

МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В.О.СУХОМЛИНСЬКОГО

ПАРФЕНТЬЄВА ІРИНА ПЕТРІВНА

«Хорове виконавство»
(навчально-методичний посібник
для студентів освітнього ступеня “Магістр”)

МИКОЛАЇВ - 2022

УДК 001. 89(075. 8)

ББК 87я73

О 72

Рекомендовано до друку

Рецензенти:

Шип С. В., професор кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського, доктор мистецтвознавства, професор

Софроній З.В., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

У навчально-методичному посібнику «Хорове виконавство» (для змішаної форми навчання) розкриваються особливості майбутньої професії учителя мистецтва як хормейстера. Він направлений на оволодіння і засвоєння здобувачами вищої освіти теоретичних та практичних знань і вмінь з диригентсько-хорової майстерності та хорового виконавства; формування і розвиток методичної й професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Посібник адресовано студентам освітньої програми Середня освіта (Музичне мистецтво), викладачам, вчителям музичного мистецтва, керівникам вокально-хорових колективів.

ЗМІСТ

Мета, завдання та зміст навчальної дисципліни.	3
Тема № 1. Хоровий спів як мистецтво. Поняття про хор. Типи та види хорів. Хорові партії та їх комплектування. Художньо-виконавські напрямки в хоровому мистецтві. Робота диригента над хоровим твором. Підбір хорового репертуару	5
Тема №2. Фізіологія голосового апарату.	20
Тема № 3. Поняття про співацький голос. Різновиди співацьких голосів. Характеристика їх вокальних можливостей. Етапи формування дитячого голосу. Загальна характеристика дитячого голосу. Питання вокальної культури.	27
Тема № 4. Артикуляційний апарат. Дикція, як засіб розкриття змісту твору. Орфоепія в хоровому співі.	37
Тема № 5. Загальне поняття про ансамбль. Хоровий ансамбль.	46
Тема №6 Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві	49
Тема №7 Хорова «інструментовка	89
Тема №8 Ааранжування однорідних хорів на мішані	94
Тема №9 Ааранжування чотириголосних однорідних хорів для чотириголосного мішаного хору	104
Тема №10 Перетворення чотириголосного викладу однорідних хорів у триголосний	122
Нотні додатки	148
Залікові вимоги з хорового виконавства	176
Література	177

Мета і завдання навчальної дисципліни “Диригентсько-хорова майстерність з методикою викладання та Хорове виконавство”

Метою навчальної дисципліни “Диригентсько-хорова майстерність з методикою викладання та Хорове виконавство” для студентів ОКР “Магістр” є виховання висококваліфікованого педагога-фахівця-музиканта, здатного вирішувати важливі завдання вокально-хорового виховання в такому виді діяльності як хоровий спів, прищепити необхідні компетенції: диригентські, організаційні, виконавські.

Тому перед студентами ставляться такі **завдання**, як: опанування основних принципів диригентської діяльності, хорового мистецтва; засвоєння диригентсько-хорових компетенцій, необхідних для проведення практичної роботи з хором; закріплення загально-музичних компетенцій (слуху, відчуття ладу, ритму, пам’яті, музичного й творчого мислення); формування навичок самостійної роботи над партитурою (спів партій, акордів, виконання хорової партитури на фортепіано, вміння передати зміст твору та його виконавську інтерпретацію засобами диригентської техніки, слова, міміки, усний та письмовий аналіз твору); практичне закріплення організаційних та методичних основ роботи з хором (організація хору та хорових занять, вироблення вокально-хорової техніки, елементів хорового звучання, музично-теоретичне навчання учасників хору, виконавська діяльність хору).

Компетенції, які мають бути сформовані у результаті вивчення дисципліни:

Компетенції	Код компетенції
<i>Загальнокультурні компетенції:</i> вміти логічно правильно, аргументовано і ясно будувати усну та письмову мову;	ОК-2
прагнути до саморозвитку, підвищенню кваліфікації та майстерності;	ОК-6
<i>Професійні компетенції:</i> володіти засобами самостійного, методично правильного використання методів музичного виховання та формування естетичної культури;	ОК-16

володіння комплексом загально-педагогічних та психолого-педагогічних уявлень у галузі музичної педагогіки та психології;	КЗП-5
базові уявлення про закономірності та явища музичного мистецтва, способи їх пояснення на методичному рівні;	КЗП-7
здатність вести документацію щодо планування та контролю навчально-виховного процесу;	КЗП-9
<i>Музично-педагогічні:</i> сформувати основи музично-педагогічної майстерності;	ПК-5
сформувати здатність до оптимального вибору форм, методів і засобів навчання, засобів активізації навчально-пізнавальної діяльності учнів;	ПК-9
<i>Організаційно-управлінські:</i> бути здатним до налагодження педагогічного та музично-педагогічного спілкування зі школярами;	ПК-28
бути здатним до проведення поточного та рубіжного контролю знань та вмінь учнів та їх корекцій;	ПК-31
бути готовим до поповнення дидактичного інструментарію і виготовлення наочності;	ПК-32
бути готовим до накопичення матеріалу дидактичного і виховного змісту, до інтерпретації музики;	ПК-34
бути здатним написати методичну розробку;	ПК-35

Тема № 1. Хоровий спів як мистецтво. Поняття про хор. Типи та види хорів. Хорові партії та їх комплектування. Художньо-виконавські напрямки в хоровому мистецтві. Робота диригента над хоровим твором. Підбір хорового репертуару.

Хоровий спів є одним з найстаріших видів музичного мистецтва. Поняття “Хор” прийшло з грецької мови, що позначало *"Хорос"* – співаючу та танцюючу групу у стародавньому театрі. Сьогодні – це співацький колектив, який складається з груп, кожна з якої в процесі співу разом виконують в унісон свою партію. У вимогах до хору, як художнього колективу, є володіння елементами хорової звучності. Це є основною відмінністю від масового співу.

Ю.Юцевич у своєму довіднику дає 7 визначень поняття “хор” [Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. - Вид. 2-ге, перероб. і доп. - Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2009 – 352 с., С.303]

Хоровий спів належить до виконавських форм музичного мистецтва. У його основі лежать закономірності, що властиві будь-якому виконавському мистецтву як творчому процесу відтворення музичного твору виконавськими засобами. "Найтонші інтонаційні нюанси, агогічні, динамічні, темпові відхилення, різноманітні способи звуковидобування не зафіксовані в нотному запису складають комплекс виконавських засобів вираження, який доповнює комплекс елементів музичної мови, що використовує композитор. В залежності від манери інтонування виконавця, обумовленою його творчою індивідуальністю, мірою чутливості до сприйняття музики можливе різне розкриття її образного змісту, емоційного настрою" [Музична енциклопедія, т. 2.] Чим яскравіша індивідуальність виконавця, керівника, тим переконливіша може бути інтерпретація, тим сильнішим є вплив на слухача.

Хоровий спів має свою технологічну сторону, у великій мірі пов'язаний із співацькою природою цього мистецтва. Процес співу повинен бути природнім, вільним, темброво забарвленим. В зв'язку з тим, одним із головних моментів в організації процесу співу стає розвиток вокального зонного слуху, який би міг

тонко реагувати на відхилення від потрібного тону. У процесі оволодіння вокально-хоровою технікою саме це стає серйозним завданням виховання співака хору. Шлях до вокального мистецтва лежить через відповідні труднощі.

Інструменталісту у звукоутворенні допомагають руки (при грі на струнних та ударних інструментах), губи (при грі на духових), органістам, піаністам та арфістам також частково стопи ніг (педалі). Співаку ж "доводиться користуватися засобом, який не піддається простому спостереганню і управлінню - диханням, найскладнішим процесом, що знаходиться в залежності від багатьох усвідомлених та досягнених впливів" [Вербов А. М. Техніка постановки голосу. – 2-е изд. – К., 2011.; 32].

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

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

Під поняттям "хор певного типу" мають на увазі колектив із встановленим складом голосів. Це *якісна* характеристика хору Під поняттям "хор того чи іншого виду" розуміють колектив з визначеною кількістю самостійних партій. Це *кількісна* характеристика хору. У хоровій літературі зустрічаються різні типи хорів:

- дитячий (дискант, альт);
- жіночий (сопрано I та II, альти I та II);

- чоловічий (тенор, баритон, бас);
- неповний мішаний або юнацький (сопрано, альт, чоловічі голоси);
- мішаний (сопрано, альт, тенор, бас або дискант, альт, тенор, бас).

Отже, злиття однорідних голосів (дитячих, жіночих або чоловічих) являють собою однорідні хори. Неповні хори утворюються шляхом об'єднання будь-якого однорідного складу з іншою хоровою партією. Мішані хори є результатом сумісного використання однорідних складів, тобто жіночого і чоловічого або дитячого та чоловічого, тощо.

За видом хори поділяються:

1. за кількістю хорових партій;
2. за кількістю учасників;
3. за виконавчим профілем.

В залежності від числа, реальних голосів або кількості самостійних партій хори можуть бути видами одно -, дво -, три -, чотириголосними і т.д.

Одноголосні хори виконуються унісоном хорових партій, багатоголосні – за допомогою розділення однієї (divisi - дівізі) або звучання кількох з них.

За видом хори можуть поділятися (в залежності від кількості учасників) таким чином:

- а/ малий мішаний хор - 12-16 осіб (по 3-4 співака в хоровій партії);
- б/ середній мішаний хор - 24-35 осіб (по 6-7 співаків у хоровій партії) - камерний склад,
- в/ великий мішаний хор - 60-80 і більше осіб по 15-20 співаків у хоровій партії.

Хорова партія - група однорідних голосів в хорі, які в унісон виконують свою мелодію - частину хорового твору. Найменшим складом хорової партії вважають три особи. За такої кількості співаків один з них може непомітно взяти дихання, а два інших продовжуватимуть співати, завдяки чому спів не переривається. Цей прийом почергового вдиху П. Чесноков назвав "ланцюговим диханням". Кожна з хорових партій має свій діапазон, темброве

забарвлення, силу звуку. Правильне формування хорових партій є необхідною умовою створення хору. Художня цінність хорової партії залежить від кількості і якості голосів, що її створюють. До хорової партії добираються співаки з приблизно рівними силою звуку й тембром голосу, з майже однаковим діапазоном і однією манерою співу. Під час формування хору, який співає в академічній манері, не можна набирати тих, хто володіє народною манерою, тому що їхні голоси дуже вирізнятимуться із загального звучання. Бажано у хорових партіях мати однакову кількість співаків. Слід намагатися, аби у кожній із хорових партій було порівну співаків з хорошими голосами та яскраво вираженими тембрами. Їхні голоси надаватимуть тембрового забарвлення певній хоровій партії. Наявність у хоровій партії голосів з великим діапазоном, зі значною силою і яскравим тембром визначатиме якість тієї чи іншої партії. Ідеальним стане той хор, у якому партії рівні кількістю співаків і якістю голосів у них.

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

- володіння повним діапазоном даного голосу;
- володіння хоровими барвами, наявністю м'яких ліричних і сильних драматичних голосів.

Працюючи з хоровою партією диригент повинен досягти єдності і краси звучання, вміло використати позитивні можливості і маскувати недоліки окремих співаків, відпрацювати інтонаційну стійкість і динамічну рухливість.

Вирішальна умова успіху - використання єдиних вокальних принципів в поєднанні з індивідуальним підходом.

У звучанні кожної хорової партії вирізняють декілька регістрів. У жіночих - головний, або верхній, середній або мікстовий, грудний або нижній. У чоловічих - головний (верхній) та грудний (нижній). На межах регістрів знаходяться зони звуків, на яких відбувається перебудова голосового апарату. Це так звані перехідні звуки, що потребують особливої уваги під час

вирівнювання, зміцнювання та згладжування звучання хору. Звуки верхнього регістру слід формувати при м'якій атаці, не допускаючи форсованого звучання. До роботи над верхніми прикритими звуками можна приступати тоді, коли закріплене правильне звучання примарних тонів — звуки середньої частини діапазону, вони звучать найбільш повно, впевнено, красиво, тембрально вірно.

Досить часто на практиці доводиться зустрічатися з таким, специфічним явищем, як фальцет. Фальцет (з італійської *falsetto* - удаваний) - один із регістрів співацького голосу (переважно чоловічого), в якому використовується лише головний резонатор ізольовано від грудного. Під час співу фальцетом голосові складки змикаються нещільно, коливаються краями. Тому фальцет звучить слабко, безбарвно, обертоново збіднено. Однак у груповому виконанні він дає красивий ефект.

Діапазон чоловічих голосів завдяки фальцету може розширюватись на половину октави вгору і до середини грудного регістру вниз. До фальцетного співу найзручніше вдаватись при розучуванні творів з високою теситурою на піанісимо, а також при показі будь-якого місця в хоровій партитурі диригентом (чоловічої статі).

Специфіка мікстового звучання. Мікст — (мішаний регістр), перехідний між головним та грудним. Резонатором у цьому випадку є дуже розширена глотка в поєднанні з порожниною рота, тому основним принципом співу від мікстового регістру та вище є спрямовування звука "вперед", до коренів верхніх передніх зубів при широко розкритій глотці. Під час переходу в головний регістр, резонаторами починають служити порожнини носа, рота, лицевий кістяк, глотка ж поступово звужується. Хормейстеру необхідно твердо знати структуру звучання по регістрах у хорових партіях. Звучання хорових партій у різних регістрах залежить від теситурних умов голосів.

Теситура — (з італійської *Tessitura* - тканина) - висотне положення звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу. Теситура може бути низькою, середньою та високою. Найбільш сприятливою для інтонування є середня.

Висока або низька теситура викликають напруження голосового апарату і вважаються незручними.

Якщо хорова партія розміщена у високій теситурі треба слідкувати за прикритістю звуку, уникати його форсування, виключати пістрявість інтонації.

У низькій теситурі - необхідно звертати увагу на щільність звуку, його виразність. В усіх випадках визначну роль відіграє особистий слуховий контроль за звучанням не тільки керівника хору, але й кожного його учасника.

Існують різні форми сучасного хорового виконавства:

- хори професійні та самодіяльні;
- академічні та народні;
- дорослі та дитячі;
- хори, що є самостійною одиницею або частиною великого творчого колективу;
- хори, що співають а capella або з інструментальним супроводом.

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

- хори типу капели (академічні);
- народні хори;
- ансамблі пісні і танцю (військові, народні);
- навчальні хори (в навчальних закладах);
- хори театрів (музичних, драматичних);
- дитячі хори (хори ДМШ, хлопчиків, центру творчості дітей та молоді);
- аматорські хори (ветеранів, підприємств, центрів реабілітації інвалідів, сімейні).

Академічний хор або капела. Характерною рисою є спів в академічній манері (округленим прикритим звуком), високий професійний рівень учасників підібраних за тембрами голосів, широкого діапазону звучання. Концертні виступи завжди відбуваються за участю диригента. Репертуар складається з

творів різних жанрів хорової музики: пісні, хорові мініатюри, великі форми (ораторії, кантати, сюїти, поеми, меси, хорові симфонії та дії, реквієми тощо).

Вокальна робота з академічним хором характеризується перш за все досягненням такого мелодичного звуку, правильно оформленого співацького тону, який своєю кантиленою, красою, колоритом хвилював би слухача, а рівним звуком нагадував звук інструмента. Тому вокальні вправи для роботи з академічним хором переслідують саме цю мету – розвиток красивого голосу. Особливу увагу в академічному співі приділяється моменту округлення звуку, так як він дає необхідну рівність голосу по всьому діапазоні і сприяє виявленню еталону правильного вокального звучання голосу. Від ступеню округлення звуку залежить забарвлення, характер звучання голосу: він може бути більш прикритим, далеким, матовим, або більш дзвінким, близьким, яскравим. Темброві барви голосу досягаються шляхом володіння співаками єдиною манерою звукоутворення, вокальною школою співу.

Виконання класики, як правило, вимагає строго академічного, прикрито-округлого характеру звуку, виконання народних пісень – більш відкритого, світлого звуку. Диригенту слід володіти технікою диригування, безпосередньо в показі ауфтакту. Якщо перефразувати відомий афоризм, то мистецтво співу – є "мистецтво дихання", а мистецтво диригування – "мистецтво ауфтакту". Учасники хору повинні володіти прийомом одночасного дихання і вступу по руці диригента.

Вдосконалення вокальної техніки в хорі передбачає роботу над розширенням діапазону голосу. Формування верхньої ділянки діапазону пов'язане з технікою округлення верхніх звуків, взяття їх прийомом "на себе", "зверху", при цьому починати формувати звук слід з фальцетного м'якого звучання, розкриваючи динаміку поступово, з допомогою черевного пресу (він трохи подається вперед).

До нижнього регістру потрібно рухатись від звуків примарної зони – природного звучання голосу, намагаючись зберегти мішане (мікстове) звучання

з відчуттям головного резонування в середніх і нижніх частинах діапазону. Всі звуки діапазону повинні проспівуватись єдиним тембром, єдиним механізмом звукоутворення, на зафіксованому положенні відкритої гортані, "зєвє".

Розглянемо найбільш типові недоліки в академічному співі самодіяльних хорів:

- тускле, безтемброве звучання: виникає в результаті ненавчення основам вокального дихання, а також внаслідок загального пасивного тонуспіваючих. Шлях до подолання цих недоліків – досягнення навички співацького дихання, співу на діафрагмі, на опорі, у знаходженні точки головного резонування. Допомогає також розвиток музично-образного мислення співаків, яке, в свою чергу, активізує емоційне відношення співаків до виконуваного репертуару;

- форсоване, напружене звучання: характеризується надто підвищеною динамікою, різким і грубим виконанням. Сила звуку – форте – досягається не використанням резонаторів, а інтенсивним виштовхуванням звуку. В результаті виникаючого високого підкладкового тембру відбувається натиск на складки. Такий спів не тільки неприємний і негарний на слух, але й шкідливий для співацького апарату. Крім того, хори, які співають форсованим звуком, як правило, детонують, фальшують, не вміють співати кантиленно. Перш за все потрібно психологічно перебудувати співаків такого хору, пояснюючи їм принади академічного співу.

Народний хор. Для нього характерна специфічна співацька манера звукоутворення, властива традиціям народного співу тієї чи іншої місцевості. Для народного виконавства типові імпровізаційність, варіаційність, підголосочність, наявність ведучого співака при відсутності диригента (на концертах), використання натурального регістрового звучання голосів. У репертуарі народних хорів провідне значення має жанр пісні.

Ансамбль пісні і танцю - художній колектив, що об'єднує вокальну, танцювальну та оркестрову групи. Ця форма найбільш характерна для народних, військових, молодіжних колективів.

Навчальні хори - хорові класи консерваторій, університетів культури, музичних факультетів університетів, музичних, педагогічних училищ та училищ культури. Основна мета цих колективів - професійна підготовка майбутніх хормейстерів та педагогів-музикантів. Крім навчально-виховної роботи, такі хори займаються ще концертно-виконавською практикою.

Оперний театр – опера, як жанр об'єднує у театральній дії вокальну (соло, ансамбль, хор) та інструментальну симфонічну музику. Специфіка оперного хору визначається обов'язковою участю у драматичній дії на сцені. Оперний хор завжди співає у супроводі симфонічного оркестру. Іноді *a capella*.

Шкільні (дитячі) хори, в багатьох випадках однорідні. Всупереч поширеній думці про те, що три - або чотириголосний хор - явище для шкіл важко досяжне, чимало педагогів-хормейстерів вважають корисним займатися співом в період мутації, використовуючи відповідний репертуар зі зручними теситурою, діапазоном, не допускаючи форсування голосу, старанно контролюючи репетиційну та співацьку роботу школярів. Позитивний досвід занять показує більшість шкільних хорів України.

Після вивчення диригентом хорового твору на фортепіано за ним йде другий етап - розучування та виконання твору з хоровим колективом. Розучування твору з хором можна умовно поділити на два етапи:

1. засвоєння вокально-технічної сторони;
2. робота над створенням художнього образу.

Обидва аспекти тісно взаємопов'язані, складаючи єдине ціле. На початку репетицій, особливо у тих випадках, коли доводиться працювати над твором без супроводу, необхідно дати хору ладотональний настрій (проспівати з хором гаму у висхідному або нисхідному русі, інтервали, тризвуки, акорди з розв'язанням в основну тональність, каданси тощо). При цьому потрібно слідкувати за правильним формуванням звуку, чистотою інтонування, ансамблевою злагодженістю як кожної партії, так хору в цілому. На початку репетиції необхідно провести розспівку протягом 5-7 хвилин, далі корисно

розповісти про авторів тексту та музики, їх творчу стилістику, розповісти зміст твору. Зробити це треба у цікавій дохідливій формі. Потім керівник ознайомлює хористів з музикою, програючи її на фортепіано 2-3 рази, від початку до кінця та підспівуючи те чи інше місце. Окремо бажано дати характеристику інструментального супроводу, якщо такий є. Виконавські наміри диригента мусять бути не лише зрозумілими хору, але й викликати співрозуміння серед співаків, захопити їх.

У залежності від кваліфікації хористів та ступеня складності хорового твору існують два способи його розучування: по партіях або усім хором.

Обидва способи мають свої достоїнства та недоліки. У першому випадку забезпечується тверде знання кожним співаком партії, але випускається із виду вокально-хоровий ансамбль, у другому - учасники колективу набирають досвіду ансамблевого співу, швидкого орієнтування в гармонічній обстановці, проте часто не всі беруть однаково активну участь у процесі репетиції. Тому в початковий період пропонується працювати по партіях або по групах, але тільки після попереднього осмислення твору усім хором.

При засвоєнні вокально-технічної сторони та роботі над створенням художнього образу диригент повинен створити план. Виконавський план пов'язаний із становленням художнього образу та інтерпретацією твору. Тут практично втілюються його стилістичні особливості та мистецька цінність. Чим більш глибокий і багатий твір, тим складніше розкрити й донести до слухача його образ. Найперше завдання виконавця полягає в тому, щоб надати звучанню особливої характерності, індивідуальності і, таким чином, зробити виконання цікавим, яскравим, надати йому впливової сили. Не до кінця продумана та відчута виконавцем інтерпретація, якою б індивідуальною вона не була, ніколи не замінить авторську ідею виконавською. В активних пошуках внутрішнього змісту, у намаганнях проникнути у сутність кожної фрази поступово накреслюється виконавське бачення й тлумачення музики. Це дає виконавцю право на своє конкретне відчуття та вирішення художніх образів. На

диригента покладається обов'язок вірно розшифрувати приховані в нотах думки та почуття композитора, разом зі своїм виконавським колективом надати мертвим знакам натхнення та трепетної схвильованості життя, зображеним у хоровому творі.

Пізнання змісту музики стає вирішальною умовою виконавської майстерності. А щоб збагнути все, що автор втілює у даній музиці, потрібно багато вслуховуватися в неї. Почути і відчувати музику є тим, що ми називаємо диригентською інтерпретацією хору. Постійний процес вслуховування у музику сприяє відточенню виконавської майстерності. Часто буває так, що план, який здається на дану пору досконалим, згодом не задовольняє диригента. Доводиться змінювати свої наміри, щодо виконання окремих фрагментів, або й цілого твору. Отже, тільки в результаті напружених пошуків керівник повинен прийти на першу репетицію до колективу з ясною ідейно-художньою програмою, яка б дозволила йому добиватися від виконавців того, що було завчасно їм продумано, відчуте та запрограмовано. Необхідно так вивчити партитуру, щоб будь-яка виконавська деталь була поміченою диригентом і досконало, відпрацьована хоровим колективом. Адже пропущена дрібниця може збіднити зміст, залишити його без суттєвих образних відтінків; щоб знати, якими виконавськими засобами відтворити думку автора, диригент повинен добре розібратися, якими музичними засобами втілена дана думка у творі.

Наприклад, для повного аналізу хорового твору необхідно по-перше зробити його історико-стилістичний аналіз. Так, працюючи над хоровим твором «Happy Birthday to You» (в обробці В.Кожухаря)

Історія виникнення твору «Happy Birthday to You».

«Happy Birthday to You» (з англ. — «З днем народження тебе») Пісня перекладена багатьма мовами, хоча часто виконується англійською навіть у тих країнах, де англійська не є основною мовою. Книга рекордів Гіннесса називає "Happy Birthday to You" найвідомішою піснею англійською мовою.

За традицією, пісню Happy Birthday to You співають гості на святкуванні

дня народження, вітаючи іменинника. Найчастіше це супроводжується врученням торта із запаленими свічками.

Мелодія «Happy Birthday to You» походить від пісні «Good Morning to All» (Доброго ранку всім). Вважається, що мелодію до 1893 склали сестри Петті і Мілдред Хілл.

GOOD-MORNING TO ALL.

To be sung standing.



Петті Хілл працювала в дитячому садку в Луїсвіллі, розробляла різні методи навчання. Її сестра Мілдред була піаністкою та композитором. Оригінальна їх версія Good Morning to All складалася як пісня, яку діти могли б легко співати. У 1893 році сестри опублікували мелодію у своїй збірці пісень для дитячого садка. <https://youtu.be/8r9JVWcTqbQ>

Петті, директор Луїсвільської експериментальної дитячої школи, стверджувала, що її учні та вчителі адаптували пісню до інших випадків, зберігаючи музику, але змінюючи текст. Популярними були «Щасливі канікули з тобою» та «До побачення з тобою». Так само було “З днем народження вас”. Пісня поширювалась, як зазвичай роблять ці уловисті маленькі мелодії, і невдовзі вся країна використовувала “Доброго ранку тобі” та всі його варіації.

Є припущення, що мелодія і текст був запозичений з подібних пісень дев'ятнадцятого століття - Happy Greetings to All, Good Night to You All (1858 рік), Happy New Year to All (1875 рік), Happy Greeting to All» (1885).

Американський професор права Роберт Браунес (англ. Robert Brauneis) заперечує такі припущення, зазначаючи, що це ранні пісні мали зовсім інші мелодії.

