

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет імені А.с.Макаренка

І. П. Заболотний, Є. В. Карпенко, Т. В. Матвієнко

РОБОТА З ХОРОМ

*Навчально-методичний посібник
для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
академічний та естрадний вокал*

Суми – 2023

УДК 378.016:784.1087.68](075.8.057.875)

З-12

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка
(Протокол № 10 від 24.04.2023 р.)*

Рецензенти:

- О.В. Єременко* – доктор педагогічних наук, професор кафедри хореографії та музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка;
- І. Г. Довжинець* – доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;
- А. К. Мартинюк* – доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання університету Григорія Сковороди в Переяславі.

Заболотний І. П., Карпенко Є. В., Матвієнко Т. В.

З-12 Робота з хором. Навчально-методичний посібник для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня. Галузь знань 02 «Культура і мистецтво», Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»), Спеціальність 025 «Музичне мистецтво» / І. П. Заболотний, Є. В. Карпенко, Т. В. Матвієнко. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. – 114 с.

ISBN 978-617-8095-27-7

У навчально-методичному посібнику розглядаються питання, які виникають у здобувачів освіти під час вивчення курсу «Робота з хором». Посібник адресований здобувачам вищої освіти першого (бакалаврського) рівня, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»), які опановують академічний та естрадний вокал (спів). В посібнику автори торкаються проблематики набуття студентами основних диригентських навичок, а також питань читання хорових партитур та хорового аранжування.

УДК 785.083.82(072+075.8)

© Заболотний І. П., Карпенко Є. В.,
Матвієнко Т. В., 2023

© ФОП Цьома С. П., 2023

ISBN 978-617-8095-27-7

© СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ КУРСУ «РОБОТА З ХОРОМ»	6
1.1. Основні компетенції хормейстера	6
1.2. Оволодіння диригентською технікою в умовах дистанційного навчання	12
РОЗДІЛ 2 ПРАКТИЧНЕ ОПАНУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКИХ КОМПЕТЕНЦІЙ	17
2.1. Вміння читати хорові партитури	17
2.2. Оволодіння навичками аранжування хорових творів	23
2.3. Вільне аранжування. Створення хорових партитур	39
2.4. Оволодіння основами диригентської техніки	68
2.5. Постановка диригентського апарату.....	72
2.6. Фази диригентського жесту. Формування диригентської точки та ауфтакту	79
2.7. Диференціація рухливих функцій рук. Відбиття ритмового малюнку та основних динамічних відтінків музичного матеріалу в диригентському жесті.....	88
2.8. Диференціація знятть	92
2.9. Однофазні ауфтаки. Показ вступів на неповну долю та синкоп.....	94
2.10. Опанування складних розмірів.....	105
ПІСЛЯМОВА	112
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	113

ВСТУП

Підготовка бакалаврів музичного мистецтва – творчих фахівців, зорієнтованих на успішне виконання посадових обов'язків за спеціальністю «Музичне мистецтво», здатних здійснювати професійну мистецьку та викладацьку діяльність здійснюється на засадах оволодіння системою компетентностей.

Для забезпечення ефективності професійної діяльності майбутній фахівець в процесі навчання в університеті має оволодіти як фаховими, так і загальними компетенціями. Здобувачі вищої освіти, які навчаються за спеціальністю «Музичне мистецтво» і опановують естрадний або академічний вокал, вивчають цілий комплекс обов'язкових та вибіркового дисциплін, які покликані допомогти молодим співакам у самореалізації.

Як свідчить практика, випускники СумДПУ імені А. С. Макаренка за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (академічний спів, естрадний спів) в процесі професійної діяльності часто виходять за межі сольного виконавства. Інколи потреба творчої самореалізації підштовхує співака до створення власного виконавського колективу – вокального ансамблю або навіть невеликого хору. Творчий напрямок цих колективів може бути різноманітним: академічним, естрадним, народним. Курс «Робота з хором» покликаний надати здобувачам освіти основи хормейстерських вмінь та навичок, що дозволить випускникам вищих навчальних закладів, які обрали кар'єру солістів, в майбутньому розширити коло творчої діяльності. Як в процесі аудиторних занять офлайн, так і в періоди дистанційної освіти, курс «Робота з хором» здатний слугувати засобом підвищення фахового рівня здобувачів вищої освіти.

Окремі студенти не повною мірою розуміють завдання курсу «Робота з хором», вони у своїх мріях не виходять за межі сольного виконавської діяльності співака або співачки. Проте важливо усвідомити, що вивчення основ диригування, аранжування читання багатоголосних хорових партитур істотно розвиває майбутнього виконавця. Опановуючи курс «Робота з хором» такий соліст краще

розуміє диригента, з яким йому доводиться працювати, здобуває здатність оцінити якість аранжування для вокального ансамблю, який, наприклад, має співпрацювати з солістом. Курс «Робота з хором» допомагає солісту-вокалісту стати справжнім професіоналом, бачити і розуміти музичне мистецтво в усіх його багатогранних проявах. А в тому разі, якщо соліст-вокаліст захоче стати керівником співацького колективу, він зможе скористатися тими основами диригентської майстерності, які були закладені в роки навчання.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ КУРСУ «РОБОТА З ХОРОМ»

1.1. Основні компетенції хормейстера

Зрозуміло, що для співака-соліста поняття «вокальний ансамбль» ближче, ніж «хор». Тут варто зауважити, що студенти зазвичай не усвідомлюють принципової різниці між ансамблевим і хоровим співом. Визначення вокального ансамблю як «невеликого виконавського колективу» недостатньо конкретне.

В той же час відомо, що найменшим складом чотириголосного мішаного хору вважається 12 співаків. Тут вже криється відповідь на питання: в чому, власне різниця між хоровим та ансамблевим виконавством. Специфіка хорового виконавства полягає в тому, що хор є ансамблем вокальних унісонів і здатен застосовувати ланцюгове дихання.

Хорова культура України має глибоке коріння і міцні історичні традиції. З давніх часів гуртовий спів є невід'ємною складовою духовного життя українського народу. Історично так склалося, що розвиток музичної культури відбувався в основному за рахунок гуртового (ансамблевого) співу, який ішов у двох напрямках: у побуті (народний гуртовий спів) і церковний — професійний (з прийняттям християнства в кінці X ст.). Ці напрямки, розвиваючись паралельно, в той же час взаємозбагачували одне одного. Якщо співацький гурт був, по суті, випадковим зібранням, склад якого міг постійно змінюватись, то хор є досить стабільною виконавською одиницею.

Як зазначає А.П. Лащенко: «Хор – це організований колектив співаків» [6, 34]. Організація хорового колективу, його творча діяльність служить благородній справі збереження та примноження національних культурних традицій.

Здобувач вищої освіти має усвідомити, якими компетенціями необхідно володіти керівнику хорового колективу для успішної творчої діяльності. Курс «Робота з хором», безумовно, не ставить задачею замінити собою весь комплекс підготовки хормейстера. Проте він закладає основи диригентських компетенцій з тим, щоб перед співаком-солістом в майбутньому відкри-

валася можливість самовираження в ролі керівника хору.

Як свідчить практика, необхідними компетенціями керівника хору є:

- Знання шляхів створення хорového колективу.
- Розвиток вокального слуху та навичок хорової діагностики.
- Володіння диригентською технікою.
- Вміння читати хорові партитури.
- Оволодіння навичками аранжування хорових творів.
- Розуміння принципів організації репетиційного процесу.
- Вміння створювати сприятливий психологічний клімат в колективі.
- Вміння користуватися педагогічними принципами.

Знання шляхів створення хорového колективу. Хоровий колектив створюється як за ініціативи керівництва організації, під патронатом якої він буде функціонувати, так і за пропозицією майбутнього керівника. Адміністрація може запросити хормейстера (а співак, який взявся керувати хором, мимовільно стає хормейстером) і сприяти встановленню контакту з майбутніми хористами, створенню умов для прослуховування, виділення якісного репетиційного приміщення. Керівник хору (незалежно від творчого напрямку колективу) має перевірити акустику запропонованого приміщення. В разі занадто великої луни, варто задрапірувати кути, а, можливо, й стіни. Якщо колектив естрадного напрямку – необхідна апаратура для програвання фонограм. Проте акустичний інструмент для репетиційної роботи конче потрібен. Найбільш прийнятним інструментом є гарно налаштоване фортепіано.

Керівник хору мусить чітко усвідомлювати, який творчий напрямок буде сповідувати новостворений хорový колектив. Цей напрямок може бути академічним, народним, естрадно-джазовим. Звичайно, керівники, які мають досвід естрадного співака, найчастіше обирають естрадно-джазовий напрямок. Ті виконавці, які опанували академічний спів, найчастіше обирають творчий напрямок, який відповідає спрямованості їхньої підготовки. Про це необхідно повідомити керівництво організації (наприклад, дирекцію дома культури), а також доводити до відома потенційних співаків, які прийдуть на прослуховування. Звичайно, вподобання майбутніх хористів стосовно творчого напрямку керівник має враховувати. Не треба наполягати стосовно вступу в хор співаків,

які категорично проти обраного (скажімо, естрадно-джазового або академічного) напрямку. Можливо в майбутньому, прослухавши вдалі виступи хору, ці співаки змінять власну точку зору і їх можна буде прийняти до колективу.

Звичайно, для здобувачів вищої освіти, які опановують спеціальності «академічний спів», «естрадний спів», не читається курс хорознавства. Проте основні постулати цих курсів студент отримує в процесі опанування курсу «Робота з хором» та відвідуючи хоровий клас.

Потенційні хормейстери мають пам'ятати, що крім творчого напрямку (академічний, народний, естрадно-джазовий), хорові колективи розрізняються за відношенням до професійної діяльності (професійні, навчальні, аматорські). Також хори можуть бути дитячі, юнацькі та дорослі. Чим ясніше уявляє керівник свою мету, тим менш тернистим буде до неї шлях.

