

МЕЛІТОПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОГДАНА
ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

Кафедра теорії і методики музичної освіти та хореографії

МЕТОДИ І ПРИЙОМИ РОБОТИ ДИРИГЕНТА НАД ХОРОВИМ СТРОЄМ

Методичні рекомендації

Запоріжжя 2024

Рекомендовано навчально-методичною радою Мелітопольського
державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького,
протокол № 4 від 14 лютого 2024 року

Рецензенти:

Терещенко С.В. – кандидат педагогічних наук, учитель мистецтва спеціалізованої школи I-III ступенів №25 ММР 30.

Пашенко І.М. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Методи і прийоми роботи диригента над хоровим строєм: метод. рекомендації для студ. спец. «Музичне мистецтво»/ уклад. О.В. Переверзева. – Запоріжжя, 2024. – 51 с.

Методичні рекомендації розроблені на основі програми навчальної дисципліни «Хорове диригування» освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр педагогічної освіти. Методичні рекомендації можуть бути використані на практичних заняттях з «Хорового диригування» та «Хорового класу», а також для самостійної роботи студентів з цих дисциплін.

У методичних рекомендаціях визначено основні завдання для учителя музичного мистецтва в процесі самостійної підготовки до диригентської діяльності, обґрунтовано сутність попередньої роботи диригента над хоровою партитурою. У роботі досліджено і систематизовано особливості хорового строю, його різновиди, правила інтонування мажорної та мінорної гами, причини залежності хорового строю від звукоутворення.

Методичні рекомендації збагатять студентів – майбутніх вчителів музичного мистецтва основними знаннями, прийомами і методами попередньої роботи диригента над хоровим строєм музичної партитури в період репетиційної роботи і підготовки до концертного виступу.

Мелітопольський
державний педагогічний
університет ім. Богдана
Хмельницького;
Переверзева О.В., 2024

ЗМІСТ

Вступ.....	4
I. Основні завдання для учителя музичного мистецтва в процесі самостійної підготовки до диригентської діяльності.....	6
II. Поняття «стрій».....	24
III. Мелодичний стрій.....	26
IV. Гармонічний стрій.....	34
V. Залежність хорового строю від звукоутворення співаків	41
VI. Стрій і ансамбль.....	45
Список рекомендованої літератури.....	46

ВСТУП

Методичні рекомендації розроблені на основі програми навчальної дисципліни «Хорове диригування», освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр педагогічної освіти.

Хоровий клас і практична робота з хором є однією з основних виконавських і практичних дисциплін спеціального циклу професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, яка складається з тісно взаємопов'язаних, при цьому досить самостійних двох розділів. У розділі «Хоровий клас» студент, будучи членом хорового колективу, вчиться і співає в хорі під керівництвом педагога; у розділі «Практична робота з хором» цей же хоровий колектив служить базою для придбання студентом практичних умінь і навичок управління хором, де студент виступає вже в якості диригента. Позиція, коли студент-музикант займає місце хорового диригента, дозволяє майбутньому вчителю музичного мистецтва розвинути організаторські здібності, виконавську волю, придбати вміння знаходити психологічний і творчий контакти з кожним з учасників хору та з хоровим колективом в цілому, застосувати теоретичні та практичні знання, вміння та навички в реальній музично-педагогічній діяльності.

Аналізуючи результати багаторічної хормейстерської роботи майбутніх вчителів музичного мистецтва, навіть при достатньому володінні спеціальними вміннями і навичками, у студентів, як правило, спостерігаються труднощі в роботі з хоровим колективом. Незважаючи на те, що дисципліни диригентсько-хорового циклу охоплюють широке коло видів діяльності у сфері хорового виконавства, не всі вони можуть розвиватися в рівній мірі. Наприклад, до високого рівня доводяться мануальна техніка, освоєння хорової партитури, створення виконавської концепції, диригентське, вокальне та інструментальне виконання, вокальні навички, однак форми і методи розучування твору з хором, управління хоровим звучанням, засоби педагогічного та художнього впливу закладаються у вигляді вихідних позицій. Необхідно зауважити, що вибір хорового репертуару, репетиційні вміння та навички, розспівування хорового

колективу, задавання тону хорового твору освоюється студентами-музикантами тільки з позиції хорового виконавця.

У результаті вище означених «больових точок», недосвідчені музиканти відчують труднощі в організації та плануванні репетиційної роботи, у визначенні технічних помилок і виконавських недоліків, у виявленні причин неточності виконання, в знаходженні засобів усунення технічних помилок і виконавських недоліків. Найбільшу складність для студента-хормейстера представляє робота над якісною стороною вокально-хорового звучання, яке, в свою чергу, залежить від наявності у диригента внутрішніх уявлень і ясного розуміння завдань і засобів досягнення поставленої мети.

Методичні рекомендації розроблялися на основі вивчення праць теоретиків і практиків диригентсько-хорового виконавства: О.О. Єгорова, В.Л. Живова, О.П. Іванова-Радкевича, С.А. Казачкова, В.І. Краснощекова, Н.А. Малько, І.А. Мусіна, К.А. Ольхова, А.М. Пазовського, В.Г. Соколова, П.Г. Чеснокова, М.Н. Осенєвої, К.Б. Птахи, В.А. Самаріна, О.В. Яковлєва та інших.

У методичних рекомендаціях визначено основні завдання для учителя музичного мистецтва в процесі самостійної підготовки до диригентської діяльності, обґрунтовано сутність попередньої роботи диригента над хоровою партитурою. У роботі досліджено і систематизовано особливості хорового строю, його різновиди, правила інтонування мажорної та мінорної гами, причини залежності хорового строю від звукоутворення співаків.

Метою методичних рекомендацій є збагачення студентів – майбутніх вчителів музичного мистецтва основними знаннями, прийомами і методами попередньої роботи диригента над хоровим строєм музичної партитури в період репетиційної роботи і підготовки до концертного виступу.

Пропоновані автором рекомендації щодо самостійної роботи над хоровим строєм дозволять студентам більш ефективно підготуватися до практичної роботи з хором.

ОСНОВНІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ САМОСТІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ДО ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.

Професійно-педагогічна діяльність учителя музичного мистецтва української національної школи за своїм змістом і характером відзначається винятковою багатоплановістю. Вона охоплює всі аспекти роботи, спрямовані на формування та розвиток музичної культури школярів в обсязі, передбаченими навчальними планами та програмами школи, а також численними напрямками позакласної і позашкільної роботи, включаючи музично-естетичну діяльність учителя серед дорослого населення.

У системі професійної та громадсько-педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва особливе місце посідає диригування, що є складовою частиною в усіх, без винятку, напрямках, пов'язаних із музичним мистецтвом.

Диригування – один із видів творчої діяльності в галузі музично-хорового мистецтва. Тому підготовку майбутніх учителів до хорового диригування слід розглядати як їх підготовку до творчої діяльності. Ця підготовка передбачає оволодіння системою музично-теоретичних знань, методологією і методикою творчої діяльності, численними вміннями і навичками.

Незважаючи на те, що навчальної літератури з хорового і оркестрового диригування в Україні є достатньо, її аналіз показав, що в основному вона адресована викладачам навчальних закладів, які здійснюють підготовку диригентів для професійних колективів, а не вчителів музичного мистецтва. У працях українських і зарубіжних авторів, таких, як М.Г. Бахтадзе, В.М. Богданов-Березовський, В. Вальтер, Ф. Вайнгартнер, Г. Вуд, О. Ерем'яш, Ш. Мюнш, А.М. Пазовський, В. Ражніков, Б. Хайкін і інших, розглядаються загальні проблеми диригентського виконавського мистецтва.

Питання диригентської техніки висвітлені у працях М. Багриновського, Л.О. Безбородової, С.О. Казачкова, Е. Кана, М.М. Канерштейна, М.Ф. Колесси, О. Малько, І.О. Мусіна, К.А. Ольхова, К.Б. Птіци. Праці цих

авторів вплинули на визначення змісту освіти з хорового та оркестрового диригування і його вдосконалення.

Методиці роботи диригента з хоровими колективами присвятили свої праці О.І. Анісімов, К.П. Виноградов, Е.Я. Гембицька, А.І. Гуменюк, Г.А. Дмитревський, О.О. Єгоров, В.Л. Живов, Н.В. Калугіна, В.І. Краснощеков, К.К. Пігров, В.Г. Соколов, П.Г. Чесноков, Ю. Серганюк. Ці автори збагатили зміст освіти хорових диригентів.

Розробці методики викладання хорового диригування у вищих та середніх навчальних закладах присвятили свої дослідження Л.О. Андрєєва, Л.О. Безбородова, О. Поляков, О.О. Єгоров, О.П. Іванов-Радкевич, Я.Г. Мединь, К.А. Ольхов. Своїми працями вони внесли вагомий вклад у вирішення проблеми теорії і практики викладання та навчання диригування.

Основною метою навчання в індивідуальному класі диригування є підготовка студента до здійснення диригентської діяльності в класі загальноосвітньої школи, в позакласній та громадсько-педагогічній роботі. Здійснюючи таку підготовку через форму індивідуального навчання, у майбутнього вчителя формують комплекс професійно-педагогічних знань, умінь і навичок, які актуалізуються у процесі диригентської діяльності:

- знання, уміння і навички організації диригентської діяльності вчителя музичного мистецтва в загальноосвітній школі та за її межами;
- знання, уміння і навички вокально-хорової роботи з різними віковими категоріями учнів та їх актуалізація в диригентській діяльності;
- знання, уміння і навички диригентської техніки;
- оволодіння знаннями, уміннями та навичками формування репертуару для урочної та позакласної роботи для різних вікових категорій школярів і для дорослих хорів;
- психолого-педагогічні знання, уміння і навички впливу на колектив у процесі диригентської діяльності.

Безперечно, така класифікація умовна, тому що знання, уміння і навички однієї системної групи будуть тісно переплітатися із знаннями, вміннями і навичками іншої групи, але для теоретичного і практичного застосування такий поділ необхідний.

За своїм змістом диригування є управлінською діяльністю. Об'єктом управління слугує колектив учнів, співаків, музикантів. Засобом управління є диригентська техніка, що відповідає інтерпретованому твору.

Виконавська діяльність диригента на сцені є ланкою, якій передують велика підготовча робота. Вона включає: ознайомлення з музично-хоровим твором на предмет доцільності його включення в репертуар; глибоке його вивчення та всебічний аналіз; апробацію за допомогою диригентської техніки; підготовку диригента до роботи з колективом виконавців; роботу з виконавським колективом.