Але авторство сестер Хілл іноді заперечується. У своїй книзі Freedom of Expression Кембрю Маклауд (англ.) навів аргументи проти авторських прав на текст пісні Good Morning to All і мелодію: практично вся мелодія вже існувала до цієї версії, а текст склали разом 5-6-річні діти, що вчилися у сестер Хілл.

Повний текст «Happy Birthday to You» вперше зустрічається у пресі як останні чотири рядки вірша «День народження Роя» (англ. Roy's Birthday), опублікований у книзі A Primer of Work and Play (1901, автор DC Heath) без вказівки, що це слова пісні. Варіант мелодії та тексту "Happy Birthday To You" вперше надрукований в 1911 році, але, ймовірно, існував і раніше. У 1924 році, Роберт Коулман (англ. Robert Coleman) включив Good Morning to All як другий куплет пісні-вітання з днем народження.

Жодна з ранніх публікацій "Happy Birthday to You" не включала застереження про авторські права. У 1935 році Summy Company зареєструвала авторські права на фортепіанне аранжування мелодії Good Morning to All, вказавши як автора мелодії Preston Ware Oremruen і автора слів Mrs. R. R. Forman. https://youtu.be/dNY_1wLgpk

Це стало правовою основою для твердження, що Summy Company юридично зареєструвала авторські права на принцип пісні. Після кількох реорганізацій, 1988 року за 25 млн доларів компанію придбала Warner/Chappell Music, яка оцінила авторські права на «Happy Birthday to You» у 5 млн доларів. На підставі реєстрації 1935 року компанія Warner заявила, що в США авторські права на пісню закінчуються лише в 2030 році, і виконання пісні в кіно, на телебаченні, радіо, в будь-якому публічному місці, для будь-якої групи, де значна кількість присутніх не є сім'єю або друзі, незаконні без виплати роялті на користь Warner.

Компанія Good Morning To You Productions Corp. знімала документальний

фільм про пісню. Під загрозою великого штрафу вона була змушена заплатити Warner 1,5 тисяч доларів авторських відрахувань. У 2013 році Good Morning To You Productions Corp., спираючись на дослідження Роберта Брайнеса, подала до суду на Warner/Chappell Music за неправдиві твердження про авторські права на пісню, прагнучи не лише повернути свої гроші, а й усі гонорари, виплачені іншими режисерами з 2009 року.

У червні 2016 року суд остаточно затвердив угоду щодо врегулювання цієї суперечки. Пісня юридично стала надбанням громадськості, а Warner/Chappell Music зобов'язалася виплатити 14 млн. доларів компенсації тим, з кого компанія раніше стягувала збори за відтворення композиції.

Одне з найвідоміших виконань Happy Birthday to You було зроблено для президента США Джона Ф. Кеннеді в травні 1962 року (Happy Birthday, Mr. President). Мерилін Монро <https://youtu.be/qvoqK6aLE2E>

«Happy Birthday to You» обробка Віктора Кожухаря.

Основні музичні напрямки творчої біографії Віктора Івановича Кожухаря — хорова, камерно-вокальна, інструментальна та дитяча музика, пісні для дітей та дорослих. Його твори виконуються різними колективами та солістами Білорусі, України, Польщі та Росії. (<https://youtu.be/3XztElrVUFU> - «Happy Birthday to You» обробка Віктора Кожухаря)

Порівняння тексту з оригіналом.

Оригінал

Happy Birthday to You

Happy Birthday to You

Happy Birthday Dear (name)

Happy Birthday to You.

From good friends and true,

From old friends and new,

May good luck go with you,

And happiness too.

Текст обробки В.Кожухаря

Happy Birthday to You

Happy Birthday to You

Happy Birthday, happy Birthday

Happy Birthday to You.

Many happy returns,

Many happy returns,

Many happy, many happy,

Of the day, of the day.

Many happy,

many happy returns,

Of the day.

All we wish you health

Every every wish you

All we wish you

All we wish you health

All we wish you

All we wish you success

Happy Birthday, happy Birthday

Happy Birthday to You.

Як ми бачимо тільки перший куплет збігається з оригіналом, другий і третій куплет відрізняється наповненням слів. В інформаційних джерелах відсутні данні тексту обробки, тому припускаю що слова написав сам композитор. Чому були змінений текст, а не використовувався оригінал? Скоріш за все причиною слугувало те, що оригінал тексту не клався на задуману трохи змінену мелодію, адже форма твору куплетно-варіаційна.

Інші виконання «Happy Birthday to You»:

<https://youtu.be/ZOUxJfXGl14>

https://youtu.be/L_5Eeu_Vii0

<https://youtu.be/y0kHwaYnpFk>

<https://youtu.be/fWev7oT1fHg>

<https://youtu.be/WpiS6BC81-U>

Тема 2. Фізіологія голосового апарату.

Самий кращий музичний інструмент – це орган, розміщений в гортані людини, за допомогою якого відтворюються самі кращі і придатні для музики звуки. Для того, щоб краще мати уяву про людський голос, необхідно розглянути елементи, які мають вплив на його утворення.

В горлі кожної людини лежить так звана голосова щілина, яка утворюється із особливих м'язових складок, які називаються голосовими складками. І як тільки повітря, яке ми видихаємо з легень, людина приводить ці складки у відповідно легке напруження. Вони починають тремтіти, ніби натягнуті струни, утворюючи звук, який ми називаємо людським голосом.

Чим ширшою ми робимо цю щілину, тим звук утворюється нижчим, й чим вузча щілина – тим звук звучить вище; чим сильніше випускаємо ми з легень на голосові складки стовп повітря, тим звук голосніший, і чим слабкіший цей стовп, тим звук - тихше.

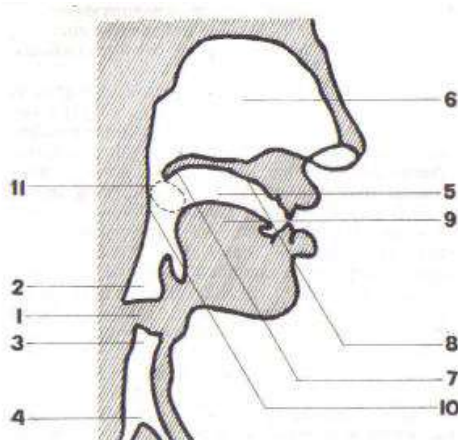
Різна природна ширина щілини у людей створює різницю за висотою голосів, особлива ж будова голосових складок справляє вплив на тембр. Тепер, якщо стовп повітря, який проходить через голосову щілину, направити просто у відкритий рот, то звук утворюється некрасивий, плаский, так званий "відкритий"; необхідно спрямувати цей стовп у груди, в піднебіння чи в голову, щоб він, зустрівши тверду перешкоду і вдарившись в неї, подібно луні в горах, згустився б, округлився і зробився сильним, приємним, красивим. Таким резонатором в музичних інструментах є рупори в трубах, і ящики в струнних інструментах. Таким чином, на утворення голосу мають вплив три фактори: дихання, голосові складки та резонатори.

Правильна постава всіх трьох елементів і постійне тренування в їх розвитку дають сильний і приємний голос.

Перша і основна якість голосу – це його плавність. А остання якість всіляко залежить від дихання. Так як в утворенні дихання приймають участь легені, діафрагма і грудна клітка, то при співі бажано дати їм повну свободу,

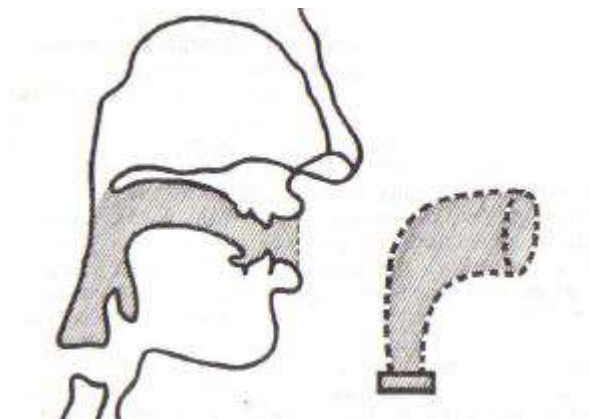
для чого співакові необхідно стояти прямо, злегка виставити груди вперед. Співак повинен піклуватися, щоб розвинути в собі необхідні для співу силу і плавність дихання. Для цього корисно тренуватися у вправах на видих і вдих повітря хоча б по кілька хвилин вдень.

Голосові зв'язки при співі повинні мати вільне положення. Для цієї мети потрібно злегка піднести голову доверху й старатися уникати сильного напруження голосових зв'язок, що діють більше струменем повітря, інакше звук буде здавленим, горловим, некрасивим, так званим "далеким".



Мал. 1 Схема голосового апарату.

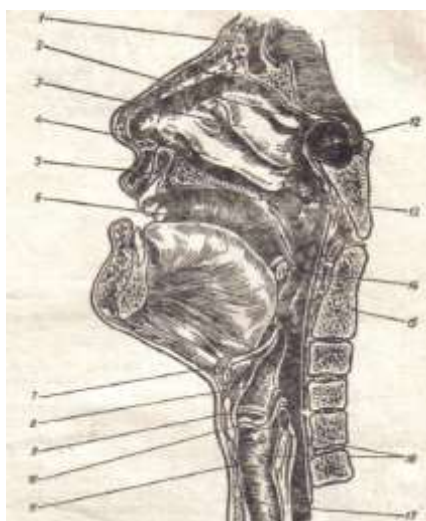
1 - гортань; 2 - надгортанна порожнина; 3 - підгортанна порожнина; 4 - трахея і бронхи; 5 - порожнина рота; 6 - носова порожнина; 7 - м'яке піднебіння; 8 - тверде піднебіння; 9 - язик; 10 - задня стінка глотки ("з'єва"); 11 - другий (співочий) рот.



Мал. 2 Надгортанна частина голосового апарату як рупорна система

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

Органи, що беруть участь у голосоутворенні, є технічними виконавцями наказів, які ідуть від центральної нервової системи, у результаті її складної діяльності при співі. Органом, де відбувається зародження звуку є гортань. Вона розміщена по середній лінії шиї в передньому її відділі і являє собою трубку, верхній отвір якої, відкривається в порожнину глотки, а нижній – безпосередньо продовжується в трахею. Гортань виконує потрібну функцію: дихальну, захисну та голосову, і має складну будову. Її основу складають хрящі, що з'єднуються між собою рухово за допомогою суглобів та зв'язок, переплєтених з середини та назовні м'язами. Внутрішня поверхня гортані вистелена слизовою оболонкою. Головним хрящем гортані є щитовидний, що визначає її величину (у чоловіків - виступ на передньому краї шиї у вигляді кадика "адамовоє яблуко" - у басів, у тенорів – менший та малопомітний). Персневидний хрящ у нижній частині гортані та дві пари черпало видних хрящів, що приводять у коливання голосові складки.

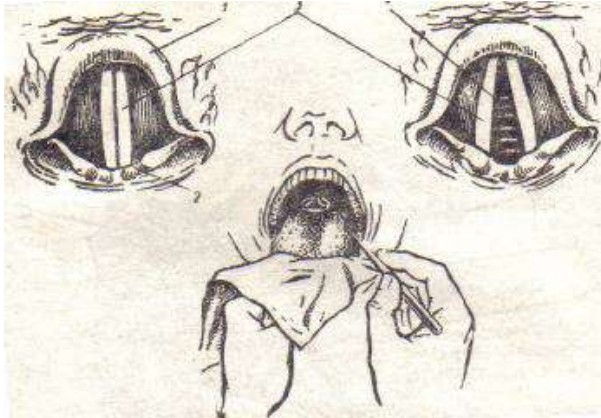


Мал. 3 Сагітальний розріз через порожнину носа, глотки і гортані:

1 – лобна пазуха; 2 – верхня раковина; 3 – середня мушля; 4 – нижня мушля; 5 – тверде піднебіння; 6 – м'яке піднебіння; 7 – під'язикова кість; 8 – надгортанник; 9 – щитовидний хрящ; 10 – істинна голосова складка; 11 – трахея; 12 – основна пазуха; 13 – глотковий отвір євстахієвої труби; 14 – мигдалина піднебіння; 15 – II шийний хребець; 16 – персневидний хрящ; 17 – стравохід

Під час дихання вхід у гортань відкритий. При ларингоскопічному огляді можна побачити з обох боків симетрично розташовані два виступи слизової оболонки (один над другим). Між ними невеличкі симетричні заглиблення –

морганієві шлуночки. Верхні виступи називаються несправжніми складками, нижні – істинними голосовими складками.



Мал. 4 Вхід у гортань та порожнину гортані, видимі за допомогою гортанного люстра при ларингоскопічному огляді

1. – надгортанник; 2 – задня стінка гортані; 3 – істинні голосові складки; 4 – кільця трахеї, видимі в голосовій щілині при вдосі.



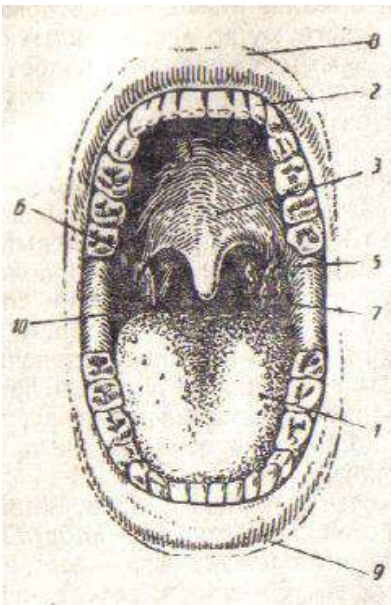
Мал. 5 Вид гортані при розрізі по середній лінії

1- язик; 2 – під'язична кіста; 3 – надгортанник; 4 – голосова щілина; 5 – істинна голосова складка; 6 - персневидний хрящ; 7 – щитовидний хрящ; 8 – хрящеві кільця трахеї; 9 – кільце персневидного хряща.



Мал. 6 Зовнішні м'язи, що фіксують гортань

1 – м'язи, що прикріплюються одним кінцем до нижньої щелепи, другим – до під'язичної кості; 2 – м'язи, що прикріплюються у верхній частині до під'язикової кості й до щитовидного хряща гортані, в нижній частині – до грудини; 3- допоміжний дихальний м'яз (грудинно-ключично-сосковидний); 4 – м'язи, що прикріплені в верхній частині до черепа, в нижній – до під'язикової кості.



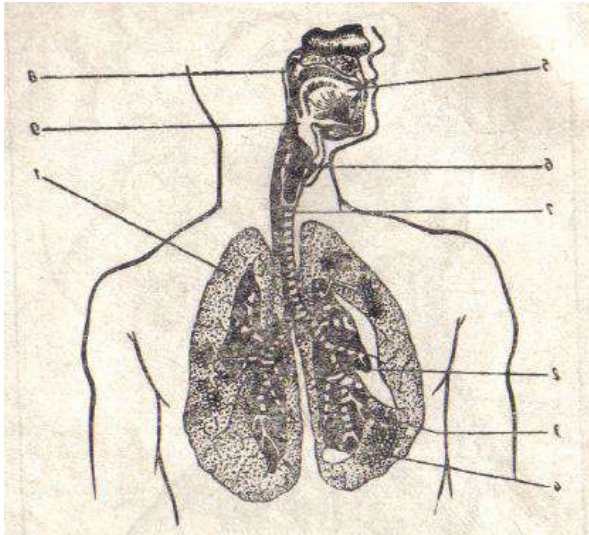
Мал. 7 Порожнина рота (вигляд спереду при розкритті рота)

1 – язик; 2 – зуби; 3 – м'яке піднебіння; 4 – маленький язичок; 5 – передня дужка; 6 – задня дужка; 7 – мигдалина; 8 – верхня губа; 9 – нижня губа; 10 – порожнина глотки (можна бачити її задню стінку).

Голосові складки як і вся слизова - це пухка з'єднувальна тканина залоз, що складається із слаборозвинених м'язів, які змикають ці складки. При голосоутворенні залози зволожують голосові складки. Голосові складки у стані спокою утворюють трикутну щілину (при диханні), яка називається голосовою щілиною. При голосоутворенні голосові складки змикаються, голосова щілина

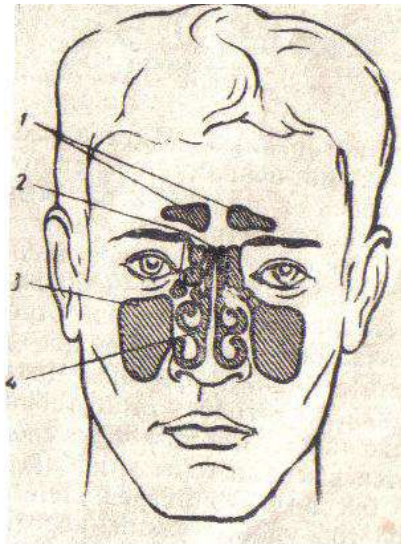
закривається. Поверхня голосових складок вкрита щільним еластичним волокном перлинного кольору. Голосові складки поділяють порожнину гортані на два відділи: надскладкові та підскладкові. Всі м'язи гортані поділяються на внутрішні та зовнішні. Внутрішні змикають голосову щілину, зовнішні – з'єднують її зверху з під'язичною кісткою, а знизу з грудною кісткою. Вони також піднімають і опускають всю гортань, фіксуючи її на відповідну висоту. Знизу гортань безпосередньо переходить в дихальне горло або трахею. Трахея являє собою трубку, що складається з хрящових незамкнених назад кілець. Ці хрящові пластинки також переплетені між собою м'язами. Трахея переходить у два великих бронхи, які деревоподібно розгалужуючись, перетворюються на більш дрібні. Самі маленькі - бронхіоли закінчуються пухирцями, у яких відбувається газообмін. Бронхи є основою легенів, які розміщуються у герметично ізольованій від оточуючого середовища грудній клітині.

Грудна клітина спереду закріплена з грудною кісткою, ззаду з хребтом. Хребетний стовп з'єднаний з грудною кісткою дугоподібними ребрами. Скелет грудної клітини оповитий парними м'язами, що беруть участь у диханні. Одна пара м'язів – при вдиху (вдихателі) піднімають дуги ребер і тим самим розширюють порожнину грудної клітини. Друга пара (видихателі) опускає ребра, тобто здійснює видих. Діафрагма або грудобрюшна перетинка – це дуже міцний м'язів орган, що відділяє грудну порожнину від черевної. Діафрагма регулює швидкість витоку повітря та підкладочний тиск при утворенні звуку та його сили. Ротова порожнина: її боковими стінками є щоки, дно заповнює язик, передню стінку утворюють губи. Стелю утворює кісткова пластинка, що відділяє ротову порожнину від носової (тверде піднебіння), яке переходить в напрямку до гортані в м'яке піднебіння. М'яке піднебіння закінчується маленьким виступом-язичком, який разом з коренем язика, піднімаючись, утворює "зев". Тверде та м'яке піднебіння разом з передніми зубами утворюють купол.



Мал. 8 *Схема будови легень, бронхів, гортані та верхніх резонаторів*

1 – легені; 2 – бронх; 3 – бронхіола; 4 – альвеоли; 5 – язик; 6 – гортань; 7 – трахея; 8 – маленький язичок; 9 – надгортанник



Мал. 9 *Проекція носових порожнин та придаткових порожнин носа на зовнішні покриття обличчя*

1 – лобна пазуха; 2 – пазухи решітчастого лабіринту; 3 – гайморова порожнина; 4 – щілина верхнього відділу носової порожнини.

Тема № 3. Поняття про співацький голос. Різновиди співацьких голосів.
Характеристика їх вокальних можливостей. Етапи формування дитячого
голосу. Загальна характеристика дитячого голосу. Питання вокальної
культури.

Основна кваліфікація (*сопрано, альт, тенор, бас*) склались у хоровому мистецтві у XIV ст. у процесі розвитку багатоголосного співу. У XII-XIII ст. з'являється **дискант** (пізнелатинське *discantus*: *dis* – відокремлене, *cantus* – спів), голос, що виконував головну мелодію (*cantus firmus*). Пізніше його стали називати **тенором** (лат. *tenore* – тримати). Згодом до цих двох голосів приєднався **контртенор**, який за мірою можливостей, співав або вище, або нижче тенора. Однак, дуже швидко, у зв'язку з надмірними вимогами, що пред'являлися до голосу щодо їх діапазону, він був поділений на два – **бас** (італ. *basso* - низький) та **альт**, названий так тому, що був розташований вище тенора (італ. *altus* – високий). Значно пізніше виникло розподілення верхнього голосу на більш високий – **сопрано** (італ. *sopra* – над) та менш високий, що отримав назву середнього – **меццо-сопрано**. Альт в італійській школі став називатися контральто. У багатьох партитурах старих італійських майстрів замість прийнятого тепер найменування жіночого голосу альт зберігалася назва - **контральто**. Останнім відокремився у самостійний тип голосу – **баритон**. Низький тенор дав початок *ліричному* баритонові, а високий бас – *драматичному*.

У партитурах та клавірах переважно фіксуються тільки типові назви голосів. **Хорові голоси** - сопрано перше та друге, альти перші та другі, тенори перші та другі, басы перші та другі, октавісти. **Сольні голоси** - сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенори, баритони, басы.

У теперішній час **розрізняють:**

- сопрано – колоратурне, ліричне, драматичне, лірико-колоратурне, лірико-драматичне;
- меццо-сопрано – ліричне та драматичне;

- контральто;
- тенор – ліричний, драматичний, лірико-драматичний, альтіно;
- баритон – ліричний та драматичний;
- бас – високий, низький, октавіст (високий, центральний, профундо).

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

Мистецтво співу – є мистецтвом видиху. Дихання – це фундамент, на якому базується спів. Процес дихання складається з двох моментів – вдих та видих. Під час співу процес дихання здійснюється в 2-3 рази повільніше, ніж звичайний фізіологічний вдих та видих. Вдих через рот та ніс повинен бути спокійним, безшумним, а видих – економним, тривалим, рівним, без поштовхів, з таким розрахунком, щоб його вистачило на всю музичну фразу. Економний повільний видих допомагає роботі голосових складок, утворює рівний тиск повітря під складками, надаючи звуку так звану опору. Дуже енергійний видих дає затиснутий звук і підвищену інтонацію.

Існують різні способи дихання:

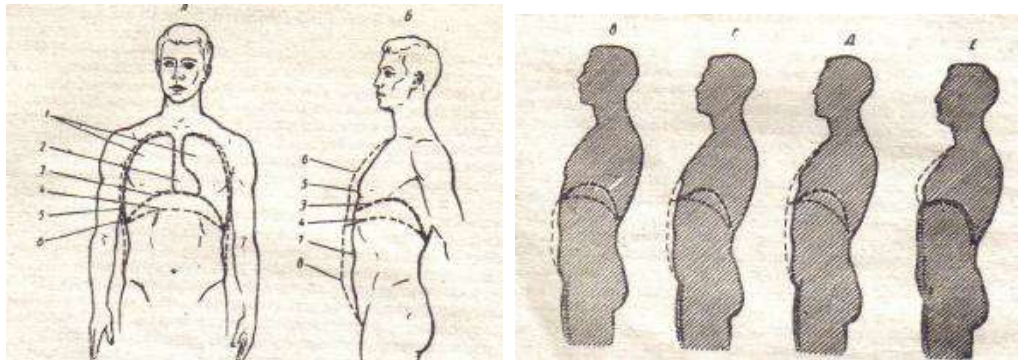
- **верхньореберне** (ключичне) або **клавікулярне** – в процесі дихання бере участь верхня частина легенів, при цьому піднімаються плечі. Таке дихання поверхове та недостатнє.

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

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

- **черевне** (діафрагмальне) або абдомінальне – бере участь грудобрюшна перетинка, що зветься діафрагмою.

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



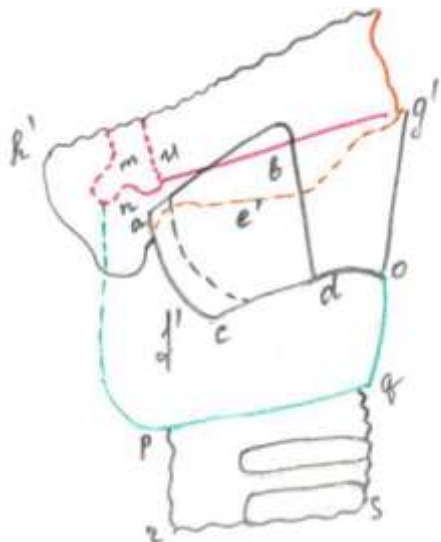
Мал. 10 – 11 Типи дихання

А – мішаний реберно-діафрагматичний; Б – мішаний реберно-діафрагматичний. Вид в профіль; В – чисто діафрагматичний (абдомінальний); Г – нижнє реберно-діафрагматичний з переважанням діафрагматичного дихання; Д – реберно-діафрагматичний; Е – чисто грудний (реберний). Передня стінка черева при такому вдиху витягується. 1 – легені; 2 – серце; 3 – діафрагма при видиху; 4 – діафрагма при вдиху; 5 – грудна клітина при видиху; 6 – грудна клітина при вдиху; 7 – черевна стінка при видиху; 8 – черевна стінка при вдиху.

