

ОСНОВНІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ НАД ХОРОВИМ СТРОЄМ

Олена Переверзєва

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

Анотація:

В статті систематизовано та узагальнено рекомендації до самостійної підготовки до диригентської діяльності, які розроблені на основі програми навчальної дисципліни «Хорове диригування», освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр педагогічної освіти. У публікації визначено основні завдання для учителя музичного мистецтва в процесі самостійної підготовки до диригентської діяльності, обґрунтовано сутність поняття «самостійна підготовка» до практичної роботи з хором, розкрито особливості підбору хорового твору, попередньої роботи диригента над хоровою партитурою, визначено психолого-педагогічні умови репетиційної роботи з хоровим колективом та концертного виступу.

Хоровий клас і практична робота з хором є однією з основних виконавських і практичних дисциплін спеціального циклу професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Аналізуючи результати багаторічної хормейстерської роботи майбутніх вчителів музичного мистецтва, навіть при достатньому володінні спеціальними вміннями і навичками, у студентів, спостерігаються труднощі в роботі з хоровим колективом. Недосвідчені музиканти відчувають 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.

В статті досліджено і систематизовано особливості хорового строю, його різновиди, правила інтонування мажорної та мінорної гами, причини залежності хорового строю від звукоутворення співаків. Пропонована автором публікація щодо самостійної роботи над хоровим строєм дозволить студентам більш ефективно підготуватися до практичної роботи з хором. Публікація збагатить студентів – майбутніх вчителів музичного мистецтва основними знаннями, прийомами і методами попередньої роботи диригента над хоровою партитурою, репетиційної роботи і підготовки до концертного виступу.

Ключові слова:

хоровий клас; хорове диригування; хоровий лад; налаштування; інтонація; унісон; мелодичний лад; гармонічний лад; горизонтальний стрій; вертикальний стрій; зонний стрій; інтонування.

Resume:

Pereverzeva Olena. Main tasks for a music teacher in the process of independent work on choral structure.

The article systematizes and summarizes recommendations for independent preparation for conducting activity, which were developed on the basis of the program of the education discipline «Choir Conducting», the education and qualification level is a bachelor of pedagogical education. The publication defines the main tasks for a music teacher in the process of independent preparation for conducting activities, substantiates the essence of the concept of «independent preparation» for practical work with a choir, reveals the features of choosing a choral work, the conductor's preliminary work on a choral score, defines the psychological and pedagogical conditions of rehearsal work with a choir and a concert performance.

Choir class and practical work with the choir is one of the main performance and practical disciplines of the special cycle of professional training of future music teachers. Analyzing the results of many years of choirmaster work of future music teachers, even with sufficient possession of special abilities and skills, students have difficulties in working with a choral team. Inexperienced musicians experience difficulties in organizing and planning rehearsal work, in identifying technical errors and performance deficiencies, in identifying the causes of performance inaccuracies, in finding means of eliminating technical errors and performance deficiencies. The greatest difficulty for a choirmaster student is the work on the quality side of vocal and choral sound, which, in turn, depends on the conductor having internal ideas and a clear understanding of the tasks and means of achieving the set goal.

The article examines and systematizes the peculiarities of the choral system, its varieties, the rules of intonation of the major and minor scales, the reasons for the dependence of the choral system on the singers' sound production. The publication proposed by the author on independent work on the choir will allow students to more effectively prepare for practical work with the choir. The publication will enrich students – future teachers of musical art with the basic knowledge, techniques and methods of the conductor's preliminary work on the choral score, rehearsal work and preparation for a concert performance.

Key words:

choral class; choral conducting; choral order; tuning; intonation; unison; melodic order; harmonic order; horizontal order; vertical order; zonal order; intonation.

Постановка проблеми. Хоровий клас і практична робота з хором є однією з основних виконавських і практичних дисциплін спеціального циклу професійної підготовки майбутніх учителів 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, задання тону хорового твору засвоюється студентами-музикантами тільки з позиції хорового виконавця.

Під впливом вищезазначених «більових 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.

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, передбаченому 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.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. 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 В. Вальтер, Ф. Вайнгартнер, Г. Вуд, О. Ерем'яш, Ш. Мюнш, Б. Хайкін, М. Берденніков, Л. Пархоменко, І. Гулеско і інших, розглядаються загальні проблеми диригентського виконавського мистецтва. Питання диригентської техніки висвітлені у працях В. Доронюка, О. Коломойця, Е. Кана, М. Канерштейна, М. Колесси, О. Малько. 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 А. Мархлевський, В. Доронюк, А. Гуменюк, Г. Дмитревський, Д. Огороднов, Ю. Серганюк. Ці автори збагатили зміст освіти хорових диригентів. Розробці методики викладання хорового диригування у вищих та середніх навчальних закладах присвятили свої дослідження В. Доронюк, Е. Білявський, Я. Мединь, С. Горбенко, Н. Сегеда. Своїми працями вони внесли вагомий вклад у вирішення проблеми теорії і практики викладання та навчання диригування.

