь-який досягнутий рівень своїх знань і умінь розглядати завжди як чергову сходинку свого удосконалення, але не більше, бо цей процес нескінченний.

Отже, запорукою успішного навчання гри на баяні є, з одного боку, досконале знання педагогом свого предмета і закономірностей процесу навчання, з іншого - точність і усвідомленість дій учня (хоча і те й інше залежить від самого педагога).

Ми розглядаємо формування виконавських навичок та виховання образного мислення як взаємопов'язані процеси. Це завдання передбачає залучення юних музикантів до активної творчої діяльності вже з перших тижнів навчання, що стає можливим лише в результаті гармонійного розвитку здібностей кожного здобувача освіти. Цим викликана необхідність системної побудови навчального процесу.

Організовуючи навчальний процес, насамперед слід поставити такі основні вимоги:

- чітко визначити об'єм знань та навичок, обов'язкових для оволодіння на кожному етапі;

- планувати внутрішні та міжпредметні зв'язки в навчальному процесі;
- якомога продуктивніше використовувати час уроку.

Кожен попередній етап роботи має стати основою для наступного, що забезпечить активність сприймання учнями навчального матеріалу та їх розвиток в процесі навчання. Навчальний матеріал в умовах вищих мистецьких навчальних закладів розділено по тижнях навчального року. Проте педагог може вільно збільшувати або зменшувати кількість часу, необхідного для засвоєння навчального матеріалу певного тижня, залежно від індивідуальних особливостей кожного здобувача освіти.

На початковому етапі навчання слід особливу увагу звернути на планування етюдного матеріалу. Частково етюди можна замінити п'єсами з такими ж інструктивними завданнями. Це сприяє формуванню художнього мислення та вихованню цікавості до занять, що важливо на початковій стадії навчання. Навчальні програми передбачають вивчення обмеженої кількості етюдів протягом року, а формування однієї навички буває тривалим процесом.

Вивчення як художнього так і етюдного матеріалу покликане забезпечувати розвиток образного мислення. Тому слід звернути увагу на якість звуку, динаміку, виразність виконання. Такі ж вимоги пред'являються при читанні нотного тексту з аркуша.

Надзвичайно важливим моментом роботи є необхідність обов'язкового засвоєння усіх елементів навчальних завдань тижня. Роботу над зазначеним прийомом варто продовжувати протягом певного відрізка часу з метою доведення його до рівня автоматизму та введення його в систему вже сформованих навичок.

Критерієм готовності переходу до вивчення наступної навички є три фактори:

- якісне засвоєння усіх нових навичок поточного тижня;

- введення нових навичок у сформовану та діючу систему навичок;
- дія доповненої системи навичок без порушення її якості.

В окремих випадках можна допустити невеликі відхилення, які полягають в наступному: якщо один із компонентів не формується в зазначений термін, а усі решта діють в доповненій системі навичок, то можливий перехід до вивчення завдань наступного кроку, але при цьому в центрі уваги педагога залишається навичка, яка «відстає». Така ж умова діє у випадку прискореного засвоєння однієї з навичок: міцно засвоєна і введена в уже діючу систему, вона дає можливість перейти до засвоєння нової навички наступного кроку цього ж напрямку, але головним завданням залишається «підтягнути» усі останні навички до вже сформованої.

За мету уроку на будь - якому етапі навчання доцільно ставити повноцінне сприймання інформації , чим зумовлене виокремлення двох вирішальних моментів.

Перший - це форма подачі та якість музичного матеріалу. Слід дотримуватися вимоги щодо того, що урок має бути яскравим, проводитися артистично, доступною мовою, проходити на сприйнятливому для учня психологічному рівні. Навчальний матеріал зосереджується навколо високохудожніх музичних творів, які в першому класі навіть мають переважати в кількісному відношенні над гаммами, етюдами та вправами.

Другий - це запам'ятовування та засвоєння матеріалу, що залежить від того, яким чином буде представлено навчальний матеріал при його розгортанні в процесі навчання: формально - логічним способом, при якому теми, навчальні завдання лінійно, слідує одна за одною, не виходячи за межі власне предметних закономірностей однієї дисципліни, чи інтегративним, де навчальні завдання, які належать до різних

дисциплін, взаємодіють між собою, що в свою чергу, породжує нове знання, уміння.

Кожен урок по спеціальності має центральне завдання - виховання образного мислення. Цьому завданню повинні бути підпорядковані такі компоненти уроку як робота над технічним та художнім репертуаром, формування виконавських навичок, читання нотного тексту з аркуша, самостійна творча робота. Кожен урок ми плануємо таким чином, щоб виховання образного мислення стало початком у вирішенні навчального завдання.

Проведена робота дає можливість учневі піднятися на вищий рівень. Зростаюча майстерність дозволяє ставити нове, складніше виконавське та, відповідно, технічне завдання. Основою для формування виконавської техніки вико - музиканта ми визначили такі положення:

Техніка – це засіб. Над технікою завжди є вища мета, те, заради чого проводиться технічна робота – втілення музичного образу.

Основою, яка організовує технічну роботу, має стати внутрішнє слухове уявлення, яке об'єднує усі компоненти реального звучання – тембр та динаміку, темп та ритм, фразування та характер в єдиний змістовий комплекс.

Налагоджений та нерозривний зв'язок слуху та руху – сформована швидка та точна реакція усього рухового апарату виконавця на веління слуху - є найкращим способом розв'язання будь-якого музичного завдання.

Ці провідні принципи лежать в основі усієї роботи педагога з перших кроків та до формування виконавської майстерності. З самого початку виховується прагнення до реалізації цих принципів у всіх видах як самостійної, так і класної роботи.

Доцільно використати принцип інтеграції навчального матеріалу в комплексному методі виховання та навчання музиканта. А взаємодія

різномірних знань, умінь та навичок забезпечує формування нової конкретної дії і значно активізує розвиток здібностей, інтенсифікує процес навчання в цілому.

Розглядаючи формування виконавських навичок та виховання художнього мислення як взаємопов'язані процеси, ми зробили висновок про те, що чітке визначення об'єму знань та навичок, обов'язкових для оволодіння та фіксація послідовності їх засвоєння в часі сприяють ефективності процесу формування виконавської техніки.

Найбільш відповідальне завдання для педагога, що працює з початківцями - зробити так, щоб на початку робота на музичному інструменті не викликала гострої і стійкої неприязні. А надалі, при умілості та гнучкому керуванні, розвивати інтерес та захопленість.

Розвиток образного мислення здобувачів освіти вищих мистецьких закладів відбувається в процесі творчої діяльності. Пошукова творчість спрямована на теоретичне опанування музичним твором, творчо-науковий пошук щодо обґрунтування виконавської концепції музичного твору, виявлення засобів переконливого її відтворення, аналізу та інтерпретації. Вона орієнтує виконавця до ефективного репертуарного пошуку в контексті самостійної творчої діяльності з побудови концепції музичного твору на основі художньо-виконавського і методичного аналізу мистецтвознавчих джерел. Художньо-вербальна інтерпретація музичного твору ґрунтується на здатності до створення переконливої, емоційно-насиченої рецензії до музичного твору. Вона забезпечує реалізацію творчо-теоретичних пошуків, що відбуваються на рівні практичного втілення творчих результатів у інтерпретаційно-виконавській діяльності.

Методико-практична творчість здобувачів освіти вищих мистецьких закладів формується на основі набуття, поглиблення й систематизації знань змісту та еволюції жанрів і стилів музичного мистецтва, відповідних виконавських та методичних прийомів опанування музичного твору.

В основу методики розвитку образного мислення здобувачів освіти мистецьких закладів було покладено науково-педагогічні підходи: аксіологічний, теоретико-методологічний, особистісно-креативний, акме-синергетичний. Аксіологічний підхід в нашій роботі ми розглядаємо в контексті дослідження у зв'язку з виокремленням спонукально-ціннісного компонента структури розвитку образного мислення. Як було зазначено в попередньому розділі, творчий потенціал розглядається як система особистісно-професійних якостей і здібностей спрямованих на створення суб'єктивно і об'єктивно нового в музично-педагогічній практиці, що спонукає особистість до творчої самореалізації, саморозвитку і професійного самовдосконалення.

За міркуванням О. Олексюк аксіологічний підхід актуальний для музично-педагогічної освіти саме тому, що музичний світ та музично-педагогічна освіта усвідомлюються як єдина інтегральна система. У зв'язку з цим, при вивченні й інтерпретації музичних творів слід концентрувати увагу виконавців на наступних моментах:

- розуміння й уміння виявляти зміст музичного твору;
- розуміння специфіки й особливостей музичної мови;
- адекватність інтерпретації музичного твору (жанрово-стильова відповідність);
- здатність викликати у свідомості нові художні образи;
- здатність оперувати образами, тобто зіставляти, комбінувати.

Отже, ми розглядаємо аксіологічний підхід у контексті розвитку образного мислення в зв'язку з виокремленням спонукального-ціннісного компонента означеного феномену, який полягає в усвідомленні внутрішньої потреби у творчій самореалізації в галузі музичної педагогіки, за умовами якої розвиток образного мислення набуває для особистості безпосередньої значущості, що дає змогу трансформувати потенційну творчу енергію в актуальну творчу діяльність.

Виокремлення креативно-діяльнісного структурного компоненту розвитку образного мислення зумовлює обґрунтування особистісно-креативного підходу у процесі навчання.

Особистісно-креативний підхід розглядається як побудова особливого роду педагогічного процесу, який орієнтований на розвиток і саморозвиток особистісних властивостей індивіда, спрямованих на творчу самореалізацію.

Останній виокремлений нами підхід – акме-синергетичний – пов’язує всі викладені вище теоретико-методологічні підходи у єдину систему, націлену на помноження всіх ресурсів особистості – інтелектуальних, психологічних, вольових і творчих – на шляху особистісного та творчого розвитку. Метою впровадження акме-синергетичного підходу є досягнення максимального рівня професійного розвитку шляхом самоорганізації і самовираження.

Процес розвитку образного мислення здобувачів освіти мистецьких закладів потребує виявлення й реалізації певних чинників. Такими чинниками є педагогічні умови, реалізація яких сприятиме тому, що професійна підготовка стане джерелом творчого розвитку і самовдосконалення. Педагогічні умови покликані активізувати рух процесу фахової підготовки і спрямовані на реалізацію всіх складових педагогічного феномену, для формування якого вони були розроблені.

Педагогічні умови – це система взаємопов’язаних чинників і передумов, покликаних забезпечити ефективне формування творчого потенціалу, розвитку образного мислення здобувачів освіти. Розвиток образного мислення – це особистісні якості, навички, внутрішня творча енергія та інші творчі його можливості, які у сукупності можна формувати через активну продуктивно-творчу фахову діяльність. До проявів продуктивно-творчої активності, в процесі якої відбувається формування творчого потенціалу можна віднести:

- аналіз закономірностей і протікання процесу розвитку творчих здібностей, а саме образного мислення;
- активізація творчої уяви, педагогічної фантазії, передбачення, уміння шукати аналоги, генерувати ідеї, комбінувати, адаптувати, реконструювати навчальні знання в процесі художньо-вербальної та виконавської інтерпретації музичного твору.

До педагогічних умов, які сприяють розвитку образного мислення, ми віднесли:

- стимулювання ціннісної установки щодо розвитку образного мислення;
- організація розвивального освітнього середовища;
- здійснення індивідуального творчого супроводу.