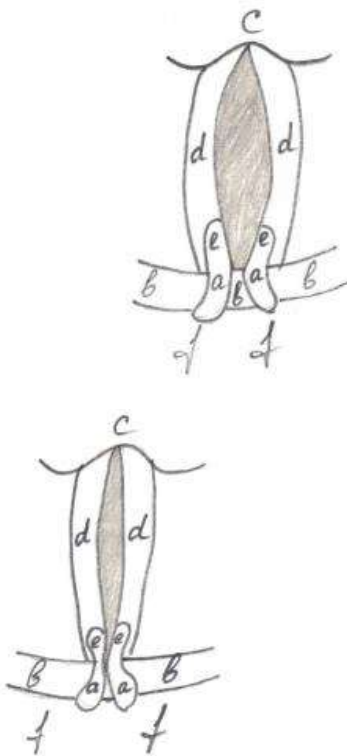
Місцем утворення звуку є гортань з її голосовою частиною – голосовими зв'язками. Взятє під час дихання повітря, зупиняється під зімкнутими складками, які під тиском роз'єднуються та коливаються, випускаючи частину повітря назовні. Тиск під складками відразу ж зменшується і вони знов змикаються, що у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



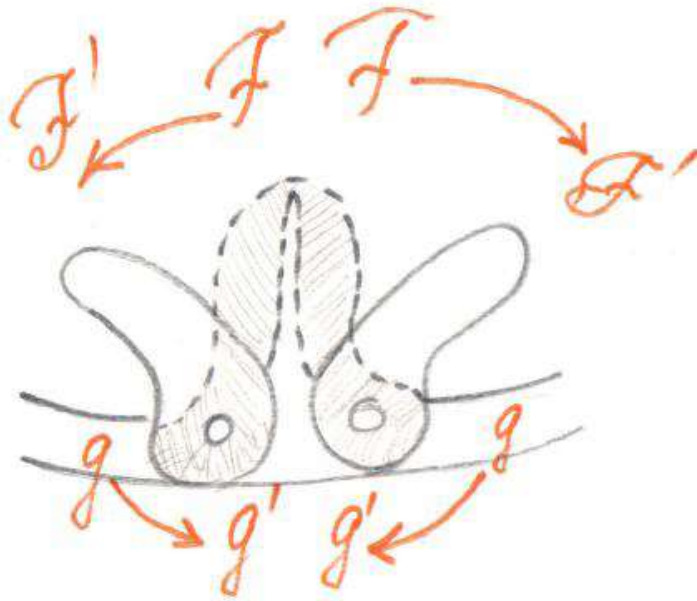
Мал. 13 Голосові складки у розтині (заштриховані – у стані спокою)



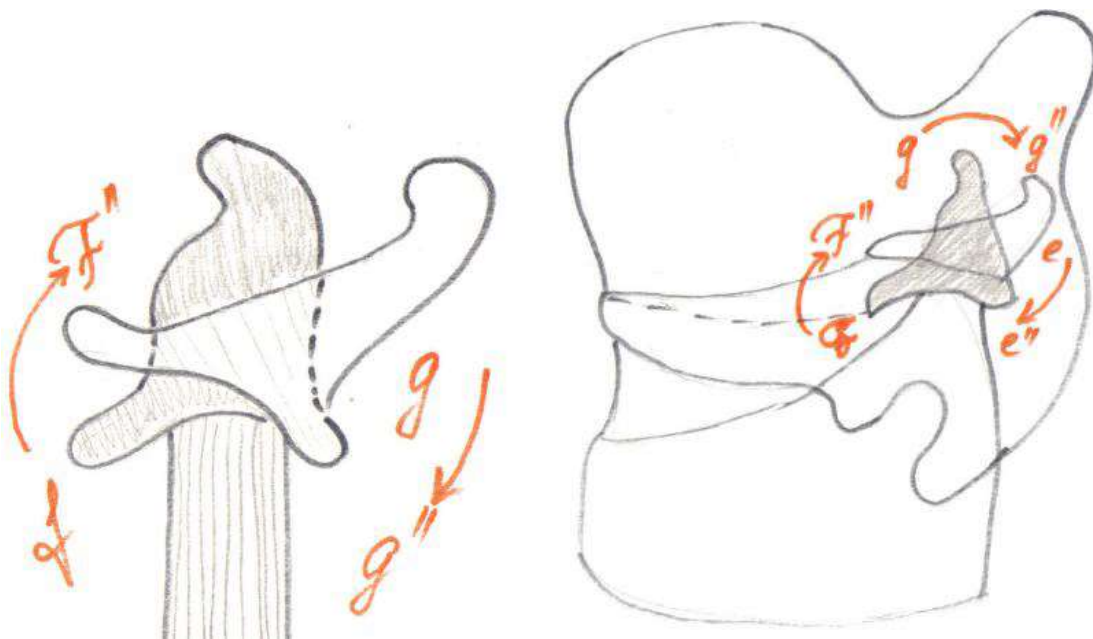
Мал. 15 Вигляд гортані збоку (у стані роботи)



Мал. 16 Вигляд поперекового прорізу голосових складок та черпаловидних хрящів у стані спокою і при шепоті



Мал. 17 Черпаловидний хрящ у русі



Мал. 18 Задня стінка персневидного хряща(у стані спокою і в русі)

g - g1 – зближення задніх відгалужків обох черпало видних хрящів

f – f1 – передні відгалужки черпаловидних хрящів, віддалення від середини

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

Тембр – це забарвлення звуку, завдяки якому відрізняються звуки однієї й

тієї ж самої висоти у виконанні різних голосів або інструментів. М'якість, глибина, округлість тембру вказують на перевагу низьких обертонів, а яскравість, гострота – на домінування високих призвуків. В утворенні тембру беруть участь: резонатори, дихальний стовп, гортань.

Атака – це момент утворення звуку. Розрізняють три види атак: тверда, м'яка, придихова.

М'яка атака – характеризується змиканням складок одночасно з початком видиху. Вона обумовлює спокійний, плавний початок звукоутворення.

Тверда атака – голосові складки щільно змикаються ще до початку видиху. Утворення звуку відбувається в результаті прориву підскладкового повітря крізь зімкнуті складки.

Придихова атака – змикання голосових складок значно відстає від початку видиху, в результаті чого перед звуком утворюється короткий придих у вигляді приголосної х (складки включаються в роботу поступово).

У хоровій практиці користуються м'якою атакою, але в залежності від характеру твору застосовуються і тверда (маршові твори, гімни, урочисту та героїчні твори) та придихова. При співі-горлінні також використовується придихова атака як метод роботи з початківцями.

Співацький звук, що виникає внаслідок атаки, посилюється резонаторами.

Резонатор (лат. *Resono* – відгукнутись) – частина голосового апарату, що надає слабкому звуку гучність та характерний тембр. Резонатори поділяються на:

- нижні – грудні (грудна клітка, трахея, бронхи, частина гортані);
- верхні – головні (верхня частина гортані, тверде піднебіння, порожнина носу, лобна пазуха, лицевий кістяк).

Головні резонатори над складками вище гортані, грудні – під складками. Відповідно, для високих звуків існують головні резонатори, для низьких – грудні. Кількість забарвлення звуку залежить не від інтенсивності тиску повітря

на голосові складки, а від правильного спрямування звуку в порожнину резонатора.

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

Одним з видів звуковедення є **легато** – (зв'язно або злитно) – плавний перехід від звуку до звуку. Незалежно від характеру твору, його темпу, динаміки легато завжди має єдиний нюанс для даного відрізка мелодії, навіть при постійному тривалому посиленню або послабленні сили звуку. Використання легато повинно бути однаковим.

Нон легато – (незв'язно, не злитно) – музичний штрих протилежний легато. Характеризується обмеженістю кожного звука мелодії при збереженні її безперервності.

Стакато – уривчасто, окремо, гостро – звук виконується чітко та гостро, приголосні вимовляються швидко, без поновлення дихання.

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

1. з 5 до 9-10 років ;
2. з 9-10 до 11-13 років ;
3. з 13-14 до ... років.

На першому етапі голосові складки коливаються тільки своїми еластичними краями і повністю не змикаються. Голосоутворення відбувається за фальцетним типом (тобто голос звучить в одному регістрі – головному). У

цьому віці дитячі голоси приблизно мають однаковий діапазон у межах першої октави. Виняток складають "гудошники" – голосоутворення яких складається за типом грудного регістру (декілька нот). Голоси дівчаток і хлопчиків не відрізняються за звучанням.

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

На третьому етапі після 12 років дитячий організм вступає в період статевого розвитку; відбувається перебудова дитячого організму в дорослий. У зв'язку з цим проходять зміни в голосовому апараті. Змінюється діаметр бронхів, глибина і висота твердого піднебіння (особливо у хлопців), розвивається рухливість м'якого піднебіння. Збільшується форма та об'єм ротової порожнини і глотки.

Зміна та перебудова організму називається ***мутацією***. Процес мутації проходить по-різному: це залежить від розвитку психіки, від загальнофізичного стану здоров'я дитини і від кліматичних умов. У дітей, що проживають в середній смузі статеве дозрівання охоплює вік приблизно від 14-17 років. У підлітків південних країн мутація відбувається раніше, у дітей що хворіють інфекційними хворобами загального захворювання, мутація відбувається пізніше. В одних і тих же кліматичних умовах в залежності від

індивідуальних особливостей (стану здоров'я, розвитку психіки) мутація може бути ранньою (11 років) або дещо спізнілою (до 17 і далі років). Зміна голосів у дівчаток і хлопців відбувається неоднаково. У дівчаток – спокійно, поступово, у хлопчиків – різкі, стрибкоподібні зміни голосу. У хлопчиків голос понижується на октаву (чого не відбувається у дівчаток). У період статевого дозрівання відмічається швидкий ріст гортані, у дівчаток на $1/3$, у хлопчиків на $2/3$, причому різко витягується вперед гортань, голосові зв'язки подовжуються. Бурхливий ріст гортані супроводжується посиленням приливом крові до тканин, що ростуть і запальними змінами у них. У хлопців ці зміни виражені яскравіше і тому викликають більш різкі порушення в голосоутворенні.

В мутаційному періоді умовно розрізняють 3 стадії: початкова, мутаційна та завершальна. Вони характеризуються відповідними ознаками: змінами у звучанні голосу та суб'єктивним відчуттям дітей, що співають.

На першій стадії відбувається: втрата верхніх крайніх нот, у хлопчиків з'являються нові звуки в малій октаві; незручність та кахикання, охриплість, сипота, псування тембру, виникають тусклі ноти, голос грубшає, голос поступово втрачає летючість, легкість, дзвінкість, інтонація стає нестійкою, підвищується голосова втома; у гортані може виявитися легке запалення, почервоніння слизової оболонки, невелика кількість слизу на голосових складках, в'ялість змикання.

На другій стадії всі явища ще більш прогресують, з'являються больові відчуття, ускладнення в звукоутворенні. Скорочується діапазон дитячого голосу, у хлопчиків – до декількох звуків, різко падає сила звуку. Хлопчики співають двома голосами – дитячим і більш низьким, близьким за звучанням до чоловічого (при різких переходах від одного до другого голос зривається, "співають півниками"). Але в розмовній інтонації зрив відбувається ще раніше, ще до мутації, тобто розмовний голос мутує раніше. У дівчаток – голоси грубішають, набувають тріскотливих призвуків, стирається тембр і падає сила звуку на середній ділянці діапазону (мі-сі першої – фа першої-до другої октави).

У гортані з'являється сильне почервоніння слизової, набряк в області черпаловидних хрящів (задня стінка гортані), запалення голосових складок, у цьому періоді відбувається стрибок у рості гортані та голосових складок.

Третя стадія найтриваліша. Вона характеризується поступовим збільшенням діапазону та сили співацького голосу, тембровим збагаченням. Поступово зникають болючі відчуття, охриплість та сипота. Хлопчики поступово звикають користуватися новими нижніми нотами, цілком переходять на спів теситури чоловічого голосу. Діапазон ре-ре1 і більше. Спочатку голоси їх ще слабкі по силі, не визначені за тембром, важко відрізнити баритон від тенора.

Стадії мутації у дівчаток виражені неясково. В них голоси міцніють і збагачуються новим тембром швидше, ніж у хлопчиків і тому тип і характер голосу виявляється раніше, незважаючи на те, що голоси ще не мають повного діапазону. Мутація у середньому триває близько півтора року, у залежності від індивідуальних особливостей – від декількох місяців до декількох років. Співати у цей період можна і навіть корисно, тому що спів сприяє розвитку голосового апарату і більш швидкому формуванню голосу, але режим – помірний (спів в обмеженому діапазоні без напруги голосового апарату, помірною силою звуку без форсування, відпочинок дорівнює кількості затраченого на спів. Дівчатка перестають співати на 1-2 місяці після перших менструацій.

Тема № 4. Артикуляційний апарат. Дикція, як засіб розкриття змісту твору. Орфоепія в хоровому співі.

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

Роль приголосних та голосних у співацькому голосоутворенні.

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

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

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

Опис артикуляції голосних звуків:

Аа – при вимові звуку [а]:

- ротова порожнина сильно відкрита, губи широко відкриті та притиснені до зубів;

- широкий язик лежить внизу, кінчик торкається нижніх зубів;

- струмінь повітря іде через рот.

Уу – при вимові звуку [у]:

- ротова порожнина майже закрита, губи заокруглені трубочкою та сильно

витагнені вперед;

- задня частина язика відсунена назад і високо піднята догори;
- струмінь повітря іде через рот.

Оо – при вимові звуку [о]:

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

Ии – при вимові звуку [и]:

- ротова порожнина напівзакрита, губи розслаблені, кутики губ розтягнені на боки та притиснені до зубів;

- язик висунений вперед і трохи піднятий догори;
- струмінь повітря іде через рот.

Іі – при вимові звуку [і]:

- ротова порожнина напівзакрита;

- губи в посмішці (сильно розтягнені на боки та щільно притиснені до зубів);

- передня та середня частини язика виразно посуваються наперед і якомога вище піднімаються догори;

- струмінь повітря іде через рот.

Ее – при вимові звуку [е]:

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

Голосні **є, я, ю, ї** вимовляються відповідно до голосних **е, а, у, і** зі швидким вимовлянням **й**.

Голосний [і] - самий дзвінкий із всіх голосних, він настраює на головне резонування, допомагає зібрати та приблизити звук (використовується при

глухому затемненому звучанні). При вимові гортань піднімається і тому він протипоказаний при зажатому горловому тембрі, сприяє створенню активної атаки. Утворюється при значному скороченні складок, активізуючи їх змикання і показаний при сипі, особливо коли він присутній як залишкове явище мутації.

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

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

Голосний [а] - займає середнє положення між дзвінкими та глухими голосними, легко піддається округленню. При вимові ротоглоточний канал приймає найбільш правильну форму, схожу на рупор, положення гортані близьке до співацького. Завдяки цим якостям [а] - часто використовується як основний голосний для відпрацювання вокального звучання. Він допомагає краще, ніж інші голосні звільнити артикуляційний апарат, виявити природній тембр голосу.

Голосний [о] - сприяє доброму підняттю м'якого піднебіння, наводить на відчуття "зеву" та положення глотки при округленні звуку, допомагає зняттю горління та затиснення. Рекомендується при надмірно близькому, різкому та пласкому звучанні.

Голосний [у] - самий глибокий та темний голосний, тому не застосовується при заглибленому глухому звучанні. При співі у більш ніж при інших голосних піднімається м'яке піднебіння, розширюється ротоглоточна трубка. [У] активізує голосові складки, стимулює роботу губ, наводить на відчуття прикритості в верхньому регістрі чоловічих голосів. Корисний при роботі з дитячими голосами: активізує в'яле м'яке піднебіння, губи та голосові

складки, допомагає позбавитись плаского, надмірно близького звучання, вирівнює звучання окремих партій та хору.

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

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

Приголосні в співі.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Мм – нижня губа змикається з верхньою;

- кінчик язика впирається в нижні зуби;
- краї язика притиснені до бокових зубів і до частини верхнього піднебіння;
- струмінь повітря проходить крізь щілину, ударяється у верхні різці і дає різкий шум, що нагадує свист;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Бб – губи спокійно замкнені, потім під натиском струменя повітря раптово розкриваються;

- струмінь повітря йде через рот;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Гг – задня стінка глотки зближена з коренем язика;

- корінь язика витягується назад;
- струмінь повітря йде через рот;
- голосові складки ненапружені, утворюється голос.

Гг – задня частина язика змикається з м'яким піднебінням;

- внаслідок раптового розмикання мовленнєвих органів утворюється шум;
- голосові складки напружені, утворюється голос зубами, завдяки чому утворюється характерний шум.

Дд – кінчик язика разом із передньою частиною язика спирається у верхні зуби та початок альвеол, а тильна частина язика притискується до нижніх зубів;

- сильний струмінь повітря розкриває зімкнення між передньою частиною язика і верхніми зубами, завдяки чому виникає характерний шум;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Зз – передня частина язика зближується з передніми зубами, при цьому утворюється вузька щілина у формі жолобка та шум, що нагадує свист;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Кк – задня частина язика змикається з м'яким піднебінням, звук утворюється внаслідок раптового розмикання мовленнєвих органів;

- струмінь повітря йде через рот;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Пп – верхня губа змикається з нижньою, а потім губи раптово розкривається струменем видихуваного повітря;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Рр – кінчик язика піднятий догори до альвеол, напружений і вібрує (тобто приводиться в коливання звучним струменем повітря);

- бічні краї язика притиснені до бокових зубів;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Нн – кінчик язика впирається у верхні зуби, передня частина язика, торкаючись верхніх зубів і альвеол, утворює зімкнення, тильна частина язика притиснена до нижніх зубів;

- сильний струмінь повітря розриває зімкнення між передньою частиною язика і верхніми зубами, внаслідок чого утворюється характерний шум;

- м'яке піднебіння опущене, внаслідок чого струмінь повітря частково проходить через ніс;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Жж – широкий кінчик язика піднятий до переднього краю твердого піднебіння і утворює з ним щілину, інша щілина утворюється між задньою частиною язика і переднім краєм язичного піднебіння;

- струмінь повітря, проходячи крізь ці щілини, утворює характерний шум, що нагадує шипіння;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Шш – широкий кінчик язика піднятий до переднього краю твердого піднебіння і утворює з ним щілину, друга щілина утворюється між задньою частиною язика і переднім краєм м'якого піднебіння;

- струмінь повітря, проходячи крізь ці щілини, утворює характерний шум, що нагадує шипіння;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Цц – кінчик язика зближується з ділянкою біля верхніх різців і альвеол, це

зімкнення поступово переходить у коротку щілину;

- сильний струмінь повітря, долаючи перешкоду, утворює характерний шум, що нагадує свист;

- внутрішня сторона переднього краю язика торкається основи нижніх різців;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Фф – нижня губа зближується з верхніми зубами, при цьому нижня щелепа злегка відведена назад;

- через утворену щілину проходить струмінь повітря, внаслідок чого виникає характерний шум;

- голосові складки не напружені, голос не утворюється.

Тт – кінчик язика разом із передньою частиною язика впирається у верхні зуби та початок альвеол, а тильна частина язика притискається до нижніх зубів;

- сильний струмінь повітря розриває зімкнення між передньою частиною язика та верхніми зубами.

Вв – нижня губа зближена з верхньою, між ними утворюється вузька щілина, через яку виходить струмінь видихуваного повітря;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Лл – кінчик язика піднімається і впирається у верхні передні зуби та початок альвеол;

- задня частина язика трохи піднята до піднебіння;

- край язика з одного боку або з двох боків опущені й утворюють щілини для виходу струменя повітря;

- струмінь повітря проходить через рот по краях язика, між язиком і щокою;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Сс – передня частина язика зближується з передніми зубами, при цьому утворюється вузька щілина у формі жолобка;

- краї язика притиснені до бокових зубів до частини твердого піднебіння;

- широкий кінчик язика впирається в нижні зуби;

- струмінь повітря проходить крізь щілину, вдаряючись у верхні різці, дає різкий шум, зімкнення закінчується раптовим розкриттям губ і шумним видихом струменя повітря;

- м'яке піднебіння опущене, внаслідок чого повітря рівномірним струменем проходить через ніс;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Дз дз – кінчик язика зближений з ділянкою біля верхніх різців та альвеол, це зімкнення поступово переходить у щілину;

- струмінь повітря, долаючи перешкоди, утворює характерний свист;

- внутрішня сторона переднього краю язика торкається основи нижніх різців.

Дж дж – широкий кінчик язика змикається з переднім краєм твердого піднебіння і це зімкнення далі переходить у вузьку щілину, одночасно задня частина язика наближується до переднього краю м'якого піднебіння;

- струмінь повітря, проходячи крізь ці щілини, утворює характерний шум, що нагадує шипіння;

- голосові складки напружені, утворюється голос.

Дикція - якість, розбірливість вимови тексту. В хорі залежить від якості вимови тексту кожним співаючим і хором. Дикція повинна відповідати характеру твору. З метою досягнення ансамблю та чіткості дикції, вимова співаків повинна бути зведена до однаковості. Для тренування артикуляційного апарату рекомендується вдаватись до спеціальних вправ: читати хором слова твору, що вивчається, в довільних темпах без музики; виголошувати текст в заданому ритмі, спів скоромовок, музично-логопедичне розспівування.

Орфоепія (гр. орфос - правильний, епос мова) – правильність вимови тексту.

Тема №5 Загальне поняття про ансамбль. Хоровий ансамбль.

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

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

1. група музикантів (співаків, інструменталістів), які разом виконують музичний твір;
2. музичний твір для невеликої кількості виконавців;
3. спільне, злагоджене виконання музичного твору кількома учасниками (вокальний, інструментальний);
4. колектив, що об'єднує виконавців різних видів мистецтва (ансамбль пісні та танцю).

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

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

Аналізуючи ансамбль, ми підходимо головним чином через відчуття. Для досягнення ансамблю співаку необхідно врівноважуватися та зливатися зі своєю партією, партії в свою чергу – у хорі, диригенту – регулювати силу звуку як окремих співаків, так і партій у цілому. Вирішальне значення має відчуття ансамблю.

Робота над ансамблем хору являє собою творчий процес, оскільки технічна та художня сторони при роботі над ним, невід'ємні одна від одної: ансамблева техніка визначається поставленим художнім завданням, а здійснення художнього задуму неможливо без технічної досконалості ансамблю.

У хоровому виконавстві розрізняють **вокальний, тембровий, ритмічний,**

динамічний, унісонний, гармонічний, поліфонічний ансамблі; ансамблі *хору* та *солістів, хору* та *інструментального супроводу*.

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

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

Загальний ансамбль - це злитність й врівноваженість усіх партій між собою в єдиному звучанні. У загальному ансамблі можливі варіанти співвідношення сили звука, тембрових барв і на відміну від часткового ансамблю, є самостійним засобом виразності. Ансамблева врівноваженість залежить від теситурних умов та різноманітності *фактури*.

У залежності від цього ансамблі поділяються на: *природний* та *штучний*.

Природний ансамбль утворюється при однакових теситурних умовах, рівномірному використанні регістрів кожної з хорових партій.

Штучний ансамбль - це такий ансамбль, при якому хорові партії знаходяться в різних неоднакових теситурних умовах.

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

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

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

- динаміки; використання динамічних відтінків, що відповідають природі звучання партій на даній висоті, зумовлює ансамблевий ефект і навпаки. Так, застосування піано, піанісимо у високому регістрі або форте, фортіссимо у

низькому, суперечить природі співацьких голосів;

- метроритму (*прості, мішані, складні та перемінні розміри, зміна темпів*); невірно взятий темп негативно позначається на хоровому ансамблі;
- фактури (*аналіз партитур за вибором викладача*).

Тема №6 Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві

Наукове осмислення виконавської інтерпретації є одним з пріоритетних напрямків сучасного музикознавства. Поява ряду робіт вітчизняних та зарубіжних вчених¹, що охоплюють різні аспекти проблеми (зокрема, культурологічний, методологічний, соціально-культурний, філософсько-естетичний), свідчить про становлення загальної теорії виконавської інтерпретації, з розгалуженою системою понять та сформованим термінологічним апаратом. Натомість, теоретичне осмислення явища *диригентської* інтерпретації, яка є специфічним різновидом загальної музичної інтерпретації, відбувається із помітним відставанням. Треба зауважити, що останнім часом має місце поступове узгодження практичного досвіду з окремими позиціями теорії виконавської інтерпретації, про що свідчить ряд наукових та методичних праць диригентів, зокрема, Г. Єржемського [3; 4], Р. Кофмана [9], Г. Макаренка [13], В. Рожка [16] та інших. Проте, в цих дослідженнях розглянуто специфіку диригентської творчості в галузі симфонічного мистецтва. Специфіка ж диригентської інтерпретації в умовах *хорового виконавства* ще не отримала належного теоретичного узагальнення, що і зумовлює *актуальність* даної роботи². Метою дослідження є узгодження положень теорії загальної музичної інтерпретації зі специфікою мистецтва хорового співу, а також розробка методики аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера.

Коротко зупинимося на окремих положеннях загальної теорії музичної інтерпретації, які, на нашу думку, мають важливе значення для розуміння специфіки диригентської інтерпретації, а також для встановлення критеріїв індивідуального стилю диригента.

1. Теорія музичної інтерпретації визначає чотири складові інтерпретації, що узгоджуються попарно між собою —

суб'єкт та **об'єкт** інтерпретації; **процес** інтерпретації та **результат** даного процесу. Таким чином, необхідно встановити специфіку кожної з означених складових в умовах хорового виконавства.

2. Для розуміння специфіки диригентської інтерпретації важливе значення має встановлення О. Котляревською [8] етапів інтерпретаційного процесу. Це, зокрема: формування первісного уявлення про твір; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу. Характеристика індивідуальних особливостей кожного з етапів є основою для створення моделі індивідуального виконавського стилю того або іншого диригента.

3. В осмисленні індивідуального виконавського стилю диригента важливою є розробка поняття виконавської концепції твору, художньої цілісності твору та засобів створення такої цілісності. На основі мобільних ресурсів музичного тексту, його варіативного потенціалу можливе створення інтерпретаційної версії твору, виконавської концепції. Аналіз роботи диригента з варіативним потенціалом музичного твору (динамікою, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою, образною сферою) є важливою складовою індивідуального виконавського стилю диригента.

4. Безперечно, індивідуальний виконавський стиль диригента слід розглядати як специфічний прояв індивідуального виконавського стилю музиканта, дослідження якого становить вагомую частку загальної теорії музичної інтерпретації. Тому ряд положень теорії, зокрема, щодо класичного та романтичного виконавського архетипу, щодо технічної, художньої та інтелектуальної складових виконавського стилю тощо — є цілком справедливими по відношенню до виконавського стилю диригента-хормейстера.