Розвиток вокального слуху та навичок хорової діагностики. Керівникові хору недостатньо мати хороший звуковисотний слух. Необхідно відчувати якість звукоутворення в колективі. Вокальний слух дозволяє не тільки почути недоліки звукоутворення, але й дозволяє виявити помилки співаків та допомогти їм співати краще. Правильне звукоутворення є запорукою звучання високої співацької форманти. А це, в свою чергу, не тільки покращує якість звуковисотного інтонування, але й полегшує досягнення тембрового ансамблю в партіях. Вокальний слух студента інтенсивно розвивається в процесі роботи на заняттях з фаху, з ансамблевого виконавства, з хорового класу.

Співаючи в естрадному вокальному ансамблі здобувач вищої освіти отримує уявлення про елементи ансамблевої звучності (чистота інтонування, рівновага звучання партій) усвідомлює необхідність єдиної манери звуковидобування. Стосовно навичок оцінювання якості унісонного звучання хорових партій, то вони певною мірою формуються під час роботи в хоровому класі.

Володіння диригентською технікою. Потенціальний керівник хору має заздалегідь освоїти основи диригентської техніки. Керувати хором, не володіючи диригентськими прийомами дуже складно. Окремі хори народного напрямку виступають без диригента, проте їх репертуар в ритмічному плані простіший, наприклад, за естрадну музику, насичену синкопами. Щоб добитися ритмічної

злагожденості набагато легше застосувати диригентські прийоми, ніж намагатися особливості ритму пояснити словами. Про це свідчить багаторічний досвід світового хорового виконавства. Проте, як показує практика, саме оволодіння диригентськими прийомами потребує досить тривалого часу. Тому курс індивідуальних занять «Робота з хором» присвячений переважно опануванню основ диригентської техніки. Без диригентських навичок успішна робота з хором майже неможлива. Оволодівши в процесі навчання елементарними диригентськими навичками, студент отримує можливість провести фрагмент репетиції з навчальним хором, у якому співає.

Вміння читати хоріві партитури. Здобувач вищої освіти, який є потенціальним керівником хорового колективу, має розбиратися в особливостях запису хорової партитури. Ансамблеві партитури, з якими студент знайомиться на заняттях з «Ансамблевого виконавства» допомагають усвідомити принципи запису партитур для невеликого складу виконавців. Проте, як відомо, запис хорових партитур може бути здійсненим в багатьох варіантах, тому розвитку вміння читати партитури необхідно приділити достатньо уваги. Не маючи можливості визначити по партитурі склад хору, діапазони голосів, керівник хору швидко попаде в незручну ситуацію, коли він не зможе надати співакам корисні поради. Вміння читати партитури певною мірою розвивається в процесі занять хоровим диригуванням. Важливими є спроби виконання партитур на фортепіано.

Розуміння принципів організації репетиційного процесу. Майбутній керівник хору мусить знати, що репетиція має проходити в жвавому темпі. Зауваження диригента повинні бути короткими, влучними і мотивованими. Не треба казати: «Ще раз» без короткої аргументації. Краще попрохати: «Ще раз. Зверніть увагу на організований початок».

Не варто тривалий час працювати з однією й тією самою партією. Краще розділити твір на фрагменти і вивчати ці фрагменти з кожною партією почергово. Як свідчить практика, такий метод дозволяє зберегти високий робочий тонус співаків, прискорює вивчення партитури. Хормейстер має відчувати, коли колектив втомлюється. В такому випадку варто зробити перерву або розпочати роботу над іншим твором.

Оволодіння навичками аранжування хорових творів. Вміти пристосувати обраний хоровий твір до можливостей виконавського колективу – одна з важливих граней майстерності хормейстера. Слід зазначити, що для естрадних співаків читається курс «Основи естрадного аранжування», де студенти знайомляться з рядом способів та прийомів аранжування для вокального ансамблю, які споріднені зі способами перекладень для хорів різноманітних складів. Стосовно студентів, які вивчають академічний спів, варто зауважити, що вивчення ними курсу аранжування не передбачене. Тому бажано на заняттях з курсу «Робота з хором» зі співаками академічного напрямку приділити увагу оволодіння основами хорового аранжування. Під час занять з аранжування стануть у пригоді знання з гармонії, які студенти отримують, вивчаючи комплекс теоретичних дисциплін.

Вміння створювати сприятливий психологічний клімат в колективі. Для успішної роботи хоровий диригент повинен мати високий рівень професійної підготовки, міцні знання з психології і педагогіки. Своєчасний аналіз психологічного клімату в хоровому колективі дозволить створити позитивний психологічний фон для вирішення тих творчих завдань, на виконання яких спрямовуються зусилля всього колективу. Завдання диригента полягає також у тому, щоб усі учасники хору отримували більше позитивних емоцій і якомога менше негативних. Зазначені вище психолого–педагогічні засади керівництва хоровим колективом дозволяють запропонувати хормейстерам такі практичні поради:

- при вокальному налаштуванні хору необхідно враховувати ряд умов: час доби, погоду, стан здоров'я та настрої співаків;
- дуже важливо для диригента мати охайний зовнішній вигляд, бадьорий настрої, бути впевненим у собі;
- диригентові не можна бути занадто багатослівним. Зауваження та пояснення мають бути чіткими та лаконічними;
- репетиції корисно проводити в енергійному темпі. Це сприяє підтримці працездатності співаків, їх бадьорого настрою;
- раціонально опрацьовувати хоровий твір по фрагментам, з усіма партіями по чергово. Таким чином співаки не будуть нудьгувати, бо через короткий час вони знову включаються до роботи;

- творчі завдання, які керівник хору ставить перед співаками, мають бути посильними і досяжними;
- не варто складні фрагменти повторювати багато разів. Так можна викликати негативне ставлення до всього твору;
- спілкування з хоровим колективом має базуватися на принципі однакового поважного ставлення до всіх співаків;
- не треба зосереджувати увагу на випадкових помилках, тим більше, якщо співаки самі їх помітили;
- треба пам'ятати, що заняття з дитячим хором не може бути занадто тривалим. У дітей молодшого шкільного віку (1–3 класи) перші заняття мають бути не більше 30 хвилин;
- позитивний піднесений емоційний стан хористів може сприяти кращому звукоутворенню та чистому інтонуванню.

Вміння користуватися педагогічними принципами. Узагалі, в організації роботи з хором керівникові слід керуватися низкою педагогічних принципів, зокрема, природовідповідності, врахування вікових та індивідуальних особливостей, систематичності, послідовності, доступності у поєднанні з досить високим рівнем складності, єдності навчальних, розвивальних і виховних функцій педагогічного процесу.

На жаль, останній принцип часто залишається поза увагою хорових диригентів, які не повною мірою використовують виховні можливості хорових занять. Зокрема, йдеться про добір музичного репертуару для виконання, у формуванні якого слід керуватися не лише власне музичними уподобаннями, а й враховувати виховну спрямованість змісту хорових творів, особливо під час роботи з дитячим чи студентським колективом.

Розвитку естетичного смаку, формуванню музичного світогляду сприятиме включення до репертуару найкращих зразків національної та світової народної і класичної музики, високохудожніх творів сучасних композиторів.

Вихованню духовності, моральних якостей особистості сприятиме ознайомлення із зразками духовної музики В. А. Моцарта, Дж. Верді, К. Стеценка, М. Леонтовича та інших авторів.

На патріотичне і громадянське виховання юних співаків спрямовані твори, присвячені Батьківщині, рідному краю, оспівуванню краси природи і краси людини, яка живе на рідній землі.

Приступаючи до роботи з хором слід пам'ятати, що хормейстер – завжди педагог, на відміну від солістів-виконавців, в діяльності яких педагогічний аспект проявляється дуже опосередковано. Диригент на кожному занятті навчає співаків не тільки правильному вокалу та диханню, а й умінню налаштовувати спільну манеру звукоутворення, унісон в партіях, налагоджувати ансамбль. Крім того, диригент постійно здійснює виховний вплив на учасників співацького колективу. Педагогічний компонент вельми важливий, і не варто думати, що в професійному хорі необхідність в цьому компонентові відпадає.

В колективі висококваліфікованих співаків на перший план виходить проблема спільного розуміння хорового твору. Високий рівень виконавців не означає однакового ставлення до того, або ж іншого твору. Навпаки, з цього приводу можна буде почути стільки думок, скільки співаків. А диригент має переконати їх, що його задум правильний, життєздатний. Колектив має не просто сліпо піти за диригентом, а емоційно підтримати його інтерпретацію. Тоді можна буде сподіватись на яскраве втілення музики.

1.2. Оволодіння диригентською технікою в умовах дистанційного навчання

Впровадження дистанційної форми навчання, яке відбулося у вищих навчальних закладах України в період пандемії Covid-19, торкнулося і мистецьких спеціальностей. Розгубленість, яка панувала в лавах педагогів і студентів в перший період відсутності офлайн занять, змінилася тепер розумінням необхідності пошуку раціональних шляхів вивчення мистецьких дисциплін, хорового диригування зокрема. Не зважаючи на те, що можливості колективного музикування дуже обмежені, здобувачі вищої освіти продовжують опановувати хорове диригування і вже можна говорити, що певна адаптація до мистецької онлайн освіти відбулася. Звичайно, особисте спілкування зі студентом, емоційно забарвлені покази викладача неможливо повноцінно відтворити на відстані, тим більше, що далеко не всі викладачі та студенти мають високоякісну техніку, здатну відтворювати зображення та звук.

Дистанційні заняття принесли певні проблеми в процес опанування мистецьких дисциплін, і хорового диригування

зокрема. Вони часто викликані тим, що «при дистанційному навчанні відсутня можливість негайного практичного застосування отриманих знань із наступним обговоренням питань, що виникли з викладачем і роз'яснення ситуації на конкретних прикладах» [4, 7]. Досить часто в період дистанційного навчання у майбутніх хороших диригентів дещо знижується мотивація до навчання. В той же час, як зазначають К. О. Галацин та А. М. Фещун, «Мотивація є важливою складовою частиною навчального процесу, адже саме від неї значною мірою залежать його результати» [2, 58].

Тим не менш, варто зауважити, що, не зважаючи на всі проблеми, які пов'язані з дистанційною формою навчання, зацікавленість здобувачів вищої освіти у вивченні курсу «Робота з хором» не зникає, що, у свою чергу, надихає викладачів прикладати зусилля в напрямку удосконалення та активізацію навчального процесу.