Розглянемо докладно кожну представлену педагогічну умову. До першої умови було віднесено: стимулювання ціннісної установки учнів щодо формування творчого потенціалу. Активізація установки на формування творчого потенціалу в учнів потребує пробудження всіх сфер їхньої особистості й має здійснюватися через увесь спектр видів діяльності у мистецьких закладах – навчальну, музично-виконавську, виховну, практичну, дослідницьку, самоосвітню, концертну, просвітницьку.

На нашу думку, процес стимулювання ціннісної установки на розвиток образного мислення передбачає перехід від первинного засвоєння здобувачами освіти норм, методів і технологій професійної діяльності, через самоактуалізацію, усвідомлення індивідуальних можливостей до самостійної творчої діяльності, через підсилення позитивних й зменшення негативних факторів, збагачення власного художньо-професійного й особистісного досвіду, необхідного для досягнення успіху в навчально-фаховій діяльності та здійснення її на продуктивно-творчому рівні.

Настанова на творчість буде формуватися й активізуватися у випадку, коли в процесі навчальної діяльності буде постійно і активно

підтримуватися творча ініціатива, мобільність, нестандартність суджень, а методи й педагогічні технології будуть спрямовані на творчий розвиток .

Означена педагогічна умова – стимулювання ціннісної установки у на розвиток образного мислення, ґрунтується на засадах аксіологічного підходу та принципі демократизації, який спрямований на стимулювання творчої ініціативи. Принцип демократизації, як вказує Є. Березняк, передбачає максимальне розширення прав щодо вибору форм і методів професійної підготовки. В контексті нашого дослідження мова йде про надання свободи та ініціативи здобувача освіти в процесі його навчання, зокрема в класі баяна щодо вибору творів, методів роботи над твором, ініціативи й самостійності щодо організації процесу навчання.

Важливою формою стимулювання ціннісної установки на розвиток образного мислення є оцінка, яка стимулюватиме тільки за умови, якщо вона достатньо аргументована, тактовна і виносить з урахуванням можливостей кожного. При цьому необхідно наголосити, що така оцінка не повинна носити тільки суб'єктивний характер, а має враховувати думки суб'єкта оцінювання й інших виконавців.

Отже, перша педагогічна умова – стимулювання ціннісної установки щодо розвитку образного мислення – спрямована на формування особистісно-зумовленого налаштування їх на формування власного творчого потенціалу через побудову толерантних та демократичних взаємин всіх учасників художньо-педагогічної взаємодії, поважливого ставлення до всіх видів творчих проявів здобувача освіти й визнання творчого підходу до навчально-фахової діяльності, як найбільш цінного і ефективного.

Друга педагогічна умова – організація розвивального освітнього середовища – спрямована на зняття психологічних бар'єрів творчої діяльності, розширення творчого досвіду і формування в них творчо-орієнтованого світогляду.

Розвиток образного мислення є невід'ємною атрибутивною характеристикою творчої особистості. Цю характеристику необхідно прийняти до уваги в контексті створення спеціального середовища, атмосфера якого має налаштовувати на творчість, формувати в них інтерес до творчого розв'язання проблемних навчально-фахових завдань. При цьому таке середовище має урахувати різнорівневу підготовку, різні ступені прояву їх творчого потенціалу, виконавської підготовки, художньо-комунікативних здібностей, різні інтереси, бажання, різні рівні пізнавальної активності. У нашому розумінні, креативно-орієнтоване, навчально-розвивальне середовище мистецьких закладів є соціально-педагогічним утворенням, в якому відбувається формування творчого потенціалу учня в процесі його особистісно-професійного розвитку, на засадах особистісно-креативного і системно-інтегративного підходів, а також на основі вільного вибору суб'єктивної позиції, добровільного прийняття життєвих цінностей і пріоритетів, яке будується з орієнтацією на всебічні прояви креативності, повазі до особистості кожного і його творчих проявів, стимуляцію динамічності, активності та ініціативності всіх суб'єктів освітнього процесу.

Орієнтування на розвиток образного мислення дозволяє осмислити фахову підготовку, як єдину особистісно-розвиваючу систему. Така система має ґрунтуватися на таких аспектах:

- 1) опора на взаємозв'язок розвитку музичного мислення, музичних здібностей, здатності до сприйняття й розуміння інтонаційно-образного наповнення музичного твору з розвитком загальної креативності;
- 2) індивідуалізація, як в організації форм і методів навчально-фахової діяльності, так і у визначенні її мети й особливостей для кожного учасника креативно-орієнтованого, розвивально-освітнього середовища;
- 3) координація завдань і мети кожного заняття з творчим розвиваючим контекстом системи фахової підготовки здобувачів освіти.

Як вказує І. Драч, одним з видів творчої діяльності і, одночасно, одним з основних чинників розвитку образного мислення особистості, доцільно вважати дослідну діяльність, яка зумовлює збільшення мотивації до активного пізнання, формує досвід пошуково-творчої активності і, відповідно, є джерелом розвитку творчих здібностей.

Таким чином, дослідницьку роботу ми розглядаємо як важливий фактор розвитку їх образного мислення:

- вона активізує навчальну діяльність;
- впливає на більш глибоке й усвідомлене засвоєння програмного матеріалу;
- формує творче ставлення до навчання;
- допомагає краще зорієнтуватися у потоці наукової і мистецької інформації;
- сприяє формуванню навичок і умінь вирішення нестандартних завдань в музичній діяльності;
- забезпечує формування цілісного, навчально-розвивального середовища у вищій мистецькій школі.

Отже, організація креативно-орієнтованого, розвивально-освітнього середовища передбачає створення психологічно-комфортної атмосфери, яка стимулюватиме розвиток образного мислення за допомогою підвищення толерантного ставлення з боку викладачів, активізацію пізнавального інтересу, стимулювання їхньої уяви, фантазії в процесі сприйняття, осягнення та інтерпретації музичних творів.

В основі реалізації другої педагогічної умови, яку ми визначили як організація навчального розвивального середовища, є принцип творчої самодіяльності, який передбачає становлення особистості здобувача освіти – суб'єкта навчального розвивального середовища – як творця свого професійного становлення, здатного приймати особистісні рішення та нести за них відповідальність, повноцінно включатися в творчу діяльність,

постійно самовдосконалюватися, розвивати творчу самостійність та адекватно й гнучко реагувати на соціокультурні зміни.

Наступною (третьою) педагогічною умовою розвитку образного мислення ми визначили здійснення індивідуального творчого супроводу. Завданням сучасного освітнього простору відповідає такий вид викладання, при якому здобувач освіти має можливість розкритися, як зріла і вільна особистість. Відтак, усе більш актуальною стає така форма педагогічної взаємодії, як супровід, що діє за принципом індивідуалізації навчального процесу та створює умови для планування власної навчальної траєкторії. Як бачимо, психологічний супровід полягає у такій формі взаємодії фахівця й суб'єкта, при якій сприятлива для розвитку суб'єкта соціально-психологічна атмосфера ґрунтується на його включенні у процес.

У дослідженні М. Мушкевич ми знаходимо визначення «інтегративний вид супроводу» – як психолого-педагогічний супровід, що, відповідно до спрямованості, включає в себе різні підходи: супровід-співробітництво (актуалізація відповідальності і творчих здібностей суб'єкта на основі спільного планування, співтворчості); супровід-ініціювання (активізація особистісного творчого потенціалу суб'єкта і створення умов для його реалізації); супровід-засторога (допомога у прийнятті адекватних рішень з урахуванням індивідуальності суб'єкта з метою випередження можливого негативного розвитку або небажаних подій). Саме так (як інтегративний вид супроводу) ми розглядаємо творчий супровід здобувача освіти в процесі фахової підготовки, який здійснюється викладачем в класі музичного інструменту. Такий вид супроводу, на основі співтворчої діяльності, може забезпечити виховання методичними матеріалами в галузі музичної педагогіки, та, на основі рекомендацій і особистого прикладу активізувати його творчу ініціативу. Означена педагогічна умова ґрунтується на принципі діалогічності, який передбачає

суб'єкт-суб'єктну взаємодію педагога і здобувача освіти, формує емпатійний стиль стосунків, забезпечує духовно-емоційну насиченість процесу художнього спілкування.

О. Дубасенюк зазначає, що філософське осмислення категорії діалогу належить до найважливіших методологічних орієнтирів музичної педагогіки. «Діалог у музичній педагогіці – це не просто засіб, метод. Це сутнісна основа музично-освітнього процесу, його методологічний принцип, оскільки сама музика є актом міжособистісного спілкування. Діалог завжди слугує усуненню будь-яких проявів відчуженості, егоїстичної замкненості...». Соціальний контекст, у якому відбувається обговорення мистецьких творів на індивідуальних заняттях, породжує особливі емоційно-мотиваційні імпульси, котрі допомагають визначити координати власної художньої діяльності і творчого розвитку. Діалогова стратегія педагогічної взаємодії ґрунтується на основі взаєморозуміння та взаємоповаги до учня й зумовлюється дидактичним положенням про залежність ефективності навчально-виховного процесу від організації оптимального педагогічного спілкування, яке сприяє формуванню творчого потенціалу, розвитку образного мислення. Використання діалогічного принципу навчання дає змогу ефективно розв'язувати поставлені завдання, формувати ціннісно-мотиваційну сферу, активізувати творчу активність суб'єкта освітнього простору в процесі творчого супроводу. Саме діалог, як внутрішній так і зовнішній, відіграє особливу роль в музично-педагогічному процесі.

Зокрема, в класі баяна взаємодія викладача зі здобувачем освіти ґрунтується на основі діалогового спілкування у відносинах «студент – викладач», «музичний твір – виконавець», «композитор – інтерпретатор», «виконавець – слухач» тощо. І в таких відносинах кожний суб'єкт має можливість усвідомлювати себе як унікальну особистість, носія унікального, індивідуального набору творчих, особистісних, професійних

якостей. Впровадження принципу діалогічності в контексті здійснення індивідуального творчого супроводу передбачає процес обміну цінностями, ідеями, інтенціями, єднання суб'єктів через співпереживання, співтворчість в спільній музично-творчій діяльності.

Принцип усвідомленого саморозвитку передбачає перехід до нового типу навчальної організації – саморегулятивного. Основною формою усвідомленого саморозвитку вважається процес самотворення особистості. Процес самотворення ґрунтується на подоланні протиріч між реальним та ідеальним образом на основі розробки особистістю унікальної індивідуальної програми власного саморозвитку. Принцип усвідомленого саморозвитку посилює творчо-розвивальні позиції методу проекту в контексті підготовки здобувача освіти. Акцентує увагу на формування адекватної самооцінки, підпорядкуванні навчального процесу його усвідомленому контролю на основі вольових якостей, зрілості й готовності відповідати за навчальні результати та творчі досягнення.

РОЗДІЛ ІІІ

Хорове та вокальне аранжування. Основні прийоми підходу до реалізації творчого задуму

Частина 1

Хорове та вокальне аранжування. Теоретичний матеріал.

Хорове виховання дітей шкільного віку ставить перед вчителем музики і керівником хору різноманітні і складні завдання. Перш за все, це підбір репертуару.

В репертуар хору повинні входити твори, які відповідали б високим, художнім вимогам, зрозумілі по змісту і емоційно доступні для дітей (вихованців і слухачів), різноманітні за жанром, тематикою, настроєм і характером.

У школах зустрічаються різні хори по віку і складу хорових партій більш виразні з кращими голосами і менш виразні із слабким голосовим матеріалом.

У всіх тих випадках керівникам потрібно вміти пристосувати хорову партитуру до того чи іншого колективу. Тобто вміти створювати хорові перекладення які б можна було легко і швидко засвоїти із дітьми.

Вміння робити хорові перекладення дає можливість враховувати умови і особливості дитячого співу, іншими словами, потрібно зберігати основний закон співу – бережливо відноситись до дитячого голосу.