Враховуючи наведені положення теорії інтерпретації, розглянемо специфіку кожної з чотирьох складових виконавської інтерпретації — суб'єкту, об'єкту, процесу та результату — в умовах хорового виконавства.

Специфіка суб'єкту диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві. Суб'єктом диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві виступає, з одного боку, диригент, а з іншого — колектив виконавців (хор). Отже, на відміну від інших видів музичного виконавства, в даному випадку суб'єкт інтерпретації є комплексним. Специфіка структури суб'єкту диригентської інтерпретації передбачає певні взаємовідносини в системі «диригент — хоровий колектив», що включають психологічний, технічний та етико-естетичний аспекти. *Психологічний* аспект — це вплив диригента на хоровий колектив, який відбувається на раціональному та емоціональному рівні. Диригент-хормейстер впливає на свідомість хористів за допомогою слів, на підсвідоме начало — за допомогою емоційного спілкування, магнетизму [7, с.243]. *Технічний* аспект взаємодії диригента і хорового колективу передбачає донесення диригентом власної виконавської версії твору за допомогою мануальної техніки, а також особистісних якостей — волі, магнетизму, енергетики, вербальних засобів. *Етико-естетичний* аспект — це відповідальність хормейстера перед хоровим колективом, його морально-етичні ідеали та система духовних цінностей. Це те, що дає диригенту моральне право апелювати до загальнолюдських цінностей як у побутовій сфері — у повсякденному спілкуванні з артистами, — так і в професійно-творчій. Названі аспекти тісно пов'язані між собою, утворюючи повноцінну систему впливу диригента на хоровий колектив. Вони функціонують як на зовнішньому (комунікативному), так і на внутрішньому (особистісному) рівні.

Індивідуальність диригента-хормейстера виявляється в його творчому методі та індивідуальному виконавському стилі.

Творчий метод диригента — це сукупність світоглядних, розумових, психологічних, професійних особливостей та особистісних якостей, які визначають його підхід до творчості, в тому числі стиль спілкування з колективом, індивідуальний виконавський стиль, репертуарні пріоритети тощо. Складові творчого методу утворюють певну ієрархію, в якій розрізняються

фундаментальні та похідні елементи. До фундаментальних складових належать світогляд, художнє мислення, психологічні, фізичні, психічні особливості, професійні та особистісні якості диригента. Від фундаментальних елементів залежать похідні — стиль спілкування з колективом та репертуарні пріоритети. Критерії відбору тих або інших творів до репертуару музиканта-виконавця завжди пов'язані із його світоглядом, художнім смаком. Це ще в більшій мірі стосується диригента-хормейстера, оскільки йдеться про хорові твори, де наявний вербальний текст, що конкретизує зміст таких творів.

Окрім загально-професійних якостей музиканта-інтерпретатора (в т.ч. вміння передати задум композитора, створити цілісний музичний твір тощо), творчий метод диригента-хормейстера включає професійні якості, обумовлені специфікою хорового мистецтва. Це, зокрема, володіння вокально-хоровою технікою та хоровою технологією, що передбачає знання базисної системи елементів хорової звучності, вміння працювати в натуральному та темперованому строї, вміння відчувати хоровий звук та хорову фактуру, здатність передати власні відчуття на емпіричному, вербальному та мануальному рівнях. Серед особистісних якостей диригента необхідно виділити лідерство, комунікабельність, диригентський магнетизм, волю, артистичну енергетику, емоційність, інтелект, морально-етичні ідеали, щирість, доброзичливість, відчуття справедливості тощо. Репертуарні пріоритети, що їх визначає диригент, є одним з найголовніших показників його художнього кредо.

Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера — це система виконавських (загальних, спеціальних, технічних) прийомів і засобів, яка визначається специфікою хорового виконавства, складовими творчого методу хормейстера і системою мобільних ресурсів виконуваного твору та реалізується в процесі виконавської інтерпретації. До загальних виконавських засобів належать темп, агогіка, динамічні відтінки, штрих, фразування, засоби досягнення і розподілення кульмінацій [5, с.9] (збільшення напруги, темпу,

динаміки тощо), спосіб початку і завершення твору, лінійний чи драматичний спосіб виконання, театральність, персоніфікованість чи наративність виконання. *Спеціальні* виконавські засоби — це манера звуковидобування, тембр, різні засоби використання голосу в залежності від регістру і теситури, цезури або «ланцюгове» дихання, ясна або знівельована дикція, виразна подача літературного тексту, наповнення звуку об'ємне чи плоске, міра легато при переході від одного звуку на інший тощо. *Технічні* виконавські засоби — відповідні до образно-змістовної сфери твору мануальні жести диригента, за допомогою яких керівник передає хору власну виконавську версію твору.

Попри унікальність індивідуального виконавського стилю кожного хорового диригента, можна встановити три основних типи виконавських стилів — раціоналістичний, емоціональний та синтетичний. *Раціоналістичний тип* характеризується об'єктивізмом, точним розрахунком інтерпретації, логікою виконавського задуму, вмінням споруджувати з деталей монолітні конструкції. Для *емоціонального типу* властиве домінування емоційного начала, артистична свобода, яка основана на суб'єктивному відчутті, інтуїції, імпульсивності, стихійності. *Синтетичний тип*³ характеризується глибиною, проникливістю виконання, емоційністю без стихійності, аргументованим, логічним суб'єктивізмом, продуманою імпровізацією тощо [5, с.91].

Як зазначалося, в рівній мірі із диригентом-хормейстером інтерпретуючим суб'єктом в хоровому виконавстві виступає хоровий колектив. За умов відносної стабільності виконавського складу, статусу хорового колективу, наявності традицій, що існують і підтримуються в колективі тощо, можна говорити про *виконавський стиль*, притаманний даному хору. Отже, можна виділити наступні чинники, що впливають на виконавський стиль хору: 1) об'єктивні характеристики хорового колективу: а) склад хору (кількість і якість співаків, їхній вік, професійний статус, навички співу в хорі, особиста зацікавленість, відданість справі тощо); б) статус колективу — державний, самодіяльний, приватний тощо (від статусу залежать умови роботи в колективі,

стабільність та масштаби фінансування, репетиційна база, наявність або відсутність державної чи меценатської підтримки, кількість замовлень, інтенсивність концертної діяльності, публічність тощо); 2) репертуарна спрямованість колективу (традиції) — показник його художньо-естетичної позиції; 3) сукупний вплив індивідуальних виконавських стилів диригентів-хормейстерів, що працювали з колективом. Звідси, *колективним виконавським стилем* можна вважати синтетичний вид традиції (виконавської, репертуарної, звукової), що склалася історично та має чітко визначену національну приналежність. В ній — багатоскладовий інтерпретаційний «макет» певного кола творів, визначених репертуарною спрямованістю колективу, спирається на особливий різновид, деякий звуковий ідеал, що функціонує в колективному виконанні на основі взаємодії таких елементів хорової звучності, як стрій, ансамбль, манера звуковидобування, динаміка, тембр хору тощо. В свою чергу, діє зворотній зв'язок — хоровий колектив з багатими традиціями стає певного роду *мистецьким середовищем*, яке виховує не лише артистів хору, але і диригента.

Специфіка об'єкту диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві. Специфічним для хорового мистецтва є наявність у більшості творів двох текстів — музичного та літературного. Об'єктом диригентської інтерпретації слід вважати синтетичний текст музичного твору, який отримує назву авторський (первинний) текст хорового твору. В структурі тексту хорового твору розрізняються стабільні (інваріантні) і мобільні (варіативні) компоненти. До перших можна віднести, по аналогії з текстом інструментального твору, звуковисотність, метроритм та структуру. Специфічним компонентом хорового твору, що також належить до стабільних, є вербальний текст. До варіативних компонентів хорового твору належать динаміка, агогіка, темп, артикуляція, програма твору, авторські вербальні позначення, а також група специфічних хорових засобів (дикція, стрій, частковий та загальний ансамбль тощо). Аналізуючи варіативний потенціал

хорового твору, необхідно, таким чином, враховувати наявність літературного тексту, що — як і будь-яка інша програма музичного твору — конкретизує та звужує його зміст.

Специфіка процесу диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. Під процесом диригентської інтерпретації слід розуміти становлення художньої концепції твору, а також трактовку хору, його виражальних можливостей: а) в ході взаємодії суб'єкта і об'єкта інтерпретації; б) в ході взаємодії між собою виконавських ланок суб'єкту інтерпретації — диригента і хорового колективу. В структурі процесу диригентської інтерпретації виокремлюються три стадії — самотійна, репетиційна та концертна.

Самотійна стадія передбачає створення індивідуальної виконавської концепції твору (або, за термінологією Г. Макаренка [13], особистої внутрішньої моделі твору). Дана стадія пов'язана із внутрішньою активністю диригента (за Г. Єржемським). Змістом самотійної роботи диригента є смислетворення — перехід первинного тексту хорового твору в цілісний твір, що звучить в уяві диригента. В процесі смислетворення, у свою чергу, можна виділити кілька етапів — підготовчо-інформаційний, первісно-емоційний, інтелектуально-аналітичний, образно-змістовний та емпіричний.

Сутність *підготовчо-інформаційного* етапу полягає у зборі відомостей про твір — зокрема, встановленні культурно-історичного контексту твору, світоглядних особливостей його авторів (поета і композитора), програми твору, виконавської історії тощо. *Первісно-емоційний* етап інтерпретаційного процесу — це формування первісного уявлення про твір на загально-емоційному рівні (подобається — не подобається). Як зазначалося, у загальній теорії музичної інтерпретації (зокрема, в методиці аналізу варіативного потенціалу музичного твору О. Котляревської) дані етапи інтерпретаційного процесу визначаються як випередження, формування первісного уявлення про твір на основі даних про нього та контекстуалізація, встановлення зовнішніх зв'язків твору.

Інтелектуально-аналітичний етап включає аналіз співвідношення вербального та музичного текстів, музично-теоретичний та виконавський аналіз твору. В ході аналізу співвідношення музичного та словесного тексту необхідним є знайомство з літературним першоджерелом твору. Музично-теоретичний аналіз передбачає розгляд загальних та специфічних засобів музичної виразності (відповідно, до перших належать мелодія, гармонія, динаміка, метр, агогіка, структура тощо, до других — засоби, що притаманні хоровому мистецтву: встановлення темпу і виду хору, регістру, діапазону хорових голосів, хорової фактури, видів ансамблю тощо). В ході виконавського аналізу розглядаються загальні, специфічні, та технічні виконавські засоби виразності даного твору; встановлюються потенційні труднощі роботи з твором (вокальні, інтонаційні, ритмічні, ансамблеві, дикційні тощо); аналізуються виконавські умови — обставини творчо-виробничого процесу, рівень хору та ін. Даний етап інтерпретаційного процесу в загальній теорії музичної інтерпретації визначається як поглиблення — з'ясування особливостей функціональних зв'язків в межах твору, встановлення внутрішнього смислу твору.

Образно-змістовний етап — це побудова образно-змістовного строю твору, що є узагальненням аналітичних даних попередніх етапів інтерпретаційного процесу. *Емпіричний* етап передбачає пошук виконавських технологій, які можуть бути використаними у репетиційній роботі. Образно-змістовний та емпіричний етапи інтерпретаційного процесу слід розглядати, відповідно, як формально-змістовний результат самостійної стадії процесу диригентської інтерпретації: завершенням цієї стадії можна вважати чітке уявлення диригента — *що саме* (який твір, у всій глибині його внутрішніх і зовнішніх зв'язків) і *яким чином* (за допомогою яких виконавських технологій) слід здійснити в ході репетиційної роботи над даним твором. В загальній теорії музичної інтерпретації цим етапам інтерпретаційного процесу відповідає етап осягнення, а його головною метою стає можливе створення «нового образу твору» [8, с.9]. Обов'язковими складовими такого образу в умовах

хормейстерської інтерпретації є змістовний і пластичний компоненти. Втілення індивідуального образу твору починається в наступній стадії інтерпретаційного процесу — репетиційній.

Репетиційна стадія передбачає а) впровадження хорової технології: роботу над найважливішими компонентами хорової звучності — ансамблем, строем, унісоном партій і хору, динамікою, дикцією тощо з метою розкриття виражальних можливостей хору; б) втілення індивідуальної концепції виконуваного твору. В ході репетиційної роботи відбувається корекція нового (індивідуального) образу твору (або індивідуальної виконавської концепції твору) відповідно до умов певного хорового колективу. Поступово *індивідуальна* виконавська концепція твору (та, що склалася в уяві диригента-хормейстера в процесі самостійної роботи над партитурою) перетворюється на *колективну* виконавську концепцію — колективне уявлення про виконуваний твір. Колективна виконавська концепція складається в результаті донесення диригентом-хормейстером індивідуального образу твору до свідомості колективу. Як і в індивідуальному образі твору, в колективному також поєднуються змістовний і формальний (або технічний) компоненти. Інакше кажучи, колективний образ твору — це чітке уявлення артистів хору щодо того, який твір і за допомогою яких виконавських технологій (приймів вокальної техніки, засобів хорового виконання тощо) втілюється в ході репетиційної роботи. Чим більш чітким, деталізованим буде колективний образ виконуваного твору, тим більшою буде зацікавленість артистів процесом роботи, їх націленість на кінцевий результат репетиційного процесу — створення унікальної (колективної) виконавської версії твору. *Концертна* стадія процесу диригентської інтерпретації передбачає втілення індивідуально-колективної концепції твору «тут і зараз» — в умовах конкретного концертного виконання хорового твору.

Специфіка результату диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. Результатом роботи диригента-інтерпретатора слід вважати

виконавський (вторинний) текст хорового твору, що існує в уявній (самостійна стадія), реальній (репетиційна стадія) та завершений (концерт) формах. Як зазначається у теорії музичної інтерпретації, виконавський текст твору є сукупністю виконавських версій даного твору, в тому числі версій різних суб'єктів інтерпретації, а також версій одного суб'єкту інтерпретації, створених в різний час, в різних виконавських умовах (під час концертів, записів, репетицій). Специфічною ознакою виконавського тексту є художня цілісність, яка є результатом осмислення нотного тексту інтерпретуючим суб'єктом, створення на цій основі виконавської концепції твору та втілення цієї концепції в процесі виконання твору. Художня цілісність твору є умовою та ознакою втілення виконавської концепції. Аналіз засобів досягнення художньої цілісності хорового твору дозволяє порівняти різні виконавські версії одного твору та зробити висновки щодо особливостей індивідуального виконавського стилю кожного з диригентів-хормейстерів.

Чотири компоненти диригентської інтерпретації, що розглядалися вище, — суб'єкт, об'єкт, процес і результат інтерпретації — не існують окремо, проте тісно взаємодіють. Тому, розглядаючи будь-який з них, необхідно враховувати інші. Більше того, окремі складові диригентської інтерпретації проявляють себе за допомогою інших складових. Функціонування чотирьох складових виконавської інтерпретації в умовах хорового виконавства відображене на схемі (див. додаток).

Встановлення специфіки диригентської інтерпретації є теоретичною основою для розробки **методики** аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, в якій даний стиль розглядається крізь призму взаємодії вищезначених складових диригентської інтерпретації. Методикою передбачено аналіз виконавських прийомів і засобів хормейстера (загальних, спеціальних та технічних) в різних стадіях інтерпретаційного процесу, з урахуванням особливостей об'єкту інтерпретації (варіативного потенціалу хорового твору) та специфіки інтерпретуючого суб'єкту, обумовленої

колективним характером творчості, зокрема, роллю хорового колективу в процесі інтерпретації.

Дослідження індивідуального виконавського стилю диригента включає чотири напрямки, які відповідають чотирьом складовим диригентської інтерпретації (об'єкту, суб'єкту, процесу та результату інтерпретаційного процесу).

Уявлення про індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера складається з аналізу самотійної, репетиційної та концертної стадій *процесу* диригентської інтерпретації. Даний аналіз ґрунтується на вивченні аудіо та відеозаписів концертів та фрагментів репетицій, спогадів учасників репетиційного процесу (в першу чергу, артистів хору), рецензій концертів тощо. Важливим матеріалом аналізу є інтерв'ю з хормейстером, виконавський стиль якого досліджується (опубліковані, або, по можливості, здійснені самим дослідником), а також особисті враження дослідника від відвідувань репетицій, концертів. В ході аналізу необхідно знайти відповіді на ряд запитань. Зокрема, чим керується диригент-хормейстер у виборі того або іншого твору до репертуару свого колективу? З чого він починає роботу над новим твором? Як готується хормейстер до початку роботи над новим твором? Коли, на його думку, можна починати репетиційну роботу над даним твором? Яким чином хормейстер знайомить колектив з новим твором? Якими є визначальні принципи репетиційної роботи, її логіка? Які завдання ставить перед колективом та собою хормейстер перед початком репетиції? Коли, на думку хормейстера, твір можна вважати готовим до винесення на концертну естраду? Якою бачить свою роль в концерті даний диригент? Відповіді на ці та інші запитання дають підстави узагальнити особливості процесу диригентської інтерпретації, які притаманні тому чи іншому диригенту-хормейстеру.

Іншим напрямком дослідження індивідуального виконавського стилю диригента є вивчення *об'єкту* інтерпретації, яке здійснюється в двох аспектах, тобто встановлюється — *що* (які твори) і *як* (яким чином) інтерпретує даний диригент-хормейстер. Показовим в сенсі індивідуального виконавського стилю

є вибір творів до репертуару. Зокрема, жанрова систематизація репертуару, встановлення пріоритетних для даного диригента історичних, національних та авторських стилів. Які твори переважають в репертуарі даного диригента? до яких він повертається неодноразово? що змінюється в інтерпретації таких творів? — так можна окреслити коло питань, що пов'язані із специфікою об'єкту диригентської інтерпретації. З іншого боку, важливою складовою методики дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера є аналіз виконуваних ним хорових творів як об'єктів інтерпретації. Даний аналіз передбачає виявлення в структурі музичного тексту стабільних та мобільних компонентів і подальший аналіз варіативного потенціалу даних творів. Матеріалом такого аналізу є нотний текст музичного твору.

Визначальним для дослідження індивідуального виконавського стилю диригента є аналіз здійснених ним виконавських версій музичних творів — тобто *результату* процесу диригентської інтерпретації. Особливо корисним слід вважати порівняльний аналіз виконавських версій одного твору, запропонованих різними диригентами-хормейстерами. Головним завданням аналізу виконавських версій того чи іншого хорового твору є встановлення засобів досягнення художньої цілісності даного твору. Матеріалами, що аналізуються в цьому аспекті, виступають аудіо та відеозаписи концертів та репетицій, студійні записи, диригентські коментарі, критична література тощо.

Дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера не можливе без урахування специфіки його «інструменту» — тобто, колективу, з яким він працює. Як зазначалося, хоровий колектив, наряду з диригентом-хормейстером, виступає як складова комплексного *суб'єкту* диригентської інтерпретації. Хоровий колектив, особливо, колектив із вагомими виконавськими традиціями, у свою чергу, здійснює вплив на виконавський стиль диригента-хормейстера.

Запропонована методика систематизує дослідницькі дії по вивченню індивідуального виконавського стилю диригента. Застосування її для аналізу

індивідуальних виконавських стилів тих або інших диригентів-хормейстерів, опис таких стилів та їх порівняльний аналіз має стати наступним завданням дослідження.

Без перебільшення можна сказати, що питання вокальної роботи в кожному хорі, є самим складним для хормейстера.

Диригент хору - це перш за все викладач вокалу. Він повинен відмінно володіти не тільки методикою індивідуальної постановки голосу, але бути ще й викладачем багатоголосного співу.

Сучасний стан вокальної підготовки учителів музики, особливо теоретичний, багато в чому не відповідає потребам фахівців цього профілю.

Так, наприклад, майбутніми диригентами хору ніде не вивчається в повному обсязі курс “Основи вокальної методики”.

В умовах, які створилися, єдиний шлях досягнення теоретичних та практичних основ вокалу – самоосвіта.

Дитячий голос являє собою явище більш динамічне, ніж дорослий. На очах у керівника він зростає по всім показникам в декілька разів. Тому і керівник хору повинен постійно накопичувати та вдосконалювати свої знання в сфері вокалу.

Довгі роки в дитячому вокалі панувала єдина теорія – про необхідність розвитку у дітей, так званого, фальцетного звукоутворення. Фальцетна манера співу переважає і зараз у більшості дитячих хорів.

Фізіологічний механізм її дії вокальна наука пояснює, як неповне змикання та роботу не всієї маси голосових м’язів, а тільки їх країв, в протилежність грудній манері співу, коли м’язи змикаються щільно та коливаються повністю. В методичній літературі стверджується, що для безпеки щойно формуючої голосової м’язи не можна цілком включати її в роботу, і тому підключення голосового резонатору, як індикатора грудного типу роботи м’язів, є нібито тривожним симптомом. Але “крайова робота голосових м’язів при фальцетному звукоутворенні, коли поміж краями м’язів залишається повітряний простір та повітря проходить крізь погано зімкнуту голосову щілину, породжує голос,

котрий має “продуктивний” характер, бідний за тембром, позбавлений сили та мало спроможний до гнучкості.”*

В той же час “щільне змикання м’язів та їх повне включення в роботу створює тембр, багатий обертонами, голос сильний, спроможний до великих змін в градаціях цієї сили, а також до тембрового забарвлення.”**

В цитованій роботі, присвяченій проблемам дорослого вокалу, наводяться слідуючи повідомлення у галузі розвитку дитячого голосу. “Формування вокальної м’язи починається із семилітнього віку. Біля одинадцяти років м’язові тканини входять до сполучено-тканьового краю м’язів. Тобто до 13 років, займаючись дітьми, слід користуватися фальцетним легким звучанням, уникаючи включення в дію ще несформований грудний механізм роботи голосових м’язів.”***

* Дмитрієв Л.Б. “Основи вокальної педагогіки”.

** Теж саме.

*** Теж саме.

Але в добре поставленому співацькому голосі, м’язи працюють за мішаним типом коливань (фальцетний та грудний механізм включення одночасно), внаслідок чого вирівнюються регістрові переходи і голос набирає, начебто, “безрегістрову” будову. Якщо враховувати ще й ту обставину, що жіночі голоси від природи мають мішаний (мікстовий) характер звучання, то виникає питання, чому розвиток єдино вірного мішаного співацького звукоутворення саме в момент формування вокальної м’язи треба штучно обмежувати, відключаючи грудний регістр. Розумний педагогічний вокально-слуховий контроль не припустить перевтоми дитячих голосів, але відразу

повинен вести їх до єдино вірної мети.

“Недостатнє залучення голосових м’язів до участі в звукоутворенні при співі в період бурхливого розвитку внутрішньої голосової м’язи неминуче повинно приводити до відносного відставання останньої.”

Очевидно, тільки при відповідному вокальному тренуванні із самого початку свого формування внутрішня голосова м’яза (та її нервовий апарат), можуть досягти свого повного розвитку та відповідно повно проявити себе у вокальному відношенні. З цим, в якійсь мірі, пов’язана і можливість повного розвитку голосового органу в цілому, виявлення усіх його вокальних ресурсів.

“При мішаному звучанні голоси школярів (навіть молодших) відрізняються природністю, виразністю. З віком ці голоси міцніють, технічні можливості їх значно розширюються, тембри індивідуалізуються та збагачуються.”*

Боязливість використання грудного регістру та, відповідно, розвиток грудного механізму звукоутворення у дитячому віці відбувається за недостатньої якості теорії питання та відсутності відповідної методики вокальної роботи з дітьми.

Ігнорування більш досконалого з фізіологічної точки зору грудного механізму звукоутворення приводить до того, що в дитячих хорах, співаючих у фальцетній манері, навіть голоси старшокласниць, звучать, як у семилітніх дітей. Це очевидна ознака, наслідок штучного обмеження у розвитку голосу. Переходячи в дорослий хор, або при бажанні почати серйозно займатися вокалом дівчат, які співали раніше у фальцетній манері, приходить перевчати, спочатку ставити їм голоси. Таким чином, бачимо очевидний розрив у спадкоємності вокального розвитку від дитячих навичок до дорослих, чого не має ні в одній із інших галузей навчання, виховання.

Нове та дуже цікаве пояснення різних типів вокальної техніки (способів звукоутворення) надає в своїй книзі “Співацький голос” французький вчений Р.Юссон. Він розподіляє різні способи співацького звукоутворення на два

основні типи в залежності від величини імпедансу: на техніку співу зі слабим імпедансом та техніку співу із сильним імпедансом.

Імпеданс – це загальний опір (протivotиск зверху на м'язи), який створюється коливанням в ротоглоточному рупорі стовпом повітря. Імпеданс протидіє підзв'язковому тиску повітря. Його розмір залежить від форми рупору, від різних змін його форми.

Цікаво, що описуваний ним тип вокальної техніки із слабим імпедансом, майже по всіх своїм фізіологічним та акустичним ознакам, співпадає із фальцетним звукоутворенням у дітей.

Також, переконливо співпадають ознаки техніки співу із сильним імпедансом із фізіологічними і акустичними особливостями мішаного звукоутворення у дітей.

Ось як характеризує Р.Юссон техніку співу обома типами вокальної техніки.

Головні нервово-рухові ознаки співу зі слабим імпедансом.

- 1). Тонус гортані підвищений (тобто підвищена напруга гортані, котра відчувається співаком). Глибина змикання м'язів невелика.
- 2). Підзв'язковий тиск більш слабший, ніж у випадку сильного імпедансу. Дихання менш глибоке, черевний прес менш активний та менш чітко відчувається.
- 3). Дуже висока гортань, майже на рівні стану спокою, часом ще вище.
- 4). Піднебінна завіска піднята та дуже притиснута до задньої стінки носоглотки.
- 5). Нижня щелепа мало, або зовсім не спущена. Рот відкритий в ширину, вертикальне відкриття рота дуже невелике. Порожнина рота дуже зменшена в усіх напрямках.