Керуючись такою структурою і змістом творчої діяльності вчителя у процесі його підготовки до диригентської діяльності, рекомендуємо вирішувати самостійно такі творчі завдання:

- складення тематичних репертуарів для класів, шкільних хорів різних вікових категорій;
- вивчення твору і його всебічний аналіз;
- підготовку необхідних дидактичних матеріалів до пісень шкільного репертуару та забезпечення умов для роботи з колективом виконавців.

Диригентська діяльність учителя музичного мистецтва відрізняється від аналогічної діяльності професійного диригента рівнем, на якому вона здійснюється, але залишається подібною за своїм змістом. Тобто в процесі реалізації цієї діяльності вчитель вирішує ті самі творчі завдання, які вирішує професійний диригент

Складання тематичних репертуарів. На цьому етапі необхідно вирішити такі завдання:

- аналіз мети публічного виступу виконавського колективу (класу, хору, духового оркестру, оркестру народних інструментів);

- відбір твору відповідно до поставленої мети і вивчення та виконання його з урахуванням тематичної спрямованості, художньої значимості, рівня естетичних запитів слухачів, їх естетичної культури, виконавських можливостей колективу й учителя-диригента.

Важливою педагогічною умовою успішного вирішення цих завдань є систематичне вивчення шкільного репертуару для різних вікових груп із метою визначення рівня їх естетичної культури, а також вивчення дитячої і юнацької музичної літератури (хрестоматій, посібників, підручників і т. ін.). З цією метою на індивідуальних заняттях із хорового диригування, починаючи з першого курсу, майбутньому вчителю музики необхідно виконувати таку творчу роботу-складати примірний репертуарний список для:

- хору молодших класів;
- хору середнього віку;
- хору старших класів;
- хору дорослих.

Крім тематичного підбору для майбутніх вчителів музичного мистецтва буде корисним складати репертуарні списки згідно з календарем свят та історичних подій українського народу.

Таким чином, формування знань, умінь і навичок складання тематичних репертуарів протягом 1-4-х курсів навчання забезпечує майбутнього вчителя музичного мистецтва необхідним музичним матеріалом для диригентської діяльності в загальноосвітній школі та за її межами.

Самостійне вивчення музичного твору і його всебічний аналіз. Навчання майбутнього вчителя методів самостійної роботи над партитурою забезпечує ту ланку підготовки вчителя до диригентської діяльності і школі, яка найменш видима, але найбільш впливає на результати цієї діяльності. На цьому етапі вирішуються такі творчі завдання:

- пошук загальних відомостей про твір і його авторів (поета, композитора);
- аналіз літературного тексту, вивчення змісту, тематичної спрямованості, художніх образів твору, повноти використання композитором тексту літературного твору, визначення ступеня відповідності музики змісту літературного твору;
- аналіз музичної форми (фразування, речень, періодів, частин, розміру твору, метр, ритмічної структури, характеру мелодичного розвитку, ритмічної пульсації тощо); визначення темпу, ладотональний аналіз (основна тональність, можливі відхилення, модуляції); визначення фактури твору, динамічних показників, строю, ансамблю, дикції, діапазонів хорових партій, дихання, звуковедення; врахування вікових можливостей учнів для вивчення твору та інших характеристик;
- педагогічна спрямованість музичного твору, його виховні, естетичні, етичні та навчальні можливості.

Таким чином, формування знань, умінь і навичок у майбутніх вчителів музичного мистецтва самостійного опрацювання хорових партитур забезпечує важливу ланку підготовки до диригентської діяльності в умовах школи та за її межами.

Підготовка дидактичних матеріалів та забезпечення відповідних умов для роботи з колективом виконавців. Знання і уміння організації хорового колективу майбутній учитель формує у процесі вивчення «Хорознавства», «Хорового класу і практикуму роботи з хором». Проте ряд організаційних питань вирішується і контролюється на індивідуальних заняттях із диригування. До них відносяться:

- підготовка дидактичних матеріалів (хорових партитур, фонограм музичних творів, унаочнення до творів шкільного репертуару);
- наявність музичних інструментів, звукоапаратури і готовність її до репетиції і концерту;

- підготовка приміщення до занять (хорові станки, стільці, нотна дошка, диригентський пульти, освітлення тощо);
- складання розкладу роботи колективу;
- складання плану виховної роботи з колективом та підготовка вчителя до проведення виховних заходів;
- планування концертних виступів на перспективний період.

Ці та інші організаційні питання студент моделює у класі диригування для забезпечення «Практикуму роботи з хором», «Педагогічної практики в школі», роботи зі шкільними хоровими колективами в базовій школі, у процесі підготовки творів до студентського навчального хору та складання державного іспиту з диригування.

Ще однією групою знань, умінь і навичок диригентської діяльності вчителя музичного мистецтва є його *диригентська техніка*. Диригентську техніку ми розглядаємо як систему творчих знань, умінь і навичок, з допомогою яких здійснюється навчання виконавського мистецтва диригента і, в кінцевому результаті, оволодіння засобами управління виконавськими колективами в навчально-виховній роботі вчителя музичного мистецтва. Техніку диригування ставимо в один ряд із такими творчими вміннями і навичками, як робота над партитурою, вокально-хорова робота з колективом.

До цієї групи відносяться такі основні знання, уміння і навички:

- знання, уміння і навички постановки диригентського апарату;
- уміння і навички використання основних позицій диригування;
- знання про загальні принципи використання диригентських схем;
- знання, уміння і навички використання диригентських площин;
- знання, уміння і навички використання диригентських діапазонів;
- знання про основні характеристики диригентського жесту;
- уміння і навички показу вступів;
- уміння і навички показу зняття звучання;

- знання, уміння і навички функціонального розмежування правої і лівої рук у процесі диригування;

- уміння і навички управління темпами;
- уміння і навички управління динамічними показниками;
- уміння і навички показу дроблених вступів;
- уміння і навички диригування творів, написаних у складних розмірах;
- уміння і навички показу різного звуковедення;
- уміння і навички виконання фермат;
- уміння і навички управління ритмічною структурою твору;
- уміння і навички управління особливими видами ритмічного поділу;
- уміння і навички емоційного розкриття змісту музичного твору;
- уміння і навички володіння різними типами диригентського жесту.

Важливим показником засвоєння умінь і навичок диригентської техніки вважається такий рівень оволодіння ними, коли майбутній учитель вільно їх переносить у нові умови, на новий музичний матеріал, на різні типи і види колективів виконавців.

Отже, формування знань, умінь і навичок майбутнього вчителя музичного мистецтва з техніки диригування є важливою ланкою підготовки його до диригентської діяльності в школі та за її межами.

Наступну системну групу складають **вокально-хорові знання, уміння і навички**, які забезпечують процес підготовки вчителя музичного мистецтва до диригентської діяльності в школі.

Основні вокально-хорові знання, уміння і навички, які актуалізуються на заняттях через диригентську техніку, такі:

- уміння і навички вивчення елементів вертикального і горизонтального строю в музичному творі й уміння управляти ними за допомогою диригентської техніки;
- уміння і навички визначати елементи часткового і загального ансамблю та управління ними за допомогою диригентської техніки;

- уміння і навички показу дикції в процесі роботи над музичним твором і засоби диригентської техніки для управління нею;
- уміння і навички показу звуковедення, звукодобування і диригентські засоби управління ними;
- уміння і навички визначення типу дихання в хорових партіях і всього хору, диригентські засоби управління ними;
- уміння і навички дати тон для настройки виконавців у тональність музичного твору;
- знання діапазонів, регістрів, тембральних фарб дитячих, юнацьких та дорослих голосів і засоби управління ними;
- уміння і навички чистого інтонування та диригентські засоби управління ним;
- знання гігієни дитячих голосів і їх охорони у процесі управління динамічними показниками та підбору репертуару з урахуванням діапазону;
- уміння і навички розспівки хорового колективу і засоби управління нею диригентською технікою;
- знання, уміння і навички діагностики хорових творів шкільного репертуару для різних вікових категорій школярів;
- уміння і навички ілюстрації звучання хорових партій з одночасним диригуванням ними;
- уміння і навички гри на фортепіано хорової партитури, партії, акомпанементу музичного твору однією рукою з одночасним тактуванням другою.

Наступну системну групу становлять знання, уміння і навички **роботи над піснями шкільного репертуару** (для класу, хорового колективу, вокальної групи). Робота над шкільним репертуаром вимагає від майбутнього вчителя оволодіння такими знаннями, вміннями і навичками, які дещо відрізняються від роботи над творами для «дорослих». Крім того, що вчитель оволодіває всіма елементами музично-теоретичної, вокально-хорової підготовки і диригентської

техніки, які необхідні безпосередньо для нього, щоб у всій повноті засвоїти шкільну пісню, він виконує специфічні творчі завдання, які необхідні для виконання функції вчителя музичного мистецтва. Тому в процесі роботи над шкільним репертуаром учитель повинен:

- уміти проводити вступну бесіду чи подавати інформацію до пісні з урахуванням вікової психології учнів;
- уміти визначити, для якої вікової категорії школярів можна запропонувати ту чи іншу пісню;
- уміти грати акомпанемент до пісні на спецінструменті;
- уміти ілюструвати пісню, проспівуючи її одночасною з грою акомпанементу;
- уміти грати однією рукою мелодію, хорову партію, акомпанемент з одночасним диригуванням другою рукою або кивком голови, мімікою візуально відтворити елементи пісні, якщо вони виконуються баяністом, акордеоністом, бандуристом;
- уміти емоційно передати зміст поетичного тексту з використанням унаочнення до твору;
- у процесі вивчення пісні вирішити завдання: виховні, навчальні, розвиваючи;
- уміти спланувати вивчення пісні з найбільш раціональним використанням часу;
- уміти завершити роботу над твором і зробити висновки про вивчену пісню;
- уміти організувати публічний виступ учнів із вивченим твором.

Останню системну групу становлять **психолого-педагогічні знання, уміння і навички**, без яких немислима успішна підготовка вчителя музичного мистецтва до диригентської діяльності. Формування їх у майбутнього вчителя відбувається в процесі вивчення предметів психолого-педагогічного циклу, проте актуалізація їх здійснюється на заняттях із «Хорового диригування». Розглядаючи зміст

диригентської діяльності у співвідношенні із психологічними можливостями розвитку сучасного школяра, ми спостерігаємо, що процес сприйняття музичних творів у різних вікових категорій учнів буде різним. А тому підготовка вчителя музичного мистецтва до розуміння вікових можливостей учнів у сприйнятті музичних образів є важливим завданням нашої дисципліни. З цією метою вчитель музичного мистецтва повинен урахувати динаміку інтелектуального розвитку школяра, його фізичні і фізіологічні можливості в процесі співу. Важливо, щоб учитель в процесі диригентської діяльності розумів емоційну сферу школяра і володів методами і прийомами впливу на неї, що дасть можливість управляти нею в процесі колективного виконавства. Тому на індивідуальних заняттях із диригування майбутній вчитель музичного мистецтва повинен засвоїти:

- уміння визначити інтелектуальні якості кожного школяра і в процесі навчання музики, співу розробити систему диференційованого впливу на його розвиток;
- уміти визначити та знати фізичні і фізіологічні можливості школярів різних вікових категорій для формування їх співочих навичок як індивідуальних, так і колективних;
- знати і вивчити емоційну сферу школярів різних вікових категорій: а) дітей шести літок; б) I-II класів; в) III-IV класів; г) V-VII класів; д) VIII-IX та X-XII класів;
- вміти визначити музичні задатки та здібності школярів і визначити шляхи їх застосування;
- знати і вміти використовувати методи навчання у процесі хорового співу;
- знати теорію і практику музичного сприйняття та вміти управляти ним у процесі колективного виконавства;
- знати і вміти поєднати емоційні і раціональні сфери школяра для формування знань, умінь, навичок хорового співу.