Формулювання цілей статті. Метою публікації 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.

Виклад основного матеріалу дослідження. 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. 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.

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. Навчання майбутнього вчителя методів самостійної роботи над партитурою забезпечує ту ланку підготовки вчителя до диригентської діяльності у 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 учителів музичного мистецтва самостійного опрацювання хорових партитур забезпечує важливу ланку підготовки до диригентської діяльності в умовах школи 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 уявлення 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.

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, оскільки 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 техніки та виконавської майстерності хорового колективу. Отже, при підборі музичних творів до репертуару хору студент-хормейстер повинен керуватися такими 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.

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 їхнього 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 досягнення 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 і містить такі основні розділи: попереднє ознайомлення з партитурою; вивчення партитури; планування методів роботи з хоровим колективом і підготовка до репетиційної діяльності.

Перший 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 відчутти ступінь виразності музики і слова. На думку одного провідного оперного диригента, від гостроти, глибини і свіжості вражень, народжених першим знайомством з партитурою, залежить багато чого. Насамперед – ступінь активності свого ставлення до твору, вільне, зігріте 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. Такий спосіб дозволяє почути всю хорову фактуру, але не дає повного уявлення про її звучання, тому що 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 цього способу відбувається активізація всіх слухових уявлень хорового диригента, що сприяє створенню «повної картини». Слід зауважити, що будучи вищою формою сприйняття, така 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 тощо. 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 зауважують 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.

Другий 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, оскільки 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 апікатури. Кожен палець того, що грає, подібно партії в хорі, має свої виразні особливості, які потрібно правильно використовувати, томагаючись рівності їхнього звучання, то навпаки, виявляючи характерні темброві і артикуляційні особливості кожного пальця.

Наступний напрямок – вокальне освоєння голосів хорової партитури. Такий 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. 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 та їхні 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 способів 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 їхнього 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.

Наступний 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 встановлені 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 формоутворюючі можливості різних сторін і елементів музики і слова, тобто великий матеріал, накопичений в галузі семантики, граматики, стилістики та історичної еволюції музичної та поетичної мови.

При аналізі хорової партитури необхідно шукати підтекст, який виникає через літературно-поетичний і музичний контексти в складній взаємодії обох елементів. Аналізуючи, диригент повинен за можливості наблизитися до авторів і не тільки зрозуміти їхні творчі завдання, а й подумки пройти разом з ними шлях до їхнього вирішення. За подібного підходу 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 тощо.

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. Поки допитлива думка і чуйне серце диригента не відчують за нотними знаками живу душу композитора, ці знаки залишаться 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.

Наступний 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 афтакту, а й визначити характер диригентського жесту, спираючись на результати попередньої роботи.

Диригентське освоєння хорової партитури містить в собі:

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

Наступний 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 зі створення 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 строем;
- 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, відмічені 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 за ходом репетиції. В процесі аналізу хорового твору нас передусім цікавить стрій мелодичний та стрій гармонічний. Розглянемо їхні особливості докладніше. Поняття «стрій» у музиці має кілька значень:

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

Наразі зразком висоти для першої октави прийнято вважати 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.

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 строю лежать насамперед ладові закономірності. Загострення внутрішньоладових тяжінь надає строю особливої виразності.

Стрій один із головних елементів хорової, звучності. Без чистоти інтонування важко уявити хорове звучання, особливо без супроводу інструменту. У разі співу а cappella, 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 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 відчувати 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 строем може надати знання правил (закономірностей) горизонтального строю. Ці правила вироблялися та шліфувалися багатовіковою практикою хорового мистецтва. Вперше ці правила були узагальнені та систематизовані у книзі «Хор і управління ним». Спираючись на багатий практичний досвід, автор показав які відхилення від темперованого строю

доцільно використовувати при вибудовуванні хорового звучання а *capella*. Запропоновані рекомендації включали принципи зонної інтонації ступенів мажорного і мінорного ладів на основі внутрішньоладових тяжінь, а також інтервалів поза ладом. Автор обґрунтував 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 ввідного тону, або константою буде III ступінь, а IV ступінь буде по відношенню до III ступеня верхнім ввідним тоном.

Стійкість інтонування тоніки (1 щабель) в мажорі у вчених і практиків сумнівів не викликає; немає розбіжностей і щодо завжди високого, виконання VII щабля – ввідного 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 якби 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.