Вміння зробити перекладення допомагає правильному вихованню хору, як виконавського колективу. Вводячи в арсенал виражальних засобів хору новий елемент, хормейстер систематично, планомірно удосконалює виконавські можливості хору. Перекладення дозволяють створювати такі варіанти окремих партитур, в яких послідовно і методично ускладнюються вокально-хорові труднощі.

Що ж таке перекладення?

Цим терміном ми називаємо пристосування музичного твору, написаного для одного типу і виду хору на інший.

Інколи перекладення називають ще аранжування, яке походить від слова "arranger" (франц.) – приводити в порядок, влаштовувати.

При перекладеннях мелодія, гармонія, ритм, розмір і темп твору залишаються незмінними.

Предмет «хорове аранжування» сприяє розвитку високих професійних якостей, художнього смаку, творчих і теоретичних здібностей.

Вивчення предмету тісно пов'язане з такими дисциплінами як хорознавство, гармонія, методика співу, музичного виховання в школі, хоровий клас.

Типи і види дитячих хорів.

Дитячий співацький голос як і весь організм дитини знаходиться в постійному формуванні і розвитку, а значить весь час змінюється. Голоси дітей, розподілені по віку можна приблизно охарактеризувати таким чином:

1) хор молодших школярів (учнів).

Голос в такому віці відрізняється прозорістю, «сріблястістю», легкістю і дзвінкістю. Звучання характеризується, фальцетним (головним) відтінком, невеликою силою звучання та величиною діапазону. Приблизно від: (с1) d1 – с2 (d2) .

Розвиток голосів у хлопчиків і дівчаток в такому віці проходить майже однаково, різниця в тембрі невелика.

2) хор середнього шкільного віку. Його звучання відрізняється більшою насиченістю і виразністю, голос стає сильнішим, яскравішим, компактнішим. Збільшується діапазон від (а), h, до f2, (g2). Характер і

тембри голосів у дівчаток і хлопчиків досить близькі, хоча грудне забарвлення у хлопчиків проявляється яскравіше.

3) хор старших учнів. Поряд з однорідними хорами, до складу яких входять голоси сопрано та альти дівчат зустрічається так званий юнацький хор, в якому об'єднується група дівочих голосів (сопрано, альт) та об'єднана чоловіча хорова партія з обмеженим діапазоном.

Такі основні групи дитячих голосів, однак ця класифікація дуже приблизна, так як немає чітких границь між групами і всередині груп немає повної одноманітності.

4) Дитячі хори.

Дитячий хор – це колектив дітей організований для спільного виконання хорових творів на основі дотримання елементарних вимог хорового співу (чистота інтонації, ритмічність, дикція, ансамбль, стрій, нюанси) тощо.

В шкільній хоровій практиці існує декілька видів шкільних хорових колективів.

1) Однорідні – дво-триголосні (рідше)

В такому хорі хорові партії сопрано і альти не мають суттєвої різниці. Для правильного розподілу голосів по партіях беруть до уваги силу звучання голосів в межах p , mp , mf , а також звертають увагу на характер звучання на різних відрізках діапазону.

Загальний діапазон:

$c_1, d_1, -d_2, e_2$ – перших голосів;

$h, c_1 - c_2, d_2$ – других голосів.

Робочий діапазон, як найбільш природне і зручне звучання хорової партії:

I голос $e_1 - c_2, d_2$;

II голос $d_1 - h_1, c_2$.

Для такого хору найбільш прийнята назва хорових парт перші, другі голоси, так як теситура двох партій досить близька, діапазон майже однаковий.

Репертуар – виключно нескладні, невеликі по звуковому об'єму твори, прості з точки зору музичної мови і фактури.

2) Однорідний дитячий хор середніх класів. По кількості партій 2-х інколи 3-х голосний.

Склад перші, другі сопрано, альти. 3-голосний хор інколи записують: I, II і III голоси.

Сила звучання дещо більша ніж в хорі молодших класів mf , інколи f .

Загальний діапазон:

I сопрано: $d1-f2$

II сопрано: $c1 - e2$

альт: $(a)h - d2, (e2)$

Робочий діапазон:

I - $d1, e1-e2$

II - $c1, d1-d2$

III - $h-c2$

Репертуарні можливості значно більші.

3) Мішаний хор.

Сопрано-альт та об'єднана чоловіча партія

Загальний діапазон:

S – $c1-d2$;

A – $a, h - e2$.

Об'єднана чоловіча партія – A – $e1$.

Однорідний хор (хор старших класів).

Триголосний – перші, другі сопрано – альт, або сопрано – перші та другі альти (рідше).

Чотириголосний однорідний хор до складу якого входять перші та другі сопрано, перші та другі альти.

Діапазон хорових партій:

СІ – с1 (d1) – g2 (a2);

СІІ – с1 – е2 (f2);

АІ – а (h) – е2 (f2);

АІІ – g (a) – d2 (e2).

Робочий діапазон:

С – d1 – e2;

А – a – d2.

Загальний діапазон:

g – g2 (a2).

Такому хору доступні хорові твори різноманітні за змістом і музичною мовою.

Типи і види перекладення.

- Перекладення бувають для дитячого хору з 3-х і 4-х голосного на 2 і 3 голосний дитячий хори, тобто із зменшенням голосів в партитурі і збереженням хорових партій.
- Перекладення одноголосного пісенного хорового твору на 2-3 і 4 голосний дитячий (жіночий хор). Утворення голосів на основі гармонічного аналізу акомпанементу.

Варіанти ритмічних змін по відношенню до мелодії та підтекстовки. Можливість перенесення мелодії з верхнього голосу в нижній, зміна тональності і т. інше.

- Перекладення 2- 3 голосного жіночого хору на 3-4 голосний дитячий хор

- Перекладення для мішаного хору шкільного типу (С,А – об'єднана чоловіча партія).

Всі перераховані питання є обов'язковими компонентами в комплексі елементарних знань про хорові перекладення.

- **Літературний текст.** Кожний вид хорового викладу по-своєму доносить літературний текст.

В гармонічних творах слова (всі склади в них), переважно вимовляються одночасно всіма хоровими партіями, а при розподілі голосів на сольний і акомпануючий, останні звучать менш яскраво і не заглушають головного.

В імітаційній фактурі – в глосах проводиться один і той же текст, але із-за особливостей такого виду поліфонії при одночасному звучанні декількох голосів слова і склади не співпадають, і зрозуміти текст важко.

В багатоголосі контрастного типу, навпаки, тексти різні в партіях, але звучать одночасно. Результат той самий – не співпадіння ні слів, ні складів. І чим більший контраст мелодій між собою, тим важче сприймати літературний текст а відповідно – зміст твору.

В творах підголоскового складу донесенню літературного тексту до слухача, як відомо із хорознавства, завжди приділяється особлива увага.

Як б кількість не з'єднувалась в багатоголосі, слово завжди добре зрозуміле, тому, що текст в хорових партіях однаковий і вимовляється за незначними відхиленнями одночасно.

При підтекстовці (підписування слів) в хоровій партитурі, текст повністю віддається самій виразній партії, яка розташована в найбільш вигідних для виконання умовах, а значить і художньо найбільш дійова, це забезпечує кращу зрозумілість тексту.

В хорових партіях, які підтекстовуються заново (нерідко із скороченням основного тексту), дуже важливо при скороченні зберегти

художній його зміст, граматичну правильність, зв'язок з попередніми і наступними словами тексту, що відповідають загальному задуму твору.

Не менш важливим є дотримання правильної декламації тексту при співі. Будова вірша, його структура, смислові акценти, повинні відповідати будові мелодичної лінії, її структурі, метру, інтонаційному складу, кульмінаціям, ненаголошені склади треба ставити на відповідно підкреслені звуки в співі, які як правило співпадають із сильними долями в такті і т. д.

Фактура супроводу, її основні види.

Фактура акомпанементу може бути дуже різноманітною. серед основних її видів найбільш типові:

- акордова, яка може бути викладена у вигляді простої послідовності гармонічних з'єднань, з простим ритмом і з наявністю мелодії в самій фактурі, або без неї.

Такий вид найбільш розповсюджений в масових піснях, однак із-за досить статичного голосоведення і одноманітного складу не являє собою великих можливостей для хорових перекладень.

Фактура у вигляді гармонічної фігурації – це рух по тонах, які входять у певні співзвуччя, являючи собою різновиди акордової фактури. Фактура у вигляді ритмічної фігурації, що складається з повторення тонів або різних акордів з характерним ритмічним малюнком (пунктирний, синкопований). Фактура у вигляді мелодичної фігурації, яка забезпечує рух голосів, що спираються на гармонію з використанням й неакордових звуків. Один її вид називають «пасажним». Такий вид фігурації утворюється при відносно швидкому рухові в акомпанементі порівняно із рухом мелодії. Використати її мелодичний малюнок в перекладеннях не завжди можливо завдяки її інструментальному викладу. Друга різновидність мелодичної фігурації - «наспівна» утворюється при повільному русі. Переважають в

ній вже не інструментальні а вокальні риси. Мішана фактура, це фактура в якій використані риси, як гармонічної так і поліфонічної видів фактури.

Що необхідно знати для роботи над хоровими перекладеннями.

- Мелодія, гармонія і поліфонія

Мелодія.

Мелодія – це головна основа всієї музики. Усякий спів в тому числі і хоровий, спирається на мелодію вокальну. В реалістичній музиці вокальна мелодія природна і зручна для співу, обмежена діапазоном голосу в основному їй притаманна діатонічність. Тісний зв'язок мелодії із змістом та складом вірша, формує її певні інтонаційні контури, структурні форми, ритмічний малюнок, які розвиваються в процесі мелодійного руху. Характерними рисами вокальної мелодії є її гнучкість, наспівність, логічне співставлення стрибків і плавності, «поступеневий» рух.

При перекладеннях вокальних творів на той чи інший склад хору, мелодія в центрі уваги, як зосередження авторської думки, головною зв'язуючої ланки між композитором, виконавцями та слухачами.

В будь-якому виді перекладення мелодія залишається незмінною. Завдання автора аранжування, користуючись багатствами регістрово-тембрових можливостей хору, створити умови, в яких би мелодія не тільки прозвучала повністю, але й зберегла свою образну і смислову сутність.

При перекладеннях творів можливі деякі переміщення мелодії:

- мелодія, якщо вона має невеликий об'єм, можна розмістити в різні регістри одного й того ж голосу, при цьому змінюється її характер звучання тому, що кожний регістр (відрізок діапазону) користується особливим забарвленням. Таким прийомом в шкільній практиці потрібно користуватись особливо обережно, лише в хорах старших класів. Раціональне використання регістрів допоможе, з однієї сторони

підкреслити реальний зміст мелодії і її художню суть, а з другої – забезпечить найбільш зручний її варіант виконання.

- мелодія широкого діапазону, яку можливостями однієї партії виконати неможливо, можна передати із однієї партії в іншу, при умові правильного визначення її структури і відповідного розподілу між партіями.

Досить часто в аранжуванні для дорослих використовують темброві ресурси хору, як засобу збагачення виразності мелодії. Однак темброва палітра дитячого хору обмежена. В молодших класах темброва різниця між партіями незначна і підкреслювати її немає потреби. Найбільшими можливостями користується мішаний хор старших класів, де яскраво виражені хорові тембри голосів. Гармонія.