Таким чином, визначені основні психолого-педагогічні знання, уміння і навички забезпечують якісну підготовку вчителя музичного мистецтва до диригентської діяльності в школі.

ВИБІР ХОРОВОГО ТВОРУ

Перш, ніж приступити до практичної роботи з хором студент-хормейстер повинен вибрати хорові твори. Підбір репертуару – це не одномоментний акт, а складний творчий процес: з одного боку, в ньому фокусуються музично-естетичний смак і культура хорового диригента; з іншого боку, підбір творів до репертуару має педагогічний характер, так як він обумовлений особливостями виконавців і репетиційними умовами.

При підборі репертуару для конкретного хорового колективу хормейстер зобов'язаний враховувати склад хору, рівень технічної оснащеності хору, його виконавські можливості, крім того, необхідно мати на увазі перспективи зростання технічні та виконавської майстерності хорового колективу. Отже, при підборі музичних творів до репертуару хору студент-хормейстер повинен керуватися наступними педагогічними принципами:

- художня цінність і значимість хорового твору (дотримання цього принципу передбачає виховання та розвиток музично-естетичного смаку кожного учасника хору, підвищення музично-виконавської культури виконавців);
- доступність (тобто відповідність хорової партитури віковому, кількісному складу хору, ступеню його підготовленості);
- корисність (тобто придатність партитури для вирішення технічних і виконавських завдань, які сприяють зростанню виконавського рівня хорового колективу).

Крім того, репертуар повинен бути: різноманітним за історичними епохами, стилями, жанрами, характерами і т. ін.; складатися у відповідності з традиціями (репертуар академічного хору складають духовні та світські хорові твори, обробки та перекладання народних пісень, сучасні твори); мати достатню

кількість творів а *capella* (без супроводу), освоєння яких дозволяє найбільш ефективно формувати хорову майстерність.

ПОПЕРЕДНЯ РОБОТА ДИРИГЕНТА НАД ХОРОВОЮ ПАРТИТУРОЮ

Хоровий твір для диригента є не просто нотним і поетичним текстом, не абстрактною схемою, а самою музикою, яка повинна ожити під владними рухами диригента. Хоровому диригенту необхідно розкрити суть творчої роботи композитора і поета, наблизитися до них, зрозуміти їх творчі завдання і подумки пройти разом з ними шлях до їх вирішення, тобто знайти відповідність композиційних рішень задуму. Кінцевим завданням вивчення хорового твору є художньо-виконавська інтерпретація творчого задуму композитора (автора) засобами диригентської та вокально-хорової техніки.

На відміну від хорового диригента у музикантів-виконавців інших спеціальностей осягнення твору відбувається одночасно з репетиційним процесом, з процесом засвоєння твору в умовах, аналогічних умовам його виконання. Більша ж частина роботи диригента – це попередня робота над хоровим твором, яка проводиться до зустрічі з колективом виконавців, яка містить такі основні розділи: попереднє ознайомлення з партитурою; вивчення партитури; планування методів роботи з хоровим колективом і підготовка до репетиційної діяльності.

I етап: Ознайомлення з хоровим твором.

Робота над хоровим твором починається із загального знайомства з ним, де основним завданням є створення першого враження від музичного та поетичного тексту, що дозволяє відчувати ступінь виразності музики і слова.

На думку провідного оперного диригента Пазовського А.М., від гостроти, глибини і свіжості вражень, народжених першим знайомством з партитурою, залежить багато чого. Насамперед – ступінь активності свого ставлення до твору, вільне, зігрите безпосереднім почуттям і уявою про нього.

Початкова робота над поетичним текстом складається з прочитання тексту з інтонацією, виявлення сенсу, створення першого емоційного враження.

Способи першого прочитання музичного матеріалу можуть бути різними:

- виконання хорової партитури на фортепіано. Даний спосіб дозволяє почути всю хорову фактуру, але не дає повного уявлення про її звучання, так як розкривається в іншому тембрі, без слів, і, отже, передає лише ритмічні і звуковисотні співвідношення окремих елементів хорової фактури;
- вокальне виконання провідних голосів. При застосуванні цього способу диригент може особисто випробувати всі виразні можливості кожної хорової партії, однак, одноголосне виконання позбавляє сприйняття всієї хорової фактури і виробляє однолінійне мислення;
- розвиток внутрішнього слуху. При використанні даного способу відбувається активізація всіх слухових уявлень хорового диригента, що сприяє створенню «повної картини». Слід зауважити, що будучи вищою формою сприйняття, дана здатність набувається з часом, з накопиченням досвіду практичної роботи з хором;
- прослуховування нового хорового твору з нотним текстом в руках у «живому» виконанні або в записі. Записи творів у виконанні хорових колективів під керівництвом досвідчених диригентів, безумовно, є для початківця диригента прекрасним навчально-виховним посібником, що виховує його художній смак і вимогливість щодо ладу, ансамблю, балансу і т.ін. Такий спосіб може допомогти у формуванні уявлень, але вдаватися до нього рекомендується після використання перерахованих вище способів, для підтвердження правильності власних висновків.

Отже, повноцінне враження про новий хоровий твір залежить від творчої уяви диригента, від його музично-слухових уявлень та вміння використовувати всі способи прочитання музично-текстового матеріалу інтегровано. Як відзначають теоретики і показує практика, чим повніше і яскравіше перше враження про твір, тим більш плідною буде вся подальша робота і тим легше буде побачити в ній контури майбутнього виконавського плану.

II етап: Вивчення хорової партитури.

Хорова партитура являє собою вид нотно-словесного запису хорової музики, при якому вокальні партії розміщуються на окремих рядках, розташованих один над іншим, а ноти, відповідні звукам, що одночасно виконуються учасниками хору, розміщуються на одній вертикалі.

Вивчення хорової партитури процес досить трудомісткий, він здійснюється за декількома напрямками. Перший напрямок – вивчення нотного тексту хорової партитури за допомогою фортепіано.

Для хорового диригента фортепіано є засобом для прочитання, відмінного розуміння і вільного знання тексту, так як в попередній роботі, у відриві від свого «інструменту» – хору диригент може уявити звучання хорової партитури тільки внутрішнім слухом і в звучанні фортепіано. Виконання партитури на фортепіано є найважливішим засобом виконавського осягнення, під час його відбувається аналіз дією. Необхідною умовою для подібного вивчення хорової партитури є повільний темп, так як він при розшифруванні музичного тексту не відіграє вирішальної ролі. Подібний виконавський аналіз дозволяє пробним шляхом і шляхом повторень шліфувати окремі деталі і фрагменти партитури з паралельним дослідженням всіх її особливостей.

На етапі попередньої роботи над хоровою партитурою фортепіано служить диригенту своєрідним «тренажером», який дозволяє вивчати хорову партитуру, ніби в процесі репетиції. Необхідно зауважити, що виконання хорової партитури на фортепіано вимагає від диригента володіння навичкою аранжування – перекладання хорового твору для виконання на фортепіано.

Студент, вивчаючи хорову партитуру на фортепіано, стикається з багатонаправленістю і багатомірністю музичної мови: по-перше, сам нотний текст являє собою систему графічних знаків (ноти, тривалості, штрихи, нюанси, ключі, знаки альтерації та ін.), яка вимагає розшифровки і комплексного поєднання отриманих результатів; по-друге, необхідно співвідносити логіку розвитку музичного та поетичного текстів твору.

Розпочинати освоєння хорової партитури на фортепіано слід з вибору аплікатури. На думку хорового диригента і педагога Казачкова С.А., кожен палець того, що грає, подібно партії в хорі, має свої виразні особливості, які потрібно правильно використовувати, то домагаючись рівності їх звучання, то, навпаки, виявляючи характерні темброві і артикуляційні особливості кожного пальця.

Другий напрямок – вокальне освоєння голосів хорової партитури. Даний напрямок для хорового диригента має особливе значення. Диригентська професійна підготовка студента – майбутнього педагога-музиканта, на відміну від інших музичних спеціальностей (інструменталістів, співаків), проводиться протягом років навчання під фортепіано. Самостійна (попередня) робота студентів з нотним текстом хорової партитури виконується також за допомогою фортепіано. Темперований лад, «готове» звучання на інструменті, однотембровість хорових голосів не формують у студента вміння слухання горизонтальних і вертикальних інтонаційних співвідношень звуків, так необхідних хоровому диригенту, гальмують формування звуковисотного і тембрових уявлень, порушують виховання співочих виконавських навичок. Педагог О.П. Іванов-Радкевич, який займався питаннями виховання диригента, зазначив, що навіть осмислений нотний текст, відтворений на фортепіано, для диригента є «репродукцією» і тільки величезна робота уяви може наблизити його до реального хорового звучання.

Враховуючи вищесказане, значення вокально-інтонаційного вивчення голосів хорової партитури важко переоцінити. Спів – це та діяльність, в якій формуються і розвиваються музично-слухові уявлення – один з провідних компонентів музичного слуху. Здатність вільно користуватися слуховими уявленнями, що відображають звуковисотні рухи музичних звуків і їх співвідношення, входить у поняття «внутрішній слух».

При вокально-інтонаційному вивченні партитури студент-хормейстер виявляє характер вокального дихання, пов'язаного з довжиною фрази, виразними властивостями реєстрового і тембрового звучання, штрихів і

способах вокальної атаки; визначає взаємозв'язок теситури, динаміки, вокальної артикуляції, дикції та ін.; виявляє логіку розвитку кожного голосу та інше. Для виявлення напруги голосового апарату, незалежно від типу голосу студента, хорові партії слід співати обов'язково у вказаній композитором теситурі, що допомагає усвідомити виразні реєстрові і темброві можливості співочих голосів.