Сильний імпеданс.

1). Тонус гортані здається заниженим та мало відповідає силі звукоутворення (тобто напруга гортані невелика). М'язи стовщені, змикаються на великій глибині по вертикалі без зайвої напруги.

2). Підзв'язковий тиск набагато вищий, ніж у разі слабого імпедансу. Вдих більш глибокий, робота черевного пресу сильно збільшена та захоплює м'язи тазу.

3). Гортань сильно опущена, набагато більше, ніж в стані спокою. Спостерігається відчуття маси язика та підзв'язкової кістки.

4). Піднебінна завіска завжди піднята, але не дуже притиснута до задньої стінки глотки.

5). Нижня щелепа опущена. Рот відкритий по вертикалі. Губи часто висунуті вперед. Ротова порожнина збільшена в усіх напрямках.

Розглянуті два типи вокальної техніки являються крайніми типами, дуже рідко спостерігаються в дійсності. Між ними існує безкрайній ряд проміжних типів, які тяжіють чи до сильного, чи до слабого імпедансу.

На основі проведеного аналізу можна зробити висновки про характер тих практичних прийомів у вокальній роботі (у відношенні роботи дихання, резонаторів, артикуляційного апарату), котрі будуть сприяти виробленню того чи іншого типу вокальної техніки. Безумовно, що привабливі риси дитячого фальцетного співу – сріблястий звук, легкість, польотність голосу – це ті якості, котрі злились в нашому уявленні з дитячим співом. Але абсолютизування цих якостей у збиток іншим, не менш, а дійсно більш важливим, наносить шкоду як дитячому, та і дорослому співацькому мистецтву.

Слухаючи хори, котрі співають у фальцетній манері, не рідко помічаєш, що почавши з блискавичного звуку та чистої інтонації, хор, чим більше співає, тим більше втрачає ці якості і кінець виступу в якісному відношенні частіше за все поступається початку. Звичайно тут відіграє роль і виучка і стаж співаків та їх вік, але тенденція ця завжди існує. Говорять: “діти стомились, та прощають

їм фальш, невиразність співу. А діти просто не навчені більш досконалої вокальній техніці. В більшості дитячих шкільних хорів основну масу складають посередні за якістю голоси, і тут негативні наслідки фальцети, як недосконалого механізму звукоутворення (саме слово “фальцет” – означає “хибний голос”) виявляється набагато сильніше.

Чому ж більшість хормейстерів виробляють у дітей саме фальцетну манеру співу. По перше тому, що вони так навчені. Такий слуховий стереотип дитячого співу у більшості професіоналів та аматорів.

Цікаво припустити походження цього стереотипу дитячого співу. Він зумовлений історичними традиціями. Спів у церквах і по звучанню і по характеру виконуваного репертуару повинен був асоціюватись із “херувимським співом” – “хором янголів”. Звідси намагання до полегшеності звучання дитячих голосів. Чудова акустика церков багаторазово підсилювала, озвучувала та “возносила” до куполів дитячі голоси. Ця ж манера, як і репертуар культивувалась і в школі.

Але в наш час, коли дитяча хорова творчість стала самостійною гілкою хорового мистецтва, коли зазвучав зовсім інший репертуар, коли дитячі голоси стали самостійними творчими колективами, виступаючими у великих концертних залах, - виникли інші вимоги до звучання хорів. Від них вимагається тепер і достатня сила звуку, і багатство тембрової палітри, і глибина вираження самих різноманітних думок та почуттів.

Вокальні можливості і ресурси дитячих голосів цілком достатні для виконання цих завдань, при чому з великою користю для самих голосів. Але стереотип дитячого співу досить міцний у свідомості багатьох аматорів і професіоналів музикантів.

По друге, це відносно більш легкий та швидкий шлях навчання вже тому, що самі діти (до речі сказати не тільки діти) мають тенденцію співати в полегшеній манері, тобто, користуючись технікою співу зі слабим імпедансом. Вона потребує від них менших фізичних зусиль, їм здається, що так співати

легше. І дійсно так співати легше, але тільки дивлячись на те, що і як співати.

Для того, щоб подати голос великої сили і обсягу та виконувати велику і складну програму, підтримувати високий тонус голосової м'язи, доводиться втрачати дуже багато фізичної та нервової енергії. Щоб з цим впоратись і існує особливе співацьке пристосування голосового апарату. Діти ж природно ідуть шляхом найменшого опору, не вимушено обираючи техніку співу зі слабим імпедансом. “Мабуть, говорить Р.Юссон, без шкоди для голосу можна співати, використовуючи любий тип вокальної техніки, але при одній умові: співати не дуже високо, не сильно, не довго та не часто.”(6,с.176).

При порушенні любої із цих умов, спів на слабкому імпедансі призводить до перевтоми голосових м'язів і потребує переходу на техніку співу із сильним імпедансом.

Ось висновок, який в повній мірі пояснює і можливість співу фальцетом та обмеженість цієї манери звукоутворення.

Деяка втрата гучності при змішаному звукоутворенні – єдина втрата в порівнянні з фальцетом. Досягнень же набагато більше. І саме головне з них полягає в тому, що культивуючи з дитинства саме ту манеру звукоутворення, котра єдино і спроможна викликати до життя дійсний співацький голос, може сприяти тому, щоб “перетворити в масове явище, а можливо зробити надбанням кожної людини те, що дається від природи рідким щасливцям.” (5,ст.46).

Але у цієї безумовно кращої вокальної техніки є багато додаткових труднощів. Це і набагато тонший процес вокального виховання, який вимагає від педагога поглиблених знань вокальної техніки. Це і надзвичайна обережність та поступовість у вокальному розвитку дітей. Це і необхідність розвинутого вокального слуху у педагога, тому як вокальний слух є єдиним суддею у визначенні якості змішаного, грудного і головного резонування.

Вироблення у дітей техніки співу із сильним імпедансом, мішаним звукоутворенням природно буде надавати звучанню дитячого хору все збільшуюче з роками доросле забарвлення.

І в цьому немає нічого поганого, якщо цей процес відбувається без форсування, без невимушеності звучання голосів, що і є головною умовою вироблення природного мішаного звукоутворення.

Хорове аранжування¹ — це пристосування, перекладення твору, написаного для одного типу або виду хору на інший. У практичній роботі хормейстера в перекладеннях виникає потреба тоді, коли твір цікавий за змістом, але не може бути виконаний колективом в оригінальному, авторському варіанті. Тому в залежності від кількісного та якісного складу хорового колективу, його вокальних можливостей та технічної рухливості нерідко виникає потреба в певній переробці хорової партитури. В одних випадках спрощуємо багатоголосну хорову тканину до триголосся і навіть двоголосся, в інших же випадках навпаки — ускладнюємо дво-, три- й чотириголосся².

Практикуються перекладення з одного типу або виду хору на інший зі збереженням кількості голосів. Порівняно рідше в учбовій практиці користуємось перекладеннями сольних вокальних творів з супроводом фортепіано або зразків інструментальної музики (фортепіано, оркестр) на різні види хорів.

Основою успішних занять з аранжування є міцні знання інших, суміжних предметів учбового плану середнього музичного закладу. Перш ніж приступити до перекладень, треба вивчити природу хорових голосів, їх вокально-технічну спроможність, а також ознайомитись з виконавськими можливостями найбільш розповсюджених типів і видів хорів.

Хорознавство. Хори поділяються на два типи — однорідні та мішані. Вони можуть бути одноголосними, двоголосними, триголосними й багатоголосними.

¹ Аранжування від французького *arranger* — упорядковувати.

² Термін багатоголосся автори трактують дещо відмінно від загальноприйнятого. Під багатоголосною партитурою розуміють таку, що складається з п'яти і більше партій.

Одноголосний однорідний хор складається з однотипних чоловічих або жіночих голосів, наприклад, тільки з тенорів або тільки з басів і т. д. Такого типу хор — хор басів — використав Д. Шостакович у тринадцятій симфонії.

У мішаному одноголосному хорі об'єднуються однотипні жіночі й чоловічі голоси, причому останні звучать на октаву нижче. Діапазон одноголосного хору досить обмежений — одна-півтори октави.

Двоголосний хор складається з двох партій. В однорідному двоголосному хорі першу партію виконує група високих голосів — сопрано або тенори; другу партію — група низьких голосів — альти або басы. Мішаний двоголосний хор комплектується таким чином: перша партія — сопрано і тенори, друга — альти і басы.

Партитура цього виду хору досить обмежена і розрахована, головним чином, на виконання з інструментальним супроводом. Діапазон двоголосного хору дещо об'ємніший, ніж діапазон одноголосного хору.

Триголосний хор складається з таких партій: 1) перші сопрано або перші тенори (виконують верхній голос); 2) другі сопрано або другі тенори (їм доручається середній голос хорової партитури); 3) альти або басы (виконують нижній голос). Значно рідше в хоровій творчості зустрінемо інший поділ голосових груп на партії (хор «Ноченька» з опери «Демон» А. Рубінштейна: тенори, перші та другі басы).

Музична література для триголосних хорів переважно розрахована на однорідні склади — жіночі, чоловічі або дитячі. Виконання триголосся мішаним хором застосовується рідко, а в колективах, які прагнуть до академічної манери виконання, воно малоцікаве. Зовсім інша справа народні хори, в яких є «високі» басы, що об'єднуються з тенорами, і «низькі» («глибокі») альти. Це дозволяє уникнути розриву між чоловічими й жіночими голосами, домогтись тембрової злитості й певного художнього ефекту. В триголоссі, на відміну від двоголосся, повніше окреслюється гармонія, а це вже дозволяє практикувати спів без супроводу. Діапазон триголосних

однорідних хорів — переважно півтори октави, і тільки зрідка сягає двооктавних меж.

Чотириголосні хори бувають трьох типів: чоловічі, жіночі та мішані.

Чоловічий чотириголосний хор складається з таких голосових партій: перші й другі тенори, перші й другі баси. Діапазон цього хору від *до*, *ре* великої октави до *до* другої октави.

Жіночий чотириголосний хор має чотири самостійні партії: перші й другі сопрано, перші й другі альти. Діапазон — від *соль* малої до *ля*, *сі-бемоль* другої октави.

Мішаний чотириголосний хор — це найбільш досконалий тип вокального ансамблю, що утворений з сопрано, альтів, тенорів і басів. Кожна партія, в свою чергу, може поділятися на дві, і навіть (хоч значно рідше) — три й чотири групи. Цей тип хору має досить великий діапазон — біля чотирьох октав (*соль*, *ля* контроктави — *до* третьої октави), йому під силу значні технічні труднощі. Для мішаного чотириголосного хору характерне темброве й динамічне багатство фарб.

Кількісний склад виконавців визначає вокально-хорову, темброву й динамічну спроможність колективу, деякою мірою впливає на вибір репертуару. Наприклад, невелика кількість виконавців у малому мішаному хорі (всього 12—16 чоловік, по 3—4 співаки в партії) не дозволяє робити *divisi*³. Такий хоровий колектив може виконувати твори, які мають «строге» чотириголосся і позбавлені особливих вокально-ансамблевих труднощів.

Середній мішаний хор (27—36 чоловік, по 6—9 співаків у кожній партії) має значно більші можливості. Він виконує майже всю хорову літературу з інструментальним супроводом і *a cappella*⁴

³ *Divisi* - розподіл партії хору на дві або більше груп

⁴ *A cappella* — спів без супроводу.

Великий мішаний хор має необмежені технічно-виконавські можливості. Йому доступна вся хорова музика, а також твори кантатно-ораторіального жанру.

Гармонія. Заняття хорового аранжування вимагають відповідних знань з курсу гармонії. Як правило, порушення природного голосоведення негативно впливає на якість перекладення і робить його нерідко практично непридатним. Проте аранжування — це не задача з гармонії. Навіть добре виконане завдання з погляду гармонії може погано звучати у хоровому виконанні. Тому важливо знайти врівноважене, злагоджене ансамблеве звучання у творах гомофонно-гармонічного й акордового складу; цьому сприяє вибір мелодичного положення акорду та хорова зручність його розташування.

Хорова практика стверджує, що тісне розташування, при якому всі голоси є в порівняно однакових теситурних умовах, створює передумови для досягнення природного ансамблю:

ШАНУЙМО

ЩИРИЙ

ДАР

ЛЮБОВІ

Сл. А. Шмигельського

Муз. А.Штогаренка

Moderato sostenuto



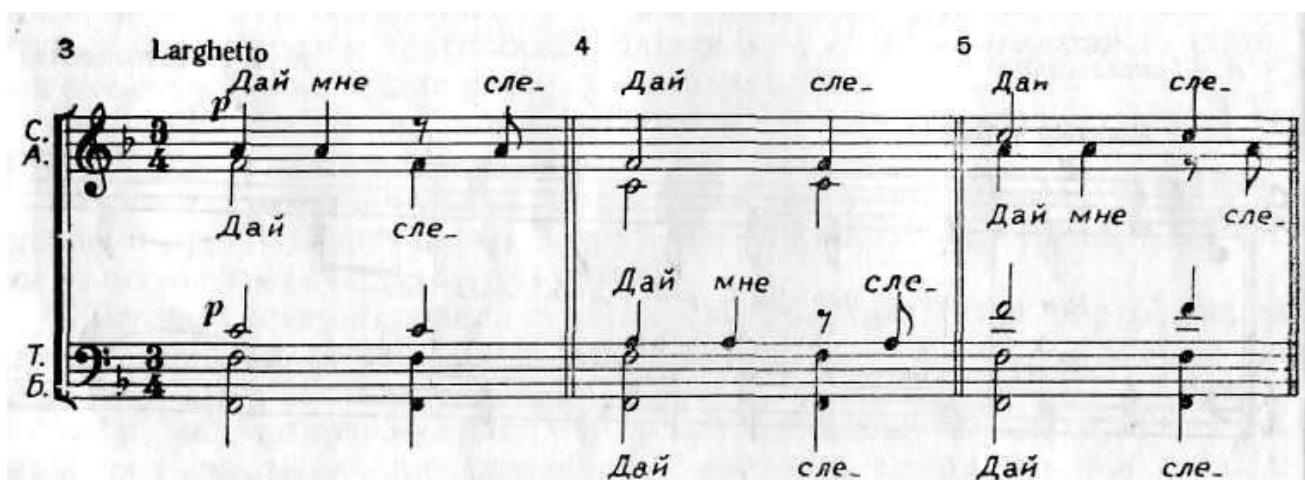
і навпаки, широке розташування акордів може створювати певні незручності виконавського характеру, зокрема труднощі гармонічно-ансамблевого порядку. Це перш за все стосується однорідного та малого мішаного хору.

Розглянемо таку гармонічну послідовність Т--D у широкому розташуванні:



В першому випадку (а) три верхні голоси рухаються вгору, бас — протилежно їм. З точки зору гармонії, це з'єднання акордів правильне, але, з виконавських міркувань, послідовність має певні незручності, зокрема ансамблеві. За такого розташування акордів, в якому голоси поставлені в різні теситурні умови, хормейстер змушений застосувати «штучний» ансамбль, вимагаючи різної динамічної напруженості від кожної хорової партії (б). Нерідко в таких випадках змінюють розташування акордів (в), зберігаючи мелодичне положення, або подвоюють голоси відповідно до норм хороведення (г), чи змінюють розташування акорду і роблять подвоєння голосів одночасно (д).

Мелодичне положення терції сприяє врівноваженості, природності ансамблю. Наводимо уривок з опери «Рінальдо» Г. Генделя:



Мелодичне положення основного тону менш зручне, якщо основна мелодична лінія викладена в середньому голосі (пр. 4). Поява квінтового тону у

верхньому голосі (мелодична лінія у альті) також незручна для рівного звучання акорду, бо виділити на перший план терцовий тон — визначник ладового відтінку акорду — досить важко (пр. 5).

Недозволені правилами шкільної гармонії перехрещення голосів, які іноді зустрічаються у творчості композиторів, необхідні в деяких випадках і при аранжуванні:

ВЕЧІР

Сл. Я.Полонського

Муз. С.Танєєва

С. *pp dolcissimo*
-мя. И в каж - дой ро - син - ке тре -

А. -мя за - ри

Т. пла - мя. И в каж - дой ро - син - ке тре -

Б. -мя за - ри

-пе - щет за - ри до - го - ра. ю. щей пла. мя.

до - го - ра. ю. щей пла - мя.

-пе. щет за. ри до - го - ра. ю. щей пла. мя.

до - го - ра. ю. щей пла. мя.

У цьому прикладі перехрещення допускається з метою виявлення тембрових фарб тенорів і сопрано на фоні інших партій хору. В наступному прикладі перехрещення голосів (бас — тенор) допускається з метою найбільш повного виявлення тембрових і динамічних можливостей груп басів і найбільшої виразності їх звучання:

ЖИВО, ЖИВО

(з ораторії «Пори року»)

Й.Гайдн

7 Allegro assai

С. Хва-лу ис-крис-то-му ви-ну гоп ля,ля,
гоп ля,ля,
Гоп ля,ля жи-во к нам, жи-во
гоп ля,ля гоп жи-во к нам, гоп ля,ля, гоп.

Жи-во к нам гоп ля,ля, к нам.
гоп, гоп ля,ля, к нам.
к нам гоп ля,ля, к нам.
Жи-во к нам гоп ля,ля, к нам

У наведеному уривку з фуги перехрещення голосів (бас — тенор)

утворилось за повторного проведення теми в іншій тональності:

О, НАБЛИЖАЄТЬСЯ ГРОЗА

(з ораторії «Пори року»)

Й.

Гайдн

8 Allegro

и сто-нет до дна мо-рей и рек. Го-ре!

до дна мо-рей

Дро-жит зем-ля и сто-нет. Го-ре!

Дро-жит зем-ля и сто-нет до дна морей и рек.

Перехрещення голосів у ряді випадків необхідне для того, щоб уникнути статичності голосоведення при одноплановості функціональній гармонії, або при перекладеннях з переміщенням мелодичних ліній з метою збереження голосоведення оригіналу,

МАЛА МАТИ ОДНУ ДОЧКУ

М.Леонтович

10 Andantino

I Ой п'є, та й п'я-ни-ця, п'є п'я-ни-ця,

II П'є п'я-ни-ця, п'є, гу-ля-є, ой

III Ой п'є, та й п'я-ни-ця, ой

IV

C. A. П'є п'я-ни-ця, п'є, гу-ля-є, ой. ой.

T. B.

або при перекладеннях з прямим перенесенням голосів акомпанементу в хорову тканину, коли основна мелодична лінія супроводу перебільшує робочий діапазон однієї партії (див. пр. 11).

Треба пам'ятати, що прийоми перехрещення голосів допускаються тільки з метою більшої виразності та здобуття певних художніх ефектів. Тому в аранжуванні ними треба користуватись дуже обережно з чуттям художньої міри.

Регістр. Перекладаючи твір, слід враховувати значення й виражальні особливості регістрів. Звучання в низькому регістрі набуває насиченості, повноти, а в окремих випадках похмурості, приглушеності. Наявність природної для низького регістру динаміки (*piano*, *pianissimo*, *piano-*

pianissimo) не викликає особливих ансамблевих труднощів (див. пр. 12).

ПОЛОНЕЗ

Сл. Є.Долматовського

Муз. М.Огинського

Перекладення

для

хору

В.Соколова

Moderato

I
Нежна-я, ду-шев-на-я, нежна-я, душевна-я, под небом го-лу-

II
Нежна-я, душевна-я, под небом голу-бим, го-лу-

A
-лє- ких-дней.

B
нежна-я, ду-шев-на-

Piano accompaniment

ПІД ОСІНЬ

Сл. В.Масляка

Муз. В.Матюка

Переклад

для

мішаного

хору

М.Колесси



В середньому регістрі звучання спокійне, позбавлене напруженості
Саме в цьому регістрі найлегше домогтись злитості ансамблю, особливо на
mezzo-piano і *mezzo-forte*:

ГЕЙ ПО ГОРІ

Сл. Ю.Федьковича

Муз. М.Вербицького

Перекладення для мішаного хору М.Колесси



У високому регістрі звучання хору набуває напруження, що нерідке
може привести до форсування звука, певних незручностей інтонаційного
порядку. Домогтись бездоганної ансамблевої злагодженості у високій
теситурі досить важко. Проте високий регістр сприяє виявленню деяких
нових тембрових і динамічних якостей співацького голосу — своєрідної
тембрової забарвленості й сили звучання. Цей регістр використовується
переважно в кульмінаціях твору;

Особливості викладення теми. Як відомо, мелодія у творі, зокрема в хоровому, є одним з основних засобів музичної виразності, який визначає характер музики, його емоційне нюансування. Однак, якщо мелодію доручити тому чи іншому голосу, не врахувавши теситурних умов, вона прозвучить не так виразно і переконливо. Тому при перекладеннях творів питання, якому з голосів доручити основну мелодичну лінію, повинно вирішуватись в кожному окремому випадку індивідуально. Все залежить від характеру мелодії, її інтонаційної і ритмічної структури, теситурних умов, а також від виконавської спроможності колективу, для якого робиться перекладення, — кількісна і якісна повноцінність хорових партій, вокальна техніка тощо.

Мелодія, доручена верхньому голосу хору — сопрано, або нижньому — басам у зручному регістрі, звучить ясно і чітко виділяється з усієї музичної тканини твору (пр. 15, 16). Незручні ж теситурні умови позбавляють основну мелодичну лінію, яку виконує один з крайніх голосів, її природного звучання, викликають великі інтонаційні й ансамблеві труднощі.

СИНЬООКА КАТРУСЯ

Сл. *В. Бичка*

Муз. *А. Штогаренка*

15 **Allegro**

The musical score is for a two-part setting of the Ukrainian folk song 'СиньООКА КатрусЯ'. It is written for Soprano (C. A.) and Bass (T. B.) voices. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The Soprano part has the lyrics: 'Ой по-ло-ли дів-ча-та мо-ло-ді бу-ря-ки'. The Bass part has the lyrics: 'Ой по-ло-ли дів-ча-та'. The score includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like accents and slurs.

Добре звучить мелодія й у альтів, якщо ця партія є верхньою звуковою лінією:

ТАМ, ДЕ ЖОВТІ ВОДИ

Сл. П. Тичини

Муз.Г

Жуковського

Муз.Г

Жуковського



Якщо основна мелодична лінія в одному з середніх голосів хору тісно оточена іншими голосами й витримана в одному динамічному плані, то звучатиме менш виразно (див. пр. 18).

При перекладеннях хорових творів можна використати прийом продовження мелодії, розпочатої в одному голосі, іншим. Цим прийомом слід користуватись тоді, коли мелодія не вкладається в робочий діапазон однієї хорової партії. У наведеному нижче уривку мелодія викладена спочатку в партії тенорів, а потім передається альтам і сопрано (див. пр. 19).

Треба відзначити, що такий засіб, з одного боку, створює сприятливі умови для звучання основної мелодичної лінії, з другого може викликати певні труднощі її рельєфного виділення в момент передачі з одного голосу в

інший на фоні решти хорових партій.

Унісонний виклад одноголосної теми у кількох хорових партіях зустрічається в перекладеннях досить часто. Унісони певним чином підкреслюють музичну думку, надаючи їй тембрової своєрідності. Наводимо зразки різних унісонних комбінацій:

сопрано – альти

ОЙ ЗАЦВІЛА ЧЕРЕМШИНА

(Українська народна пісня)

Обр. П. Горохова

20 Andante *mp*

C. A. T. B.

Ой за-цві-ла че-ремши-на

M...

This musical score is for the Ukrainian folk song 'Oy, Zakhvylat Chermshyna'. It is arranged by P. Gorokhov. The score is for Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The tempo is Andante, and the dynamic is mezzo-piano (mp). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is in the Soprano part, and the Bass part provides a harmonic accompaniment. The lyrics are 'Ой за-цві-ла че-ремши-на'.

тенори — басы

Я НЕ ХОЧУ ВОЮВАТИ Обр. З. Левиної

Перекладення для хору В. Ільїна

21 Allegro

C. A. T. B.

M...

This musical score is for the Ukrainian folk song 'Ya ne khochu voyuvati'. It is arranged by Z. Levynoi. The score is for Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The tempo is Allegro, and the dynamic is mezzo-forte (mf). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody is in the Soprano part, and the Bass part provides a harmonic accompaniment. The lyrics are 'Я НЕ ХОЧУ ВОЮВАТИ'.

альти — тенори

ГУДЕ ВІТЕР ВЕЛЬМИ В ПОЛІ

Сл. В. Забіли

Муз. М. Глінки

Moderato



Порівняно рідше в хоровій творчості зустрінемо унісонне звучання всіх чотирьох партій мішаного хору — сопрано, альтів, тенорів і басів. Різні теситурні позиції голосів являють значні труднощі для встановлення ансамблевої рівноваги:

ХОР З ПРОЛОГУ ОПЕРИ «КНЯЗЬ ІГОР»



Широко застосовують в хоровій аранжировці октавне подвоєння мелодії в двох і більше голосах. У чотириголосному мішаному хорі одноголосну тему з октавним подвоєнням можна викласти:

а) у сопрано й тенорів

ОЙ ЛЕТІЛА ЗОЗУЛЕНЬКА

(Українська народна пісня)

Обр. її. Горохова

24 Allegro

С. Ой ле-ті-ла зо-зу-ленька ста-ла го-во-ри-ти
 А. Ой, ой, ой, ой,
 Т. Ой ле-ті-ла зо-зу-ленька ста-ла го-во-ри-ти
 Б. Ой ле-ті-ла, ой, ой, ой, ой, ой,

б) у альтів і басів

в.) у сопрано й альтів

ЗНОВ ВЕСНА

Сл. Лесі Українки

Муз К. Стеценка

С. О-жи-ва-ють, знов ме-не ко-ли-шуть трі-
 Т. О-жи-ва-ють, знов ме-не ко-
 Б. О-жи-ва-ють, знов ме-не ко-



г.) у альтів і тенорів

ТИШИНА

Муз. Кошеварова

Перекладення для хору П. Горохова



д.) у тенорів і басів

Таке «інструментування» надає звучанню динамічної насиченості й компактності у високій теситурі, м'якість і виразність у низькій.