Гармонія

Гармонія – сфера виражальних засобів музики. При перекладеннях багатоголосних хорових творів використовуються різні види акордів і їх зв'язок між собою. Голосоведення, яке утворюється при цьому (мелодичний рух партій) є також одним з важливих засобів виразності гармонічного багатоголосся. Для утворення природного звучання акордів і плавного їх з'єднання важливо пам'ятати про різні прийоми ведення голосів при переході від одного акорду до іншого, про правила розв'язання акордів, норм подвоєння голосів, тощо. Важливе значення має і характер взаємозв'язку хорових партій в залежності від їх напрямку. Існують різні види взаємозв'язку партій: протилежний рух, прямий і паралельний, в одному і тому ж творі різні види взаємозв'язку між партіями. Найбільша самостійність партій досягається завдяки протилежному і побічному рухові голосів. Не менш важливою умовою доброго звучання хорової партитури є також наспівність і природність руху кожного з голосів, їх гнучкість, яскравість та індивідуальність. Однак, при гармонічному

викладенні партитури не всі партії мають рівну художню навантаженість. Ведучим голосом є верхній, котрий містить в собі головну мелодію, а решту голосів носить характер допоміжних, другорядних, а тому вони менш виразні, деколи їм присутня статичність. Переборення малорухливості і одноманітності тих голосів є важливим завданням аранжування. Чим виразніший рух в хоровій партії, тим яскравіший її мелодичний малюнок, тим скоріше і краще вона засвоюється, тим самим підвищується художня цінність аранжування. Мелодизація хорових партій, наспівність голосоведення інколи не сумісна із багаторазовим використанням незручних для співу ходів, мелодичних зворотів та ускладнених кадансів. Особливо важкими мелодичними ходами вважаються рух голосу на збільшені та зменшені інтервали, на в.7, рух в одному напрямку великими терціями або квартами, послідовність інтервалів, які складають в7, нону і т. п. В хорових перекладеннях для дитячого хору намагаються їх не використовувати. Велике значення має і розташування акордів. Тісне розташування акордів переважає в хоровій літературі для дітей. Таке розташування полегшує роботу над строем, ансамблем в хорі, виконавці чують компактне звучання хору, а тому голоси їх зливаються. Широке розташування дає звучанню особливу об'ємність, широту, інколи прозорість. В партитурах для дитячого хору таке розташування зустрічається рідше. По перше воно можливе при широкому діапазоні звучання голосів, по-друге, воно збільшує труднощі в створенні хорового ансамблю звукової злитності і чистоти інтонування акордів. Розумне використання широкого і тісного розташування акордів дасть змогу перебороти статичність хорових партій, добитися плавного і в той же час гнучкого голосоведення.

Поліфонія.

Поліфонія – це такий вид багатоголосся, в якому голоси гармонуючи між собою, разом з тим в значній мірі є рівноправні і самостійні. В

поліфонічному викладенні відсутній розподіл на ведучий і допоміжний голоси, як у гармонічному. Всі голоси співставляються різним чином один з одним в рівній мірі створюють єдиний художній задум. Кожний голос взятий окремо являє собою більш самостійну мелодію ніж голос в гармонічному викладі. Поліфонія може бути імітаційною і неімітаційною:

- імітаційна поліфонія – це повторення в різних партіях (голосах) однієї і тієї ж мелодії, сила впливання поліфонічних творів, частково зв'язана з тим що завдяки багаторазовому проведенню однієї й тієї ж теми вона добре засвоюється в свідомості як виконавців так і слухачів.

В дитячій хоровій літературі імітаційна поліфонія використовується головним чином в вигляді точного повторення окремих мотивів, фраз, тобто невеликих за розміром музичних побудов або у вигляді «перекличок» подібних мотивів.

Поліфонія, яка не містить в собі імітацій буває контрастною і підголосковою:

- Контрастна поліфонія побудована на одночасному співставленні двох або декількох різних одна від іншої мелодій. В шкільному хоровому репертуарі такий вид поліфонії використовується порівняно мало.
- Підголоскова – це одночасне співставлення основної мелодії і різного роду підголосків, підголосок. Інколи підголосок дуже подібний до основної мелодії, а інколи відрізняється від неї. Таким чином, в підголосковій поліфонії, на відміну в імітаційної, в різних хорових партіях не проводиться одна і та ж тема, а одночасно звучать тема і різного роду підголоски. В підголосковій поліфонії на відміну від контрастної голоси, менш самостійні. Вони знаходяться в певному інтонаційному, метро-

ритмічному, темброво-динамічному співвідношенні з основною мелодією.

Перекладення триголосного хорового твору на двоголосний хор.

Такий вид перекладення завжди пов'язаний із зменшенням числа голосів і звичайно такий переклад потребує певних змін в партитурі.

Розглянемо два способи перекладення.

Перший спосіб є дуже простим. Він полягає в тому, що один із голосів механічно виключається. Знімається переважно середній голос, так як він найменш виразний і гірше запам'ятовується. Виключення середнього голосу в загальному не дуже порушує звучання, в цей же час з збереження нижньої партії (особливо при гармонічній фактурі) краще передає повноту гармонії оригіналу, ніж використання середнього голосу.

Коло творів, які можуть бути перекладені таким способом, обмежене. Сюди входять партитури, в яких партії знаходяться в безпосередній близькості одна від одної, при чому нижній голос не виходить за рамки дитячого діапазону.

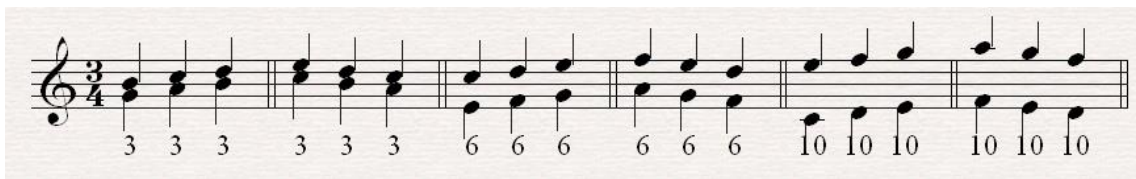
Якщо загальний об'єм триголосної хорової партитури – октава або більше, тоді виключення середнього голосу дасть двоголосну партитуру, в якій можуть утворитися надто широкі інтервали між голосами, або нижній голос буде заважким для інтонування в хорі молодших класів. Рекомендується також звернути увагу на те, що виключення середнього голосу не рідко створюють співзвуччя, художньо малопереконливі і малоцікаві. Перекладення методом виключення нижнього голосу в більшості випадків призводить до таких самих результатів.

Другий спосіб перекладення складніший від попереднього і має деякі переваги над першим.

Головною рисою другого способу є введення творчого начала. Мова йде вже не про елементарне виключення одного із голосів (II або III), а про створення нового хорового голосу на основі поданого матеріалу. Це дає можливість враховувати індивідуальні особливості хорового складу, тобто аранжувати в залежності від віку виконавців, діапазону голосів та інших виконавських особливостей конкретного колективу і вносити корективи в голосоведення.

Перекладення триголосного твору для двоголосного хору молодших класів висувають додаткові завдання, пов'язані з обмеженістю вокальних можливостей юних виконавців. Нагадуємо, що темброві відмінності між голосами хорових партій молодшого хору незначні, обидві партії в основному складаються із сопрано, справжніх альтів дуже мало або немає зовсім.

Підкреслювати любим способом в тому числі і аранжуванням, темброві відмінності між голосами двох партій немає потреби. Вибір другого голосу завжди супроводжується тими вимогами, які були викладені раніше. Основним співставленням голосів в двоголосній хоровій партитурі є **паралельне і самостійне. Паралельний рух** – рух, при якому інтервал між двома голосами залишається незмінним, тобто рух паралельними терціями, секстами, децимами.



Протилежний рух – розхідний або зустрічний рух двох голосів.



Прямий рух голосів – рух в одному напрямку, висхідному або низхідному.



Не прямий рух – низхідний або висхідний рух одного голосу при нерухомості другого.



Паралельний рух голосів полегшує роботу над строем і ансамблем, сприяє злитості хорового звучання, але другий голос позбавлений самостійності і повністю вторить першому. Такий голос називається «второю». Це викликає певну трудність в розучуванні (особливо в хорі молодших класів).

Діти, які співають другий голос, непомітно переходять на партію першого голосу. При розучуванні таких партитур потрібно бути дуже уважним, тому що така помилка може спричинити псування дитячого голосу (завдяки неприродності теситури для других голосів).

Самостійний рух голосів на відміну від паралельного, ускладнює роботу над строем, ансамблем, але пісні, де кожний голос має самостійну лінію, співаються виконавцями із задоволенням. Виконання двоголосних творів з відносно самостійним голосами, ставить обидві партії майже в рівні умови, що дуже важливо в початковому двоголоссі. При аранжуванні потрібно вміло користуватись, як паралельним, так і самостійним голосоведенням, вміло їх поєднувати. Правильний виклад другого голосу вимагає, щоб цей голос був зрозумілим, простим, діатонічним, не мати непередбачених стрибків та інших незручних ходів. Розміщувати цей голос потрібно в рамках діапазону, передбачаючи силу звучання, відповідно до регістру голосу (так наприклад не можна допускати голосного звучання в низькому регістрі, або довгочасного співу на *p* у високому регістрі). Важливий також момент вступу другого голосу.

Найбільш простим і розповсюдженим є одночасний вступ першого та другого голосів. Нерідко бувають вступи другого голосу із запізненням у вигляді різного роду імітацій, підголосків. Такі вступи повинні бути завжди зручними, логічними і знаходитись в простих метроритмічних взаємостосунках з першим голосом. Ускладнені вступи, збільшують труднощі при вивченні репертуару. Деякі приклади ритмічно важких вступів.



Велику увагу також потрібно звертати на інтервальне співвідношення при вступі другого голосу. Найбільш простим і надійним є вступ з унісону, дещо складніший вступ в октаву, терцію та сексту. Найбільш складними є вступи з *м.2* чи *в.2*; *м.7* чи *в.7*, а також із збільшених та зменшених інтервалів.



Створюючи другий голос не потрібно вдаватися в спеціальне ускладнення його мелодії, в той же час і не потрібно його збіднювати. Найголовніше в новому голосі – це простота в вокальному відношенні, мелодійність і деяка самостійність.

Перекладення пісень з супроводом (фортепіано, баян) для дитячого хору ставить перед собою декілька специфічних завдань:

1. Вивчення особливостей акомпанементу з т.з. вивчення його фактури, як використання її для хорового перекладення. Врахування його складності, специфіки інструментального

викладу, метроритмічного складу, взаємовідношення з вокальною партією.

2. Аналіз гармонічного голосоведення, розглядаючи любу гармонічну послідовність не тільки як співставлення акордів, але й як з'єднання одночасного звучання мелодичних ліній.
3. Вміння використовувати прийоми імітаційної, контрастної та підголоскової поліфонії для створення різноманітної двоголосної хорової фактури.
4. Врахування умов, в яких буде звучати новостворена хорова партитура, діапазон хорових партій, діапазон хор, теситура, метроритм, та інтервальне співвідношення між голосами.

Перекладення одноголосного пісенно-хорового твору із супроводом для триголосного дитячого хору.

План

1. Варіанти перекладення для триголосного однорідного хору.
2. Види і способи перекладень.
3. Фактури.

Найлегшим варіантом перекладення для триголосного хору є такий, де акомпанемент містить в готовому вигляді триголосну хорову партитуру. Він лише вимагає переписання голосів і правильної підтекстовки. Перекладення пісень з акомпанементом у вигляді мелодичної фігурації залежить від її виду. Частіше використовується «наспівний», а інколи «пасажний». В «пасажній» фігурації на відміну від «наспівної», переважає мелодичний малюнок інструментального типу. Її опорні гармонічні звуки включаються в загальні акорди супроводу, які стають гармонічним «скелетом» хорової партитури. Подальша робота аранжувальника спрямована на пошуки мелодійно зручних хорових партій. Навіть при досить однотипному акордовому складі акомпанементу, можна створювати

різноманітні по вокальній насиченості, та голосоведенню, хорові партитури.