Наявність в хоровій партитурі кількох партій вимагає синтезуючого уявлення їх гармонічного поєднання по вертикалі, усвідомлення особливого колориту, який виникає від поєднання різних за тембром партій в загальному хоровому звучанні. У даному випадку мова йде про здатність уявлення звучання хорової партитури, яке залежить від творчої уяви диригента, від його здатності й уміння чути внутрішнім слухом хорову тканину, використовуючи при цьому весь свій досвід і знання.

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

Комплексний аналіз включає в себе історико-стилістичний, музично-теоретичний, вокально-хоровий, диригентсько-виконавський аналіз. Метою такого аналізу є виявлення, обґрунтування та узагальнення всіх засобів музичної виразності, які виявлені в результаті ретельного музично-теоретичного і виконавського аналізу хорової партитури (вокального та фортепіанного вивчення партитури).

Подібний аналіз передбачає глибоке розуміння системи засобів виразності в її зв'язках з історичною еволюцією диригентсько-хорового мистецтва. Аналіз хорового твору повинен враховувати численні відомості про змістовно-виразні і формотворюючі можливості різних сторін і елементів музики і слова, тобто

великий матеріал, накопичений в галузі семантики, грамматики, стилістики та історичної еволюції музичної та поетичної мови.

Видатний педагог-диригент С.А. Казачков вважає, що при аналізі хорової партитури необхідно шукати підтекст, який виникає через літературно-поетичний і музичний контексти в складній взаємодії обох елементів. Аналізуючи, диригент повинен по можливості наблизитися до авторів і не тільки зрозуміти їхні творчі завдання, а й подумки пройти разом з ними шлях до їх вирішення. При такому підході до аналізу «зсередини» диригент знаходить відповідність композиційних рішень задуму.

Час, коли диригент здатний уявити хоровий твір як цілісний образ, можна вважати моментом завершення аналізу, при цьому, удосконалюючи і шліфуючи хоровий твір під час репетиції, диригент повертається до фрагментарного, а часом і до елементарного аналізу, уточнюючи деталі, пропорції і т. ін.

Підсумком виконаної роботи є створення виконавської інтерпретації хорового твору, яка далі буде виступати і як внутрішня опора, і як цільова установка для виконавської практики хорового диригента. Підтвердженням служать слова відомого диригента А.М. Пазовського, що поки допитлива думка і чуйне серце диригента не відчують за нотними знаками живу душу композитора, ці знаки залишаються не більш, як умовним, мертвим шифром. Тільки після того, як диригент розкриє для самого себе прихований в нотному запису авторський задум, він зможе засобами свого мистецтва, через натхненний їм творчий колектив, запалити і слухача.

Четвертий напрямок – диригентське освоєння хорової партитури. Роль диригентського показу надзвичайно важлива на всіх етапах розучування партитури з хором і зростає по мірі вивчення тексту хорового твору, а до моменту концертного виконання залишається єдиним засобом впливу на хоровий колектив, тому в розділі попередня робота над хоровою партитурою диригентське освоєння носить обов'язковий характер. На даному етапі необхідно не тільки освоїти диригентську схему і певні види ауфтакту, а й

визначити характер диригентського жесту, опираючись на результати попередньої роботи.

Диригентське освоєння хорової партитури містить в собі:

- показ вступів і знят, характеру співочого дихання і цезур;
- показ метру, внутрішньодольової пульсації, ритмічного малюнку, фермат;
- показ темпу і темпової агогіки всередині фрази і на межі розділів;
- показ динаміки та її змін (*crecendo*, *diminuendo*), фразування, кульмінацій;
- показ штриха і його змін;
- вибір диригентських жестів і мімічних засобів для вирішення виконавських завдань, пов'язаних з емоційно-вольовою сферою.

III етап: Підготовка до репетиційної діяльності

Заключний розділ попередньої роботи диригента – підготовка до репетиційної діяльності. Вона ґрунтується на отриманих результатах першого і другого розділів і являє собою роботу по створенню робочого виконавського плану, планування вокально-хорової роботи та організації репетиційного часу.

Для успішної репетиційної роботи необхідно виявити вокально-хорові труднощі в хоровій партитурі, що вимагають особливої уваги в процесі розучування музичного твору:

- інтонаційні труднощі;
- метроритмічні труднощі;
- труднощі в роботі над мелодичним і гармонічним строєм;
- хоровий баланс;
- труднощі з вирівнювання тембрового ансамблю в кожній хоровій партії;
- труднощі розподілу співочого дихання в кожній хоровій партії;
- штрихові труднощі;
- труднощі в роботі над темпом і агогікою;
- труднощі в роботі над динамікою і фразуванням;
- теситурні і регістрові труднощі;

- дикційні труднощі.

Далі слід перейти до створення робочої партитури – хорової партитури, до якої внесені всі виявлені в результаті цілісного аналізу відомості, відзначені вокально-хорові труднощі, проставлені такти для координованої роботи диригента і хористів. Для малодосвідченого хормейстера наявність робочої партитури має особливе значення.

Завершується попередня робота диригента над партитурою складанням репетиційного плану. План репетиційної роботи включає в себе: визначення основних завдань у роботі з хором над розучуванням твору, облік проблемних моментів, знаходження доцільних репетиційних прийомів, що сприяють ефективності репетиції, врахування рівня і технічних можливостей хору. Слід зауважити, що план репетиційної роботи повинен бути коротким і досить гнучким, що дозволяє студенту-хормейстеру швидко реагувати на реальну ситуацію і вносити зміни в роботу по ходу репетиції.

Поняття «стрій»

В процесі аналізу хорового твору нас цікавить, передусім стрій мелодичний та стрій гармонічний. Розглянемо їх особливості докладніше.

Поняття «стрій» у музиці має кілька значень:

- частота налаштування еталона висоти – камертону;
- система звуковисотних відносин;
- налаштування звукоряду;
- чистота інтонування у співі.

Еталон висоти. В даний час зразком висоти для першої октави прийнято 440 коливань в секунду (440 герц). За багатовікову історію музичного виконавства норма висоти поступово змінювалася у бік підвищення. Останні 250 - 300 років підвищилася більш як на цілий тон. Таким чином, твори старих майстрів зараз озвучуються у вищій тональності. Еталонна частота коливання «ля» І октави визначається камертоном. Він був винайдений у 1711 році

Дж. Шором (Англія). Існують камертони у вигляді металевої вилочки, трубочки-тонара та ін, які використовуються для налаштування хору.

Стрій, як налаштування звукоряду за точним висотним співвідношенням.

В історії музичного виконавства було багато музичних систем. Велике значення у Європейській музиці мав Піфагоров стрій, звукоряд якого будувався по квінтах. У XVI столітті вводяться темперовані строї, а XVIII столітті затверджується рівномірно-темперований стрій, звукоряд якого включає 12 щаблів, з рівними півтоновими відстанями між звуками. У співі та грі на інструментах із нефіксованою висотою звуку виконавці користуються зонним строем. Вони індивідуалізують інтервали, відхиляючись від їхньої темперованої висоти, підкреслюючи виразність музичних інтонацій. В основі відхилень від темперованого строя лежать насамперед ладові закономірності. Загострення внутрішньоладових тяжінь надає строю особливої виразності.

Вперше в хорознавстві досвід роботи над строем а *sarpella* узагальнив П.Г. Чесноков. До хорового строю П.Г. Чесноков відносив правильне інтонування інтервалів (горизонтальний стрій) і правильне звучання акорда (вертикальний стрій). Наступні автори зберігали визначення строю, як правильне інтонування звуків, як чистота інтонування в співі.

Використовуючи досягнення науки, сучасне хорознавство визначає стрій як процес інтонування в хоровому співі, пов'язаному з відсутністю температури.

Стрій один із головних елементів хорової, звучності. Без чистоти інтонування важко уявити хорове звучання, особливо без супроводу інструменту. У разі співу а *sarpella*, коли хор звучить як самостійний музичний інструмент, важливими стають настроювання хору загалом і вміння кожного співака тримати і коригувати стрій у різних ладах, темпах, ритмах, динаміці і фактурі. У хоровому виконавстві розглядається стрій горизонтальний (або мелодичний) та стрій вертикальний (або гармонічний).

Мелодичний стрій.

Мелодичний чи горизонтальний стрій – це чистота інтонування мелодії вокальним унісоном (хоровою партією, групою партій, усім хором, який співає в унісон).

Унісонний стрій – злиття співаків окремої партії в єдиний хоровий голос – найважливіша умова для мелодичного та гармонічного строю, а також показник вокальної техніки колективу. Робота над унісоном (з італійської «unison» – однозвучність) вимагає від співаків та хормейстера певної системності. Досягнення унісона залежить від розвитку музичного слуху та голосу. Для співака надзвичайно важлива робота внутрішнього слуху, тобто вміння відчутти інтонацію, а потім відтворити її, зберігаючи точне співвідношення інтонаційної активності слуху та голосу. У роботі над унісоном необхідно орієнтувати співаків на слухання не лише свого голосу, а й хорової партії та всього хору загалом.

Велику допомогу хормейстеру у роботі над мелодичним строєм може надати знання правил (закономірностей) горизонтального строю. Ці правила вироблялися та шліфувалися багатовіковою практикою хорового мистецтва. Вперше ці правила були узагальнені та систематизовані П.Г. Чесноковим у книзі «Хор і управління ним». Спираючись на багатий практичний досвід, П.Г. Чесноков показав які відхилення від темперованого строю доцільно використовувати при вибудовуванні хорового звучання а *cappella*. Запропоновані рекомендації включали принципи зонної інтонації ступенів мажорного і мінорного ладів на основі внутрішньоладових тяжінь, а також інтервалів поза ладом. П.Г. Чесноков обґрунтовував особливості інтонування ступенів мажорної та мінорної гами правилами виконання інтервалів, тобто вимогою слуху розширювати великі і звужувати малі.

Наступні лабораторні дослідження підтвердили зонну спрямованість в інтонуванні ступенів мажору та мінору, але внесли деякі корективи. У хорознавстві було прийнято положення про інтонаційні константи (від лат. – постійна величина). Константи мають змінність, що відповідає зазвичай

змінності функцій ступенів ладу, і відносністю – залежністю в першу чергу від ладу, а також від мелодії, гармонії, ритму, фактури. Як відомо, константи часто збігаються із стійкими звуками ладу. У мажорі такими константами є перший і п'ятий ступені. Треті ступені мажору можуть у своїх взаємовідносинах залежно від конкретних умов, змінюватися значенням: константою може бути IV ступінь і тоді III ступінь по відношенню до неї відіграватиме роль вводного тону, або константою буде III ступінь, а IV ступінь буде по відношенню до III ступеня верхнім вводним тоном.