DIVISI. В аранжуванні хорових творів нерідко виникає потреба розподілу партії на дві, три і більше груп (*divisi in 2, divisi in 3* і т. д.). Це сприяє більшій повноті й компактності звучання, вносить особливий колористичний відтінок, але разом з тим значно послаблює силу звучності. Наводимо кілька прикладів, в яких партії діляться на дві, три або чотири групи:

Тембр. Для повнішого виявлення нових звукових барв хору при перекладеннях часто користуються поєднанням різнотембрових ліній (пластів), які звучать у різних регістрових і динамічних площинах або проведені поліритмічно, з різним текстом, «затуленим ротом» (спів на голосні звуки, склади) тощо. Ось кілька прикладів.

Поєднання двох різнохарактерних (мелодично, метро-ритмічно, темброво) шарів музичної тканини:

ТУМАН ХВИЛЯМИ ЛЯГАЄ

(з опери «Утоплена»)

М. Лисенко



Темброве розслоєння хорової фактури на мелодію і супровід (гармонічний фон):

ПІСНЯ ДІВЧАТ

(з опери «Демон»)

А. Рубінштейн

Перекладення для мішаного хору *М. Климова*



Сполучення тембрів кількох голосів і хору:

Поєднання тембрових барв двох мішаних хорів:

Аналогічно можна сполучати тембри мішаного й дитячого хорів, ди-

тячого й двох мішаних, «корифеїв» і хору і т. п.

Не менш цікавим в художньому відношенні є засіб протиставлення тембрів, що звучать по чергово:

- а) основні групи хору
- б.) одна група і весь хор

ЯК АША

(Молдавська народна пісня)

Обр. В. Пономаренка

37 Allegro Де-вущка, ты ма-ков цвет
Як а-ша! Як а-ша!
Уй-т а-ша! Зде-сьникто не ви-дит нас. Тот а-ша! По-це-луй ме-ня хо-ть раз!

- в.) жіночі голоси й чоловічі

ПРОСЛАВНИЙ ХОР

(з опери «Тарас Бульба»)

М.Лисенко

38 Tempo I
Сла-ва на-шим госпо-да-рям, сла-ва!
Сла-ва на-шим госпо-да-рям, сла-ва!

За таким принципом можуть протиставлятися соліст — хору, один мішаний хор — другому, дитячий хор — мішаному тощо.

Тема №7 Хорова «інструментовка».

Поряд з широкими тембровими й динамічними можливостями хор має ще ряд особливих колористичних засобів, якими іноді користуються при аранжуванні хорових творів. Розглянемо найчастіше вживані.

Спів «затуленим ротом» вживається головним чином для відтворення хорової партитури акордового складу — гармонічного фону. Для соліста або однієї групи хору, що співає з текстом. В деяких випадках цим прийомом користуються при перекладеннях інструментальних творів для хору без тексту. Для того, щоб домогтись єдиної манери подачі звука, м'якості й виразності звучання, потрібно ніби вимовляти літеру М... або Н...

У наведеному нижче прикладі мелодія з текстом доручена партії тенорів на фоні співу «затуленим ротом» усіх інших груп хору:

КРАЮ МІЙ РІДНИЙ

Сл. І. Майового

Муз. К. Домінчена

40 Moderato maestoso

С.
А.
Б.

М...

Краю мій рідний, степи голубі

Цим прийомом користуються не тільки у творах з акордовою фактурою і плавним голосоведенням. Нерідко перекладені хорові твори з романсової літератури нагадують «гітарний» супровід:

СТАРИЙ МУЖ

Сл. О. Пушкіна

Муз. О. Верстовського



Такий хоровий акомпанемент носить чисто інструментальний характер і не може рекомендуватись для широкого використання.

Спів без тексту на різні склади або голосні літери вживається як один із засобів художньої виразності.

Низхідний хроматичний рух, висока теситура, гострі гармонічні поєднання насичують звучання хору драматизмом. Тут передана важка доля народу, мольба про визволення від ненависного гніту.

Ще один зразок співу «відкритим ротом». На фоні суворої чеканної партії чоловічого хору з текстом дуже виразно і лірично звучить партія жіночого хору на голосну «а».

КЛЯТВА

Сл. А. Малишка

Муз. К. Данькевича



В уривку з ораторії «Іван Грозний» С. Прокоф'єва спів «відкритим ротом» доповнює картинно-зображальчий характер музики — образ безкрайнього татарського степу:

Своєрідного ефекту можна домогтись, наслоюючи сольну партію на хорову тканину, що виконується без тексту, на голосну «а»,

Усі прийоми, про які йшлося вище, при вмілому їх використанні помітно збагачують хорову палітру, сприяють розкриттю ідейно-образного змісту твору.

Підтекстовка. Особливе значення у хорових перекладеннях має правильне підтекстування вокальних партій. При аранжуванні партитури мішаного хору на однорідний і навпаки поетичний текст відповідно переноситься без будь-яких змін. За таким принципом підтекстовуємо перекладення з метою спрощення та ускладнення хорової фактури.

За точністю тексту треба стежити в тих місцях, у яких внаслідок перекладення порушився ритмічний рисунок або з'явилася нова вокальна лінія з іншим ритмом. При цьому бажано, щоб в певних (важливих з погляду метро-ритму) місцях збігався словесний текст усіх (або більшості) партій хору, щоб не втрачалась логіка сюжетного розгортання. Наприклад:

СПЛЯЧА КНЯЖНА

Сл. і муз. *О. Бородіна*

Перекладення для хору *В. Калинникова*

призвести до викривлення музичного образу. Тому композитор відмовився від тексту, провівши партії тенорів і басів на склад «ля».

«Акомпануючі» хорові голоси можна підтекстовувати складами «ой», «гей» тощо відповідно до характеру твору й темпу. В обробці української народної пісні танцювальний жартівливий характер вноситься певною мірою фактурною специфічністю і метро-ритмічною повторністю на склад «ой».

ТЕМА №8 АРАНЖУВАННЯ ОДНОРІДНИХ ХОРІВ НА МІШАНІ.

ПЛАН

5. Аранжування чотирьохголосного жіночого хору на чоловічий та навпаки.
6. Перекладання чотирьохголосних однорідних хорів на чотирьохголосні мішані.
7. Перетворення чотирьохголосного складу викладення однорідних хорів на трьохголосний

АРАНЖУВАННЯ ЧОТИРИГОЛОСНОГО ЖІНОЧОГО ХОРУ ДЛЯ ЧОЛОВІЧОГО Й НАВПАКИ

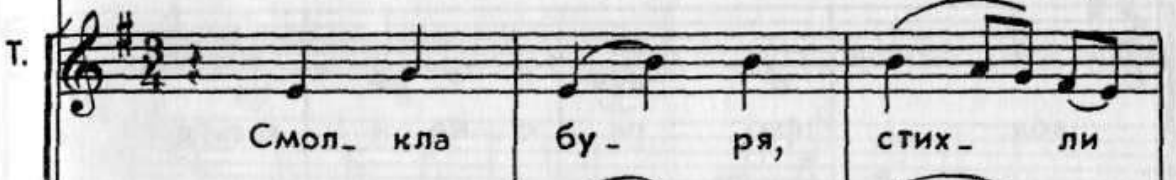
Співвідношення діапазонів хорових партій. Діапазони сопрано з тенорами, так само як і альтів з басами, лише приблизно перебувають між собою в октавних співвідношеннях. У посібниках з хорознавства гранично низьким звуком у сопрано й тенорів прийнято вважати *до* першої октави (за написанням), до якого в дужках звичайно приписується *сі* й *сі-бемоль* малої октави. Але це не завжди відповідає дійсності. Загальновідомо, що вже *до* в тенорів звучить набагато менш щільно, чим у сопрано, і тому нижче його партія тенорів звичайно не використовується. Що стосується нижніх *сі* й *сі-бемоль*, то в партії сопрано — це ще робочі ноти, які можна в окремих випадках доручати їм, щоправда, краще в унісон з альтами/

У тенорів же ці звуки настільки слабкі, що для самостійних партій уже непридатні, а в унісон з басами майже не прослуховуються, повністю розчиняючись у їхньому тембрі. Втім, можна привести досить рідкий випадок, коли в тому самому творі сопрано в унісон з альтами, а тенори — з басами користуються

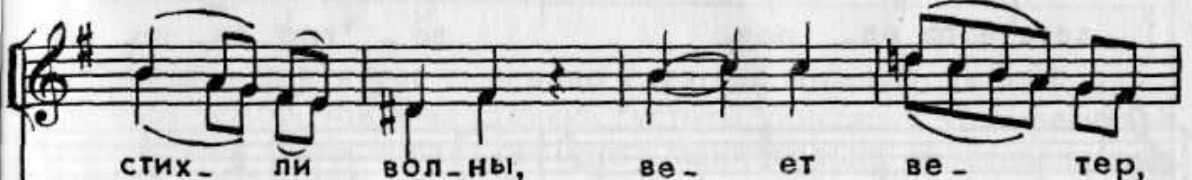
нижнім *ля-дієз*:

8 Умеренно

C. A. 

T. 

B. 









The image shows a musical score for a two-voice canon in G major. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The lyrics are in Ukrainian and are distributed across the staves as follows:

System 1:

- Staff 1 (Treble): без - дна вод фа - ра - о - на и
- Staff 2 (Bass): вод фа - ра - о - на и весь е - го на -

System 2:

- Staff 1 (Treble): весь е - го на - род, по - гло - ти - ла,
- Staff 2 (Bass): - род, по - гло - ти - ла, по - гло

System 3:

- Staff 1 (Treble): по - гло - ти - ла без - дна вод
- Staff 2 (Bass): - ти - ла без - дна вод фа - ра -

Пропонований приклад є двоголосним канонем в октаву між двома парами унісонів - жіночим і чоловічим. Поставлене завдання неможливо вирішити в тональності, однаково зручної для всіх чотирьох хорових партій, тому що високі й низькі голоси в цьому каноні покликані співати одне й теж.

Тому нижній *ля-діз* у сопрано й тенорів варто розглядати тільки як наслідок поліфонічного голосоведення, а не як темброву фарбу.

Наявність в партитурі в сопрано й тенорів нижнього *ля* мало впливає як на тембр, так і на ступінь густоти унісону в цьому регістрі, і воно може бути виправдане знов-таки тільки голосоведенням. Тому без особливої потреби прибігати до цих крайніх регістрів хору при аранжуванні не треба.

Верхній регістр сопрано й тенорів у мішаному хорі по обсязі збігається, закінчуючись на *ля* — *сі* другої або *до* третьої октави. Але в жіночі й чоловічих однорідних хорах він використовується по-різному.

У партії перших сопрано ці крайні звуки можна частіше зустріти в мішаних, чим в однорідних хорах. У жіночих же складах вони, позбавлені підтримки всього хорового масиву, звучать трохи різко й хитливо. Перші тенори, навпаки, в однорідному хорі часто використовуються саме у високій теситурі із застосуванням не тільки *ля* й *сі*, але з переходом на фальцет — і за межами другої октави

Витримано

Г.Ернесакс. «Песня сосне»

10 .

Т. *pp* с бу-ря-ми спо-ря. *ppppp*

Б. *pp* с бу-ря-ми *pppp*

... с вет-ром и с бу-ря-ми

Немає точного октавного співвідношення й між альтами й басами. У нижньому регістрі в других альтів звичайно вважається крайнім робочим звуком *соль* малої октави, у той час як другі басы розташовують і *фа* й *мі* великої октави². Зате у верхньому регістрі басы трохи уступають альтам, обмежуючись *мі*, а частіше *мі-бемоль* першої октави. В альтів же зустрічаються й *фа*, а іноді й *фа-діз* другої октави.

Із усього цього виявляється, що діапазони однорідних хорів трохи відрізняються між собою, а загальний звуковисотний обсяг чоловічого хору значно ширше жіночого.

У підручниках по хорознавству ця деталізація діапазонів хорових партій звичайно не розглядається, тому що для роботи з хором вона практичного значення не має. Але одна справа, коли хоровик оперує готовою, уже кимось у всіх аспектах продуманою партитурою, і інше, коли він сам повинен її створювати.

Наведені зіставлення діапазонів спрямовані на те, щоб відразу ж застерегти від рішення питання аранжування з одного однорідного хору на інший методом простих октавних перенесень партитури, хоча вони для цих цілей у принципі й у відповідних ситуаціях теж не виключаються.

Діапазони самодіяльних хорів. Наведені у підручниках по хорознавству визначення діапазону хорових партій, так само як і розглянуті вище уточнення їх, мають на увазі професійні склади.

Самодіяльні ж хори за рідкісним винятком мають значно більше обмежений загальхоровий звуковий обсяг, що звичайно починається із *соль* великої октави в басів³ і закінчується *ля* другої октави в сопрано. Тенори найчастіше використовуються у відрізку від *до* малої октави до *фа* першої (по звучанню). Звуковисотний обсяг жіночої групи самодіяльного хору за винятком самих верхніх звуків приблизно збігається з діапазоном професійних хористок.

Використання більше високих тональностей у чоловічих хорах в порівнянні з жіночими. При аранжуванні творів, написаних для однорідного чоловічого хору (професійного рівня), для однорідного жіночого або навпаки, варто мати на увазі, що чоловічі хори звичайно викладаються в більше високих тональностях, чим жіночі, тому що вони використовують верхній регістр тенорів, утворюючи яскраву, щільну звучність.

Крім того, зустрічаються твори для жіночого хору з тісними інтервалами

між першими й другими альтами в зоні малої октави, які, будучи в тій же тональності перенесені в партії перших і других басів, попадають у велику октаву, утворюючи там гучну, грузлу звучність:

11 poco rit. М. Анцев. «Задремали волны»

С. яр- ко о- за- рит

А.

Т.

Б.

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. The title is 'Задремали волны' by M. Ancev. The score is marked '11 poco rit.' and is in 3/4 time. The four parts are labeled С. (Soprano), А. (Alto), Т. (Tenor), and Б. (Bass). The lyrics are 'яр- ко о- за- рит'. The Soprano part starts on a high note, while the Bass part starts on a low note, illustrating the concept of octave displacement discussed in the text.

Техніка аранжування творів з жіночих складів на чоловічі й навпаки.

Все це ні в якій мірі не виключає численних випадків, коли аранжування, здійснюване між однорідними хорами, не вимагає зміни тональності ні в жіночому, ні в чоловічому хорі й зводяться лише до октавного переміщення партитури. Все залежить від того, якою мірою регістри й теситура хорових партій у даній тональності будуть сприяти виявленню образного строю аранжируємого твору.

Прибігаючи ж до транспонування, тональність чоловічого хору в порівнянні з жіночим звичайно досить буває підвищити лише на півтону, тон або півтора тону, щоб домогтися найбільш виграшного звучання, точно так само, як при аранжуванні із чоловічого на жіночий тональність оригіналу досить на ті ж інтервали понизити. Однак у цьому випадку до других альтів можуть перейти недоступні для них низькі звуки других басів

(зрозуміло, у малій октаві). Вихід із цього ускладнення треба шукати або в переносі нижніх звуків других альтів на октаву вгору, або в зміні обернень акордів (остерігаючись лише «довільного» квартсекстаккорда), здатних привести другі альти в більше природний для них регістр. До цього прийому рекомендується прибівати навіть у тому випадку, якщо він приведе до порушення повного чотириголосся:

Спокойно
светлое»

А.Копылов. «Озеро

Т. I
 II
 О - зе - ро свет - ло - е, о - зе - ро чис - то - е,

Б. I
 II

C. I
 II

A. I
 II

г л а д ь , т и - ш и - н а и п о - к о й !

С о л н - ц е г о - р я - ч е - е ,



Проаналізуємо, яким змінам піддався уривок (початковий дванадцятитакт) партитури А. Копилова «Озеро світле», будучи аранжованим для жіночого хору. Тональність (до мажор) і теситура твору виявилися для сопрано занадто напруженими. Тому жіночий хор викладений на півтора тону нижче (у ля мажорі). У зв'язку із цим фа-дієз-мінорний тризвук у такті 3 довелося замінити його секстакордом, тому що *фа-дієз* малої октави в других альтів нами не застосовується. У такті 6 у нижньому голосі в автора — нисхідний хроматичний хід. Якщо його відтворити в новій тональності в партії других альтів, то в такті 7 він приведе до ходу *фа-дієз* — *мі* — *ре* малої октави, що, звичайно, зовсім неприйнятно. Щоб уникнути цього акордика такту 6 представлена в інших оберненнях, що дозволили утримати другі альти в межах їхнього діапазону, що відкрило можливість такт 7 викласти в тісному розташуванні, тобто в середньому регістрі. У тактах 9 і 10 у нижньому голосі — гамоподібний несхідний рух, який, будучи переданий партії других альтів, призвело б до *фа-дієз* малої октави. Цим пояснюється введення в партитуру

ланцюжка інших обернень акордів у цьому двутакті, що дозволило в такті 11 скористатися секстакордом фа-дієз-мінорного тризвуку.

Тема №9 АРАНЖУВАННЯ ЧОТИРИГОЛОСНИХ ОДНОРІДНИХ ХОРІВ ДЛЯ ЧОТИРИГОЛОСНОГО МІШАНОГО ХОРУ

Регістрові й колористичні можливості в мішаному хорі багатіші, ніж в однорідних хорів. Із цього виходить, що будь-який твір, написаний для однорідного хору, можна аранжувати для мішаного.

Співвідношення діапазонів однорідних і мішаних хорів. Порівняльна обмеженість діапазону однорідних хорів продиктувала практику переважного використання їх у тісному розташуванні. Широке й змішане розташування для однорідних хорів нетипово й тому зустрічаються в них лише епізодично у вигляді окремих акордів або невеликих побудов. Діапазон же мішаного хору дозволяє користуватися в партитурах для нього будь-яким розташуванням. Тому, за деякими виключеннями, саме той твір, написаний для однорідного хору, можна аранжувати для мішаного хору у двох видах: у тісному й широкому (змішаному) розташуваннях.

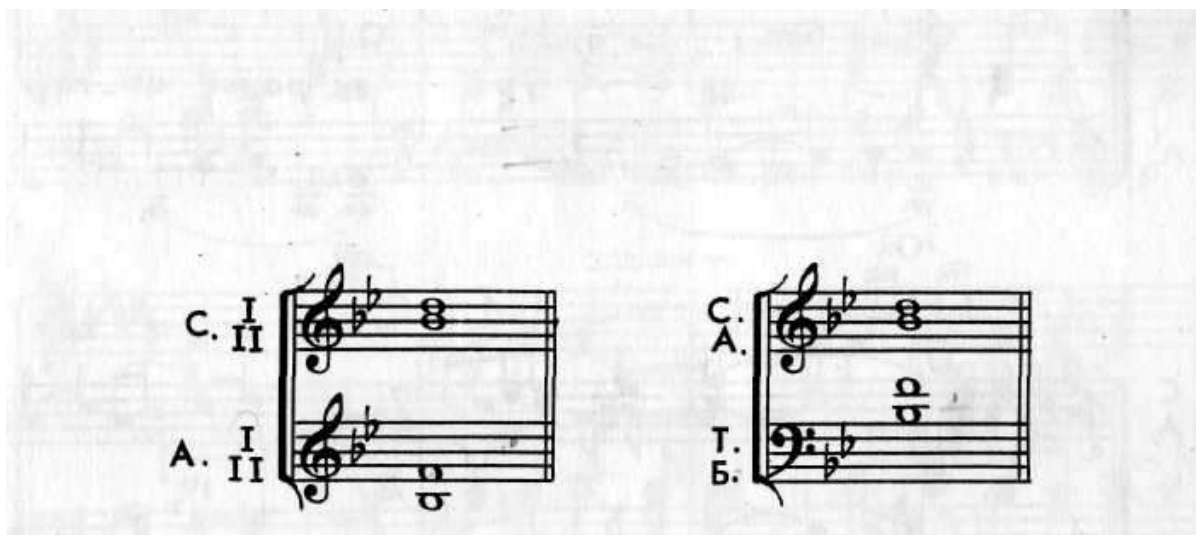
Аранжування жіночого хору для мішаного в тісному розташуванні. Перш ніж аранжувати жіночий хор для мішаного в тісному розташуванні, необхідно ясно уявити собі схему передачі хорових голосів з одного складу на іншій. Вона виглядає так:

С.І – С.

С.ІІ – А.

А.І – Т.

А.ІІ – Б.



Однак рідко зустрічаються такі твори, які, будучи регістрово й тесситурно розраховані на чотириголосний жіночий хор, без зміни їхньої тональності змогли б бути виконані мішаним складом. Якщо партії перших і других сопрано ще можна доручити сопрано й альтам мішаного хору (хоча партія других сопрано вже може виявитися для альтів трохи напруженою), то розраховувати на відтворення чоловічими голосами мішаного хору партій перших і других альтів однорідного зовсім не реально, тому що ці партії для басів і тенорів були б непомірно високими.

Висновок напрашується сам собою: тональність аранжуємого твору в мішаному хорі повинна бути знижена на такий інтервал, що зміг би поставити чоловічі голоси (і альти) у нормальні тесситурно-регістрові умови й у той же час не занадто занижував би сопрано. Залежно від звуковисотного обсягу конкретного твору ця нова тональність мішаного хору від тональності жіночого найчастіше відстоїть на терцію-кварту нижче, рідше - на квінту або секунду.

Транспонування на квінту може бути викликано випадками, коли всі чотири голоси жіночого хору написані у верхньому регістрі й зниження тональності на терцію-кварту не забезпечує чоловічим голосам мішаного хору (особливо тенорам) приємної звуковисотності. Навпаки, у випадках, коли жіночий хор викладений у середньому й нижньому регістрах, а зниження тональності на терцію-кварту веде сопрано й альти в зайво

занижений регістр, буває достатньо зниження тональності тільки на секунду.

18 [Неторопливо]

«Ой, я в батька була», обр. С. Файнтуха

Ой як ро-жа цві-ла,
Ой, я в бать- ка бу-ла. Ой,
як ро-жа цві-ла
Ой, ой,

C. I
C. II
A.
C.
A.
T.
B.



Аранжування пісні «Ой, давно я в батька була» з жіночого хору на мішаний здійснена за допомогою зниження тональності на більшу терцію (фа мінор замість ля мінору). Всі партії в новому складі відтворені цілком за винятком басів у другій половині такту 3, де вони викладені октавою нижче.

Оскільки на початку цього жіночого хору нижнім звуком (унісон альтів) є *соль* першої октави, що у мішаному хорі повинне бути передане

унісону басів і тенорів, то, мабуть, з рекомендованих інтервалів транспонування найбільш зручним виявилася б кварта, тому що в цьому випадку в басів нагорі було б *ре* (а не *фа*, *мі* або *мі-бемоль*) першої октави.

Однак, аранжувавши всю пісню для мішаного хору в *ре* мінорі, ми переконуємося, що тональність обрана невдало. По-перше, у початковому чотиритакті верхнє *ре* у басів з тенорами повідомляє йому непотрібну густоту й напруженість, що мало відповідають спокійному унісону альтів у середньому й нижньому регістрі оригіналу. Не краще пролунав би цей чотиритакт і при «розведенні» тенорів і басів в октаву, тому що в цьому випадку квартові ходи цих октав додали б пісні грубий відтінок. По-друге, жіночі голоси в *ре* мінорі втратили колишню соковитість, зблякли, виявившись по перевазі в заниженому регістрі.

Напрошується єдино вірний вихід: інтервалом транспонування обрати не кварту, а все-таки малу терцію, тобто викласти мішаний хор у *мі* мінорі. Що стосується басів, те їх у першому чотиритакті треба просто зняти. Виникаючі ж при цьому октавні видозміни в басовій партії (друга половина пісні) можуть бути віднесені лише до поліпшення її: голосоведення в басів мішаного хору стало більше вокальним і природним, чим воно було в оригіналі в других альтів.

Аранжування чоловічого хору для мішаного в тісному розташуванні.
Перш ніж аранжувати чоловічий хор для мішаного в тісному розташуванні, складемо схему передачі голосів:

Наприклад:

Т.І — С.
 Т.ІІ — А.
 Б.І — Т.
 Б.ІІ — Б.

Однак важко зустріти твори, що, будучи розраховані на регістри чоловічого хору, змогли б бути без усяких тональних змін відтворені мішаним. Насамперед у вкрай скрутному стані виявилися б жіночі голоси при спробі виконання ними партій перших і других тенорів через повну невідповідність їхніх діапазонів. У маловигідні умови потрапили б і тенори мішаного хору, тому що партія перших басів однорідного хору, передана їм, була б для них низкою. Ясно, що тональність мішаного хору повинна бути значно вище тональності чоловічого на такий інтервал, що зміг би поставити жіночі голоси (і тенори) у нормальні регістрові умови й у той же час не занадто завищував би партію басів. Нова тональність для мішаного хору від тональності чоловічого звичайно відстоїть на квінту-сексту вище, набагато рідше - на септиму або кварту.

Транспонування на септиму може бути викликано випадками, коли всі чотири голоси чоловічого хору написані в нижньому регістрі й підвищення тональності на квінту-сексту не забезпечує жіночим голосам мішаного хору приємної звуковисотності. Навпаки, у випадках, коли чоловічий хор викладений у високому регістрі, а підвищення тональності на квінту-сексту веде чоловічі голоси мішаного хору в завищений регістр, переважніше буває підвищити тональність тільки на кварту.