Пісні з акомпанементом у вигляді гармонічної фігурації, перекладають таким чином. Спочатку фігурація доводиться до такого вигляду, який би дозволив підійти до неї, як до звичайної акордової фактури. Для цього звуки, які складають певну послідовність звуків, «збирають» у те чи інше гармонічне співзвуччя, записують їх у звичайній гармонічній послідовності з врахуванням внутрішнього голосоведення та можливості використання їх (тобто співзвуччя) у перекладенні.

Супровід у вигляді ритмічної фігурації, використовують для створення хорових партитур акордового складу.

Елементи поліфонічної фактури супроводу також можуть бути використані в роботі над перекладеннями. Це стосується різного роду імітацій, підголосків, а елементи контрастної поліфонії вимагають особливої уваги зі сторони підтекстування хорових партій. Перш ніж робити перекладення потрібно:

1. Щоб текст відповідав загальному музичному фразуванню;
2. Довести повне співвідношення по вертикалі, як метричних, так і складових наголосів;
3. Віддати новоствореному голосу текст достатньо завершений по змісту.

Імітаційна поліфонічна фактура супроводу явище надзвичайно рідке, але це не повинно бути на заваді бажанню робити перекладення. Необхідно знаходити елементарні твори, в яких би зустрічалися у найпростішому вигляді елементи імітаційної поліфонії пристосовуючи відповідно їх до хорових перекладень.

Перекладення одноголосних творів з супроводом для чотириголосного дитячого хору.

Техніка перекладення полягає в тому, що мелодія залишається незмінною, решту голосів утворюються на основі гармонічного аналізу інструментального супроводу. Нижній голос супроводу може передаватися нижньому голосу чотириголосної партитури, але не завжди із збереженням повної його точності. Нерідко замість одного виду акорду звучить інший, тобто його обернення (Т3/5 х Т6), (Т6 х Т3/5). Основний вид акорду Д7 може бути у вигляді його обернень Д5/6, Д3/4, Д2. Все це веде до порушення мелодії нижнього голосу. Такі зміни допустимі в чотириголосному викладі і несуть характер спрощення, скорочень, розташування, подвоєнь, однак не порушують гармонічну функцію того чи іншого акорду.

Перекладення одноголосного пісенно-хорового твору для двоголосного дитячого хору.

Основним завданням при перекладенні для двоголосного однорідного хору є утворення другого голосу на основі акомпанементу, звучання якого повинно відповідати таким вимогам:

1. Голос повинен бути простим і природним, наспівним і по можливості виразним.
2. Мелодична лінія повинна знаходитись у відповідності з гармонією супроводу.
3. Співставлення першого і другого голосів повинно дати якісне гармонічне звучання.

В розвитку нового голосу можливе використання окремих мелодичних зворотів із партії супроводу. Інколи характер акомпанементу дає можливість перенесення в нижній голос хору окремих поліфонічних побудов (наприклад найпростіших імітацій). В такому випадку необхідно

правильно підтекстувати другий голос, який в момент імітації переважно повторює повністю, або в скороченому вигляді слова імітованої фрази. В окремих випадках при підтекстовці імітацій може виникнути необхідність в деякому варіюванні літературного тексту.

При перекладеннях на двоголосний хор не завжди потрібно, щоб другий голос спочатку до кінця зберігав свою самостійність. Частіше доцільним є в окремі моменти розвитку злиття його з верхнім голосом. Таким чином двоголосному хору можна надавати різну ступінь гармонічної насиченості: від нескладної хорової тканини, коли двоголосся з'являється лише епізодично, до постійного двоголосся. Така специфіка розвитку другого голосу повинна бути особливо врахована тоді, коли перекладення робиться для відповідного хорового колективу. Якщо твір вимагає великої гармонічної насиченості і разом з тим колектив володіє необхідними технічними можливостями, можна сміливо використовувати стабільне двоголосся і навпаки.

Перекладення чотириголосного однорідного чоловічого хору для однорідного дитячого (2-3-4 голосного).

На перший погляд може здатися, що в такому перекладенні не повинно бути нічого складного, адже обидва типи хорів – однорідні. Але насправді це не так. У чоловічого хору діапазон значно ширший. Такі хори мають більші можливості у високих регістрах і тому твори для них написані у значно вищих тональностях ніж дитячі і навіть вищих ніж жіночі.

Перше, що треба зробити приступаючи до перекладення - це транспонувати партитуру чоловічого хору у нижчу тональність, на секунду чи терцію (в реальному звучанні на сексту/септиму вгору). Якщо обираємо нижчу тональність, а діапазон дитячого хору досить обмежений, то важко буде зберегти весь час чотириголосся. Доведеться пропускати

нижній голос, інколи змінюючи розташування акорду. Таким чином чотириголосся вийде неповне, часто із змінами голосоведення, оберненням акорду тощо.

Перекладення для юнацького хору.

Юнацький хор – це колектив до якого входять школярі старших класів, голос яких пройшов мутаційні зміни (залишкові явища можуть триматись ще декілька років). В юнацькому хорі приймають участь учні 7-11 класів.

Голоси хлопчиків цього віку, як відомо вимагають особливої уваги. Їх вокальний апарат знаходиться в стадії досить інтенсивного формування і розвитку, і всяке, навіть невелике співоче навантаження, небезпечне. Тембри голосів в цей період не достатньо виражені. Різниця між тенором і басом дуже незначна, а інколи і зовсім відсутня. Деякі голоси по тембру являють собою проміжне явище між низьким тенором і баритоном з переважанням баритональної фарби звучання.

Однією з проблем в юнацькому хорі є формування тенорової партії. Теноровий голос формується, як відомо з деяким запізненням, а тому у вказаний період вокальний апарат тенорів у співставленні з іншими голосами знаходиться якби в ранній стадії формування. Він дуже ніжний і тендітний, а тому потребує до себе особливої уваги. Діапазон юнацьких голосів:

Тенори – e - d1;

Баси – c - h.

Це робочі діапазони голосів, оптимальні ж можливості кожної партії у деяких юнацьких хорах ширші, але не перевищують вказані діапазони більше чим на один-два тони в різні сторони. При аранжуванні творів на юнацький хор доцільно використовувати діапазон партій в межах робочого діапазону. При тому найбільше вокальне навантаження припадатиме на

середні звуки діапазону. В об'ємі квінти/сексти; крайні звуки слід використовувати, якомога рідше.

Недопустимий в юнацькому хорі і довгий спів на *f*. Межа сили звучання – *f* – тільки короткочасна. Особливо важко співати *f* на крайніх низьких ділянках діапазону, легше виконувати його в середніх регістрах і дещо вище середніх.

Юнацькі хори можуть мати одно-, дво-, три-, чотириголосними. Переважають дво- триголосні хори. В двоголосних хорах відбувається поділ на тенорів і басів. В триголосних на тенорів, баритонів і басів, в чотириголосних на I-II тенори, баритони і басы. В останньому випадку крайні партії формуються з найбільш зміцнених, сформованих голосів. Невеликий діапазон голосів часто не дозволяє змінити мелодію в межах однієї партії, тоді використовується прийом передачі мелодії із однієї партії в іншу. Мелодія розчленовується на частини у відповідності з регістрами хорових партій. При співі голоси плавно передають ці частини мелодії одна іншій, утворюючи єдину тематичну лінію.

Відсутність повноцінних голосів призводить до того, що в перекладеннях інколи не вдається передати ті чи інші деталі авторського задуму. Зрозуміло, що мелодія, метроритм, основні мелодичні контури, найбільш характерні риси оригіналу повинні бути збережені (якщо це не можливо, то відмовляємось від перекладу). Але тональність, голосоведення, обернення акордів, лінія нижнього голосу та інші менш характерні риси викладу змінюються, при чому зміни бувають для даного хору більш суттєві ніж при перекладеннях на дво- чи триголосний дитячий хор. Найбільш придатні для перекладення твори прості за музичною мовою і фактурою. Крім того в процесі по перекладенню слід вдаватися до полегшення викладу, ясності гармонії, зручності у голосоведенні, тощо.

Техніка ж перекладень для юнацького хору не має принципової різниці від перекладень для дитячого хору.

I. Якщо перекладається нескладна партитура однорідного хору без будь-яких змін оригіналу, то робота зводиться до переписування партитури з відповідним переглядом ключових позначень.

Партії басів записуються в басовому ключі. Таким же способом перекладаються партитури три і чотириголосного дитячого хору, якщо діапазони їх партій не виходять за межі об'єму звучання юнацьких голосів.

Перекладення партитури мішаного хору на юнацький склад виконуються досить рідко: надто великий контраст між багатими виражальними можливостями повного мішаного хору і дуже скромними ресурсами юнацького хору.

Однак деякі хорові твори, різні за жанром, змістом і по формі, але зближені простотою мови і нескладністю фактури, можуть бути аранжовані на юнацький склад хору.

Аранжування одноголосних пісень з супроводом на дво-три і чотириголосний юнацький хор виконується за тими ж прийомами, що і перекладення для дитячого хору. Всі вокально-технічні обмеження, які дійсні для дитячого хору, відносяться і до хору юнаків (з відповідними віковими і тембровим корективами).

Перекладення з метою ускладнення фактури. Перекладення двоголосного хорового твору з супроводом на триголосний однорідний хор.

При перекладенні двоголосного хорового твору з супроводом на триголосний однорідний хор, третій голос добирається з акомпанементу.

Перекладаючи двоголосні твори з акомпанементом на чотириголосий однорідний (або мішаний) хор, третій голос запозичуємо з партії супроводу, четвертий голос формуємо з басової партії акомпанементу, тобто із гармонії супроводу, відповідно роблячи октавні переноси. Якщо діапазон басового голосу виходить за межі теситурних

можливостей хорової партії перекладення витримуються переважно в тих тональностях, що й в оригіналі. Перекладення з метою ускладнення передбачає не тільки кількісне збільшення з двох голосів відповідно до трьох чи чотирьох голосів, а й вияв нових тембрових і гармонічних відтінків у творі. Ускладнення хорової фактури здійснюється за рахунок введення нових голосів з партії акомпанементу, а також деяких вокальних ліній. При виборі творів з метою ускладнення фактури потрібно враховувати, що двоголосні твори здебільшого написані для дуету або масового виконання. Тому не кожний твір може добре звучати у перекладенні. Як правило, часті стрибки в мелодіях створюють певні труднощі у триголосному і чотириголосному варіантах; порушується природне голосоведення тощо. В подібних випадках доцільніше обмежитись в аранжуванні епізодним триголоссям чи чотириголоссям, зберігаючи фактурні особливості оригіналу, його загальний характер.

Хор дітей молодшого шкільного віку.

Спів в молодшому хорі здійснюється лише коливанням країв голосових зв'язок і має яскраво виражений фальцетний (головний) характер звучання. В цей період дітям властива мала рухливість гортані, так як нервові закінчення, що керують нею тільки починають створюватися. Зміцнення нервової системи поступово веде до створення міцних зв'язків дихальної та голосоутворюючих функцій. Особливо це помітно у віці семи-десяти років.

Діапазон голосів дітей цього віку в межах: $pe1 - pe2$.

Цей природний діапазон визначає можливості голосових зв'язок тонких і коротких. В окремих дітей можна зустріти навіть звуки малої октави (сі і ля) але, як правило, вони звучать невиразно і напружено. В іншій групі дітей зустрічаються доволі добре звучання $mi2$ і навіть фа 2. Але для більшості дітей, це діапазон в межах $pe1 - pe2$.