Зведена таблиця інтонування ступенів мажорного ладу.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	I/I	VII	VI	V	IV	III	II	I
Чесноков	→	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↓	↑	↓		↓	↑	↓	→
Дмитревський	→	↑	↑	↓	→	↑	↑	→	↑	↓	→	↓	↑	↓	→
Пігров	→	↑	↑	↓	→	↑	↑	↓→	↑	↓	→	↓	↑	↓	↓
Краснощоків	→	↑	↑	↑	→	↑	↑	→	↑	↓	→	↓	↑		→
Романовський	→	↑	↑	→	→	↑	↑	→	↑	↑	→	→	↑	↓	→

→ стійко (інтонаційна константа)

↑ високо

↓ низько

↑ з тенденцією до підвищення

↓ з тенденцією до зниження

Стійкість інтонування тоніки (1 щабель) в мажорі у вчених і практиків сумнівів не викликає; немає розбіжностей і щодо завжди високого, виконання VII щабля – вводного тону. V ступінь виконується стійко. III ступінь має бути достатньо, високим, щоб забезпечити мажорність тонічного тризвуччя, але, залежно від умов ладу, слід користуватися більш менш високим інтонуванням III ступені. Занадто високе його виконання порушує константність тонічного тризвуччя. Коли ж це тризвуччя змінюється IV ступеню, III ступінь набуває

характеру ввідного тону. З інтонуванням III ступені пов'язане і виконання IV: в одному випадку це як би нова тоніка, в іншому – звук, що тяжіє до III ступені.

Простежуючи всебічні зв'язки II і VI ступенів мажорного ладу, автори робіт з хорознавства рекомендують високе їх виконання.

Зведена таблиця інтонування ступенів мінорного ладу

	I	II	III	IV	V	VI	VII	I/I	VII	VI	V	IV	III	II	I
Чесноков	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑
Дмитревський	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑
Пігров	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↓↑	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑
Краснощоков	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑
Романовський	↑	↑	→	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↑	→	↑	↑

→ стійко (інтонаційна константа)

↑ високо

↓ низько

↑ з тенденцією до підвищення

↓ з тенденцією до зниження

У зведенні правил інтонування ступенів мінорного звукоряду переконливіше обґрунтування М. Романовського. За спостереженнями хорових практиків, I і V ступені в мінорі інтонаційно не дуже стійкі і потребують високого виконання. Але при цьому рекомендоване П.Г. Чесноковим низьке виконання III ступені («що робить мінор») зайве: функцію створення мінорності тризвуччя (досить вузьке виконання нижньої малої терції і досить широке виконання верхньої – великої терції) беруть на себе I і V ступені мінора, що високо виконуються – при стійкому виконанні III ступені. Таким чином, III ступінь мінору (тоніка паралельного мажору) буде інтонаційною константою і має виконуватися стійко, тоді як інші ступені, крім низьких VI і натуральний VII, виконуються високо.

Для правильного інтонування різних ступенів ладу, альтерацій, хроматизмів і енгармонізмів велике значення має уявлення вводнотонових зв'язків, відчуття вводнотонових утворень.

Відчуття вводнотонових взаємин звуків сприяє встановленню строю в хроматичних послідовностях. Так, хроматична гама в хорі зазвичай засвоюється за принципом утворення вступних тонів у діатонічній гамі. З вводнотонів природи хроматизмів впливає правило, яким зазвичай користуються всі співаки: хроматичні (одноіменні) півтони інтонуються широко (фа-фа діз), а діатонічні (різноіменні) вузько (до-до діз - ширше, ніж до-ре бемоль).

У висхідному русі хроматичні півтони повинні інтонуватися з тенденцією до підвищення, а діатонічні – до зниження; у низхідному русі – навпаки. У хоровій літературі зустрічається також хроматична гамма, нейтральна в ладовому відношенні, як ковзна (глісандіруюча) напівтонова послідовність, що іноді використовується в цілях звуконаслідування (М. Коваль «Листя»). У цих випадках орієнтиром для інтонування є крайні тони звукоряду або його частин.

Всі інтервали в хоровому творі зазвичай сприймаються та відтворюються з відчуттям та усвідомленням ладового тяжіння. Залежно від положення інтервалу в мелодії хорової партії, від наявності в його складі або в оточенні нестійкого і стійкого ступенів може змінитися як характер розв'язання інтервалу, так і спосіб інтонування. Наприклад, велика терція «до-мі», будучи тонікою до мажору, буде виконуватися досить стійко, а в фа мажорі вона представляє домінантову функцію, тому виконуватиметься з одностороннім розширенням «мі».

Експериментально було доведено, що характерними рисами мелодичних інтервалів є звуковисотна гнучкість, звуковисотна розтяжність, що впливають із принципу інтонаційної варіаційності та ладових взаємин. Прямим наслідком ладу на інтонування є дія закону компенсації величини інтервалів. Суть цього закону в наявності тісного взаємозв'язку звуків, що становлять той чи інший інтервал, з попереднім і наступним звуками мелодії: якщо який-небудь інтервал під впливом певного фактора розшириться або звузиться (порівняно з якоюсь

середньою нормою), то інший, сусідній з ним, повинен обов'язково відповідно звузитися чи розширитися. Дію цього закону можна спостерігати майже на всіх інтервалах: у квінтовій рамці так впливають одна на одну терції, у октавній – кварта та квінти тощо. Помічено, що у мінорних творах драматичного характеру відзначається тенденція до звуження всіх інтервалів, у тому числі великої терції та чистої квінти. У мінорних творах світлого характеру цього немає. У мажорних творах відзначається деяке відхилення від темперації у бік розширення. Хормейстери відзначають, що в мажорі малі секунди інтонуються в середньому дещо вузько, ніж у мінорі; великі ж секунди, навпаки, – дещо ширші.

Важливою умовою становлення хорошого строю є виховання у співаків відчуття інтонаційної пам'яті та інтонаційної перспективи. Якщо співаки ясно представляють інтонаційні зв'язки не тільки між сусідніми, а й більш далекими звуками, розташованими з відривом, стрій стає осмисленим і стабільним. Стабільності строю допомагає також почуття ладу та відчуття його опорних звуків.

Хормейстер повинен знати, що на етапі навчання всі важкі мелодичні ходи партитури необхідно роз'яснювати, допомагати їх ладово і гармонічно осмислити співакам. Для цього іноді потрібно виконувати на інструменті інші голоси чи ключові акорди.

Мелодичний стрій. Розглянемо основне правило інтонування великих і малих інтервалів. Кожна хорова партія інтонує свій мелодичний матеріал в інтервальному відношенні. Мелодичний стрій спирається на ладову основу. Тому для правильного інтонування, за якого усі інтервали звучать чисто, виразно, функціонально, слід виконувати основні правила їх інтонування: великі інтервали інтонуються широко, малі інтервали – вузько. Мелодичний стрій хорової партії – це частковий стрій.

Схема співу ступенів мажору. Вгору:

—	↑	↑	↓	—	↑	↑	↓
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Вниз:

—	↑	↓	—	↓	↑	↓	—
VIII	VII	VI	V	IV	III	II	I

Небезпечні вгору: II, IV, V, VI, VII; вниз: VII, VI, IV, III, I.

Схема співу ступенів мелодичного мінору. Вгору:

—↑	↑	—↓	↑	↑	♯↑	♯↑	—↓
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Вниз:

—↑	♭↓	♭↓	↑	↓	↓	↑	—↓
VIII	VII	VI	V	IV	III	II	I

Особливо небезпечні II, III і VII (бо II і VII – вводні тони). Нестабільно звучить I ступінь. Бо мінольний лад є похідним від мажорного ладу і I ступінь мінору це VI ступінь мажору.

Спів хроматичних півтонів. У переважній більшості хроматичний півтон з'являється внаслідок гармонічних змін (приклад: “Lacrimosa” В. Моцарта). Усі хроматизми збігаються зі змінами гармонії. Тому їх слід співати цілим хором, щоб відчути гармонію.

Інтонування діатонічних і хроматичних інтервалів.

Основне правило інтонування великих і малих інтервалів звучить так: великі інтервали інтонуються широко, малі – вузько!

Інтонування великих і малих секунд. Правила інтонування цих півтонів має два застосування: 1) як самостійних звуків (при зміні гармонії); 2) як складові мелодичної фігурації (прохідні, допоміжні). Зміна гармонії в усіх випадках діатонічних і хроматичних півтонів полегшує їх інтонування. Особливості інтонування діатонічних півтонів вгору – при високій теситурі потребують підвищення, а при посиленні звучності пониження; у

низькій теситурі трапляється пониження інтонації. В середній теситурі інтонування відбувається природним чином. Інтонування діатонічних півтонів вниз – завжди співати із загостренням.

Інтонування хроматичних півтонів як вгору, так і вниз викликає небезпеку «під'їзду». За високої теситури точність інтонування залежить від вокальної підготовки співаків. При русі вгору, виконуючи мелодичну фігурацію, виникає значне ускладнення в чистому інтонуванні, особливо за швидкого темпу. Для правильного засвоєння чистого інтонування слід співати спочатку в повільному темпі, поступово пришвидшуючи його.

Інтонування хроматичних півтонів вниз виконується з використанням технічного прийому «осідання» на звук. Щоправда, таке «осідання» потребує розвиненого гармонічного чуття, щоб не знизити інтонацію.

Інтонування збільшених секунд в гармонічному мажорі і мінорі (на VI щаб.) звичайно потребує загостреного співу. Але в природному ладовому оточенні інтонуються досить легко.

Обернення секунд – септими. При русі вгору співаються легше, ніж вниз. Великі септими інтонуються важче, ніж малі. Малі септими вгору співаються набагато легше, ніж малі секунди. Інтонування ступенів III і IV викликають більше труднощів при співанні септим, ніж стійкіших II і VI або I - IV - V. Велика септима зустрічається рідше, ніж мала і потребує сильного загострення ввідного тону.

Зменшена септима зустрічається досить часто (особливо у зменшених септакордах). Без гармонічної і мелодичної підтримки її інтонування становить певну складність, проте в музичному контексті швидко піддається чистому інтонуванню, бо інтонується за тяготінням розв'язання зменшеного септакорду (звужуючи інтервал). Цей інтервал часто зустрічається у контрапунктичних творах західноєвропейських поліфоністів, а також у класичних і романтичних творах XVIII - XIX ст. і в сучасній музиці. Частіше застосовується у низхідному русі.

Терції. Великі терції вгору і вниз потребують розширення. Розквіт поліфонічної музики розпочався з моменту, коли терція увійшла у сім'ю консонансних інтервалів (з XVI ст.). За складністю інтонування терція посідає друге місце після секунди. Терція є показником ладу. Правила інтонування терцій є такі самі, як і інтонування секунд: великі інтервали розширюються, малі – звужуються.