За спостереженнями хорових практиків, I і V ступені в мінорі інтонаційно не дуже стійкі і потребують високого виконання. Але при цьому рекомендоване низьке виконання III ступені («що робить мінору») 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 ввіднотонових зв'язків, відчуття ввіднотонових утворень.

Відчуття ввіднотонових взаємин звуків сприяє встановленню строю в хроматичних послідовностях. Так, хроматична гама в хорі зазвичай засвоюється за принципом утворення вступних тонів у діатонічній гамі. З ввіднотонів 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 (глісандуюча) напівтонова послідовність, що іноді використовується в цілях звуконаслідування. 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 доміантову 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 звужиться (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 температури у бік розширення. Хормейстери підкреслюють, 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.

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 їхнього інтонування: великі інтервали інтонуються широко, малі інтервали – вузько. 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 розвинутого гармонічного чуття, щоб не знизити інтонацію. Інтонування збільшених секунд в гармонічному мажорі і мінорі звичайно потребує загостреного співу. Але в природному ладовому оточенні інтонуються

досить легко. 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. Чиста кварта інтонується легко.

Гармонічний чи вертикальний стрій – це правильне інтонування співзвуччя акордів у тому послідовному русі, який утворюється 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 гармонічного, 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 за відношенням 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). Недарма 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 вимагає гострішої інтонації, що передбачає подальшого розв'язання.

При вибудовуванні гармонічної вертикалі хормейстер повинен знати основні правила:

- тонічне мажорне тризвуччя вибудовується з орієнтацією на стійке інтонування I і V ступеня та завищення III ступеня, що надає тризвуччю мажорне звучання;

- тонічне мінорне тризвуччя 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 тризвуччя, а септима співається з деякою тенденцією до заниження;

- септакорд II ступеня інтонується за правилом мінорного тризвуччя, де основний і квінтовий тон співаються з тенденцією до підвищення, а терцевий і септима – до зниження;

- у зменшеному тризвуччі VII ступені основний тон інтонується з тенденцією до підвищення, а терцевий і квінтовий – з тенденцією до зниження.

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». 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.

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, напрям руху, динамічних і метроритмічних акцентів, форми твори тощо).

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, а також застосовуються вправи з «близькими» голосними та складами з ними, з йотованими голосними. Зниження може поєднуватися з низькою позицією звуку. Низька позиція може спостерігатися і при нормальному інтонуванні, але звук сприймається як низький. Низька позиція може бути викликана перевантаженням дихання; форсуванням 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 благотворно 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.

Причинами підвищення звуку 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, безвібратний голосний У (склади ДУ, КУ) і тиха динаміка. Можна застосовувати вправи і на голосний О. У вправах вся увага має бути спрямована на утворення рівного звуку.

Одним із етапів роботи над хоровим строєм є здійснення у хорі унісонного строю. 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 партій 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; підлаштовуватись 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.

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, пристроївшись один до одного в унісон), то виправити помилку неважко. Різний 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.

Висновки. Узагальнюючи сказане, можна зробити такі висновки: поняття «важкі» або «легкі» для інтонування інтервали є відносним. Інтонування великою мірою залежить від оточуючої гармонічної, ладової, динамічної та іншої обстановки. Інтервали із стійких звуків ладу співаються легше, ніж інтервали з нестійких; 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!

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 (звуковисотного малюнку, ладової системи, направлення 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 певного музичного твору.

Отже, можна зробити висновок, що 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, так і до всіх засобів музичної виразності.

Список використаних джерел

- Берденніков, М. (1972). *Про деякі методичні проблеми у класі хорового диригування*. Київ: Музична Україна. 217 с.
- Білявський, Е. (1984). *Засвоєння сучасної музичної мови в хорі*. Київ: Музична Україна. 40 с.
- Горбенко, С. С. (1999). *Дитяче хорове виховання в Україні*. Навчально-методичний посібник. Київ: ІЗМН. 251 с.
- Гулеско, І. І. (2011). *Національний хоровий стиль*. Навчальний посібник. Харків: ХДАК. 253 с.
- Дмитревський, Г. А. (1965). *Хорознавство і керування хором*. Київ: Музична Україна. 96 с.
- Доронюк, В. Д. (2004). *Курс техніки диригування*. Івано-Франківськ. 292 с.