Сила голосу не має широкої відмінності, для нього найбільш типовим буде використання помірних динамічних відтінків (*mp-mf*).

Найкращі якості голосу проявляються на середніх звуках загального діапазону. Тембр голосу можна виявити лише при помірному звучанні а з семи-десяти рр. відбувається становлення характерних якостей співацького голосу. У дітей молодшого віку тембр ще дуже нерівний, особливо при співі голосних, якість голосоутворення визначає і характер звучання: Легкість, політність, і своєрідна дзвінкість. У віці семи р. Не має ще ділення на сопрано і альти. А в 10-11 річних вже можна помітити ознаки низьких і високих голосів. У дітей 10-11 рр (особливо у хлопчиків) помітне грудне звучання.

Частина 2

Творчий доробок О. Гонтаря, як приклад для подальшої творчої роботи.

Тлумачення аранжованих вокальних творів

May way

Муз. Ж Рево і К. Франсуа,
аранж. О. Гонгаря

Сл. П. Анка

Tu du du wa da pa da wa tu du wa.

TENOR 1
TENOR 1

Tu du du wa tu du du wa wa tu du wa.

Tu du du wa pa da wa da pa da tu du wa.

BARITONE
BASS

Tu du du wa da pa wa pa tu du du du wa. End

6

Tu du du du tu du du du..

now the end is near and so i face the fin-al cur-tain. My friend, i'll say it clear, i'll state my

12

case of which i'm cer-tain. I've lived a life that's full, i trav-eled each and eve-ry

17

I did it my way. Yes, there were times, i'm sure you

high-way, and more, much more than this, i did it my way.

23

knew, when i bit off more then i could chew. Bat through it all, when there was doubt, i ate it

28

up and spit it out, i fased it all and i stood tall, and did it my way. I've

34

loved, i've laughed end cried, i've had my fill, my share of los-ing. And now

And now as tears sub

39

wa pa da wa pa pa

side, i find it all so a-mus ing. To think, i did all that, and may i say not in a

45

da wa pa da i did it my way. Fo what is a man, what has he

shy way, oh no, oh no, not me. I did it my way.

51

got, if not him- self, then he has naught to say the things he tru-ly feels and not the

56

words of one who kneels, the re - cord shows i took the

59

blows, and did it my way. Yes it was my way.

MY WAY

Сл. П. Анки

Муз. Ж. Рено та К. Франсуа

Аранжування для чол. Квартету О. Гонтаря/

Пісня Клода Франсуа My way (у перекладі з англ. Мій шлях) входить в перелік найвідоміших естрадних пісенно-музичних світових хітів середини ХХ століття. Вона переспівана величезною кількістю співаків як в оригіналі, так і у кавер версіях, серед яких Френк Сінатра, Том Джонс, Роббі Вільямс, Іль Діво та ін. Перекладена багатьма мовами світу. Також створено безліч інструментовок та оркестровок в різних музичних стилях. Звичайно і мені захотілося спробувати аранжувати цей без перебільшення легендарний твір для чоловічого вокального квартету «Акорд».

Визначившись з формою та основною тональністю, сідаю за фортепіано, та пробую музикувати, імпровізувати та підбирати цікаві гармонічні побудови і тональні співставлення.

Вирішую всю композицію будувати навколо соло баса. О'бємне, насичене обертонами, доросле звучання якого уособлює образ зрілого чоловіка, який пройшов довгий та непростий життєвий шлях, у якому і радощі і болі, надії та розчарування, сумніви, труднощі, але він з усім справлявся та ішов своєю дорогою.

Починаю аранжування з невеликого чотиритактового вступу, який створюю на основі мелодики та гармонії приспіву і тим самим готую ґрунт для вступу соло. Вступ та весь вокальний акомпанемент для соліста по характеру музичного письма вийшов швидше інструментальним. Зважаючи на дух епохи розквіту джазових оркестрів та ансамблів і підтекстовку придумую наближену до імітації мідних духових інструментів, переважно труб та саксофонів (ту-ду-ду, вапп-па, ва-да-па...)

.

Приспів першого куплету починаю з унісонного тутті усіх чотирьох голосів, яке звучить ствердно, масивно і виразно, повністю відповідаючи суті словесного тексту пісні («Yes, there were times I'm sure you knew...»).

Другий куплет роблю у класичному акордовому викладі партитури, мелодію віддаю у верхній голос, тобто першому тенору і переносу її октавою вище. Таким чином освіжаючи, оживляючи середину твору.

У другій частині другого куплету плавно вертаюся до варіанту з соло та інструментально-імітаційного акомпанементу двох тенорів і баритона. Мелодію передаю знову партії баса.

В приспіві другого куплету вирішую використати нестандартне рішення – одномоментну модуляцію на малу терцію вгору, закінчуючи твір вже у Es dur.

Взагальному під час виконання пісні в цьому аранжуванні співаки не відчують якихось особливих складностей. Голосоведення максимально плавне, мелодичні ходи зручні, використано вузьке розміщення голосів. Незначні труднощі лише є у миттєвій модуляційній зміні та деяких хроматичних ходах.

Йшли селом партизани

Сл. Я. Нудика

Муз. С. Самолюка,
аранж. О. Гонтара

Помірно, співуче

TENOR 1
TENOR 2

Ммм...

Йшли се

BARITONE
BASS

10

лом, йшли се лом пар ти за ни по зем лі у кра їн ській, не віль ній зем лі, і у

18

кож но го збро я бу ла за пле ча ми, і у кож но го сму то кі біль на чо лі. І у

1.

25

лі. Їм сум но за всю У кра ї ну, за ту спа ле ну ха ту, за зру ба ний сад.

2.

33

За ту піс ню, що чув ти ко лись, со ло в'ї ну. А ле їм вже не бу ло до ро ги на

40

зад. Бодо ро га на зад - го не во ля, а хо ва ти ся в лісі не бу де мо ми.

49

Ми пі де мо в пе ред і здо бу де мо во лю. Укра ї ни сво є ї ми вір ні си ни.

57

Ми пі де мо в пе ред і здо бу де мо во лю. Укра ї ни сво є ї ми вір ні си ни.

64

ни, вір ні си ни! Хто з них піс ню по чав, я не зна ю, і во на про лу на ла на

71

весь рід ний край, що би зна ли у сі, Укра ї на пов ста ла, ти ле ти, на ша піс не, аж

79

за не бо край, що би зна ли у сі, У кра і на пов ста ла, ти ле

86

ти, на ша піс не, аж за не бо край. І не всі по вер ну лись із бо ю. і не

94

всі до че ка ла ся рід на сі м'я. Пам'я тай те жи їх, пам'я тай те та ки ми,

101

па м'я тай же ти їх у кра їн ська зем ля! Пам'я

106

ми Пам'я тай же ти їх у кра їн ська зем ля.

ЙШЛИ СЕЛОМ ПАРТИЗАНИ

Муз. С. Самолюка.

Сл. Я Нудика

Аранж. О. Гонтаря

Патріотична пісня в репертуарі чоловічого вокального квартету «Акорд» - це цілий пласт музичних творів різних історичних періодів, з давньої доби козацтва, часів січових стрільців, повстанців і до нині. Боротьба за свободу України триває, з'являються нові герої, складаються нові пісні.

«Йшли селом партизани» є повстанською піснею, але по духу вона надзвичайно актуальна і нині. А завдання митців – давати людям надію, надихати духовно та емоційно через пісню підтримувати у важкі часи. Тому і вирішив створити нове аранжування для квартету «Акорд».

Перед початком роботи детально аналізую весь музичний матеріал оригіналу та словесний текст. Вирішую витримати стилістику і характер пісні першоджерела, в якому присутня і туга і героїчна сила духу українців. Вважаю, що серйозне втручання та зміни у мелодичному, гармонічному та ритмічному планах понесуть за собою втрату твором духу того часу, та спотворять глибокий сакральний характер.

Починаю з невеликого восьми тактового хорального вступу на *motogando*, який створив окремо на базі мелодики і характеру пісні. Далі хорал теж продовжує звучати, але вже лише у трьох голосів (Т1, Б1, Б2) і фоном супроводжує соло другого тенора.

Проведення мелодії другого куплету «Їм сумно за всю Україну...» вирішую віддати нижнім голосам баритону та басу. Починають в унісон, а далі плавно, рухом через велику секунду розходяться в терцію. Бархатисте

басове звучання максимально точно та детально відобразить характер суму та болю.

У наступних куплетах переходжу до акордового викладу партитури. Багатокуплетну форму твору і класичний виклад гармонії вирішую «освіжити» модуляцією на пів тона вгору в четвертому куплеті.

Теситурно є досить високі місця в тенорів, особливо після модуляції, але за рахунок переважно фальцетного звучання напруги в звучанні не буде.

Марічка

Сл. М. Ткача

Муз. С. Сабадаша,
аранж. О. Гончаря

Ніжно, з почуттям

В'єть ся, на чезмія ка, не спокій на річ ка, ту лить ся бли зень ко

Тенор 1
Тенор 2

Ту, лу, лу,

Баритон
Бас

до під ніж я гір. А на то му бо ці, там жи ве Маріч ка, в ха ті, що схо ва лась

ду, лу, лу, ту, лу,

у зе ле ний бір.

ту... бір. А на то му бо ці, там жи ве Ма річ ка, в ха ті, що схо ва лась

Як з кім на ти вий де, ва ба

у зе ле ний бір. Те рен ден де рен ден ден ден, те рен ден де рен ден ден ден,

Тун дун дун, тун дун дун,

да, на поро зі ста не аж бли щить кра со ю

simile...

тун дун дун, тун дун ту ду, дун дун ту ду, дун дун ту ду,

17 ши ро чінь рі ки. А як у сміх неть ся

те рен ден де рен ден ден ден, те рен ден де рен ден ден ден, те рен ден де рен ден ден ден,

дун дун дун, тун дун ту ду. Тун дун дун, тун дун дун,

19 і з підлоба гля не: "Хоч ска чи у во ду" -

simile...

тун дун дун дун дун дун тун дун дун дун дун дун дун

21 1. - ка жуть па руб ки. Ба па па да 2. ка жуть па руб ки. Не пи тай те хлоп ці, ва ба

те рен ден де рен ден ден ден, ва ба па па да, те рен ден де рен ден ден ден, па. Вам па да, вам па да,

тун дун дун ва ба па па да, тун дун дун па. Вам па да, вам па да,

24 да, чом я оди но кий бе ре гом так піз но мов чаз ний ход жу.

вам па да, вам па да, вам па да, вам па да, вам па да да.

вам па да, вам па па да, вам па па да, вам па па да, вам па да вам па па да.

27 Там, на то му бо ці, за гу бив я спо кій, і ту ди до ро ги

Вам па да, вам па да, вам па да, вам па да, вам па да, вам па да,

30 1. я не на ход жу ба па па да. 2. я не на ход жу. Та не хай смієть ся ва ба
 вам па да, ва ба па па да, вам па да па. Вам пам па да ба, вам пам па да ба,
 Тан дан дан, дан дан дан,

33 да не спо кій на річ ка: все од но на той бік
 вам пам па да ба, вам пам па да ба, вам пам па да ба, вам пам па да ба,
 тан дан дан, дан дан та да, дан дан та да, дан дан та да,

35 я пу ті знай ду: "Чу єш, чи не чу єш, ча рів на Ма річ ко,
 simile...
 дан дан дан, дан дан та да, дан дан дан, дан дан дан, дан дан дан, дан дан дан,

38 я до тво го сер ця клад ку про кла ду." Ба па па да. Чу єш чи не чу єш,
 вам пам па да ба, вам пам па да ба вам пам па да ба, ва ба па па да. Чу єш чи не чу єш,
 тан дан дан, дан дан дан, тан дан дан, ва ба па па да.