Традиційні методи презентації, репродукції, обговорення, самоаналізу, синтезу наповнюються оновленим змістом і доповнюються новими. Серйозну допомогу в справі опанування диригентських прийомів надає метод відеофіксації. Розвиток самостійності студента, його здатності до аналізу та синтезу дозволяє впроваджувати метод творчого експерименту, який стосується не лише пошуку переконливої виконавської концепції, але й пошуку доречних диригентських прийомів, малюнку диригентської схеми зокрема.

Необхідно розуміти, що перехід на дистанційну форму занять має бути тимчасовим, бо навіть досконала техніка не надає можливості повноцінно оцінити майстерність майбутнього потенційного диригента, як це відбувається під час практичних занять під час аудиторних занять. Проте час дистанційного навчання не може проходити даремно, студент має не тільки здобути теоретичні знання, але й розвинути диригентські вміння та навички, зокрема такі, які стосуються правильного вибору диригентських схем. Під час повернення до традиційної форми проведення занять в диригентському класі, дистанційне навчання може залишитись допоміжним елементом навчального процесу, який дозволяє у будь-який час прослухати пояснення викладача, або продивитись необхідне відео.

Нові навчальні обставини вимагають переосмислення традиційних методів навчання та пошуку нових, які б дозволили

максимально компенсувати відсутність особистого спілкування між студентом і педагогом. Неможливо сидіти склавши руки і чекати закінчення карантину або військового стану. В складних обставинах необхідно проявляти зібраність та максимально продуктивно використовувати час занять.

Здобувачі вищої освіти, які вивчають хорове диригування, мають свідомо підходити до навчального процесу, не обмежуватись методом репродукції. Дистанційне навчання має сприяти розвитку мислення та ініціативи студента, що дозволяє вирішувати складні навчально-творчі завдання та інтенсивно просуватися по шляху удосконалення виконавської майстерності.

В сучасних дослідженнях, які торкаються питання удосконалення підготовки хорових диригентів, підкреслюється, зокрема, думка про необхідність підтримки та розвитку в Україні хорового мистецтва, яке в умовах карантину та військового стану відчуває серйозні труднощі у своїй діяльності. Припинити діяльність хорових колективів та, відповідно, відмовитись від підготовки хормейстерів було б невіправною помилкою. Як зауважує Л. В. Качуринець, «Гене́за української музичної культури тісно пов'язана з хоровим мистецтвом, бо хоровий спів – вагоме надбання в царині духовності народу» [7, 211].

Значна кількість науковців наголошує на проблемах, які спіткають майбутніх хорових диригентів в умовах дистанційної освіти. Наприклад, Т. Д. Пухальський стверджує, що «навіть досконале знання теорії та методики роботи не може замінити студенту вмінь, навичок і досвіду виконавської діяльності, здобутих у живому спілкуванні з хоровим колективом у ролі керівника чи хориста, на індивідуальних практичних заняттях з основного музичного інструмента, постановки голосу та хорового диригування у ролі виконавця» [10, 99].

До цієї думки приєднується А. В. Алтухова: «Педагоги-практики наголошують на тому, що жоден електронний курс не замінить традиційного практичного заняття з обов'язковою присутністю на ньому студента, де він отримує методичні рекомендації щодо виконання вправ та має можливість відпрацювати навички правильного виконання під контролем викладача» [1, 102].

Багрий Т. Є., Бондаренко А. І., Васильєва Л. Л., Горобець В. П. також наголошують на проблемах, які супроводжують дистанційне

вивчення виконавських дисциплін. Басовська С. Ю., Лановенко-Мельник Н. В., Остапчук Л. О., Плакидюк О. Ю., Хохлан В. О., висловлюють думку, що дистанційна освіта для вокалістів може бути достатньо ефективною в разі поєднання з класичними формами викладання практичних дисциплін.

Проте наявність проблем у підготовці майбутніх хорових диригентів не означає припинення пошуків удосконалення навчального процесу, оновлення традиційних методик та розроблення нових. Крім того, дистанційне навчання розкриває перед здобувачем вищої освіти нові можливості, які не використовувалися в минулому.

Наприклад, Т. І. Головачук та І. З. Адамова стверджують: «Дистанційна форма навчання дає можливість створення систем масового безперервного самонавчання, загального обміну інформацією. Саме ця система може найбільш адекватно і гнучко реагувати на потреби суспільства щодо підготовки високо професійних фахівців» [3, 3]. Л. В. Ткаченко та О. С. Хмельницька наголошують, що «Дистанційне навчання сприяє формуванню таких особистісних якостей як активність, самостійність, креативність, творчість, відповідальність, цілеспрямованість тощо» [11, 95]

Проблематику дистанційної освіти також досліджували А. Андреев, Т. Вахруцева, В. Кухаренко, В. Осадчий, Є. Полат, О. Рибалко, О. Рукавішнікова, О. Скубашевська, А. Хуторський та інші. Проаналізувавши праці вказаних авторів можна зробити висновок: мистецьке дистанційне навчання в Україні та світі знаходиться на етапі становлення. Не варто ставити за мету повністю перевести підготовку хорових диригентів на дистанційну форму. Проте слід докласти зусиль, щоб періоди дистанційного навчання для здобувачів освіти стали не втраченим часом, а етапом професійного зростання.

Таким чином, в період дистанційного вивчення курсу «Робота з хором», виникає ряд суттєвих проблем, які істотно впливають не тільки на якість навчального процесу, але й на рівень спонукального мотиву здобувача освіти до навчання. Це, безумовно, і якість зв'язку, наявність високопродуктивних гаджетів, необхідність диригувати під фонограму, відсутність живого спілкування з викладачем. Проте активізація навчального процесу завдяки застосування проблемного методу, творчих експериментів, здатна,

як свідчить практика, певною мірою компенсувати недоліки дистанційних занять. Дуже важливо націлити студента на перспективу повернення до традиційного навчального процесу, відновлення діяльності хорового колективу, концертних виступів. Заради цього варто докладати зусилля до удосконалення навчального процесу. «Є всі підстави стверджувати, що саме сьогодні формується дидактика дистанційного навчання і є потреба у створенні часткових методик дистанційного навчання в межах предметної підготовки студентів вищої школи» [5, 101].

РОЗДІЛ 2

ПРАКТИЧНЕ ОПАНУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКИХ КОМПЕТЕНЦІЙ

2.1. Вміння читати хорові партитури

Як вже наголошувалося вище, ряд компетенцій (оволодіння вокальною технікою, розвиток вокального слуху, навички аранжування) здобувач вищої освіти (потенціальний хормейстер) здобуває під час вивчення курсів «Фах» (естрадний спів), «Хоровий клас», «Естрадне сольфеджіо», «Основи естрадного аранжування». Проте є такі компетенції, набуття яких потребує специфічних цілеспрямованих зусиль. Це оволодіння основами диригентської техніки і вміння читати хорові партитури. Не розібравшись в особливостях запису хорових партитур неможливо приступати до діяльності керівника хорового колективу.

Під читанням хорових партитур треба розуміти можливість визначити тип (якісний склад – хто співає?) та вид (кількість голосів у хоровій вертикалі), програти або проспівати хорові партії з тим, щоб мати можливість діагностувати та виправляти помилки співаків. Бажаним, але не завжди можливим є програвання партитури на фортепіано. Відомо, що не всі естрадні співаки добре володіють музичним інструментом.

В значній мірі виконавські можливості хорового колективу визначаються не лише рівнем вокальної та музичної підготовки співаків, але і складом хору. Склад хору диктує і ступінь насиченості хорової фактури в аранжуванні. При визначенні складу хору, необхідного для виконання даного твору, необхідно враховувати:

- тип та вид хору;
- необхідний кількісний склад;
- якісний склад.

З'ясування таких понять як *тип* та *вид* хору дуже важливе як для успішного вибору вихідного зразка партитури, так і для виконання перекладення. Тип вказує на те – які партії входять до складу хору. За цією ознакою хори поділяються на однорідні (дитячі, жіночі, чоловічі) і мішані, які складаються з жіночих або

дитячих (інколи одних та других разом) і чоловічих голосів. Вид хору свідчить про кількість «голосів». Хори можуть бути: 1-, 2-х, 3-х, 4-х голосні та з більшою кількістю звуків у акорді. Теоретично кількість голосів у хоровій партитурі не обмежена, але вихід за межі 8-12-голосся достатньо рідкий.

Однорідні хори мають дві основні партії. В жіночому (дитячому) хорі це сопрано (дисканти) і альти, а у чоловічому – тенори і басы. Якщо в партіях не застосовуються дівізі (наприклад, роздвоєння на перших та других сопрано), хоровий твір залишається двоголосним:

Приклад №1.

Ой ходить сон

Українська народна пісня в обр. М. Макоди

Спокійно *mp* Ой хо-дить сон ко-ло ві-кон, а дрі-мо-
 Choir *pp* М...
 та ко-ло плю - та. Пи-та-єть - ся сон дрі-мо - ти:
 Ой хо-дить сон

Дівізі дозволяє подвоїти кількість голосів:

Приклад №2.

Ой йох, на камені мох

Українська народна пісня в обробці Є. Карпенка
 (застосування дівізі)

Allegro
 Ой - йох, на ка-ме-ні мох, з риб-ко-ю борщ, їж, ко-ли хоч.
f *p*
 борщ ко - ли хоч.

Для мішаного хору найбільш характерним є чотириголосся. Інколи зустрічається дублювання партій (наприклад, тенор дублює сопрано):

Купала на Івана

Українська народна пісня в обробці Є. Карпенка
(тенор дублює сопрано)

На Пет - ра хліб пек - ла

На Пет - ра хліб пек - ла

Тип та вид хору диктують певні умови запису партитури. Досить часто для кожного голосу в партитурі виділяють окремий рядок; партія соліста, який співає з хору (не виходить на авансцену), як правило, записується на відповідному рядку хорової партитури з позначкою «соло» або «один» («одна»). Там, де вступає вся партія, робиться позначка «всі», або «хор». Такий же прийом запису застосовується в тих випадках, коли соло коротке, епізодичне, споріднена хорова партія або виключена або не перевантажена нотами і для його викладу не варто виділяти окремий рядок. Якщо ж аранжувальник бачить, що без виділення окремого рядку для соліста, запис стає перевантаженим, погано читається – не треба економити місце. Партитура мусить бути написана ясно, щоб читка з листа і розбір партій на займали багато часу. Чотирирядковий запис певною мірою утруднює гру партитури на фортепіано, проте прискорює розбір твору хором і навіть підвищує якість і надійність концертного виконання.