References

- Berdennikov M. (1972). *Pro deiaki metodychni problemy u klasi khorovoho dyryhuvannia*. [About some methodical problems in the class of choral conducting]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
- Biliavsky E. (1984). *Zasvoiennia suchasnoi muzychnoi movy v khori*. [Learning the modern musical language in the choir]. Kyiv. [in Ukrainian]
- Horbenko S. S. (1999). *Dytiache khorove vykhovannia v Ukraini*. *Navchalno-metodychnyi posibnyk*. [Children's choral education in Ukraine]. K.: IZMN. [in Ukrainian]
- Hulesko I. I. (2011). *Natsionalnyi khorovyi styl*. *Navchalnyi posibnyk*. [National choral style]. Kharkiv: KhDAK. [in Ukrainian]

- Доронюк, В. Д. (2005). *Методика викладання диригування*. Івано-Франківськ. 319 с.
- Доронюк, В. Д. (2007). *Основи вокально-педагогічної творчості учителя музики*. Навчальний посібник для викладачів і студентів вищих навч. закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦПП. 306 с.
- Доронюк, В. Д. (2008). *Шкільне хоровознавство*. Івано-Франківськ. 336 с.
- Колесса, М. (1973). *Основи техніки диригування*. Київ: Музична Україна. 200 с.
- Коломоєць, О. М. (2001). *Хоровознавство: навчальний посібник*. Київ: Либідь. 176 с.
- Мархлевський, А. Ц. (1986). *Практичні основи роботи в хоровому класі*. Київ: Музична Україна. 96 с.
- Огороднов, Д. (1989). *Музично-співоче виховання дітей у загальноосвітній школі*. Київ: Музична Україна. 98 с.
- Пархоменко, Л. (1979). *Українська хорова п'єса*. Київ: Наук. думка. 218 с.
- Поляков, О. (1987). *Мова диригування*. Київ: Музична Україна. 128 с.
- Сегеда, Н. А. (2011). *Професійний розвиток викладача музичного мистецтва: історія, методологія, теорія: монографія*. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова. 278 с.
- Серганюк, Ю. (1991). *Методика аналізу хорових творів*. Івано-Франківськ.
- Dmytrevsky H. A. (1965). *Khoroznavstvo i keruvannya khorom*. [Choir studies and choir management]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
- Doroniuk V. D. (2004). *Kurs tekhniky dyryhuvannya*. [Conducting technique course]. Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian]
- Doroniuk V. D. (2005). *Metodyka vykladannia dyryhuvannya*. [Methods of teaching conducting]. Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian]
- Doroniuk V. D. (2007). *Osnovy vokalno-pedahohichnoi tvorchosti uchytelia muzyky*. [Basics of vocal and pedagogical creativity of a music teacher]. Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian]
- Doroniuk V. D. (2008). *Shkilne khoroznavstvo*. [School Horology]. Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian]
- Kolessa M. (1973). *Osnovy tekhniky dyryhuvannya*. [Fundamentals of conducting technique]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
- Kolomoiets O. M. (2001). *Khoroznavstvo*. [Chorology]. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
- Markhlevsky A. Ts. (1986). *Praktychni osnovy roboty v khorovomu klasi*. [Practical basics of work in the choral class]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
- Ohorodnov D. (1989). *Muzychno-spivоче vykhovannia ditei u zahalnoosvitnii shkoli*. [Musical and singing education of children in a secondary school]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
- Parkhomenko L. (1979). *Ukrainska khorova piesa*. [Ukrainian choral play]. Kyiv: Nauk. dumka. [in Ukrainian]
- Poliakova O. (1987). *Mova dyryhuvannya*. [The language of conducting]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
- Seheda N.A. (2011). *Profesiyni rozvytok vykladacha muzychnoho mystetstva: istoriia, metodolohiia, teoriia: [monohrafiia]*. [Professional development of a teacher of musical art: history, methodology, theory: monograph]. K.: NPU imeni M.P. Drahomanova. [in Ukrainian]
- Serhaniuk Yu. (1991). *Metodyka analizu khorovykh tvoriv*. [Methods of analysis of choral works]. Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian]

Відомості про автора:

Переверзева Олена Валентинівна

heloness@gmail.com

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького
Наукове Містечко, вулиця, 59, Запоріжжя
Запорізька обл., 69000, Україна

doi: 10.33842/22195203-2025-35-136-206-218

Матеріал надійшов до редакції 12. 08. 2025 р.
Прийнято до друку 13. 09. 2025 р.

Information about the author:

Pereverzeva Olena Valentynivna

heloness@gmail.com

Bogdan Khmelnytsky Melitopol
State Pedagogical University
Scientific Town, Street 59, Zaporizhzhia
Zaporizhzhia region, 69000, Ukraine

doi: 10.33842/22195203-2025-35-136-206-218

Received at the editorial office 12. 08. 2025.
Accepted for publishing 13. 09. 2025.