42 ча рів на Ма річ ко, я до тво го сер ця клад ку про кла ду."

МАРІЧКА

Муз.С. Сабодаша

Сл. М. Ткача

Аранж. О. Гонтаря

Одне з перших моїх аранжувань для чоловічого квартету. Був задум надати цій відомій, легендарній пісні нового, свіжого і стильного звучання. Натхненний звучанням чоловічих ансамблів Пікардійська терція і Map sound, почав роботу, хоча маючи в розпорядженні лише чотири голоси на відміну від секстету і квінтету, реалізація цього задуму була не простою.

Вибраний варіант муз викладу- соло (тенор) плюс вокальний інструментально-імітаційний супровід (тенор, баритон, бас). Форма куплетно-варіаційна.

Тональність аранжування була вибрана висока, щоб максимально розширити фактуру і мати змогу більше деталізувати всі елементи цієї музичної побудови: соло, акомпанемент і бас. Разом з тим потрібно було уникнути напруженого звучання країв квартету. Тому в таких випадках завжди йде пошук компромісу.

Аранжування “Марічки” створювалось адресно для квартету Акорд, тому старався врахувати усі побажання артистів, особливості звучання кожного учасника колективу, діапазони голосів, характер звучання і ін.

Перший куплет- соло тенора на фоні хорального фону трьох інших голосів квартету, мелодія, ритм, темп і характер залишив, як у С. Сабодаша. У другому та третьому куплетах окремою, самостійною лінією формую партію баса, в якій використав басові рок н рольні ходи та «скет» імпровізація. Другий тенор і баритон виконують функцію акомпонуючої групи з імітацією духових інструментів. Вся метро ритміка змінюється на синкоповану, звучання стає більш запальним та яскравим. Між куплетами

та на закінченнях фраз у соліста задля уникнення статичності в звучанні використав інструментально-імітаційні переходи (“склейки”), для них іноді добавляю ще одну долю і змінюю розмір на 5/4. Також є момент глісандо в партії тенорів, який підсилює та підкреслює естрадно-джазову стилістику аранжування. На останній фразі пісні (Чуєш, чи не чуєш..) вертаю звичне для класичного квартету акордове звучання та гомофонно-гармонічний виклад голосів.

Словесний текст (підтекстовка) в акомпануючій групі і особливо у партії баса підібрав такий, що максимально наближає звучання до бас гітари (тан-дан-дан) і разом з тим є прорізним та пробивним, дає можливість виконувати партію з хорошою, твердою атакою звуку. Другий тенор і баритон в основному імітують звучання гітари (таран-дан-даран-дан-даран), у деяких місцях - духові (ва-ба-па-ба).

Виконання твору від співаків потребує хорошої, дикції, якісної атаки звуку, дуже чіткого та злагодженого метро-ритмічного ансамблю між середніми голосами, які лише удвох заповнюють гармонічну структуру.

В гармонічному плані та в цілому за характером звучання твір залишився впізнаваним та дуже гарно, емоційно сприймається слухачем. Можливості такого ансамблю, як квартет не є дуже великими для виконання творів типу соло + акомпанемент + бас акапельно, тому аранжувальник повинен враховувати кожен дрібний і на перший погляд незначний деталь.

Ой висока та гора

Сл. М. Ткача

Муз. О. Білаша,
аранж. О. Гончаря

Наспівно

Тенор 1
Тенор 2

Ой ви со ка та го ра, а ще ви ща дру га. Ой тяж ка, тяж ка жу ра,

Баритон
Бас

Ой ви со ка та го ра, а ще ви ща дру га. Ой тяж ка, тяж ка жу ра,

7

А на тій го рі зо ря з мі сячень ком в па рі,
а ще важ ча ту га. А... А...

А на тій го рі зо ря з мі сячень ком в па рі,
а ще важ ча ту га. А... А...

13

а мо я десь за моря А... по пливла у
по пливла у хма рі. А мо я десь за моря по пливла у

а мо я десь за моря А... по пливла у
по пливла у хма рі. А мо я десь за моря по пливла у

20

хма рі. Я на го ру ту зій ду, та й гля ну на мо ре, мо же там те
хма рі.

хма рі. Я на го ру ту зій ду, та й гля ну на мо ре, мо же там те
хма рі.

26

бе знай ду, де ж ти мо я зо ре? Чи не бачиш ти ме не, чи дру го му
бе знай ду, де ж ти мо я зо ре? Чи не бачиш ти ме не, чи дру го му

бе знай ду, де ж ти мо я зо ре? Чи не бачиш ти ме не, чи дру го му
бе знай ду, де ж ти мо я зо ре? Чи не бачиш ти ме не, чи дру го му

32

сві тиш? По вер нись, А...

По вер нись хоч про ме нем, мій ча рів ний сві те. По вер нись хоч

38

По вер нись, мій ча рів ний сві те. Вже на тій го рі зо ря з мі ся чень ком

про ме нем, мій ча рів ний сві те.

44

в па рі, а мо я десь до го ря у хо лод ній хма рі. А...

В мене сер це

50

зав ми ра, в сер ці б'єть ся ту га... А... Ой ви со ка та го ра,

55

а ще ви ща дру га. Ой ви со ка та го ра, а ще ви ща дру га.

rit.

ОЙ ВИСОКА ТА ГОРА

Українська класична лірика

Муз. О. Білаша

Сл. М. Ткача.

Аранж. О. Гонтар

Цей твір має риси і народної пісні і разом з тим романсову мелодику, яка є досить широко амплітудною. Такі солоспіви зазвичай важко піддаються аранжуванню на чотирьохголосий чоловічий хор, чи квартет а capella. Тому вирішую весь мелодичний матеріал пісні розділити на фрази і почергово передавати їх у голоси квартету в залежності від її руху вгору, чи вниз.

Щоб зберегти ліричний характер і автентичність звучання при аранжуванні вирішую не нагромаджувати фактуру «важкими» гармонічними поєднаннями, особливо в нижній теситурі, та уникати дисонансів в акордах. Мелодичні лінії у всіх партіях плавні за виключенням баса, де є стрибки та ходи, притаманні більше інструментальним басовим ходам, але за рахунок хороших професійних якостей співаків, вмінню згладжувати регістри, загальне звучання твору залишилось м'яким та легким, а рух баса лише додав неординарності та допоміг уникнути статичності і одноманітності.

Початок пісні (перша фраза)- соло баритона, далі долучаю тенорів і бас (в унісон). Поступовий вступ голосів зазвичай використовую в багатьох своїх роботах, таке рішення дозволяє мати запас по динаміці, наповненню теситури та гармонії і підійти логічно до кульмінаційних моментів пісні.

Другий куплет - унісонне tutti всіх партій, яке поступово переходить в акордову побудову, яка підводить до кульмінаційного четвертого

куплету, який починаю з модуляції на тон вгору, що дає ефект “свіжого подиху” та оновлення.

Мелодія та усі мелізми композитора в повному обсязі були мною збережені при аранжуванні. А в 30-му такті, щоб емоційно підсилити фразу “чи не бачиш ти мене, чи другому світиш” і згладити різкий рух голосів вгору, використовую одномоментне *glissando* у всіх партіях. Такий прийом звучить в квартеті яскраво та в хорошому сенсі несподівано.

Закінчення твору класичне з цезурою перед останньою фразою та *ritenuto*. Для того, щоб повноцінно зазвучав твір, усі учасники квартету повинні мати хороше відчуття ансамблевого балансу, постійно контролювати і чути лінії головної теми (мелодії), так, як вона не завжди прописана у верхнього голосу (першого тенора) і може попадати у тінь інших голосів.

Три поради

Сл. Ю. Рибчинського

Муз. І. Шамо,
аранж. О. Гончаря

Помірно

Тенор 1
Тенор 2



Край до ро ги не ру бай то по лю, може та то по ля - тво я до ля.

Баритон
Бас

5

Тво я до ля світ ла то по ли на,
ко ві



А... на че піс ня журав ли на.
сер ця сльо зи ко лис ко ві.

9

Не ру бай то по лю, не ру бай то по лю, бо зус трі неш ся з бі до ю.
Не ла май ка ли ну, не ла май ка ли ну, бо во на в жит ті є ди на.



Не ру бай, не ру бай, бо зус трі неш ся з бі до ю.
Не ла май, не ла май, бо во на в жит ті є ди на.

13

Не ру бай то по лю, не ру бай то по лю, краще при не си, ти їй во ди.
Не ла май ка ли ну, не ла май ка ли ну, краще їй о ну ків при не си.



Не ру бай, не ру бай, краще при не си, ти їй во ди.
Не ла май, не ла май, краще їй о ну ків при не си.

17 ^{1.} Не ламай ка ли ну бі ля ха ти, бо во на за пла че на че ма ти

А... А...

21 ^{1.} І впа дуть на тра ви, на шов ^{2.} Не стрі ляй у пта ха на сві тан ні,

А...

24 мо же він лю бов тво я о стан ня. Мо же то ко хан ня бі лий ле бідь, що крі зь ніч ле тів до

29 те бе. Не стрі ляй у пта ха, не ла май, ти, кри ла, тво є щас тя при ле
Не ру бай то по лю, не ла май ка ли ну, світ лу мрі ю жу рав

33

ті ло. Не стрі лий у пта ха, не стрі лий у пта ха, кра ще з ним у не бо по ле
ли ну. Збе ре жи на зав жди, збе ре жи на зав жди,

При ле ті ло. Не стрі лий у пта ха, не стрі лий у пта ха, кра ще з ним у не бо по ле
Жу рав ли ну. Збе ре жи на зав жди, збе ре жи на зав жди,

37

ти. ти на все жит тя їх збе ре жи, ти на все жит
ти.

41

тя їх збе ре жи.

ТРИ ПОРАДИ

Сл. Ю. Рибчинського

Муз. І. Шамо

Аранж. О. Гонтаря

Аранжування створене спеціально для чоловічого вокального квартету «Акорд». На думку учасників колективу та музичних експертів, це одне з найвдалиших моїх аранжувань. Форма твору куплетно-варіаційна.

Виконуючи аранжування старався зберегти характер пісні та стиль письма автора музики Ігоря Шамо, а енергетику підсилити за рахунок чотирьохголосого викладу на чоловічий квартет, звучання якого є завжди потужним, з хорошою емісією, насиченим обертонами та цікавими фарбами.

Початок першого куплету (заспів), соло – за першим тенором. Його голос за рахунок природньої, світлої подачі звуку завжди найкраще у чоловічому ансамблі передає лірику та ніжність.

Три нижні голоси квартету тут виконують різні функції: і хоральне фоновно-просторове заповнення та підтримка соло і місцями мають свої самостійні лінії звучання, йдучи тріольно «поперек» соліста. Зокрема сі словами «не рубай тополю, не рубай тополю, бо зустрінешся з бідною», та «не ламай калину, не ламай калину, бо вона в житті єдина». Підтекстовка у другого тенора, баритона і баса теж змінена згідно їхнього тріольного ритму- «не-ру-бай», «не-ла-май».

В партії баса є місце, де я використав ефект відлуння, або вторення. На закінченнях фраз бас проспівує останнє слово два рази – «прилетіло», «журавлину». Таким чином заповнюю паузи, ритмічні пустоти.

Початкова тональність аранжування-a-moll, з власного досвіду співака-ансамбліста та аранжувальника зауважу, що ця тональність не є

дуже зручною для ансамблів та хорів. У моєму випадку з квартетом, особливо під час розучування є тенденція до завищення на пів тону під час виконання і переходу в B-dur. Але досвід, професіоналізм учасників колективу і ансамблева злагодженість нівелює в принципі цей нюанс.