Сексти – обернення терцій. В мажорі 4 великі сексти (I, II, IV, V), 3 малі (III, VI, VII). У висхідному русі великі сексти потребують «загостреного» інтонування верхнього звуку, а в низхідному – «тупішого» низького. Малі сексти у висхідному русі слід інтонувати «тупіше», а в низхідному – «гостріше», вище. Найважче інтонується велика секста вниз, найлегше – мала вниз. Сексти є оберненням терцій, але засвоюються легше.

Кварту. Чиста кварта інтонується легко. Небезпеку становить спів на *f*, коли можливе підвищення інтонації, а на *p* – пониження. Важкі для співу збільшені і зменшені кварта. Без відчуття ладу їх важко інтонувати. В ладовому контексті вивчаються досить легко. Значно полегшує їх засвоєння гармонічне оточення. Збільшена кварта, як головний інтервал зменшеного тризвуку, інтонується за тяготінням до розв'язання в сексту, тобто з тенденцією до розширення самого інтервалу. Є одним з самих характерних інтервалів класичної та романтичної музики. На противагу іншим інтервалам кварта в низхідному русі співається легше, ніж у висхідному.

Квінти. Чисті квінти інтонуються природно, без напруження. Зменшена квінта, як обернення збільшеної кварта, інтонується так само за тяготінням до розв'язання у сексту, тобто з тенденцією до розширення інтервалу. За сприятливих мелодичних і гармонічних обставин не становить труднощів у інтонуванні. Часто зустрічається у класичній, романтичній музиці. Найважче вивчається збільшена квінта (що за темперацією дорівнює малій сексті). Проте, вона зустрічається досить рідко і обов'язково в гармонічному оточенні. За звичай, її виконання готується попередніми мелодичними і гармонічними побудовами.

Висновки:

- поняття «важкі» або «легкі» для інтонування інтервали є відносним. Інтонування великою мірою залежить від оточуючої гармонічної, ладової, динамічної та ін. обстановки;
- інтервали із стійких звуків ладу співаються легше, ніж інтервали з нестійких (приклад: «e – h» в e-moll і в C-dur);
- найважчий для інтонування інтервал – збільшена квінта;
- інтервали секунди і терції зустрічаються частіше і водночас є найнебезпечнішими для інтонування;
- для чистого інтонування співакам необхідно розвивати музичну інтуїцію;
- основне правило інтонування інтервалів: *великі інтервали інтонуються широко, малі – вузько!*

Гармонічний стрій.

Гармонічний чи вертикальний стрій – це правильне інтонування співзвуччя акордів у тому послідовному русі, які утворюються у звучанні всього хору чи його голосових груп.

Практика показала, що застосовувати правила, строю мелодичного до гармонічного не завжди можливо: це може призвести до порушення хорового строю (явище дуалізму інтервалів). Досвідчені хормейстери звернули увагу на те, що наявність гарного мелодичного строю ще не забезпечує строю гармонійного, і при з'єднанні хорові голоси повинні акустично (обертоново) підлаштовуватися.

Дослідження показали, що при вибудовуванні гармонічних інтервалів необхідно домагатися найбільшої злитості (константності) чистих інтервалів як найбільш чутливих до точності налаштування. Гармонічні інтервали по відношенню до точності інтонування поділяються на стабільні (чисті кварта, квінти, октави), що вимагають великої точності інтонації, мають вузьку зону

інтонування і варіаційні (секунди, терції, сексти, септими), що допускають велику свободу виконання, можливість варіювання з метою виразності виконання.

Експериментально доведено, що музичний інтервал має дві сторони: якісну (ладову) та кількісну (інтонаційну, стройову). Вивчення другої, кількісної сторони інтервалу показало, що інтонування мелодичних інтервалів відбувається у ширшій зоні інтонаційних варіантів, ніж інтонування гармонічних. Це пояснюється тим, що акустико-фізіологічні основи інтонування тих та інших мають суттєво різну природу. Мелодичний інтервал є гнучкішим, вільним і, отже, більш опуклим, виразним. Гармонічний інтервал, хоч і допускає деяку гнучкість, все ж у порівнянні з мелодичним інтонується більш строго, стабільно, підкоряючись принципу консонування.

При виконанні мелодії спостерігається загальна тенденція до індивідуалізації інтервалів шляхом розширення великих і звуження малих. У гармонічних поєднаннях ця тенденція найчастіше стримується принципом консонування, який потребує застосування, чистих натуральних інтервалів (терцій, секст). Невипадково під впливом гармонічної вертикалі великі терції частіше звужуються, а малі – розширюються.

Принцип консонування (максимального злиття) акордів обмежує можливість розширення або звуження інтервалів, що входять до нього. Так саме в гармонічних інтервалах швидше відчувається безладність, то при гармонічному викладі горизонтальний лад повинен коригуватися вертикальним, а не навпаки.

При вибудовуванні співзвуччя хормейстер повинен зрозуміти їх роль і значення в гармонічному русі. Залежно від ладового значення акорди можуть мати статичний (нерухомий, у стані рівноваги) або динамічний характер (стан продовження руху, як у домінантових співзвуччях). Статичний акорд (наприклад, заключний – тонічне тризвуччя), зазвичай, вимагає спокійної, стійкої інтонації, а динамічний акорд (зазвичай функціонально нестійкий, як II7, VII7) вимагає гострішої інтонації, що передбачає подальшого розв'язання.

При вибудовуванні гармонічної вертикалі хормейстер повинен знати основні правила:

- тонічне мажорне тризвучтя вибудовується з орієнтацією на стійке інтонування I і V ступіня та завищення III ступіня, що надає тризвучності мажорне звучання;
- тонічне мінорне тризвучтя вибудовується із прагненням дещо завищити I і V ступені, а терцевий тон – з одностороннім звуженням з метою надати мінорне забарвлення;
- домінантсептакорд (Д7) інтонується за правилом мажорного тризвучтя, а септіма співається з деякою тенденцією до заниження;
- септакорд II ступеня інтонується за правилом мінорного тризвучтя, де основний і квінтовий тон співаються з тенденцією до підвищення, а терцевий і септіма – до зниження;
- у зменшеному тризвуччі VII ступені основний тон інтонується з тенденцією до підвищення, а терцевий і квінтовий – з тенденцією до зниження.

Гармонічний (вертикальний) стрій.

Розглянемо основні правила інтонування акордів. Вертикальний (гармонічний) стрій є гармонічною формою інтервалу. Основа класичної гармонії – терція, яка є зародком акордів мажорного і мінорного ладу та інших сполучень. Основне правило інтонування гармонічних інтервалів таке саме, як і для інтервалів мелодичних: *великі інтервали інтонуються широко, малі – вузько!* Тобто, велику терцію слід «підтягувати», малу – співати «тупіше».

Інтонування акордів.

Тризвук. Складається з: 1 – основа акорду; 2 – терція; 3 – квінта. В мажорі основа акорду і квінта не становить особливих небезпек для інтонування, легко вистроюється по «пустому» звучанню квінти. Терція потребує гострішої подачі (показник мажорного ладу). В мінорі небезпека для інтонування існує у кожному звуці! Основний тон – є небезпека «сповзання» вниз (як VI ступінь мажорного ладу); мала

терція інтонується непевно (або гостріше, або тупіше); квінта також має нахил до пониження (можливо тому, що відстоїть від попереднього тону на велику терцію, що вимагає «гострої» подачі тону) і потребує підвищення. Мажорний тризвук інтонується легше мінорного.

Зменшений тризвук. Складається з малих терцій. Будується на VII та на II щаблі мінору і гармонічного мажору. В основному вигляді зустрічається досить рідко. Проте, у вигляді першого обернення (зменшений секстакорд) зустрічається часто. Характер його звучання суворо-благородний. У секстакорді при чотириголосному викладі часто подвоюється терція (бас) або квінта. Інтонується секстакорд досить легко. Інтонування зменшеного секстакорду: основний тон – «гостро» вгору; терцію – «тупо» вниз; квінту – також вниз.

Збільшений тризвук. Складається з великих терцій. Будується на VI ступені гармонічного мажору і III ступені гармонічного мінору. У класичній музиці як самостійний акорд зустрічається дуже рідко. Частіше – як випадковий при хроматичних послідовностях (D7+5, V+5). У чотириголосному викладі допускається подвоєння кожного тону. Характер звучання збільшеного тризвуку різний: у високому регістрі на *f* або «зловісно-погрозливий», або як зойк розпачу; в низькому регістрі на *p* – «болюче-вишукано-томний». Інтонування цього акорду становить чи не саму велику трудність. Дуже важливо досягти чистого інтонування збільшеної квінти (часто її інтонують або вище, або нижче). Коректувати це звучання краще голосом, або допомагати нетемперованим інструментом, але ні в якому разі не фортепіано! Для інтонування пропонується вправа: співати великі терції з диханням. Наприклад, акорд: «с» - «е» - «gis» інтонується так. Співається перша терція («с» - «е»), пауза, дихання і інтонується друга терція («е» - «gis») яку переосмислюємо як нову, що не пов'язана з попередньою. Потім, коли слух при звичається до звучання цих терцій окремо, можна сполучити їх в одну послідовність двох великих терцій.

Септакорди. Характерним інтервалом для усіх септакордів є септими. Вони будуються на усіх тонах звукоряду. Найчастіше вживаються в

гармонічному мажорі і мінорі на II, V, VII ступенях. Септакорд V ступені – домінантсептакорд. Складається з мажорного тризвуку + малої терції (або малої септими). Мажорний тризвук інтонується відповідно до правила інтонування мажорних тризвуків. Септиму слід інтонувати «тупо» вниз (особливу небезпеку становить прохідна септима, яку слід інтонувати із «заниженням», прямуючи в терцію нової тональності). В усіх мелодичних положеннях правила інтонування є однаковими.

Малий ввідний септакорд. Складається зі зменшеного тризвуку + велика терція. Будується на VII ступені мелодичного мінору (при русі вгору) і на II ступені гармонічного мажору. В інтонуванні слід дотримуватися правила звуження зменшених інтервалів: основний тон подається «гостро» вгору, терція і квінта – «тупо» вниз. Найбільшу небезпеку становить інтонування основного тону. В усіх розміщеннях і оберненнях способи подачі інтервалів незмінні.