Ой дозволь же, пан хазяїн

Українська народна пісня в обробці Є. Карпенка

6 Хор a tempo Соло rit. a tempo

Свят, Свя-тий ве - чір! У твій двір у - сту - пить, і твій двір
Не вби- вай ти ме - не, не стрі- лий

Свят, Свя-тий ве - чір!

12 rit. Хор a tempo

зве-се-пить! Свят, Свя-тий ве-чир! *mp* А й у то-мудво-рі сто-їть
ти в ме-не! Як же-ни-ти-ся бу-деш-то

Свят, Свя-тий ве-чир!

В хоровій практиці зустрічаються неповні мішані склади. Подібні колективи розповсюджені серед старшокласників середніх шкіл. В юнацькому віці голоси хлопчиків після мутації ще не мають яскравих ознак басів або тенорів, і мають обмежений діапазон:

Приклад №5.

Березень

Музика Є. Карпенка, вірші Є. Нефьодова,
переклад з російської Г. Приходько
(дворядковий запис двоголосної партитури)

(Allegretto)

Choir
ма-ми! Дзвє-нять в над-хма-рї дзвє-нять в над-хма-рї віт-рив ор-кест-ри

Piano

Інколи застосовуються багатохорні склади, але в концертній практиці вони зустрічаються досить рідко. Виконуються багатохорні композиції (найчастіше – двохорні) як правило шляхом розділення хору на групи. Одна частина колективу співає за перший хор, інша – за другий. Безумовно, такий розділ хору унеможливується у випадку занадто малого складу. Записуються двохорні композиції таким чином:

Приклад №6.

Гімн Богородиці
Музика Дж. Тавенера
A HYMN TO THE MOTHER OF GOD

John Tavener
(1985)

With awesome majesty and splendour (♩ = c.40)

The musical score is written for two choirs, Choir I and Choir II. Each choir has four parts: Sopranos, Altos, Tenors, and Basses. The lyrics are: "In You, O Wo-man full of Grace, the an - ge - lic choirs, and the hu-man". The score includes dynamic markings (p, mf) and performance instructions. The tempo is marked as "With awesome majesty and splendour (♩ = c.40)".

Здобувач освіти повинен пам'ятати про можливість застосування особливих складів хору, наприклад:

- неповне чотириголосся (CІ+CІІ+A+T=Б);
- мішаний хор з використанням жіночих та дитячих голосів одночасно – це дає специфічний тембровий ефект;
- хори з використанням однієї чоловічої та жіночої партій (A+T або C+Б).

Специфічні склади хору виникають не тільки як наслідок реалізації задуму композитора, а й як відбиття реального виконавського складу хору.

В дитячих багатоголосних піснях інколи можна побачити запис триголосся під одним штилем:

Приклад №7.

Знову літо

Музика Є. Карпенка, вірші А. Маркова

Зно - ву, зно - ву зо - ло - та - ве сон - це

В той же час можна зустріти запис партитури для однорідного хору, коли партії вирізняються напрямком штилів:

Приклад №8.

Знову літо

Музика Є. Карпенка, вірші А. Маркова,

Зно - ву, зно - ву зо - ло - та - ве сон - це

Подібний запис набагато зручніший для читання середніх голосів. У церковній практиці вживається специфічний вид запису партитури мішаного хору, розрахований відразу на кілька варіантів виконання в залежності від складу і можливостей хору:

Приклад №9.

Алілуя

Музика В. Зинов'єва

Ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа,

ал - - - ли - лу - - - иа.

У тому випадку, коли хор досить великий, передбачене дівізі у сопрано і тенорів, тенори (перші та другі) і сопрано (перші та другі) повністю дублюють одне одного. Альт і бас у будь-якому варіанті прочитання такої партитури виконують свої партії. Коли хор невеликий, тенору доручають співати перший голос, а сопрано – другий, або ж навпаки (в разі слабкої комплектації тенорової партії). Таким чином, наведений спосіб запису є прикладом скороченого викладу і прочитання такої партитури вимагає доброго знання можливостей хору, якому доручається виконання твору. В разі відсутності тенорової партії всі три верхні голоси можуть співати жінки, а бас виконуватиме нижній голос, записаний в басовому ключі.

2.2. Оволодіння навичками аранжування хорових творів

В аранжуванні розрізняють строгі і вільні перекладення та хорову обробку. Строгі аранжування передбачають максимальне використання оригінального нотного матеріалу. Зазвичай, строгі перекладення здійснюється шляхом перестановки голосів за спеціальними схемами.

На перший погляд така методика дуже обмежена, проте застосовуються строгі перекладення досить часто, бо вони дозволяють запобігти погіршенню голосоведення в партіях і, таким чином, надають сміливості хормейстерам-початківцям, які ще не наважуються створювати партії самостійно.

До того ж, строгі перекладення дозволяють швидко досягти досить якісного і надійного творчого результату. Крім цього, подібний вид перекладень є гарною школою на початковому етапі опанування аранжування, бо дозволяє добре відчувати голосоведення та теситурні умови хорових партій та груп та можливі наслідки втручання (хоча і спочатку елементарного) в фактуру хорового твору.

Звичайно, інколи в перекладенні, яке виконане за схемою, доводиться корегувати окремі партії. Справа в тому, що в хорових творах композитори досить рідко витримують стабільну щільність фактури або розташування акордів. То ж, користуючись одним способом перекладення важко зробити аранжування, яке б не

вимагало корекції партій. Інколи доводиться застосовувати 2-3 способів (схем) перекладень протягом одного хорового твору.

Найбільш простим є спосіб перекладення шляхом прямого перенесення голосів. При перекладі творів з чоловічого складу на жіночий і навпаки, корегування викладу практично не потрібне, тільки важливо переписати партії у відповідній октаві та ключі. Духовний твір Д. Бортнянського «Єдинородний», створений для чоловічого тріо, багато років з успіхом виконувався дитячими хоровими колективами:

Приклад №10.

Єдинородний

Музика Д. Бортнянського

Чоловичий хор

Тенор

Бас

Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - //

The image shows a musical score for a men's choir in 4/4 time. It consists of two staves: Tenor (top) and Bass (bottom). The melody is written in a treble clef for the tenor and a bass clef for the bass. The lyrics are 'Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - //'. The music features a simple, rhythmic melody with quarter and eighth notes.

Дитячий (жіночий) хор

Дискант

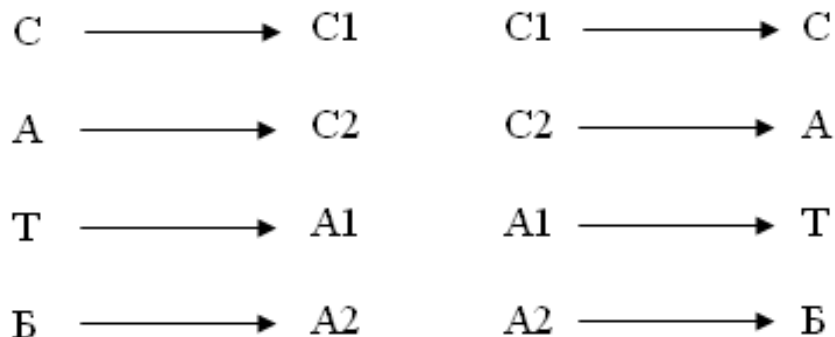
Альт

Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - //

The image shows a musical score for a children's (women's) choir in 4/4 time. It consists of two staves: Diskant (top) and Alto (bottom). The melody is written in a treble clef for both parts. The lyrics are 'Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - //'. The music features a simple, rhythmic melody with quarter and eighth notes, identical to the men's choir part but transposed to a higher register.

Заслуговує уваги спосіб прямого перенесення голосів із застосуванням транспозиції, при використанні якого структура вертикалі (інтервальний склад акордів) твору не змінюється, але обирається нова тональність, яка надає більш зручні теситурні умови для всіх голосів. Безумовно, окремі партії можуть опинитися в дещо гіршому положенні, але завдання хормейстера – знайти таку «компромісну» тональність, у якій виконання твору стане можливим новим складом хору. Як правило, при перекладенні з мішаного складу на жіночий, твір транспонується на кварту або терцію вгору, а при зворотному перекладі – на ті ж інтервали вниз. Головну увагу слід звернути на характер звучання головної мелодії в новій тональності: інколи зміна теситури корінним чином спотворює оригінал і таке аранжування стає неприйнятним.

Звичайно таким способом доцільно користуватися, якщо в оригінальному викладі переважає вузьке розташування акордів. Необхідно, щоб загальний діапазон твору не перевищував приблизно півтори октави. Схема перекладення:



Малюнок 1. Схема прямого переносу голосів

Певне місце у практиці хорових перекладень з мішаного хору на однорідний посідає спосіб **прямого переносу голосів із скороченням діапазону**. Такий метод звичайно застосовують, коли сопрано, альт і тенор написані в тісному розташуванні, а басовий голос відстоїть від тенора на відстань, яка перевищує октаву. В такому випадку басовий голос доручається другому альту (з переносом на октаву вгору).

Приклад №11.

Ой час-пора до куреня

Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича
(прямий перенос голосів зі скороченням діапазону)

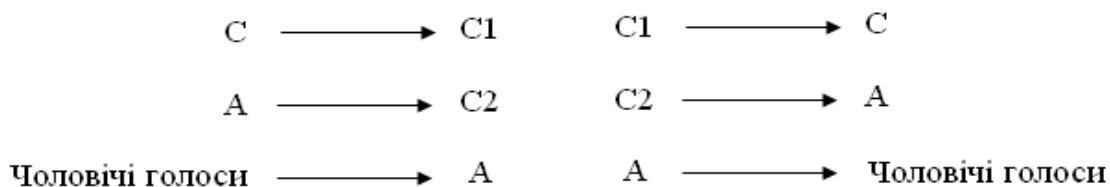
Мішаний хор (оригінал)

The image shows two musical staves for the song 'Oy chas-pora do kuranya'. The top staff is for the original mixed choir, with a soprano line (treble clef) and a bass line (bass clef). The bottom staff is for the adapted women's choir, with two soprano lines (both treble clefs). The lyrics 'дру - гу - ю вес - ну.' are written under the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The original bass line has a large interval between the bass and the tenor, which is resolved in the adapted version by moving the bass part to a higher register.