21 Неторопливо

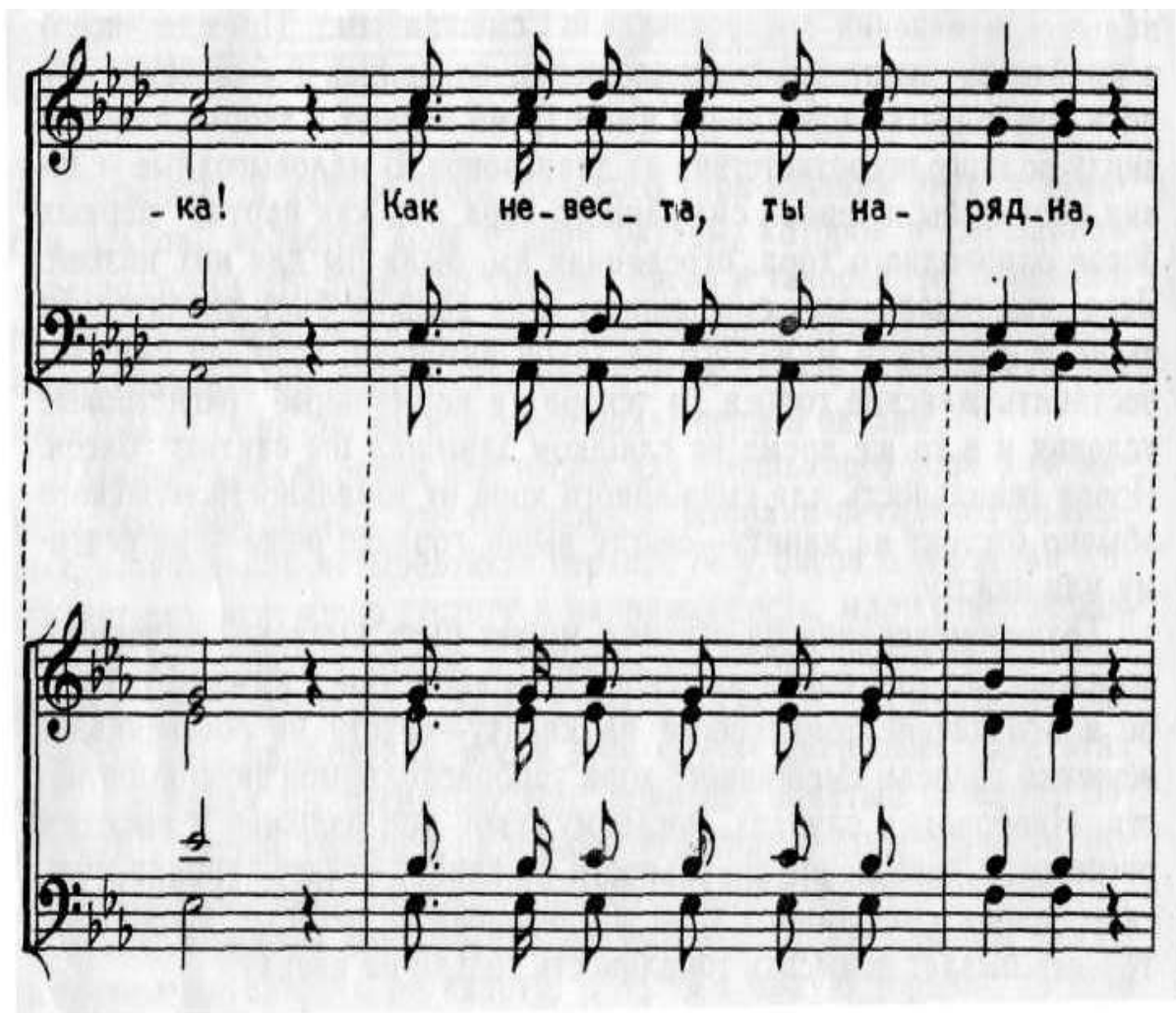
А. Оре. «Песня рыбаков с Даугавы»

The musical score is for a piece titled "Неторопливо" (No hurry) by A. Ore, "Песня рыбаков с Даугавы" (Song of fishermen from Daugava). It is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of four staves. The lyrics are "Ой, ты Дау-га-ва род-на-я, бе-ло-пен-на-я ре-".

The staves are labeled as follows:

- T. I (Tenor I)
- Б. I (Bass I)
- С. А. (Soprano A)
- Т. Б. (Tenor B)

The score is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody is primarily in the Tenor I and Bass I parts, with the Soprano A and Tenor B parts providing harmonic support. The lyrics are written below the Tenor I and Bass I staves.



В «Пісні рибалок з Даугави» всі чоловічі партії без змін розмістилися між голосами мішаного хору, піднятого в порівнянні із чоловічим на чисту кварту. Введені в партитуру характерні октавні перегони в басовій партії необов'язкові й викликані тільки традицією виконання басового голосу в подібного роду творах:

22 Maestoso

Я. Сибелиус. «Финляндия»

Музыкальный фрагмент из симфонической поэмы Я. Сибелиуса «Финляндия», 22-й номер, темп Maestoso. Музыка написана для симфонического оркестра и вокального ансамбля.

Музыкальные инструменты и вокальные партии:

- Т. I, II (Теноры)
- Б. I, II (Баритоны)
- А. С. (Альтисты и Сопраны)
- Т. Б. (Теноры и Баритоны)

Музыкальная форма: 4/4 такта, тональность D-большой (два диэза). Динамика *mf* (мезо-форте).

Вокальный текст (русский):

Ли_куй, мой край! Ле_тят по_всю_ду ве_сти. У_ходит

ночь, свет_ле_ет не_бо - свод, зве_нит в зе_ни_те

жа - во - рон_ка пес_ня, как буд_то там все не_бо по_

The image shows a musical score for a song in Russian. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Russian. The first system contains the lyrics: 'ночь, свет_ле_ет не_бо - свод, зве_нит в зе_ни_те'. The second system contains the lyrics: 'жа - во - рон_ка пес_ня, как буд_то там все не_бо по_'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Обравши інтервалом транспонування малу сексту, ми поставили всі партії мішаного хору в нормальні звуковисотні умови, які забезпечили звучанню хору спокійний, урівноважений тонус, властивий природі цієї пісні. Більш низька тональність (мі мажор або мі-бемоль мажор) була б для мішаного хору занадто тьмяною. Навпаки, скажемо, соль мажор ускладнив би високою теситурою партію тенорів, а частково й басів, додавши твору недоречну напруженість.

Варто звернути увагу на одному загальному явищі, з яким ми мали справу в попередніх розділах. Сутність його складається у тому, що й у випадках, коли партії перших і других альтів жіночого хору передавалися тенорам і басам мішаного (див.: «Аранжування жіночого хору для мішаного в тісному розташуванні», с. 14) і коли партії перших і других басів чоловічого хору переходили до тенорів і басів мішаного (аранжування чоловічого хору для мішаного в тісному розташуванні), обоє нижніх голосів виступали в трохи іншій якості в порівнянні з тим, як вони виглядали в однорідних хорах. Тут басы й тенори щораз попадали в значно більший і напружений регістр, чим це було в однорідних складах у перших і других альтів і перших і других басів, де вони найчастіше перебували у своїх нижніх регістрах. Наприклад, альтова або басова нижня квінта *ля-ми* в однорідних хорах ніяк не може по регістровій напрузі відповідати квінті *фа—до* малої октави в басів і тенорів у мішаному складі, що утворився в результаті аранжування зі зміною тональності. Ясно, що ця квінта пролунає значно більш напружено й щільно, тому що вона розташовується в зоні середнього (а не нижнього) регістра чоловічих голосів. Це означає, що той самий акорд тісного розташування в однорідному хорі буде складатися із суми двох різних регістрів, а в мішаному (зрозуміло, в іншій тональності) - з двох більше близьких або однакових. Тут уже виникає питання про відому втрату авторського задуму. Забігаючи трохи вперед, відзначимо, що аналогічне явище буде зустрічатися й у наступних розділах, як воно дає про себе знати у всіх випадках хорового

аранжування, починаючи із простого транспонування. Однак подібні витрати неминучі й компенсуються тим, що на зміну їм привносяться якісь нові елементи, фарби, обумовлені якісно іншим складом виконавців. У результаті основний художній образ твору зберігається, але в кожному новому аранжуванні він з'являється в трохи оновленому тембровому висвітленні. Коли б не це, кожний твір мав би єдиний, врівноважений звукотембровий тип, продиктований автором, не існувало б у музичній практиці ні мистецтва інструментувань, ні всіляких перекладань, транскрипцій і т.д., а в тому числі й хорових аранжуваннях.

Аранжування жіночого й чоловічого хорів для мішаного в широкому розташуванні.

При аранжуванні жіночого хору для змішаного в широкому розташуванні тональність твору не змінюється, а голоси в мішаному хорі розміщуються за наступною схемою:

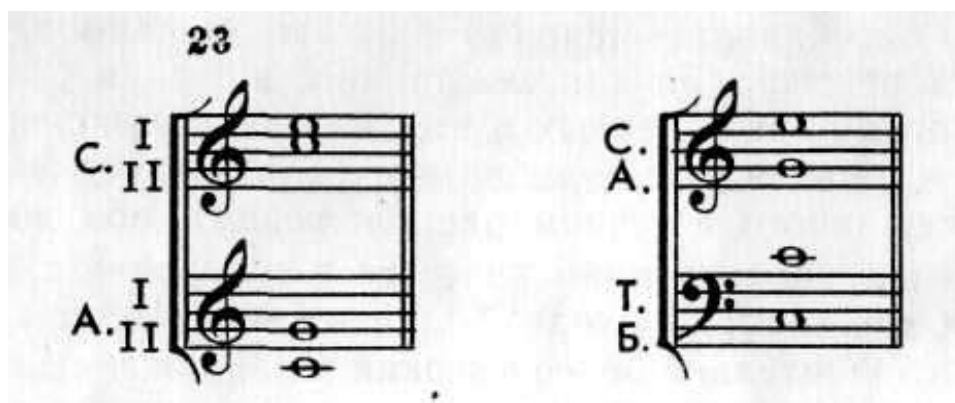
С.І – С.

С.ІІ – Т. (октавою нижче)

А.І – А.

А.ІІ – Б. (октавою нижче)

Наприклад:



Тут звертає на себе увагу свідоме порушення схеми в першому

восьмитакті. Адже заспівують пісню не альти мішаного хору, як повинне було б бути відповідно до вищенаведеної схеми розподілу голосів, а баси. Пояснюється це насамперед текстовим змістом пісні, що більше відповідає чоловічим, ніж жіночим голосам. Крім того, у такті 5 пішло у відповідності зі схемою вступ тенорів. Але на тлі басів вони, дійсно, тепер виконують функцію верхнього голосу (як друге сопрано відносно перших альтів в оригіналі). Якщо ж заспів пісні був би доручений альтам, то мелодійний голос (тенор) у цих тактах виявився б нижче альтового підголоска, що суперечило б авторському задуму.

При аранжуванні чоловічого хору для мішаного в широкому розташуванні тональність може бути збережена. Але в тих випадках, коли чоловічий хор викладений із традиційним використанням високих тенорів, тобто в більшій високій тональності, її треба на відповідний інтервал понизити для того, щоб партія перших тенорів, будучи передана сопрано мішаного хору, була б для них регістрово приємною. Схема передачі голосів:

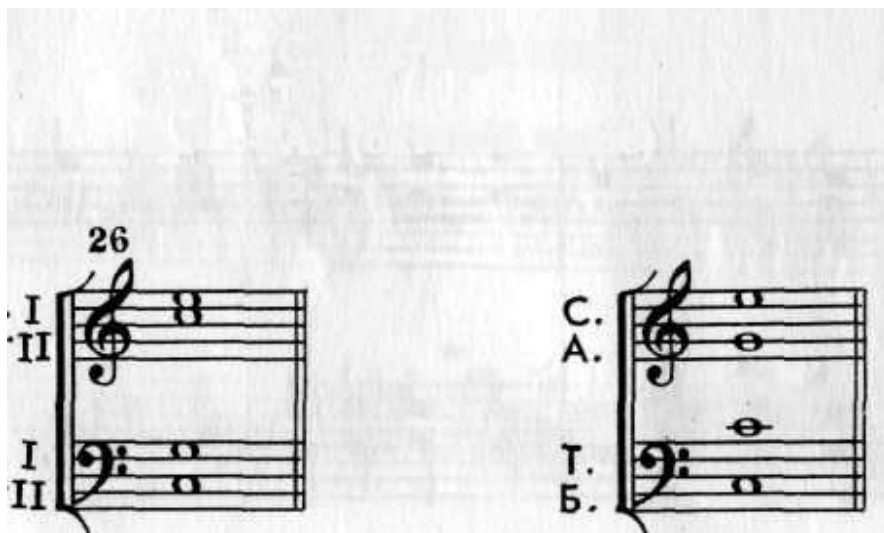
Т.І - С. (октавою вище)

Т.ІІ- Т.

Б.І - А. (октавою вище)

Б.ІІ - Б.

Наприклад:



Особливі випадки аранжування в широкому розташуванні. Незважаючи на гадану простоту засобу аранжування однорідних хорів на мішаний у широкому розташуванні, вона пов'язана з набагато більшими ускладненнями, чим аранжування для мішаного хору в тісному розташуванні. Обумовлено це наступним.

1. Епізоди широкого (і мішаного) розташування, які, як було сказано вище, іноді зустрічаються в однорідних хорах, при аранжуванні їх для мішаного хору в широкому розташуванні завжди приводять до відриву сопрано від альтів більше, ніж на октаву. Якщо це не один-два акорду, а хоча б невелика побудова, у цих тактах хор буде звучати некомпактно. Для запобігання цього треба в тактах широкого розташування в однорідному хорі відмовитися від запропонованих вище схем (з перехресчуванням середніх голосів) і голосу в мішаному хорі викладати послідовно, по оригіналу. Складність зміни розташування по ходу аранжування складається в необхідності зберегти плавність голосоведення як у момент зміни схеми, так і при поверненні до неї, тобто після того, як закінчиться епізод широкого розташування в однорідному хорі.

2. В цілях посилення якого-небудь голосу в однорідних хорах нерідко зустрічаються побудови з унісонним звуковеденням двох сусідніх партій (паралельні прими), які в широкому розташуванні мішаного хору утворюють не завжди бажані паралельні октави. Щоб уникнути їх, допускається невелика зміна одного з голосів, що утворюють ці паралелізми. Менш помітною рекомендована зміна виявиться, звичайно, у тому випадку, якщо воно буде зроблено не в крайніх, а в середніх голосах мішаного хору.

Нижче приводиться уривок з жіночого хору Ц. Кюї, у якому обоє тільки що обговорених випадки переходять один в інший протягом перших же восьми тактів твору:

28 Andantino

Ц. Кюн. «В лесу»

С. I
II

Я в ле-су; вды-ха-ю жад-но

А. I
II

Предваритель-
ный вариант

С. I
A. II

Окончательный
вариант

Т. Б.

У цьому прикладі даються два варіанти аранжування жіночого хору для мішаного. У першому з них (попередньому) уже в початковому такті баси з альтами співають паралельними октавами, що надають тут звучанню хору нічим не виправданий лиховісний колорит. Починаючи ж з такту 3 сопрано швидко відриваються від альтів більше чим на октаву й залишаються на цій дистанції протягом трьох наступних тактів. У цьому місці звучання хору різко погіршується, тому що втрачається рівновага між хоровими партіями. Та обставина, що альти, тенори й баси не співпадають в ансамблі, справи не міняє: сопрано у своєму високому регістрі звучать трохи самотньо, вносячи в загальнохорову звучність елемент роз'єднаності. Тим часом рекомендована схема передачі голосів у цьому епізоді дотримана.

Другий варіант наведений як ілюстрація того, як можна усунути недоліки, що утворилися в першому варіанті, партитури. Щоб уникнути паралельних октав у першому ж такті альтам замість *фа-бемоль* поручається інший акордовий звук — *до*². Відрив сопрано від альтів у тактах 3-5 може бути усунутий, якщо в другій половині такту 3 альти й тенори одночасно зроблять стрибок нагору, переміщаючись усередині ля-бемоль-мажорного співзвуччя на інші акордові звуки, тобто саме на ті, які в цьому такті були в середніх голосів оригіналу. Відтворення розташування голосів по оригіналі триває до такту 6, а потім, оскільки тут широке розташування в жіночому хорі закінчується, тенори з альтами вертаються до колишнього розташування.

3. Щось подібне може мати місце й відносно паралельних квінт, які в тісному розташуванні однорідного хору іноді бувають мало помітними, будучи завуальовані родинними тембрами, а в широкому розташуванні мішаного хору стають явними. Уникнути їх можна тим же способом, що був рекомендований для відхилення від паралельних октав:

С. I
А. II

Гор-ны-е вер-ши-ны спят во тьме ноч-

Предваритель-
ный вариант

С. A.
Т. B.

Окончательный
вариант

С. A.
Т. B.

- ной, ти-хи-е до-ли-ны

mf

Як видно із приклада, тут теж наведені два варіанти аранжування: попередній (зі збереженням паралельних квінт між басами й тенорами) і остаточний, у якому ці паралелізми усунуті.

Розглянуті два прийоми аранжування однорідних хорів для мішаного складу (у тісному й широкому розташуванні) дають різні художні результати: широке розташування мішаного хору повідомляє твору повноту, розмах, але зате жадає від виконавського колективу щільного звучання чоловічої партії, без якої важко домогтися загальнохорового ансамблю (як відомо, у широкому розташуванні він -взагалі дається нелегко). Тісне розташування по звучанню більш скромне, камерне, зате в ньому при нечисленній чоловічій партії легше досягається загальний ансамбль. Однак є твори, які по своєму образному ладу й змісту більше відповідають або широкому, або тісному розташуванню: м'які, спокійні, ліричні характерніше пролунають у тісному розташуванні хору; більше масивні, урочисті - у широкому. Нарешті, не всякий твір, написаний для однорідного хору, із чисто технічної сторони однаково легко й безперешкодно піддається трактуванню його й у тісному й у широкому розташуванні мішаного складу.

Аранжування поліфонічних творів. Поліфонічні твори підголоскового й неімітаційного складу вільно аранжуються для мішаного хору обома прийомами, тобто в тісному й широкому розташуваннях.

Імітаційна поліфонія для однорідних хорів через обмеженість їхніх тембрів мало типова. Аранжування таких творів для мішаного хору більш природно здійснюються в тісному розташуванні, тобто зі зміною тональності оригіналу. Не виключаються, однак, випадки, що дозволяють використати й широке розташування.

Тема №10 ПЕРЕТВОРЕННЯ ЧОТИРИГОЛОСНОГО СКЛАДУ ВИКЛАДУ ОДНОРІДНИХ ХОРІВ У ТРИГОЛОСНИЙ

У попередніх розділах був розглянутий ряд випадків аранжування хорових творів з одного складу на іншій, тобто прийомів заміни одного типу хору іншим при збереженні його виду. Незважаючи на те що в процесі аранжування неодноразово з'являлися при цьому не тільки чотириголосні, але й трьох-, двох- і навіть одноголосі сполучення хорових голосів, всі вони носили тимчасовий характер, будучи викликані лише голосоведенням.

Перейдемо до способів цілеспрямованого скорочення хорових партій, тобто до прийомів зміни виду хору.

Нечисленність однорідного самодіяльного колективу, непропорційне співвідношення в ньому низьких і високих голосів або які-небудь інші обставини, що виникають перед керівником при формуванні аматорських колективів, часто унеможлиблюють розподіл хору на чотири партії. У цих випадках більше результативним може виявитися утворення триголосного хору: перші й другі сопрано й альти або перші сопрано й перші й другі альти - у жіночому складі; перші й другі тенори й баси або перші тенори й перші й другі баси - у чоловічому.

Роль «комбінованого» голосу в аранжуванні для триголосних складів. Перетворення чотириголосного складу партитури, написаної для якого-небудь однорідного хору, у триголосний методом механічного вимикання одного з голосів, ніколи не може дати потрібного результату. Рішення цього завдання досягається лише за допомогою створення так званого «комбінованого голосу», що повинен бути введений у процесі аранжування із часткового, почергового використання партій двох середніх голосів (тобто других сопрано й перших альтів або других тенорів і перших басів).

Цей новий штучно скомбінований голос повинен складатися з найбільш істотних акордових звуків і характерних оборотів у середніх голосах твору й у той же час бути безумовно зручним для виконання. Особливо варто

остерігатися незручних стрибків у цьому голосі, що можуть легко з'явитися в погоні за акордовими звуками в кожній новій гармонії. Завжди переважніше пожертвувати повнотою гармонії в інтересах мелодійної пластичності комбінованого голосу. Цей голос не повинен віддалятися на широкі інтервали (більше октави) ні від нижнього, ні від верхнього голосу. Він зобов'язаний мати свій більш-менш осмислений вигляд. У цьому голосі не повинне бути жодного звуку, відсутнього в автора. Комбінований голос залежно від його теситури може бути віднесений як до других сопрано або других тенорів, так і до перших альтів або перших басів.

Припустимі зміни в інших партіях хору. Верхній голос аранжируємого твору в новій партитурі завжди зберігається в незайманому вигляді й на своєму місці. Виключенням є випадки, коли цьому голосу автором доручена не основна мелодія, а витриманий звук, підголосок або якась інша другорядна функція. У таких випадках верхній голос може бути тимчасово переведений у партію другого голосу.

Допускаються часткові зміни нижнього голосу у зв'язку із заміною обернень акордів або дорученням йому більше відповідальних ходів, зворотів і навіть цілої мелодійної лінії із сусідньої партії (тобто із третього голосу оригіналу). У цілому мистецтво цього виду аранжування полягає в тому, щоб зроблене скорочення голосів відбулося найбільше безболісно для художнього вигляду аранжируємого твору, було б найменш помітним для слуху.

50 Allegro giocoso, $\text{♩} = 108$ А. Гречанинов. «Весна идет»

mf

C. I. II ♩ 8

Е - ще в по_лях бе_ ле_ет снег, а во_ды уж вес_

A. I. II ♩ 8

C. I. II ♩ 8

A. ♩ 8

- ной шумят, бе_ гут и бу_дят сон_ный брег, бе_ гут и блещут,

У зробленому аранжуванні допущені невеликі відхилення в структурі акордів (див. такти 3, 4, 5 і ін.); у тактах 8 і 9 снять у верхньому голосі підголосок, а перші сопрано переведені на партію других; за чотири такти до

кінця мі-мажорний тризвук обернений у секстакорд; останні два тонічних акорди - без квінти. У результаті вдалося комбінованому голосу (другі сопрано) додати необхідну виразність і зручність для виконання:

51 Andantino Ц. Кюи. «В лесу»

Я в ле-су; вды-ха-ю жад-но

воз-дух ле-са влаж-ный, чи-стый, слов-но дру-га

воз-дух ле-са чи-стый, слов-но



У цьому прикладі комбінований голос тяжіє до нижнього регістра й тому поміщено на другий рядок (перші альти). Інтонації його досить рельєфні й у той же час органічно сполучаються із триголосним складом твору. Нижній голос піддався невеликим змінам, головним чином у середньому (мімажорному) епізоді, де в такті 3 він переведений у партію першого альта (колишнього чотириголосного складу).

Принципової відмінності між методами аранжування для триголосних чоловічих і жіночих хорів не існує, за винятком того, що, перш ніж здійснювати заміну чотириголосся в чоловічому хорі триголоссям, треба вирішити, у якій тональності буде викладен твір, тобто встановити, якому хору адресується аранжування: якщо професійному - тоді тональність або збережеться, або буде трохи підвищена, якщо самодіяльному - тональність або жадає зниження, або залишиться колишньою.

52

Медленно, певуче

Т. I
II

Як ум-ру, то по-хо-вай-те

Як ум-ру

Б. I
II

Професіональний хор

Т. I
II

Б.

Самодіяльний хор

Т. I
II

Б.

ме_не на мо_ги_лі, се_ред сте_пу

ши_ро_ко_го на Вкраї_ні ми_лі.

The musical score is written for a vocal melody and piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system has four staves (two vocal, two piano), and the second system has four staves (two vocal, two piano). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo and style are indicated by the 'mf' (mezzo-forte) marking. The lyrics are in Ukrainian. The first system contains the lyrics 'ме_не на мо_ги_лі, се_ред сте_пу' (me-ne na mo-gi-li, se-red ste-pu). The second system contains the lyrics 'ши_ро_ко_го на Вкраї_ні ми_лі.' (shi-ro-ko-go na Vkra-i-ni mi-li.). The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The vocal part features a melody with various intervals and rests. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef for each system.

Обробка «Заповіту» зроблена А. В. Александровим для професійного чотириголосного чоловічого хору. У наведеному аранжуванні твір став триголосним - для професійного й самодіяльного хору. В обох варіантах аранжування в перших двох тактах знятий верхній голос (підголосок), а перші тенори переведені в партію других тенорів, яким тут автором доручена основна мелодія. Оскільки комбінований голос по своїй теситурі віднесений до других тенорів, застосована автором різночасність вступу перших і других басів у триголосному складі виявилася нездійсненною й замінена різночасністю вступу басів і тенорів. В інших тактах обробки вдалося обмежитися тільки скороченням гармонійних звуків.

Якщо цьому не суперечить зміст твору, можливі аранжування для триголосного чоловічого складу хорів, написаних для чотириголосного жіночого й навпаки.

Придивившись до пісні «Зелена груша», неважко виявити, що обробка її вже сама по собі тяжіє до триголосного складу. Чотириголосся в ній досягається або педальним звуком *ля* в другому голосі, або унісонними дублюваннями перших і других голосів. Таким чином, виявлена пасивність другого голосу дала можливість практично обійтися без нього.