Малий септакорд (або малий мінорний). Складається з мінорного тризвуку і малої терції (чи малої септими). Будується на I, IV, V ступенях натурального мінору і II, III, VI ступенях мажору. Найчастіше використовується на II ступені мажору, від чого часто називається «акорд II ступеню». Проте в основному вигляді цей акорд використовується не часто. Найчастіше – в каденціях як квінтсектакорд. Правила інтонування за схемою мінорного тризвуку та малої терції: основний тон і квінта вгору, терція і септима вниз. У вигляді квінтсектакорду способи подачі складових елементів акорду міняються: колишня терція набуває властивостей основного тону мажорного тризвуку і інтонується стійко; колишня квінта співається високо як нова мажорна терція; септима стає мажорною квінтою і інтонується стійко; колишній основний тон стає додатковою великою секстою (або великою секундою), яка потребує загостреної подачі. Цей акорд звучить яскраво, напружено повнокровно, як мажорний тризвук з великою секстою. Друге обернення, терцквартакорд, у звучанні зберігає властивості першого обернення (квінтсектакорду). Басовий звук інтонується гостро вгору, як терція мажорного тризвуку, терція – стійко (як

основний тон), септима – стійко (як квінта мажорного тризвуку, основа – гостро вгору (як секунда від квінти мажорного тризвуку). Третє обернення, секундакорд, справляє враження нестійкого співзвуччя на «педалі», за яку править септима. Септиму слід подавати стійко, твердо, основу і квінту – гостро вгору, терцію – «тупо» вниз.

Зменшений септакорд. Це дуже нестійке співзвуччя, бо її основу становить ввідний тон. До складу септакорду входять дві зменшених квінти, що становить значну трудність у інтонуванні. Основний тон слід подавати гостро вгору, терцію, зменшену квінту і зменшену септиму – «тупіше» вниз. Тобто, весь акорд нібито стискається сам у себе. Найбільшу небезпеку становить подача основного тону. Не зважаючи на це, у відповідному гармонічному оточенні цей акорд засвоюється досить легко.

Великі септакорди. Будуються на I і IV ступенях мажору та I і III – мінору (гармонічного і натурального). Ці акорди складаються з мажорного або мінорного тризвуку, які інтонуються відповідно до правила інтонування тризвуків. Найбільшу небезпеку становить інтонування великої септими, яка є характерним інтервалом цього акорду. Її слід подавати гостро вгору.

Нонакорди. Це складні септакорди, які складаються з септакорду (з пропущеним одним з середніх тонів) та терції. Характерний інтервал – нона, яка буває великою і малою. Велика нона інтонується подібно до великої секунди або як велика терція над септимою, тобто гостро вгору. Мала нона інтонується «тупо» вниз, так само як мала секунда, що співається вгору, чи мала терція над септимою. У більшості випадків цей акорд зустрічається в основному вигляді в мелодичному положенні нони. Великі наонакорди зустрічаються частіше за малі. Домінантовий наонакорд, який звучить дуже наповнено, барвисто, зустрічається найчастіше.

Як впливає подвоєння на чистоту звучання? Подвоєння акордів збільшує обертоніку звучання, внаслідок чого, акорд сприймається тембрально багатшим. Проте, водночас, в акорді з подвоєнням збільшується кількість обертонів, що забруднює інтонацію. Чистіша інтонація спостерігається в акордах без подвоєнь.

Висновки.

Інтонування у хоровому виконавстві є не тільки елементом, що регулює хоровий стрій, але є важливим виконавським засобом. Часто інтонування у хоровому виконавстві є величиною відносною: норма чистої інтонації регулюється зонним строем, залежить від різних елементів музики (звуквисотного малюнку, ладової системи, напрямлення руху, динамічних і метроритмічних акцентів, структурної побудови), але в кінцевому результаті визначається творчим задумом виконавця і тим, як він грамотно робить художньо-виконавську інтерпретацію задуму композитора даного музичного твору.

Робота над строем

Робота над строем у хорі має бути пов'язана з роботою над елементами музичної виразності, тому серед основних прийомів можна:

- інтонування «поза ритмом», тобто по руці диригента, з використанням фермат на окремих акордах, що важко вибудовуються;
- спів сольфеджіо, на склад, закритим ротом, що допомагає співакам зрозуміти логіку мелодичного та гармонічного розвитку, допомагає темброво збудувати музичний матеріал;
- чергування інтонування «про себе» з інтонуванням вголос, що сприяє розвитку внутрішнього слуху;
- виконання складних за ритмом гармонічних побудов зі спрощенням (ритмічним наповненням), а також у різних ритмічних варіантах, що допоможе побудувати на етапі розучування твору ритмічний та інтонаційний ансамбль, наприклад, корисно співати з дробленням;
- при зниженні строю на етапі розучування твору корисно прискорити темп, збільшивши емоційну напруженість виконання або при підвищенні строю трохи сповільнити темп, давши можливість співакам контролювати емоції та лад хору;

- за наявності незручної теситури твору, що розучується, використовувати транспозицію;

- включення фрагментів творів, що розучуються, в процес розспівування хору з метою шліфування ладу в поєднанні з іншими елементами хорової звучності (ансамбль, дикція) і засобами музичної виразності.

У творах поліфонічного складу, де кожен голос виконує самостійну мелодичну функцію, горизонтальний стрій входить у складніші стосунки з вертикальним. Інтонаційні завдання тут визначаються фактурними, образно-виразними та тематичними особливостями музики.

Сучасні наукові дослідження та виконавська практика показали, що чиста інтонація у хоровому виконанні є змінною величиною; хороший стрій хору не є щось незмінне, застигле, може регулюватися і коригуватися зонним інтонуванням; стрій залежить від різноманітних елементів музики (звуквисотного малюнка, ладової системи, напрямів руху, динамічних і метроритмічних акцентів, форми твору тощо).

Залежність хорового строю від звукоутворення співаків

«Кожен зі співаків, – говорив Н.М. Данилін, – повинен відповідати за стрій, за звук, тоді складеться хор. Під час співу потрібно аналізувати та знати, які ноти співати вище. Вступити після паузи з вірною інтонацією у вірну ноту у потрібному ритмі з вірними словами – перша умова хорового співака».

Хор – «інструмент» особливий. Якщо в оркестрі фальш будь-якого інструменту не позначається на подальшому строї (бо всі інструменти налаштовані), то в хорі неточне інтонування навіть одного співака може призвести до найнеприємніших наслідків. Тому хормейстер має виховувати у колективі розуміння необхідності постійного контролю над точністю інтонування.

Багато випадків порушення строю пов'язані з недоліками вокалу співаків хору. Робота над їх подоланням повинна вестись не лише колективно, а й

індивідуально. Співаки повинні вміти відчутти висоту звуку, оцінювати правильність його утворення. Це можливо при розвиненому внутрішньому слуху (з цього виду слуху починається виховання вокального слуху, такого важливого для музикантів, пов'язаних зі співом). Його розвитку сприяють вправи типу вголос – «про себе» – вголос (можуть бути різні варіанти: спів сильних долей вголос, а слабких – «про себе» і навпаки: такт – вголос, такт – «про себе», такт – вголос, два такти – «про себе», чим довше проспівування «про себе» – тим складніше).

Роботі над чистотою інтонування допомагає область тихої динаміки, що сприяє загостренню функції слуху.

Хоровому строю шкодять такі недоліки співу, як зниження, підвищення, фальшива нестійка інтонація, надмірна вібрація. Будь-яка фальш (зниження, підвищення) називається детонуванням.

Зниження інтонації можливо через:

- в'ялого, неопертого дихання – при цьому допомагають беззвуків та звуковій вправі на активізацію дихання.
- млявої вимови – слід застосовувати вправи на активізацію дикції.

При зниженні можна давати більш високу настройку (на $\frac{1}{2}$ тони), а також застосовуються вправи з «близькими» голосними І, Е, А та складами з ними, з йотованими голосними Л, Е, ЙІ, Е, Ю.

Зниження може поєднуватися з низькою позицією звуку за нестачі ВПФ. Низька позиція може спостерігатися і при нормальному інтонуванні, але звук сприймається як низький. Низька позиція може бути викликана:

- перевантаження дихання;
- форсування звуку;
- недостатньою роботою верхніх резонаторів від чого голос позбавляється польотності, блиску, дзвінкості.

Психологічно низька позиція пов'язана з так званим «лінивим співом», зі співом «за обов'язком». І тут необхідно зацікавити співаків, так як

«зацікавлений» спів благодатно впливає на інтонацію і якість звуку. Для наведення співаючих на «високе» звучання використовуються такі прийоми:

- спів із закритим ротом із відчуттям роботи «голови»;
- налаштування на середніх (і вище середніх) звуках діапазону;
- низхідні вправи із збереженням високої позиції до нижнього звуку;
- використання «близьких» голосних І, Е, Е, поєднань їх із приголосними

М, Н, Л, С, З;

- заборона штучно густити звук (буває у партії альтів);
- вправи на легкість та рухливість.

Розглянемо причини підвищення звуку. Причинами підвищення можуть бути форсовані, крикливі співи, занадто великий натиск дихання, а також надмірна «веселість» колективу. Підвищення інтонації спостерігається рідше, ніж зниження. При підвищенні застосовуються вправи з темними, глибокими голосними О та У та складами з ними.

Якщо зниження чи підвищення інтонації в хорошому хорі може «не різати вуха», а бути вельми незначним, то фальшива, нестійка інтонація (спів «по сусідах» зверху та знизу) – явище, що не залишає байдужим нікого. Часто це пов'язано з поганою координацією між слухом та голосом, а також з неопертим або, навпаки, перевантаженим диханням, форсуванням.

При цієї нестачі застосовуються вправи:

- на тихій динаміці (активізація слуху);
- у середній теситурі;
- з гарним мелодичним рухом (який хотілося б правильно співати);
- на staccato (точна атака короткого звуку, опора).

З дітьми можна вправлятися у співі:

- із заплющеними очима (загострення слуху);
- з відстовбурченими та збільшеними за допомогою долонь «мавпячими»

вушками-локаторами (таким чином співак краще чує свою інтонацію).

Надмірна вібрація призводить до порушення інтонації (особливо якщо голос звучить у високій теситурі, на гучній динаміці та тривалій тривалості). У цьому випадку допомагає найрівніша, безвібратна голосна У склади ДУ, КУ) і тиха динаміка. Можна застосовувати вправи і на О. У вправах вся увага має бути спрямована на утворення рівного звуку.

Одним із етапів роботи над хоровим строем є здійснення у хорі унісонного стрію. Роботу над вокальним унісоном прийнято починати з примарних тонів хорових партій при помірній динаміці, поступово домагаючись одноманітного звуковидобування на хорошій опорі. Ускладнення завдань у роботі над унісоном у вокальних вправах і репертуарі має бути поступовим та раціональним. Це стосується розширення діапазону, посилення динаміки, ускладнення темпу та ритму.

Досягнення унісона в хорі не повинно здійснюватися за рахунок збіднення тембрової палітри хору. Нівелювання тембрових фарб хорових партії робить хорову звучність безбарвною, невиразною, позбавленою яскравості та соковитості. Особливо важкий стрій у виконанні а *cappella*. Без підтримки музичних інструментів хористи інтонують, спираючись лише на власні слухові відчуття та уявлення ладотональних звуковисотних стосунків у мелодії та гармонії. У зв'язку з цим гострота, чіткість і визначеність інтонації стає не тільки необхідним компонентом виразного виконання, а й засобом, що «цементує» хоровий стрій і тому є одним з найважливіших якостей професійної вокально-хорової техніки співаків та диригента.