Жіночий хор (переклад)

Безумовно, аранжовані таким способом твори годяться лише для досвідчених хорових колективів, здатних виконувати чотириголосся. Більш характерним в шкільній практиці є використання триголосся. В разі обрання оригіналу, призначеного для неповного мішаного хору можливо в такий же спосіб отримати *триголосний однорідний* виклад. При зворотному перекладі (з однорідного складу на мішаний) досить часто дає позитивний художній результат застосування **прямого перенесення голосів з розширенням діапазону твору на октаву**. Тут три верхні голоси залишаються на місці (в разі використання чотириголосного оригіналу для жіночого або ж дитячого хору), а альт рухається в бас на октаву вниз.

Перекладення триголосних партитур виконуються за такими схемами:



Малюнок 2. Схема прямого переносу голосів, триголосний хор.

Варто зауважити: якщо оригінал був створений для чоловічого хору, то два верхні голоси піднімаються на октаву вгору, а бас залишається на місці. В результаті утворюється партитура для неповного мішаного складу.

Приклад №12.

Тиха вода

Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича

Жіночий або дитячий хор (оригінал)

1. Ти - ха во - да, ти - ха во - да бе - ре - жеч - ки ло - мить,

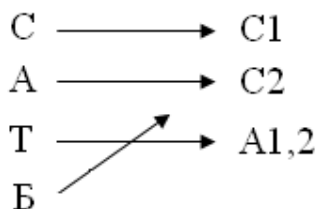
The original score consists of two staves in 3/4 time, G major. The melody is in the soprano voice, and the accompaniment is in the alto voice. The lyrics are written below the notes.

Неповний мішаний хор (переклад)

1. Ти - ха во - да, ти - ха во - да бе - ре - жеч - ки ло - мить,

The revised score consists of two staves in 3/4 time, G major. The melody is in the soprano voice, and the accompaniment is in the bass voice. The lyrics are written below the notes.

Заслуговує на увагу спосіб **комбінування**, який уже має певні риси вільного перекладення. Він потребує більших творчих зусиль від студента або вчителя музики, бо при користуванні ним доводиться дещо комбінувати середні голоси:



Малюнок 3. Схема аранжування способом «комбінування»

Таким чином, бас «розчиняється» в середніх голосах, його звуки включаються у вертикаль лише в разі їх відсутності в інших голосах. Нижнім голосом стає тенор. Такі перекладення дають непогане звучання, особливо у творах з супроводом.

Приклад №13.

Смерека

Музика О. Білаша, вірші Д. Луценка

Дуже швидко

Міптаній хор
Мо - же хо - дить по - руч, за - мо - ри - лось ду - же.

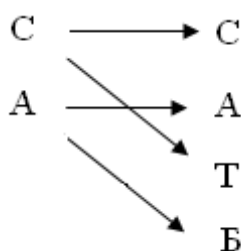
Жіпочий хор
Мо - же хо - дить по - руч, за - мо - ри - лось ду - же.

Piano

Безумовно, епізодичне використання звуків басового голосу (такт 2) потребує корегування голосоведення в середніх голосах. Ці звуки використовуються заради уникнення застосування досить важких кварт сектакордів та руху всіх голосів в один бік. Слід зазначити, що в ряді випадків буде допустимим використання фрагментів басової партії в нижньому голосі. Це доцільно робити тоді, коли хід баса є досить виразним та дозволяє максимально відтворити виклад оригіналу (включаючи гармонію).

Хоча найбільш цікавим для вчителя музики загальноосвітньої школи є перекладення для дитячого хору, опанування перекладень **з однорідного хору на мішаний**, безумовно, збагачує творчий арсенал і дозволяє набути необхідну техніку хорового письма. Тут також існує певний перелік схем, якими доцільно користуватися, але нагадаємо, що у творах не обов'язково зберігається постійне розташування акордів і час від часу схеми в процесі аранжування *доводиться змінювати*.

Перекладення з двоголосного хору на чотириголосний мішаний (**уявне чотириголосся**):



Малюнок 4. Перекладення з однорідного двоголосного на чотириголосний мішаний хор

Такий спосіб здебільшого використовують, коли в хорі багато співаків-початківців у чоловічих або жіночих партіях.

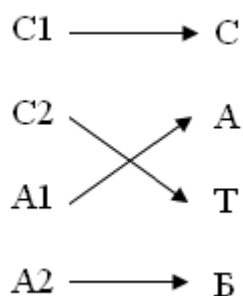
Приклад №14.

З новим роком вас, люди

Музика Євгена Карпенка, вірші Тамари Компанієць та Миколи Петренка

Двоголосний однорідний хор

То ж будь - те здо - ро - ві, ве - се - лі, щас - ли - ві,
 То ж будь - те здо - ро - ві, ве - се - лі, щас - ли - ві,



Малюнок 6. Схема перекладення з однорідного хору на мішаний з перехресним перенесенням середніх голосів

Такий спосіб найбільш зручний, якщо голоси однорідного хору мають тісне розташування.

Приклад №16.

Ой ходить сон

Українська народна пісня в обробці М. Макоди

Жіночий або дитячий хор (оригінал)

і ди - ти - ну

Мішаний хор (переклад)

і ди - ти - ну

і ди - ти - ну

Подібне перекладення на мішаний склад дає рівномірне розташування голосів у акорді, повноцінне компактне звучання. Якщо ж оригінал передбачає широке розташування акордів, такий метод небажаний, краще користуватися методом транспозиції.

Важливо згадати про так звану *полегшену редакцію* хороших партитур. Під цією назвою слід розуміти такі дії хормейстера, коли, при збереженні суттєвих гармонійних особливостей оригіналу, усуваються майже всі подвоєння, октави, а інколи – звуки, які не мають серйозного впливу на колорит гармонії. При цьому варіанті роботи *тип хору не змінюється, але вид може зазнавати значних змін:*

Сонячний струм

Музика Лесі Дичко, слова Басьо

Andante

The musical score consists of eight staves, each representing a different voice part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andante'. Dynamics include *mf*, *ff*, *mp*, *pp cresc.*, and *p*. The lyrics 'М...' and 'А...' are written below the notes in the vocal parts.

У наведеному прикладі кількість голосів сягає 15. Далеко не кожний хорівий колектив ризикне братись за таку багатоголосну композицію. Створення полегшеної редакції утруднено наявністю своєрідних мелодійних рухів, утворених голосами, що поступово включаються. В подібних випадках, крім скорочення кількості голосів за рахунок скасування максимального числа звуків, що дублюються у акордах, мелодійний рух закріплюють за якимось одним голосом. Закономірним буде введення мелодійного руху, який замінить мозаїчну мелодію голосів, що включаються, до партій сопрано та баса.

Сонячний струм

Музика Лесі Дичко, слова Басьо

Полегшена редакція А. Гука і В. Проданова

Andante *mf ff*

Soprano I

Alto

Tenor

Bass

pp cresc. M... A... *ff*

p M... A... *mf sf* A...

Варто мати на увазі, що не завжди вдається аранжувати весь твір, застосовуючи одну схему переносу голосів. Інколи доводиться використовувати кілька способів.

Запитання для обговорення:

1. Які існують схеми переносу голосів у аранжуванні?
2. Яким способом можна виконати перекладення з мішаного хору на однорідний?
3. Чи змінюється діапазон хору внаслідок перекладення?
4. В чому полягає практична цінність строгих перекладень?
5. Як розрізняються діапазони голосів дітей різного віку?

Практичні завдання:

Зробіть перекладення згідно з запропонованими способами:

- 1) Двоголосних однорідних партитур для чотириголосного мішаного хору:

а) Музика Д. Крижанівського, слова Т. Шевченка. «Реве та стогне Дніпр широкий»

Ре - ве та стог - не Дніпр ши - ро -
кй, сер - ди - тий ві - тер за - ви - ва.

б) Музика Б. Фільц, слова В. Лучука. «Танок сорок»

На га - ля - ві під сос - но - ю гар - но, ве - се - ло вес -
но - ю. Дві со - ро - ки бі - ло - бо - ки у - зя - ли - ся крильми в бо - ки,
у - зя - ли - ся криль - ми в бо - ки.

2) Триголосних однорідних партитур для чотириголосного мішаного хору:

а) Музика М. Черниша, слова Є. Шморгуна. «Наш Інститут»

А.
1. Хай про те роз - ка - же ше - лест то - по - ли - ний,
хай жор - жи - ни ска - жуть, що нав - круг цві - туть,

Б.

як сер-ця трем-ті-ли впер-ше, ко-ли пішли ми

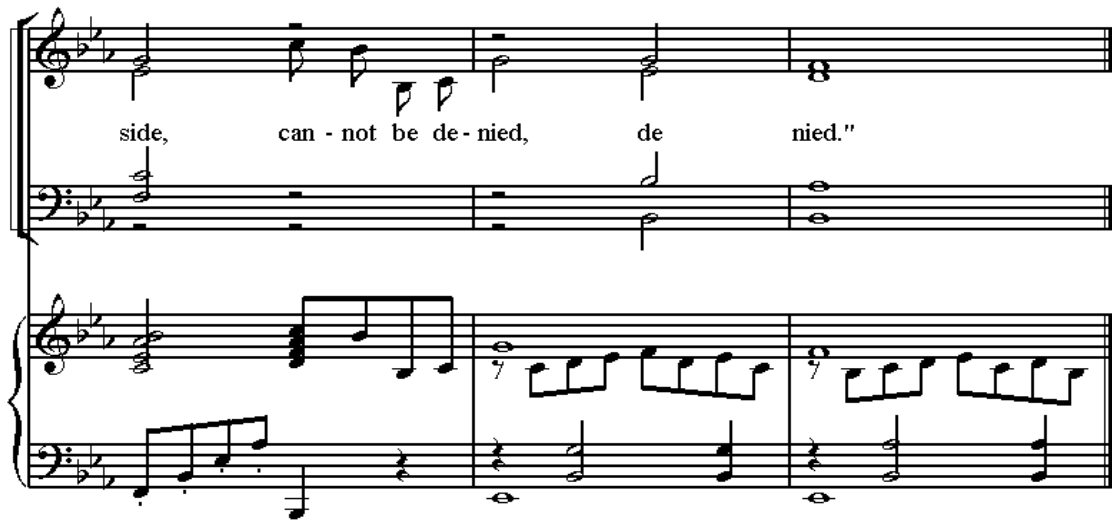
в наш пе-да-го-гіч-ний ін-сти-тут. ін-сти-тут.