Аранжування поліфонічних творів. Відносно можливості аранжування для триголосного однорідного хору (замість чотириголосного) поліфонічної літератури говорити важко, тому що основна властивість поліфонії в тім і складається, що жоден з її голосів, що складають, не може бути ні скасований, ні змінений, ні якимось «скомбінований» із двох сусідніх, ні переданий іншій партії. Насамперед це відноситься, звичайно, до імітаційної, але частково й до неімітаційної поліфонії. Набагато простіше все вирішується в поліфонії підголосковій. Проте все-таки тактовніше було б користуватися поліфонічними творами, спеціально написаними для триголосних хорів, чим насилувати природу поліфонічного чотириголосся.

Перекладання із мішаного хору на однорідні

План

1. Аранжування мішаних хорів тісного розташування
2. Аранжування мішаних хорів широкого розташування
3. Аранжування творів перемінного розташування
4. Перетворення чотирьох голосного мішаного хору на триголосний мішаний

Співвідношення можливостей мішаного й однорідного хорів.

Характерна риса аранжування чотириголосних мішаних хорів для чотириголосних однорідних полягає в тому, що в них є більш багаті в регістровому й темброво-виразному відношенні можливості - із мішаного хору – твір передається складу з більш скромними засобами й можливостями, якими є однорідні хори. Тому не всякий твір, написаний для мішаного хору, вдається без шкоди для його художнього образу аранжувати для однорідних складів.

У практиці цього виду аранжування може зустрітися чотири випадки, що залежать від природи й фактури аранжируємої партитури мішаного хору: хор викладений у тісному розташуванні; у широкому розташуванні; у змішаному розташуванні; хор поза залежністю від розташування написаний у складній розвитий формі.

Кожний із цих випадків вимагає особливого підходу до нього.

Аранжування мішаних хорів тісного розташування. У хоровій літературі зустрічаються твори для мішаного хору з витриманим від початку до кінця тісним розташуванням. Частіше це невеликі побудови у формі періоду, восьмитактної пісні, обробки тощо. Ще рідше такого роду партитури виявляються в тональностях, що не вимагають ні підвищення, ні зниження їх стосовно до однорідних складів.

Для того щоб аранжувати мішаний хор, написаний у тісному розташуванні, для жіночого складу, треба підвищити тональність твору на

секунду-терцію й зробити передачу голосів за наступною схемою:

C.- C.I

A.- C.II

T.- A.I

B.-A.II



В окремих випадках заради зручної й виграшної теситури практикуються часткові перенесення партії других альтів на октаву нагору або зміни обернень акордів.

О. Ласо. "Ніч мир плащем одягла"

36 Quasi serenata. Con amore



Партитура О. Ласо в новій до-мажорній тональності змогла б пролунати в жіночому хорі без усяких змін тільки в тому випадку, якби басы мішаного хору не опускалися б нижче мі-бемоль малої октави, тому що він після транспонування твору на більшу терцію нагору відповідав би гранично низькому звуку в других альтів – “соль” малої октави. Але цій умові басы мішаного хору не відповідають. У подібних випадках партія других альтів періодично переноситься на октаву нагору або відповідно новому оберненню акордів видозмінюється. Так відбулося в тактах 4-5 і 10-11. У тактах же 19 і 22, крім того, довелося відмовитися від попівки в партії тенорів, тому що, будучи відтворена в жіночому хорі першими або другими альтами, вона на перших і четвертих долях такту утворила б довільні квартсекстаккорди, далекі стилю даного твору.

При аранжуванні творів, написаних для мішаного хору в тісному розташуванні на чоловічий склад, тональність твору звичайно вимагає зниження на квінту-сексту. Однак ці інтервали вже фігурували вище, у розділі "Аранжування чоловічого хору", де співвідносилися тональності мішаного хору й чоловічого, що володіє звуковим обсягом професійного колективу. Отже, аранжування із транспонуванням мішаного хору на квінту-сексту вниз можливі

тільки в тих випадках, коли мається на увазі чоловічий хор професійного рівня. Для самодіяльного ж хору потрібен більше широкий інтервал зниження авторської тональності - до октави включно. Але тут, як і у всіх подібних випадках, знову в скрутному стані можуть виявитися баси, обмежені внизу нотою “соль” великої октави й тому змушені свою партію виконувати по перевазі октавою вище або користуватися звуками обернень акордів. У підсумку чотирьохголосся чоловічого самодіяльного хору нерідко стає лише епізодичним, з неминучістю поступаючись місцем трьох- і двухголоссю.

Схема передачі голосів із мішаного хору на чотириголосний чоловічий:

С. - Т.I

А. - Т.II

Т. - Б.I

Б. - Б.II

38

Профессиональный хор Самодетельный хор

«Піду в садочок», обр. М. Леонтовича

39 Подвижно ♩ = 96

С. А. Т. Б. Т. I Т. II Б. I Б. II

Самодетельный хор



Для самодіяльного чоловічого хору тональність пісні знижена на велику сексту (для професійного хору ля мінор був би тональністю занадто низькою, невигащної). В останніх трьох тактах оригіналу басы проводять гамоподібну лінію, довжиною в октаву (від “фа-дієз” малої до “фа-дієз” великої октави), що в “ля” мінорі відповідно привело б до ходу від “ля” великої октави до “ля” контроктави. Зрозуміло, ця лінія при першому ж зручному випадку (такт 9) розсічена й перенесена на октаву нагору.

Несхідні гамоподібні ходи в нижнього голосу в будь-якому складі хору, як і в цьому випадку, часто ускладнюють процес аранжування, тому що нерідко

ведуть голос у його гранично низький (а при транспонуванні вниз - верб недоступний) регістр. Щоб уникнути цього, рекомендується прийом, користуючись яким гамоподібний рух униз може бути в одній з ланок замінено стрибком басового голосу на септиму нагору (замість чергової несхідної секунди). Але це можливо (і легко здійснено) тільки при обов'язковій умові, що стрибок зроблений усередині однієї й тієї ж гармонії.

Допустимо, ми маємо справу з нижченаведеним незручним для басів двутактом:



Він міг би бути поліпшений, якби вдалося гамоподібно знижуючийся бас, десь перекинути на октаву нагору. Поставлене в цьому двутакті завдання може мати декілька рішень:

1 Тут фактично мова йде про стрибок основного тону на септиму септаккорда (будь-якого щабля).

Аранжування мішаних хорів широкого розташування. У хоровій літературі зрідка зустрічаються твори для мішаного хору з витриманим від початку до кінця широким розташуванням. Так само як і твори з постійним тісним розташуванням, це звичайно хорові мініатюри. Аранжування їх для однорідного складу виробляється шляхом перетворення широкого розташування в тісне без зміни тональності. Виключенням є аранжування для професійного чоловічого хору, для якого тональність твору може бути трохи підвищена. Тональність же самодіяльного чоловічого хору залежить від

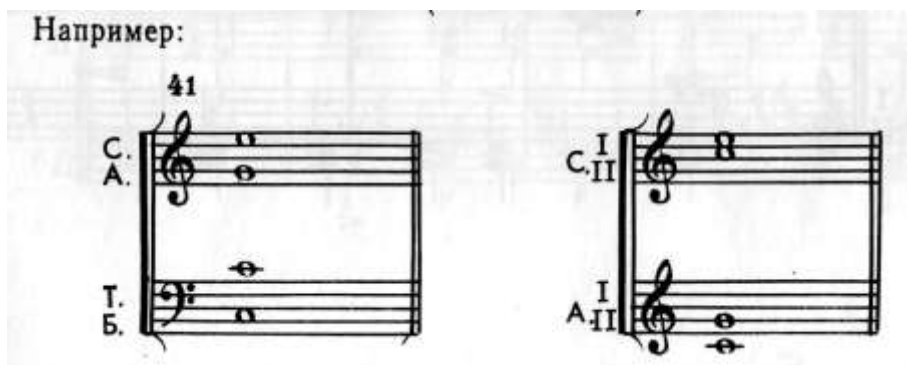
верхнього звуку сопрано мішаного хору, тому що, будучи переданий першим тенорам, він не повинен бути вище “фа” першої октави. Схема передачі голосів для жіночого хору:

С -С.І

А.- А.І

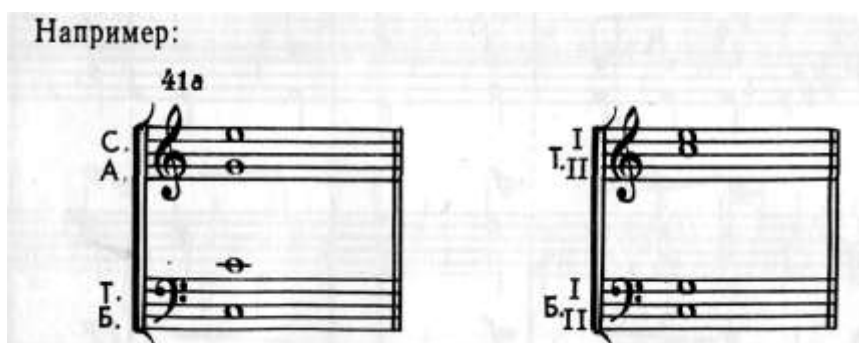
Т. - С.ІІ(октавою вище)

Б. - А.ІІ (октавою вище)



Аналогічним образом виробляється передача й для чоловічого хору:

С. - Т.І (октавою нижче) А. - Б.І (октавою нижче) Т. -Т.ІІ Б. -Б.ІІ



Нижче приводиться приклад аранжування із широкого розташування мішаного хору для жіночого, котрий, крім заключного кадансу, повністю зберігає голосоведення оригіналу:

pp
C. A.
За-кат ру-мя-нит не-бо-свод,
T. B.
pp
C. I A. I
pp
C. II A. II

p *mf* *pp*
блед-не-ет даль зер-каль-ных вод.
p *mf* *pp*
p *mf* *pp*

44 Широко ♩ = 50—54 «Ой, знати, знати», обр. Н. Лысенко

С. А.
Т. Б.
С. I II
А. I II

Ой, зна - ти, зна - ти, кто ко - го лю - бе:

Легко, скоро

стис - не до сер - день - ка щей при - го - лу - бе.

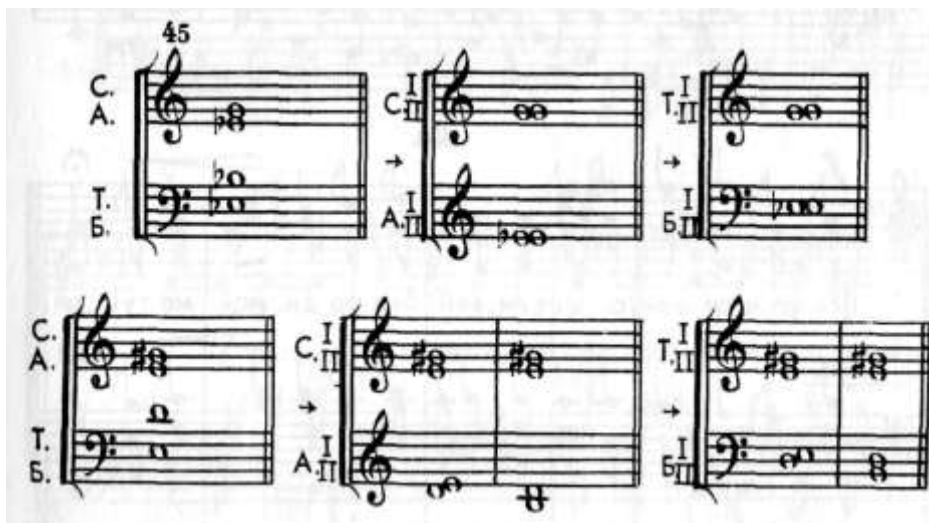
Аранжування пісні "Ой, знати, знати" із мішаного хору на жіночий при своїй довжині всього в 9 тактів зажадала багаторазових змін у структурі акордів. Уже в такті 4 на другій долі секстакорд II щабля замінен його секундакордом, а доминантквинтсекстакорд на третій долі - септакордом. Наприкінці такту 6 замість септакорда використаний його секундакорд. У наступному такті змінені обернення всіх трьох акордів. І нарешті, у такті 9 секундакорд розв'язується в тонічний секстакорд замість септакорда, що розв'язується в тонічний тризвук. Все це викликано тим, що в оригінал пісні,

написаної в широкому розташуванні, систематично вклинюються такти тісного розташування. Вони й обумовили необхідність постійної заміни обернень акордів. До більш докладного вивчення подібних випадків ми й підійшли.

Аранжування мішаних хорів змінного розташування. Твори для мішаного складу зі змінним, перемежованим розташуванням зустрічаються в хоровій літературі найбільше часто. При аранжуванні подібного роду партитур на однорідні склади насамперед виникає питання, чим варто керуватися при виборі тональностей для чоловічого й жіночого хору?

Якщо й можливі окремі випадки, що змушують змінити в ту або іншу сторону авторську тональність в однорідних хорах, то вони повинні бути віднесені до виключення. Зв'язано це з тим, що в творах, що включають у себе й широке й тісне розташування й тому є вже не тільки хоровими мініатюрами, може бути використаний весь діапазон, і в тому числі крайні регістри хору або його окремих партій, міняти які ні у бік підвищення, ні зниження найчастіше виявляється вже неможливим. Тому при аранжуванні такого роду хорів для однорідних складів слід керуватися нижченаведеним.

Тональність оригіналу завжди переважніше зберігати. Однак це, як ми вже встигли переконатися на прикладі "Ой, знати, знати", зручно тільки для тактів широкого розташування, які в однорідному хорі легко перетворюються в такти тісного. У тактах же тісного розташування збережена тональність мішаного хору для однорідних складів виявляється менш органічною, тому що вона постійно приводить до невідповідності регістрів одного складу хору іншому. У тактах тісного розташування (у мішаному хорі) на кожному кроці зустрічаються акорди, нездійсненні однорідним хором. Природно тому, що при аранжуванні мішаного хору зі змінним розташуванням для однорідних складів в останніх часто доводиться скорочувати кількість голосів в акордах, зводячи їх до трьох-, двох-, а іноді й до одноголосся, стежачи лише за тим, щоб акордові звуки не розташовувалися вище верхнього, не утворювали б довільних квартсекстакордів.



При цьому різновиді аранжування необхідно особливо ретельно стежити за плавністю голосоведення, дотримання якого пов'язане з додатковими труднощами, що впливають із постійної зміни тісного розташування широким і навпаки (в оригіналі), кожне з яких вимагає перебудови розташування голосів усередині однорідних хорів, змушує постійно й часом досить істотно то відхилятися від авторського ведення голосів, то знову до нього вертатися.

«Чья там песня раздается», латышская нар. песня, обр. Д. Цимзе

47 Медленно

p

C. A. T. B.

C. I. A. I. T. I. B. I.

Чья там песня раз-да-ет-ся от за-ри и до за-ри?



Пісня Д. Цимзе аранжована стосовно до діапазону самодіяльного чоловічого хору. Виникаюче тісне розташування в оригіналі (див. перші й останні такти) негативно позначилося на повноті її акордики. У такті 4 незручний фа-мінорний тризвук замінений його секстакордом. У такті 5 домінантсекундакорд позбавлений терції. Закінчується пісня унісоном замість тризвуку:

Завдання

Аранжувати наступні твори для чотириголосного жіночого хору:

1. "Гандзя", обр. М. Концевича
2. Р. Шуман. "Вечірня зірка"
3. П. Шенк. "Вечір" (початкові 8 тактів) (див.: "Хрестоматія" Шелкова)

АРАНЖУВАННЯ ЧОТИРИГОЛОСНОГО МІШАНОГО ХОРУ НА ТРИГОЛОСНИЙ МІШАНИЙ

Триголосний мішаний хор. Відсутність чисельної рівноваги між чоловічими й жіночими голосами, що виникає при формуванні мішаного самодіяльного хору, найчастіше характеризується непропорційно малою кількістю чоловічих голосів (басів і тенорів) у порівнянні з жіночими (сопрано й альтами). Подібне явище спостерігається й у так званих "молодіжних хорах", тобто в шкільних колективах, де хлопці старших класів, хоча кількісно й не уступають своїм перевесницям, але переживають мутаційний період і тому ще не мають скільки-небудь ясно виражених басових або тенорових ознак, а їх "півнячі" голоси мають у своєму розпорядженні діапазон, тільки-но перевищуючу октаву (від до малої октави до ре першої). Для того щоб з подібного складу укомплектувати рівнозвучні хорові партії, звичайно прибігають до методу злиття всіх чоловічих голосів у загальну, вільну партію (позначувану в партитурах терміном "чоловічі голоси", або "ч. г."), а жіночі ділять, як звичайно, на сопрано й альти. Так утвориться триголосний мішаний хор.

Діапазон партії чоловічих голосів. Тому що при створенні об'єднаної чоловічої партії доводиться "підсумувати" тенорові й басові можливості хористів, то в результаті загальний діапазон, доступний їм, виявляється рівним приблизно тому, яким володіють у школі юнаки. Справді, чоловічій партії через участь у її складі тенорів ніяк не можна доручати звуки нижче сі-бемоль великої октави. Тому незважаючи на те, що співаки з низькими голосами можуть мати у своєму діапазоні й ля й соль (а то й фа) великої октави, використати ці звуки в загальній чоловічій партії не вдається. Нагорі ж через співаків з басовим діапазоном гранично високим звуком стає мі-бемоль першої октави, у той час як тенори могли б співати й трохи вище.

Грунтуючись на цьому обмеженому загальному діапазоні чоловічої партії

(від сі-бемоль великий_ октави до мі-бемоль першої), і варто робити аранжування для триголосного мішаного хору, усіляко уникаючи навіть короткочасного розподілу партії. Звичайно, це далеко не завжди здійснено, і повноцінному аранжуванню для подібних складів піддаються лише нескладні твори.

Розглянемо, які партії аранжируємого чотириголосного мішаного хору варто доручати голосам триголосного.

Зрозуміло, верхній голос буде переданий без змін сопрано триголосного мішаного хору. Нижній жіночій партії варто доручити комбінований голос, що утвориться з партій альтів і тенорів чотириголосного хору, пред'являючи до цього голосу ті ж вимоги, які були обговорені в четвертому розділі. Однак створення такого комбінованого голосу не завжди проходить гладко: при використанні епізодів тенорової партії часто виникає небезпека заниженої теситури в комбінованому голосі, що саме по собі вже погано. Але ще гірше, що при цьому альти (тобто комбінований голос) можуть регістрово відірватися від сопрано більш ніж на октаву. Тому що ні те, ні інше неприпустимо, то поле діяльності комбінованого голосу в кожному окремому випадку треба вибирати обачно, маючи на увазі, що десь можливо перемикання в тенорову партію не комбінованого голосу, а чоловічих голосів.

Функції альтової партії й чоловічих голосів. Особливої уваги залучає до себе зведена чоловіча партія. Будучи нижнім голосом хору, вона по перевазі виконує функції баса. У той же час повністю, без октавних переміщень відтворити партію, призначену для звичайних басів чотириголосного хору, чоловіча партія через обмеження її нижнього регістра звуком сі-бемоль великої октави не може.

Втім, обмеженість "низів" чоловічої партії - це не єдина причина, що змушує її міняти вигляд басового голосу, призначеного для чотириголосного мішаного хору. Справа в тому, що фактична відсутність тенорів змушує

поміщати чоловічу партію переважно в її середньому й верхньому регістрі, тому що в противному випадку може утворитися небезпечний регістровий розрив між жіночими й чоловічими голосами, що порушує хоровий ансамбль і згубно впливає на загальну звучність хору. Віддалення чоловічої партії від альтів навіть на октаву вже повідомляє хору характер деякої порожнечі '. Тому ходи на широкий інтервал униз, що відривають чоловічі голоси від жіночих або, що ведуть за межі сі-бемоль великої октави, доводиться заміняти їхнім оберненням нагору, застосовувати інші обернення акордів, цілі епізоди виконувати октавою вище. Нерідкі випадки, коли чоловічої партії епізодично доручається голос, що належав у чотириголосному хорі тенорам, якщо він виявився в зручному для басів регістрі (і незручному для альтів) і більш істотним, чим властиво басовий, або коли в цих тактах у басовій партії оригіналу - пауза. Таким чином, відсутня в триголосному хорі партія тенорів у міру потреби виконується то комбінованим (альтовим) голосом, то чоловічою партією, що у сутності теж може вважатися комбінованим голосом, то зовсім опускається. Така "біфункціональність" альтової і чоловічої партій змушує бути особливо пильним у відношенні голосоведення, що, як ніде більше, буде постійно відхилятися від авторського.

Припустимі відхилення від авторської партитури. Для досягнення загального хорового ансамблю в триголосному мішаному хорі, як уже було згадано вище, доводяться чоловічі голоси поміщати по перевазі в середньому й верхньому регістрі; іноді обставини змушують тональність оригіналу трохи понизити, щоб полегшити чоловічій партії виконання басового голосу октавою вище.

56 «Чья там песня раздается», латышская нар. песня, обр. Д. Цимзе
Медленно

С. А. *p* Чья там песня раз-да-ет-ся от за-ри и до за-ри

Т. Б. *p*

С. А. *p*

М. г. *p*

1 Відомо, що в чотириголосному складі бас може відстояти від тенорів більше, ніж на октаву. Пояснити це можна тим, що три верхніх голоси в стані утворити повні гармонії, і тому видалення від них басового голосу на компактності звучання хору не відбивається. У триголосному ж складі два верхніх голоси стають більше залежними від баса і його місцезнаходження.

f *dim.*

То на бар-щи не тя-же-лой кре-по-стой на-род по-ет.

f *dim.*

Як видно з наведеного аранжування, авторська тональність збережена. Імовірно, трохи завищена теситура в чоловічої партії стомлююча для басових голосів і має потребу в невеликому зниженні. Але в цьому випадку виникає інша небезпека: може зблякнути загальна хорова звучність пісні, тому що жіночі голоси й без того використані в середньому регістрі.

57 *Andante cantabile* М. Речкунов. «Сосны молчаливые»

С. А. *p* Сос-ны мол-ча-ли-вы-е шеп-чут-ся с вес-ной,

Т. Б. *p*

С. А. *p*

М. г. *p*

об-ли-ки пуг-ли-вы-е бу-дят мир лес-ной.

В аранжуванні "Сосни мовчазні" авторська тональність виявилася зручною для всіх хорових партій. Але це аранжування зажадало більшого втручання в хорову тканину в порівнянні з попередньою. Розглянемо приклад докладніше.

У першому чотирьохтакті чоловічі голоси виконують комбінований голос між басами й тенорами оригіналу. Альти тут одержують можливість більше дотримуватися своєї партії й лише в такті 3 перехоплюють у чоловічих голосів їхній тонічний звук. Такти 5 і 6 вирішені подібно тактам 1 і 2. У такті 7 тенорова партія переходить до альтів, але до такту 8 уже покидається ними й ніким не виконується (квінта тризвуку).

Мистецтво перекладання для триголосного мішаного хору вимагає підвищеної винахідливості й такту. Проте це один з істотних розділів мистецтва аранжування, якщо врахувати велике поширення подібних складів у практиці самодіяльності.

Аранжування для триголосного мішаного хору триголосних творів однорідних складів. Для триголосного мішаного хору можна аранжувати не тільки твори, написані для чотириголосного мішаного. Іноді з меншою витратою праці аранжуються для триголосного мішаного чотириголосні, і особливо триголосні жіночі й чоловічі хори. Завдання тут полегшується тим, що майбутня чоловіча партія, тобто нижній голос однорідного хору, завдяки його тісному розташуванню вже в оригіналі більше регистрово наближений до верхніх голосів, чим це було в чотириголосному мішаному хорі.

Залікові вимоги з хорового виконавства.

На заліку студент повинен:

- 1.Відповісти на одне із запитань винесених на залік.
- 2.Надати письмові роботи (перекладання) по всім вивченим темам.
- 3.Безпосередньо на заліку зробити аранжування невисокого фрагменту (до восьми тактів) хорового твору на розсуд викладача.

В разі складання модулів студент отримує залік достроково.

Питання до заліку з хорового аранжування.

- 1.Розуміння терміну “аранжування”.
- 2.Значення хорового аранжування для практичної роботи хормейстера.
- 3.Що можна змінювати при аранжуванні?
- 4.Що не можна змінювати при аранжуванні?
- 5.Два основних способи перекладання хорових партитур.
- 6.Загальна характеристика перекладань із збереженням тональності.
- 7.Загальна характеристика перекладань засобом транспонування.
- 8.В межах яких інтервалів робиться транспонування з жіночого на мішаний хор, розподіл голосів?
- 9.В межах яких інтервалів робиться транспонування з чоловічого на мішаний хор, розподіл голосів?
- 10.Розподіл голосів при перекладанні чотириголосних мішаних хорів на однорідні із збереженням інтервальних співвідношень голосів.
- 11.Коли можливо при перекладанні мішаного хору на однорідний застосовувати другий спосіб (із зміною інтервального співвідношення голосів)?
- 12.Чи змінюється тональність при перекладанні з жіночого хору на чоловічий (або навпаки)?
- 13.За яких умов можливе перекладання однорідного жіночого хору на мішаний засобом транспонування (із збереженням фактури)?
- 14.За яких умов можливе перекладання однорідного чоловічого хору на мішаний

засобом транспонування (із збереженням фактури)?

15. При яких умовах можливе перекладання мішаного хору на жіночий засобом транспонування (із збереженням фактури)?

16. При яких умовах можливе перекладання мішаного хору на чоловічий засобом транспонування (із збереженням фактури)?

17. Можливі варіанти перекладань триголосних однорідних хорів на триголосні мішані.

18. Які засоби вбирає в себе так званий “комбінований” спосіб при перекладанні з мішаного на однорідний хор?

19. Розподіл голосів при перекладанні мішаних хорів на однорідні “комбінованим” способом.

Основна література.

1. П. Горохов, Л.Загребский Хорове аранжування К., 2002.
2. Є.Вахняк Хорове аранжування К., 2017
3. Л.Левченко Практичні поради по хоровому аранжуванню. Миколаїв, 2008
4. М.Хомічевський Посібник для керівника самодіяльного хору. К., 1960