Глибоко хибні погляди тих хормейстерів, які бачать у хоровому строї лише технічний бік виконання. Стрій – категорія художньо-виразна, а інтонаційні відтінки вокального звуку – один із засобів музичної виразності. Учасники хору повинні бути так виховані та навчені, щоб вони були здатні швидко налаштовуватись на задану хормейстером тональність; чуйно реагувати на необхідність завищити, «загострити», чи трохи принизити, «притупити», інтонацію; підлаштовуватися в загальний тон, тембр, ритм, динаміку та темп.

Для гарного стою хору при співі без супроводу інструменту надзвичайно важливими є дві умови:

- необхідність попереднього налаштування (завдання тону хормейстером);
- необхідність постійного активного вокально-слухового (інтонаційного) контролю у співі учасниками хору та диригентом.

Стрій і ансамбль.

Взаємозалежність хорового строю та ансамблю очевидна і визначається самою природою хорового співу, де кожен прагне поєднатися з усіма. Процес вибудовування передбачає вслуховування, внаслідок якого виникає єдність, злитість співаючих за всіма компонентами звучання – виконання – висловлювання й у першу чергу єдність і злитість інтонації.

Сама робота над строем починається з вибудовування унісона. Якщо хорова партія звучить разом, але неправильно за строем (усі фальшивлять однаково, пристроившись один до одного в унісон), то виправити помилку неважко. Різнобій в унісоні, де кожен фальшивить по-своєму, створює диригенту особливо важку ситуацію. У таких випадках доцільно звернути увагу тих, хто співає, на унісонний ансамбль (на будь-якому, але однаковому інтонаційному рівні) і лише потім, коли це досягнуто, зайнятися уточненням і вивіркою строю.

Те, що називається струнким співом, визначається не лише чистою інтонацією, а й добре збудованим ансамблем.

Ключові слова.

Хоровий лад, налаштування, інтонація, унісон, мелодичний, гармонічний, горизонтальний, вертикальний, зонний, стійкість, тенденція, інтонування.

Висновки.

Хорознавство та методика роботи з хором тісно пов'язують стрій та інтонування співаків хору з творчим процесом, який значною мірою пов'язаний з наявністю певного рівня вокальної та загальної музичної культури у колективі.

Гарний стрій у хорі – результат постійної уваги до нього з боку диригента; правильного вокального виховання співаків, створення атмосфери підвищеного слухового контролю як до інтонації, до всіх засобів музичної виразності.

Контрольні питання.

1. Яку роль грає співоча інтонація у роботі над строєм?
2. Дайте визначення зонного строю.
3. Охарактеризуйте мелодичний та гармонічний стрій.
4. Назвіть правила інтонування в зонному строю мажорної та мінорної гами.
5. Вкажіть причини залежності хорового строю від звукоутворення співаків.
6. Які автори хорознавчих праць звертали особливу увагу на проблему строю в хорі?
7. Дотримання яких умов необхідне для хорошого строю?

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ТА ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Основна

1. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. К.: Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с.
2. Бурбан М.І. Українські хори та диригенти. Дрогобич: Посвіт, 2007. 672 с.
3. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988. 96 с.
4. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 272 с.
5. Костенко Л.Ю., Шумська Л.Ю. Методика викладання хорового диригування: навч. посіб. для студ. вищих навч. Закладів. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2012. 98 с.

6. Кофман Р.І. Виховання диригента: психологічні особливості. К.: Муз. Україна, 1986. 40 с.
7. Лашенко А.П. З історії Київської хорової школи. К.: Музична Україна, 2007. 200 с.
8. Муха А.І. Композитори України та українськорі діаспори: довідник. К.: Муз. Україна, 2004. 352 с.
9. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посіб. К.: Знання України, 2004. 264 с.
10. Пархоменко Л.О. Українська хорова п'єса. К.: Наукова думка, 1979. 218 с.
11. Ростовський О.Я. Музична педагогіка. Навчальні програми, методичні рекомендації та матеріали: навч. посіб. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. 191 с.
12. Сенченко Л.І. Формування хорового мислення диригента. Рівне: РДІК Ліста, 1998. 128 с.
13. Шумська Л.Ю. Хорове диригування: навч. посіб. 2-ге вид., доповнене та перероблене. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 105 с.

Додаткова

1. Анохін В. Технічне та дидактичне забезпечення самостійної роботи студентів. Вища школа. Київ: 2015. № 9-10. С. 80-95.
2. Беззуб І. Електронні навчальні видання як засіб активізації самостійної роботи студентів. Наукові праці Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. К.: [б. в.], 2014. Вип. 39. С. 244-255.
3. Жданова-Неділько О. Квазіпрофесійна орієнтованість самостійної роботи студентів вищого педагогічного навчального закладу. Рідна школа. 2015. № 1-2. С. 46-49.
4. Калущка Н.Б. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя: автореф. дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Рильського. К., 2001. 21 с.

5. Козир. А.В. Акмеологічні засади формування професійної майстерності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін. Теорія та методика професійно-педагогічної підготовки освітянських кадрів: акмеологічні аспекти: монографія / керівн. авт. кол. Н. В. Гузій; Мін-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т імені М.П. Драгоманова. Київ: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2018. С. 359-399.

6. Комаровська О.А. Художньо обдарована особистість: сутність, реалії, розвиток: монографія. ІваноФранківськ: НАІР, 2014. 412 с.

7. Костенко Л.В. Педагогічні умови організації навчально-пізнавальної діяльності майбутніх учителів музики (на матеріалі вивчення диригентсько-хорових дисциплін): автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.01. НПУ ім. М.П. Драгоманова. К., 1998. 16 с.

8. Кутовський С.М. До питання про стан сучасної самостійної роботи у вищих навчальних закладах. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: зб. наук. пр. / редкол.: І. А. Зязюн (голова) та ін. Вип. 5. Київ - Вінниця: ДОВ Вінниця, 2004. С. 518-528.

9. Олексів Н.А. Теоретичні засади організації самостійної роботи студентів вищих навчальних закладів. Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти: зб. наук. пр.: наук. записки Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Рівне: РДГУ, 2013. Вип. 6 (49). С. 167-170.

10. Олексюк О.М. Інтеграція духовного потенціалу мистецької та природничо-наукової освіти у контексті постнекласичної парадигми. Духовність особистості в системі мистецької освіти: зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О.М. Олексюк. Вип. 3. Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. 138 с. С. 3-10.

11. Олексюк О.М. Феноменологічний діалог/полілог в організації навчальної діяльності магістрів музичного мистецтва. Наукові записки / Ред. В.Ф. Черкасов, В.В. Радул, Н.С. Савченко та ін. Випуск 152. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С. 25-28.

12. Орлов В.Ф. Теоретичні та методичні засади професійного становлення майбутніх учителів мистецьких дисциплін: автореф. дис. докт. пед. наук: спец. 13.00.04. К., 2004. 44 с.

13. Третьякова К.В. Організація самостійної роботи студентів із використанням Internet-ресурсів як засіб диференціації, оптимізації та індивідуалізації навчання. Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти: зб. наук. пр.: наук. 144 зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Рівне: РДГУ, 2015. Вип. 11 (54). С. 82-84.

14. Шульгіна В. Інноваційні технології у діяльності педагога-музиканта. Музична освіта в Україні: теорія і практика: збірка статей / упоряд. О. В. Комісаров. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 29. Київ, 2003. С. 115-125.

15. Шутова С.М. Організація та контроль самостійної роботи студентів. Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти: зб. наук. пр.: наук. записки Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Рівне: РДГУ, 2013. Вип. 7 (50). С. 203-206.

16. Щедролоєва К.О. Формування духовних потреб майбутніх учителів засобами музичного мистецтва. Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді: зб. наук. пр. Київ, 2002. Кн. II. 2002. С. 160-164.

17. Щербініна О.М. Формування музично-стильових уявлень майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської підготовки: автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.02. НПУ ім. М. П. Драгоманова. К., 2005. 20 с.

18. Варакута В. Концепція підручника з методики викладання диригування. Матеріали всеукраїнської науковопрактичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) ім. П.І. Чайковського: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М. А. Давидов. К., 2010. 188 с.

14. Іванченко В. Методика аналізу структури змісту музичного твору. Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: матеріали науково-практичної конференції. Академія мистецтв України голова ред. колегії академік І. Д. Безгін. К.: Кий, 2001. С. 166-170.

15. Костенко Л.В. Формування творчої самостійності та інтелектуальної активності студентів у класі хорового диригування. Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя). № 5. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. С. 96-101.
16. Бодаренко А.В. Основні принципи диригентсько-хорового навчання. Наукові записки. Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Випуск 152. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С.141-145.
17. Мартинюк М. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття: автореф. дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01. Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 24 с.
18. Пляченко Т.М. Структура і зміст професійних компетентностей учителя музичного мистецтва. Педагогічна освіта: теорія і практика. Психологія. Педагогіка. 2015. № 24. С. 84-87.
19. Пучко-Колесник Ю.В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. 18 с.
20. Растригіна А. Фахові компетенції з хорового диригування як складова професійної компетентності майбутнього педагога-музиканта. Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер.: Педагогічні науки. 2015. Вип. 140. С. 10-13.
21. Сверлюк Я.В. Концептуалізація компетентнісного підходу в диригентсько-оркестровій освіті. Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки, №1. Ніжин: Видавництво НДУ, 2013. С. 66-70.
22. Світайло С. Компетентнісна підготовка викладача музичного мистецтва. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ ст. / зб. матер. Міжнародної науково-практичної конф. Київ, 16-17.10.2014. С. 670-675.

23. Татарак Н.Г. Міжпредметні зв'язки вокально-хорових дисциплін у фаховій підготовці майбутнього вчителя музики: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02. Харків, 2008. 23 с.

24. Топчієва І. Орієнтири оновлення диригентсько-хорової підготовки студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів. Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Педагогічні науки: зб. наук. пр. / за ред. проф. Тетяни Степанової. № 1 (64), лютий 2019. Миколаїв: МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2019. С. 243-246.

25. Шумська Л.Ю. Формування умінь комплексного фактурно-хорового аналізу у системі диригентсько-хорової підготовки. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти» Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14 «Теорія і методика мистецької освіти». Вип. 5 (10). К.: НПУ, 2007. С. 131-134.

26. Шумська Л.Ю. Формування фахових компетенцій у процесі магістерської підготовки хорового диригента. Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. «Психолого-педагогічні науки». Ніжин: Видавництво НДУ, 2015. № 2. С. 162-166.