3) Для 3-4 голосного жіночого хору способом комбінування:
 а) Музика Дж. Керна, слова О. Харбаха. Переклад для хору
 У. Стиклза. «Дим».

Choir

They asked me how I knew my true love was true.

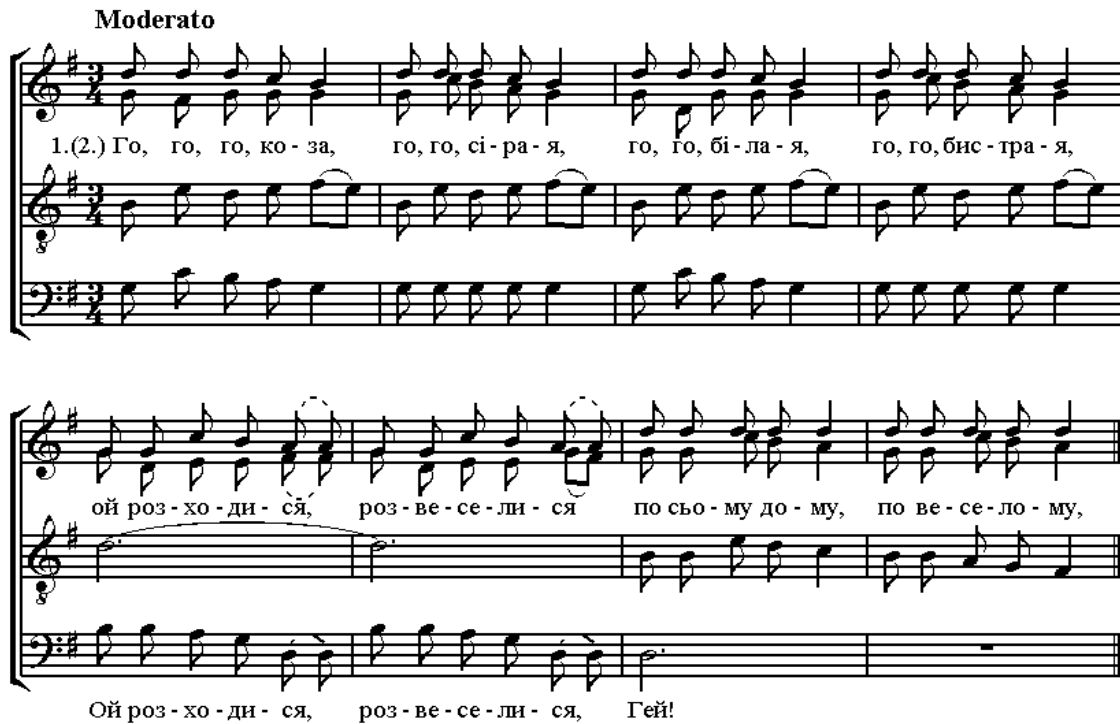
I, of course, re-plied, "Some-thing here in-



side, can - not be de - nied, de nied."

б) Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича «Коза»
(фрагмент)

Moderato



1.(2.) Го, го, го, ко - за, го, го, сі - ра - я, го, го, бі - ла - я, го, го, бис - тра - я,
ой роз - хо - ди - ся, роз - ве - се - ли - ся по сьо - му до - му, по ве - се - ло - му,
Ой роз - хо - ди - ся, роз - ве - се - ли - ся, Гей!

в) Й.С. Бах – Ш. Гуно. Ave Maria



Solo

Soprano, Alto *mp* A - ve, Ma - ri - a, Gra - ti - a ple - na!

Tenor *mp* *pp*

Bass

A - ve, Ma - ri - a, A - ve, Ma - ri - a, A - ve, Ma - ri - a, A - ve, Ma - ri - a,

г) В.А. Моцарт. Dies irae з «Реквієму».

Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet
sae - cum in fa - vil - la tes - te Da - vid cum Sy - bil - la.

4) Аранжувати для чотириголосного мішаного хору шляхом перехресного перенесення середніх голосів:

а) Музика Г. Пфейля, український текст М. Петренка. «Ставок заснув»

Andante

S. *p* Ста - вок за - снув, в ве - чір - ній ти - ші віт -
A. рець лас - ка - во - ї вес - ни лис - точ - ки по - ди - хом ко - ли - ше і на - ві -

ва ча - рів - ні сні, і на - ві - ва *pp* ча - рів - ні сні.

б) Музыка Д. Бортнянського. «Чертог Твой»

S. Чер - тог Твой виж - ду, Спа - се мой, у - кра - шен - ний
A.

в) Музыка С. Воробкевича, слова Т. Шевченка. «Огні горять»

Повільно, жалібно

T. *pp* Ма - буть, шко - да, що без при - го - ди, мов не - го - да,
Б.

Швидше

що без при - го - ди, мов не - го - да, ми - ну - ла
мо - лодість, ми - ну - ла мо - ло - дість мо - я,
Ми - ну - ла мо - ло - дість мо - я,

г) Спіричуел «Sit down, servant»

S.
A.

Sit down, ser- vant, I can't sit down, sit down, ser- vant,
I can't sit down, sit down, ser- vant, I can't sit down, My
soul's so hap - py that I can't sit down!

5) Зробити полегшену редакцію партитур:

а) Музика Б. Лятошинського, вірші Т. Шевченка. «Тече вода в синє море»

Soprano
Soprano
Alto
Tenor
Bass

Пла - че ко - зак, шля - хи би - ті
Пла - че ко - зак
да, те - че во - да, те - че во -
- че-во-да, те - че-во-да, те - че-во-да, те - че-во-да, те -

б) Виконати полегшену редакцію партитури та перекласти її для однорідного хору способом прямого перенесення голосів:

а) Слова і музика С. Климовського, обробка Г. Давидовського.
«Їхав козак за Дунай»

Moderato

S.
A.
T.
B.

ppp І - хав ко - зак за Ду - най, ска - зав дів - чи - ні: "Про - щай!

Ти, ко - ни - ку во - ро - нень - кий, ска - чи та гу - лий!"

2.3. Вільне аранжування. Створення хорових партитур

Вільне аранжування допускає значні фактурні зміни порівняно з попереднім викладом, трансформацію не тільки передбачених типу та виду хору, але й форми твору, голосоведення в партіях. **Створення двоголосних хорових партитур** може бути здійснено двома шляхами, якими є:

- спрощення фактури;
- ускладнення попереднього викладу.

Кінцевий творчий результат ускладнення або спрощення партитури може дещо відрізнятись, бо, спрощуючи виклад, хормейстер прагне зберегти найбільш виразні підголоски та інтонації, а другий шлях передбачає власноручне додавання голосів. Проте основні вимоги до двоголосної (або триголосної) партитури, не зважаючи на шлях її створення, аналогічні. Ці вимоги базуються на необхідності виразити гармонійну підоснову мелодії дуже обмеженими засобами, які пропонує двоголосся.

Оскільки мета максимального відбиття гармонічної підоснови при будь-якому способі створення двоголосся зберігається, варто сформулювати загальні правила, якими міг би керуватися студент, який робить перші кроки у складній справі вільного аранжування.

Вважається доцільним при створенні двоголосся дотримуватись таких вимог:

- Тризвук або його обернення передаються у двоголоссі терцією або секстою.
- Кадансовий квартсекстакорд може бути виражений квартою.
- Чиста кварта може застосовуватись як наслідок затримання в одному з голосів.
- В інших випадках вживання таких інтервалів, як чисті кварта і квінта на сильну долю вважається недоречним.
- Нестійкі гармонії, як правило, позначаються дисонансами – тритонами, секундами або септимами. Замість септакорду бажано вживати септиму або секунду, в крайньому випадку – терцію або сексту.
- Верхній голос двоголосної партитури звичайно відповідає основній мелодії оригіналу, другий або утворюється на основі звучання голосів вихідної партитури, або створюється аранжувальником.

Щодо введення підголосків, яких не було в оригіналі, слід зазначити, що вони не повинні змінювати характер твору. Доцільно використовувати підголоски, які є в акомпанементі, а у разі спрощення фактури – які застосовувалися автором у триголоссі або чотириголоссі.

Якщо перед вчителем музики стоїть завдання перекласти для двоголосного хору одно- або триголосний оригінал, цей процес потребує великої уваги. Необхідно поступово опанувати навички написання партитур, починаючи з простого двоголосся. Важливо пам'ятати, що у творах з супроводом необхідний збіг гармонії у музичного інструмента та хору, хоча в інструментальному варіанті гармонія може бути більш складною та насиченою.

Найпростішим варіантом двоголосся є втора в терцію. Проте було б помилкою думати, що будь-яка пісня може бути проспівана в терцію і таке звучання буде прийнятним. Періодично будуть виникати суперечності між функціональною підосновою мелодії та другим голосом, чого не треба допускати навіть при виконанні твору без супроводу. Виконання з супроводом зробить такі розбіжності у гармонізації явними і різкими:

Ой за гаєм, гаєм

Українська народна пісня
Виклад у терцію (не правильно)

Ой за га - єм, га - єм, га - єм зе - ле - нень - кім,
там о - ра - ла дів - чи - нонь - ка во - ли - ком чор - нень - ким.