Третій куплет - кульмінаційний по словесному тексту – «не стріляй у птаха на світанні...». Тому вирішую зробити кульмінацію і в музичній побудові.

Реалізую її так: унісонне tutti всіх голосів квартету у високій теситурі (особливо для баса), що надає сили та робить звучання густим та наповненим, також роблю миттєву модуляцію на малу терцію вгору, яка створює ефект оновлення і додатково підсилює вплив на емоції слухача. Динаміка від mf до f.

Я сьогодні від Вас від'їжджаю

Аранж. О. Гонгара

Помірно

TENOR 1
TENOR 2

Я сьо го дні від вас від'ї ж джа ю бо ро ни ти рід не сець кий край, мо же

BARITONE
BASS

5

вер нусь, а мо же не зна ю, ти, дів чи но про ме не зга дай. Мо же дай Ти зга

10

дай ті шас ли ві хви ли ни, як лю би лись, ко ха ли ся ми, тво є лич ко лас ка ве і ми ле, тво ї

тво ї

16

о ці гли бо кі, як сні тво є сні. А... ма ти си на в вік но ви гля

о ці, як сні. А у до ма ста рень ка я ма ти сво го си на в вік но ви гля

22

да, чи по вер неть ся з тем но го лі су, чи по кра щить ма ту сі жит тя, чи по тя. Ой, не

да,

28

плач не ри дай, ста ра ма ти, тво го си на на сві ті не ма, він за ги нув в повстан сько му бо ю, за ли

34

ши лась мо ги ла сум на. Він за на. По зби ра ли во ни сво є вій сько, рід ну

39

зем лю кля лись бо ро нить, щоб не ли ла ся кров у кра їн ська, і, щоб нень ку сво ю зве се

44

лить, щоб не лить, щоб не ли ла ся кров у кра їн ська і, щоб нень ку сво ю зве се лить.

rit.

Я СЬОГОДНІ ВІД ВАС ВІД'ЇДЖАЮ

Українська повстанська пісня

Аранж. О. Гонтаря

Ще один надзвичайно емоційний і сильний енергетично твір повстанської доби, який є актуальним і сьогодні. Внаслідок збільшення попиту на пісні патріотичної тематики, потреби суспільства та розширення репертуару чоловічого вокального квартету «Акорд», вирішую адаптувати цю пісню для виконання чотирьохголосим чоловічим ансамблем. Знову пишу адресно для «Акорду», враховуючи індивідуальні професійні якості та побажання співаків.

Перше проведення мелодії вирішую віддати баритону та басу, звучання яких в квартеті має матове забарвлення та хороше тембральне наповнення та вирізняється певною мужністю. І тому на мою думку якнайкраще підходить для подачі (донесення) словесного тексту «Я сьогодні від вас від'їжджаю боронити ріднесенький край».

У другій частині куплету вступають тенори, перехоплюючи в басів мелодичну лінію пісні. Третій куплет розпочинає соло баса, усі інші голоси тут мають фонову роль, а ще далі – підголоскову. В четвертому куплеті мелодію частково змінюю, перекидаю на октаву вгору і віддаю першому тенору. Таким чином реалізую кульмінаційний момент всього твору.

Загальний виклад музичного письма гомофонно-гармонічний, акордовий.

Пізніше твір в моєму аранжуванні був неодноразово виконаний на різних сценах з оркестром народних інструментів Волинського народного хору. Інструментовку створив О. П'ятачук.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зязюн І.А. Педагогічна майстерність. *Підручник*. 2-ге вид. допов. і переробл. Київ : Вища школа, 2004. 422 с.
2. Андрейко О. І. Методичні засади формування виконавської майстерності музиканта. *Науковий часопис національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*. Серія 16. Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики. Вип. 9. Київ : НПУ, 2009. С. 3-6.
3. Андрейко О. І. Теоретичні і методичні аспекти формування виконавського апарату музиканта-інструменталіста. *Педагогічний процес: теорія і практика, вип..4*. Київ, 2009. С.7-14.
4. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів). К. : ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
5. Аранжування для хору пісень із супроводом. Методичні рекомендації до курсу «Хорове аранжування. Харків, 2001. 14 с
6. Батюк Н.О. Формування художньо-образного мислення як педагогічна проблема. *Наукові записки Ніжинського державного педагогічного університету ім. М.Гоголя : Психолого-педагогічні науки*. Ніжин : НДПУ, 2002. № 4, Ч. 2. С. 85-88
7. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : [навчальний посібник] / Ольга Бенч-Шокало. – Київ : Редакція журналу «Український Світ», 2002. 440 с.
8. 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. Київ, 2005. 20 с.

9. Бурбан М. Українська хори та диригенти : [монографія. 2, випр. і доп. Дрогобич : Посвіт, 2007. 672 с.
10. Варавіна Л. Етапність в пізнанні музичного твору. *Музична педагогіка і виконавство*. В. 6: зб. ст. за заг. ред. Семешка А. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2012. С.68 -77
11. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник для вузів. К.: Віпол, 2007. 173 с.
12. Волинець Л. Актуалізація загальної мистецької освіти в умовах європейської інтеграції. *Шлях освіти*. №5, 2006. С.18.
13. Гінзбург Г. Виконавська воля. *Музична педагогіка і виконавство*. Вип.6: зб. ст. за заг. ред. Семешка А. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. С.59 – 63.
14. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. К., НМАУ, 1997. 320 с.
15. Гринчук І. Проблема музичного мислення: теорія і методика розвитку. *Діалектика музичного логосу та ейдосу: Навчально-методичний посібник* Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 224с.
16. Гулеско І. І. Кафедра хорознавства та хорового диригування ХДАК (до 40-річчя творчої діяльності). *Культура України : збірник наукових праць*. Вип. 5 : Мистецтвознавство. Харків : Харківська державна академія культури, 1999. С. 191–199.
17. Дмитревський Г. О. Хорознавство і керування хором. Київ : Музична Україна, 1961. 96 с.
18. Дубасенюк О.А. Креативний підхід до професійно-педагогічної підготовки майбутніх учителів. *Креативна педагогіка*. 2011. № 4. С. 23-28
19. Закус І. *Ukrainian jazz standarts. Українські джазові стандарти*. Видавництво «Ліра-К». 2017. 100 с.

20. Коломієць І. Формування емоційно - вольових якостей як один із напрямків у технічній роботі музиканта – виконавця. *Музична педагогіка та виконавство*. Упоряд. Сиротюк П.Ф. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2008. 64 с.
21. Корихалова Н. Як провести урок . *Музична педагогіка і виконавство*. В. 6: зб. ст. за заг. ред. Семешка А. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2012. С. 3-35
22. Коломієць О.М. Хорознавство. Київ : Либідь, 2001. 45 с.
23. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ : Музична Україна, 1986. 40 с.
24. Кошиць О. Хоровий спів в Україні. Дніпро. Філадельфія. 1938. 1 листопада.
25. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ ст. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 14. Кн. 6. Київ, 1999. С. 18–31.
26. Майстер. 1997. № 3 Персональна студія — творча лабораторія сучасного музиканта.
27. Марач О. М. Методико-виконавські традиції київської хорової школи як джерело майстерності диригентів Волині. 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.
28. Марач О. М. Соціокультурний континуум в Україні періоду Незалежності та розвиток хорового мистецтва: теоретичний аспект. Прикарпатського університету. Мистецтвознавство : зб. наук. праць. – Вип. 26–27. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника, 2012–2013. С. 75–83.

29. Марач О. М. Сучасне хорове виконавство в Україні: панорама явища. 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.
30. Марач О. М. Церковне хорове мистецтво Волині в добу державної Незалежності України. 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.
31. 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. державна академія культури. Харків, 2001. 20 с.
32. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова школа М. В. Лисенка як феномен української музичної культури. Теоретичні та практичні питання культурології: збірник наукових статей. Вип. 2. Запоріжжя: Запорізький державний університет, 1999. С. 106–112.
33. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорові школи в Україні і освіти та практичні питання культурології: збірник наукових статей. – Вип. 3. – Запоріжжя: Запорізький державний університет, 2000. С. 106–112.
34. Мартинюк А. К. Системні уявлення про концепцію диригентсько-хорових дисциплін. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи». Суми, 1997. С. 30–38.
35. Мартинюк А. К. Сучасна диригентсько-хорова освіта в Україні в системі педагогічної антропології. Постметодика. № 7–8 (45–46). –

2002. С. 153–156 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.conference.mdpu.org.ua>.
36. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська державна музична академія імені А. Нежданової. – Одеса, 2004. 18 с.
37. Михайлець В. В. До феномену хорової музики у православному богослужінні. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових праць. – Вип. 3. Харків : Каравела, 1999. С. 36–40.
38. 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. Київ, 2003. 19 с.
39. Музична педагогіка та виконавство. Зб. статей. Вип. 1. Упор. Сиротюк В.Ф. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2008. 64 с.
40. Падалка Г. Учитель, музика, діти. Київ : Музична Україна, 2002. 144 с.
41. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274с.
42. Питання диригентської майстерності / [упор. М. Канерштейн]. Київ : Музична Україна, 1980. 184 с.
43. Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці ХІХ ст. : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2006. 17 с.

44. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Вид. 2-е. Вінниця : Нова книга, 2006. 384 с.
45. Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. Мистецтвознавчі записки : збірник наукових праць. Київ : Міленіум, 2005. Вип. 7. С. 60–66.
46. Пучко Ю. Хорове мистецтво як об'єкт музичної культурології: соціокультурні функції хорової музики. Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2004. № 4. С. 50–54.
47. 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. Київ, 2009. 18 с.
48. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина XIX – початок XXI ст.) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / Римар Росіна Сергіївна ; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2008. 20 с.
49. Рожок В. І. Диригентське мистецтво України / Володимир Рожок. Музика і сучасність : Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. – Київ : Книга пам'яті України, 2003. С. 63–74.
50. Ростовський О. Я. Теорія та методика музичної освіти: Навч.-метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.
51. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: *Навчальний посібник*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
52. Сверлюк Я. В. Диригентсько-оркестрова освіта : теорія, методика,

- практика : [монографія] / Сверлюк Я. В. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2007. 235 с.
53. 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. – Харків : Стиль–Издат, 2003. С. 200–206.
54. 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.
55. 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. Київ, 2012. 20 с.
56. Спіліоті О. В. До проблеми розвитку музично-інтонаційного мислення майбутнього вчителя музики. *Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей* : збірник VI педагогічних читань пам'яті професора О. П. Рудницької. Чернівці : Зелена Буковина, 2010. С. 328–330
57. 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>.
58. Три поради. Аранжування та вільні обробки. Співає чоловічий вокальний квартет «Акорд»: [навчально-репертуарний збірник]/

- Андрій Гордійчук, Олег Гонтар, Андрій Зарицький [та ін.]. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. 40с.
- 59.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.
- 60.Шиманський П. Й. Практикум роботи з інструментальним ансамблем. Луцьк. Вежа-Друк. 2021. 148 с.
- 61.Яременко Л. Креативність як творчість : спільне та відмінне. Вища освіта України. 2010. №4. С. 117–123

Навчальне видання

Автори:
Олександр Марач
Світлана Панасюк
Олег Гонтар
Роман Гургула

**ФАХОВА ПІДГОТОВКА ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТА
ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО АРАНЖУВАННЯ В УМОВАХ ВИЩОЇ
МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ**

Навчальний посібник

Електронне видання

Видання друкується в авторській редакції