Відразу привертає увагу початок пісні, де відчувається тонічна функція. Тут терція не доречна, у другому голосі краще взяти звук тонічного тризвуку. Звук ля порушить плавність голосоведення, доцільніше не перевантажувати восьмі тривалості стрибками і проспівати тут звук фа в унісон. На четвертних тривалостях в мелодії існує стрибок, тут також звук ре у другому голосі недоречний (на тонічній гармонії), але тут звук ля прийнятний. Застосовувати в цих місцях звук до не варто, бо кварта і квінта утворюють занадто пусте звучання на фоні терцій. В заключному такті також потрібно уникнути звуку ре. Робити стрибок в малу октаву на ля все-таки не варто, щоб не обтяжувати звучання твору. Краще звести голоси в унісон:

Ой за гаєм, гаєм

Українська народна пісня
Виклад у терцію (правильно)

Ой за га - єм, га - єм, га - єм зе - ле - нень - кім,
там о - ра - ла дів - чи - нонь - ка во - ли - ком чор - нень - ким.

У цьому варіанті аранжування можна простежити важливу тенденцію: коли мелодія іде вгору, доцільним стає застосування більш широких інтервалів, коли мелодична лінія іде вниз, застосовуються більш вузькі інтервали.

Вибір необхідного інтервалу при перекладенні на двоголосний однорідний хор здебільшого залежить від того, у якому мелодійному положенні знаходиться акорд або символізуючий його інтервал. Так, якщо в мелодії на доміантовій гармонії звучить ввідний тон, доміантсептакорд краще всього замінити збільшеною квартою:

Приклад №21.

Акація цвіте

Музика М. Черниша, слова П. Голубничого

(застосування збільшеної кварти замість доміантсептакорду)

(Espressivo)

пах - ла со - лод - ко, так ми - ло.

Якщо ж в мелодії знаходиться квінта або основний тон доміантсептакорду, то змінюється й інтервал; у першому випадку найчастіше використовується велика секста:

Приклад №22.

Подивись, який день - красень!

Вірші І. Мазніна, музика Є. Карпенка

(застосування великої сексти замість доміантсептакорду)

ди - во - пта - хи - сні - гу - рі.

В разі використання в мелодії прими доміантсептакорду логічним буде використання у двоголоссі великої секунди:

Квітне земля

Музика Є. Карпенка, слова М. Сингаївського
(вживання великої секунди, як імітатора домінантсептакорду)

Квіт - не, вес - ну - є зем - ля.

The musical notation shows a melody in G major (one sharp) on a treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A large second interval is marked with an exclamation point between the notes C5 and B4. The lyrics are 'Квіт - не, вес - ну - є зем - ля.' with hyphens under the words.

Проте слід зауважити, коли застосування прими домінантсептакорду у високому регістрі пов'язане з наступним низхідним рухом мелодії, подібна велика секунда звичайно не застосовується, бо вона породжує незручне голосоведення:

Квітне земля

Музика Є. Карпенка, слова М. Сингаївського
(секунда замість домінантсептакорду та наступний низхідний хід мелодії; невиправдані стрибки в другому голосі)

Квіт - не, вес - ну - є зем - ля.

The musical notation shows a melody in G major on a treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A second interval is marked with an exclamation point between the notes C5 and B4. The lyrics are 'Квіт - не, вес - ну - є зем - ля.' with hyphens under the words.

Замість секунди у таких випадках досить часто застосовують малу сексту, хоча вона і не зовсім повно відбиває характер звучання домінантсептакорду:

Квітне земля

Музика Є. Карпенка, слова М. Сингаївського
(секста замість домінантсептакорду; зручне голосоведення)

Квіт - не, вес - ну - є зем - ля.

The musical notation shows a melody in G major on a treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A sixth interval is marked with an exclamation point between the notes C5 and B4. The lyrics are 'Квіт - не, вес - ну - є зем - ля.' with hyphens under the words.

У наведеному прикладі варто звернути увагу також на терцію (передостанній інтервал першого такту). Тут можна було б застосувати малу сексту (щоб задіяти септиму акорду), але з-за

цього значно погіршилося б голосоведення, а, таким чином, і вокальність другого голосу.

Використання того чи іншого інтервалу не може бути догмою. Двоголосся необхідно створювати з урахуванням зручності голосоведення та вокальності партій.

Студенту, який опановує аранжування, слід пам'ятати, що нема суттєвої різниці в процесі створення двоголосної партитури на основі одноголосної або три-, чотириголосної. У тому випадку, коли оригінал багатоголосний, доцільне використання фрагментів нижнього та середніх голосів (їх характерні звороти) та вимоги до кінцевого взірця партитури, стосовно виразності та зручності партій, теситурних умов, аналогічні.

Приклад №26.

Наш отаман Гамалія

Вірші Т. Шевченка, музика М. Лисенка

(створення другого голосу на основі комбінування другого та третього голосів оригіналу)

Marciale

The musical score is for the song 'Наш отаман Гамалія' (Our Cossack Captain Gamaliya) by Mykhailo Lysenko, based on a poem by Taras Shevchenko. It is in 4/4 time and B-flat major. The score is divided into three systems. The first system is for the 3rd voice (3-гол.), the second for the 2nd voice (2-гол.), and the third for the piano accompaniment. Each system has a vocal line (T. for Tenor) and a bass line (Б. for Bass). The lyrics are: 'Наш о - та - ман Га - ма - лі - я'. The piano part consists of chords and a bass line. The tempo is marked 'Marciale'.

У наведеному прикладі другий голос скомбіновано з другого і третього голосів оригіналу з урахуванням як зручності голосоведення, так і збереження характерних зворотів голосів. Наприклад, збережено рух баса у другому такті.

Аранжувальник мусить спиратися на супровід за його наявності, а у разі роботи над твором а caprella може користуватися підтримкою лише власного гармонійного чуття. Тут необхідно визначити передбачені мелодією гармонійні функції, а тоді вже писати другий голос. Необхідно також пам'ятати, що тимчасове зведення голосів в унісон не тільки допускається, а й навіть бажане, бо є одним із засобів варіювання щільності фактури та інтенсифікації розвитку музичного матеріалу. Також хороший художній результат може дати виключення та включення хорових (ансамблевих) партій.

Триголосна партитура може створюватись так само, як і двоголосна – шляхом спрощення багатоголосного оригіналу, або методом додавання голосів до мелодії або двоголосся.

Мета збереження найбільшої повноти гармонії при написанні триголосся може бути досягнутою з меншими труднощами, ніж у двоголоссі. Головні вимоги до триголосся такі:

- при створенні триголосної партитури для однорідного складу переважно застосовується тісне розташування акордів;
- тризвуки на сильну долю можуть бути замінені сектакордами. Сектакорд у триголоссі дає досить повне звучання, ним можна навіть закінчувати твір;
- квартсектакорди вживаються на слабкі долі (крім кадансового квартсектакорду);
- у складних співзвуччях необхідно зберігати звуки, які характеризують акорд. У септакордах бажано зберігати приму, терцію та септиму, у нонакордах – приму, септиму та нону, або приму, терцію та нону;
- основний мелодійний голос зберігається без змін, інші голоси комбінуються з матеріалу оригіналу;
- гармонізація мелодії, застосована в партії хору або ансамблю, не повинна вступати у протиріччя з функціями, що звучать в акомпанементі (якщо твір з супроводом);
- не варто кожний акорд викладати триголосно. Якщо оригінал, який спрощується, не передбачає стабільної щільності фактури – бажано застосовувати перемінну кількість голосів: якщо мелодія іде вгору, кількість голосів зростає, якщо вниз – зменшується, в тому числі до унісону.

Ранок (варіант аранжування)

Музика Є. Карпенка, слова А. Костецького
(перемінна щільність фактури в залежності від руху мелодії)

смі - ють - ся гі - лоч - ки бе - різ,

The musical score for Example 27 consists of two staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The bottom staff is a piano accompaniment in 4/4 time, starting with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

У наведеному прикладі варто звернути увагу на різне відбиття домінантсептакорду. На першу долю автор використовує мажорний секстакорд, бо є потреба підкреслити терцію акорду (тут є явні ознаки відхилення з сі-бемоль мажору у соль мінор); до того ж використання септими домінантсептакорду (звуку до) у другому або третьому голосі призвело б до погіршення голосоведення в партії 2 сопрано.

Ранок (варіант аранжування)

Музика Є. Карпенка, слова А. Костецького
(великий стрибок в партії других сопрано)

смі - ють - ся гі - лоч - ки бе - різ,

The musical score for Example 28 shows a single vocal line in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The notes are placed on a single staff.

У разі впровадження звуку до (септими домінантсептакорду) у третьому голосі виникає тяжіння звуку до розв'язання вниз, замість чого його необхідно вести вгору шляхом переміщення акорду. Затримка з розв'язанням септими надає звучанню зайвої важкості та драматизму:

Ранок (варіант аранжування)

Музика Є. Карпенка, слова А. Костецького
(затримка розв'язання септими)

смі - ють - ся гі - лоч - ки бе - різ,

The musical score for Example 29 shows a single vocal line in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The notes are placed on a single staff.

Тож, варіант, наведений у прикладі №27, можна вважати більш вдалим: тут не тільки зберігається гармонічне забарвлення акордів, але й враховано зручність і виразність голосоведення партій.

Вбачаються доречними і такі побажання:

- бажано, щоб розрив між голосами не перевищував октави;
- бругий та третій голоси не повинні заважати сприйняттю мелодії, не треба їх перевантажувати в ритмовому плані;
- якщо твір а саррелла і в мелодії зустрічаються довгі звуки, необхідно в такі моменти додавати рухливості другому або третьому голосу (принцип **заповнення**, див. приклад №30).
- можлива заміна акордів багатоголосся (якщо йдеться про спрощення фактури) шляхом усунення всіх «зайвих» звуків, окрім тих, що визначають барву акорду. У тризвуку важливо зберегти приму та терцію, в септакорді – септиму, бажано – приму, або можна задовольнитись застосуванням замість прими терцією чи квінтою, якщо цього вимагатиме голосоведення.

У наведеному нижче прикладі в процесі створення триголосної партитури другий голос використано повністю, а з третього та четвертого створено третій голос нової партитури. Очевидне прагнення перекладача використовувати ті звуки, які не повторюються у верхніх голосах. Необхідно звернути увагу на заповнення на останній долі четвертого такту (в оригіналі в партії баса, в перекладенні – у альтів). При наявності супроводу вимога щодо заповнення не категорична.

Приклад №30.

На тихоплинному Пслі

Вірші та музика М. Петренка

Чотириголосна партитура (з елементами п'ятиголосся)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Дзвє - ни, во - да, під вес - ла - ми, спі -

Триголосна партитура

Soprano

Alto

Дзвє - ни, во - да, під вес - ла - ми, спі -

4

вай - те, со - ло - в'ї, а ви кві - туй - те

со - ло - в'ї, а ви кві - туй - - те

вай - те, со - ло - в'ї, а ви кві - туй - те

а ви кві - туй - - - те

«Підсумкове» звучання триголосся, яке створено як на основі багатоголосного оригіналу, так і одноголосної мелодії буде практично ідентичним з точки зору виконавства. Але слід зауважити, що легше створити необхідну партитуру, базуючись на багатоголосному оригіналі, ніж на одноголосному, бо в другому випадку доводиться створювати партії та повністю продумувати їх голосоведення самостійно.

Таким чином, перекладення з багатоголосного (чотири та більше голосів) хору на триголосний однорідний (дитячий) виконуються за такою методикою:

- мелодійна лінія верхнього голосу повністю зберігається і звичайно передається верхньому голосу однорідного хору;
- два інші голоси (середній та нижній) створюються на основі звучання трьох відповідних голосів вихідної партитури.

Необхідно мати на увазі, що не можна ставити завдання точного перенесення якогось з трьох нижніх голосів у нову партитуру. Прагнення зберегти ці голоси може привести до порушення природності розташування акордів, до неповноцінного звучання. В той же час, у новій триголосній партитурі не обов'язково зберігати вид акорду порівняно з його вихідним варіантом. Щодо того, до якого виду відноситься новий акорд – основного чи одного з обернень, не має істотного значення. При однаковому мелодійному положенні різні обернення одного і того ж акорду можуть бути виражені одним і тим же співзвуччям, як тризвуком, так і секстакордом або квартсекстакордом.

Більшої уваги до себе потребують кадансові звороти. Але й вони у триголосному викладі допускають більш вільного підходу,

ніж це було у чотириголосі. Наприклад, тоніка, що звучала в положенні основного тону і передуюча їй домінанта можуть бути представленими своїми оберненнями (тоніка – секстакордом, домінанта – неповним секундакордом):

Приклад №31.

Верховино, вільний світе

Музика М. Дремлюги, слова Т. Масенка

4-х гол. Ми те - пер щас - ли - ві ді - ти

3-х гол.

3 на - шо - і Вкра - і - ни.

Студентам необхідно звернути увагу на останній тонічний секстакорд триголосного варіанту партитури. Він доповнений квінтою (звуком ре), бо внаслідок втрати об'ємності звучання неповного тризвуку у виконанні мішаного хору двоголосся все-таки не здатне передати необхідного колориту. Доповнення кінцевої тоніки надає звучанню каданса більшої завершеності.

Замінюючи акорди чотириголосної партитури їх триголосними аналогами, необхідно зберегти в цих акордах ті ступені, від яких безпосередньо залежить забарвлення гармонії, специфічний колорит (ввідний тон, септима, нона, альтеровані звуки).

Написання партитури для неповного мішаного хору виконується за такими ж правилами, з урахуванням діапазонів голосів.

Запитання для обговорення:

1. Чим вільне аранжування відрізняється від строгого?
2. Що таке полегшена редакція?
3. Які особливості застосування інтервалів у двоголоссі?
4. Якими інтервалами імітуються акорди у двоголоссі?
5. Які критерії перевірки правильності написання другого або третього голосу?

Практичні завдання:

1. Допишіть другий голос:

а)Музика Є. Карпенка, слова Л. Кузьміна. «Загадкова буква».

1. Ру-м'я-не по-ро-сят-ко при-біг-ло на лу-жок і-риль-цем на сте-жи-ні-на-крес-ли ло-кру-жок. - А ну, я-ка-це бук-ва? - За-дер-ши п'я-тач-ка, спи-та-ло в цуце-ня-ти, ка-ча-ти і цап-ка.

б) Чеська народна пісня «Горобець і синиця». Обробка В. Сибірського, український текст В. Морданя

Voice

Ви - йди, ви - йди в гай, си - нич - ко, по - гу - лять,
бу - де - мо з то - бо - ю, пташ - ко, тан - цю - вать.

Piano



The musical score consists of two systems. The first system has a voice line with lyrics 'Ви - йди, ви - йди в гай, си - нич - ко, по - гу - лять,' and a piano accompaniment. The second system continues the voice line with lyrics 'бу - де - мо з то - бо - ю, пташ - ко, тан - цю - вать.' and the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

в) Музика Ю. Рожавської, слова Г. Бойка. «Коломийка»

Voice

- Чи бу-ли ви в Коло - ми - ї? - А бу-ли ми, а бу-ли.
- Що ж ви ба - чи - ли у міс - ті? - А ін - дич - ка ба - чи - ли.

Piano



The musical score consists of two systems. The first system has a voice line with lyrics '- Чи бу-ли ви в Коло - ми - ї? - А бу-ли ми, а бу-ли.' and a piano accompaniment. The second system continues the voice line with lyrics '- Що ж ви ба - чи - ли у міс - ті? - А ін - дич - ка ба - чи - ли.' and the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

2. Дopiшiть третiй голос:

а) Музика Є. Карпенка, слова А. Костецького. «Бабусині казки»

Voice

Во - ни стрі-ча-ютьран-ки з птаст - вом, до -

Piano

4

щем на - по - ю - ють сад - ки, а

Piano

6

ве - чо - ра - ми хо - дять пас - - ти по

Piano

8

не - - бу си - ньо - му зір - ки.

Piano

б) Музыка Дж. Раттера. «Angels' Carol»

Voice

Glo-ri - a in ex - cel - sis De - o, Glo-ri - a in ex -

Piano

mp

cel - sis De - o! Hear the an - gels sing - ing "Peace on earth".

3. Спростити до двоголосся:

а) Музыка Є. Карпенка, слова О. Маркова. «Знову літо»

1. Зно - ву, зно - ву зо - ло - та - ве сон - це

a tempo

ди - вить - ся на зем - лю з ви - со - ти.

4. Спростити до триголосо:

а) Ж. Бізе, переклад для хору О. Волгуснова. «Agnus Dei»

sf — *p* — *sf* — *p* — *cresc. molto*

Choir
A - gnus, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

Piano

mf *dim.* *p*

mun - di, do - na no - bis pa - cem, A - gnus

cresc. molto *allarg.* *ff*

De - i, do - na pa - cem, A - gnus De - i, do - na no - bis pa - cem.

б) Українська народна пісня в обробці М. Лисенка «А вже весна»

Повільно, грайливо Легко

Choir

А вже вес-на, а вже крас-на, із стріх во - да кап - ле,
із стріх во - да кап - ле, із стріх во - да кап - ле.

Piano

f *p*

5. Створити триголосну хорову партитуру, використовуючи інструментальні підголоски:

а) Музика Е. Гріга, слова Г. Ібсена. «Лебідь»

Andante ben tenuto

Voice

Mein Schwan, mein stil - ler, mit weissem Ge - fie - der,

Piano

die-ne won-ni gen Lie - der ver- rieth kein Tril - ler.

6. Виконати аранжування для довільного складу хору:

а) Музыка Євгена Карпенка, вірші Наталії Левченко. «Зима»

Allegretto

4

1. За - кру - ти - ла, за - вер - ті - ла, за - сні -

7

жи - ла, за - ме - ла, пе - ре - ла - зи, зем - лю вкри - ла на - ша

9

Приспів:

Зи - монь-ка - Зи - ма. З да-ху звис - ла ци-бу-ли-на,

gliss.

11

на под-ві - р'ї сні-го-вик. І ма - ле-сень-кий го - роб-чик до хур-

13

те - ли - ці вже звик. І ма - ле-сень-кий го - роб-чик до хур-

15

те - ли - ці вже звик.

1. Закрутила, завертіла,
засніжила, замела,
перелази, землю вкрила
наша Зимонька-Зима.

Приспів:

З даху звисла цибулина,
на подвір'ї сніговик.
І малесенький горобчик } 2 рази
до хуртелиці вже звик.

2. Хоч не має він чобіток,
рукавичок теж нема,
в нього тисячі пір'їнок,
не страшна йому Зима.

Приспів (за другим разом):

Закрутила, завертіла,
засніжила, замела,
перелази, землю вкрила } 2 рази
наша Зимонька-Зима.

б) Музика Ендрю Ллойда Веббера, слова Тревора Нанна.
«Memory»

Freely [♩. = 50]

GRIZABELLA

Mid - night. Not a sound from the pave - ment. Has the moon lost her light.
Me - mory All a - lone in the moon - light I can smile at the

Bb Gm

me - mory? She is smil - ing a - lone. In the
old days, I was beau - ti - ful then. I re -

Chord labels: Eb, Dm

lamp - light the wi - thered leaves col - lect at my feet. And the
mem - ber the time I knew what hap - pi - ness was, Let the

Chord labels: Cm, Gm

wind be - gins to moan. me - mory live a -

Chord labels: F, Eb/F, Bb, F, Eb/F

gain. E - very street lamp seems to beat a

Chord labels: Bb, Dm, Dm/Eb, Cm/Eb, Dm, Dm/Eb, Cm/Eb

fa - tal - is - tic war - ning. Some - one mut - ters and a

Chord labels: Dm, Bb, C, F, Fmaj7, Dm, Gm7

poco rit.

street lamp gut - ters and soon it will be morn - ing.

poco rit.

C7 Fmaj7 Dm G7 C

a tempo

Day - light. I must wait for the sun - rise, I must think of a new life And I must-n't give

a tempo

Bb Gm Eb

in. When the dawn comes to-night will be a me-mo-ry too And a

Dm Cm Gm

new day will be - gin.

F Eb/F Bb Gb

Ebm Cb Bbm

a tempo

Day - light. — I must wait for the sun - rise, — I must think of a new life — And I must-n't give

a tempo

B \flat Gm E \flat

in. — When the dawn comes to-night will be a me-mo-ry too — And a

Dm Cm Gm

new day — will be - gin.

F E \flat /F B \flat G \flat

E \flat m C \flat B \flat m

Abm7 Ebm Db Cb/Db

Burnt out ends of smo - ky days, — the

Gb Bbm Bbm/Cb Abm/Cb Bbm Bbm/Cb Abm/Cb

stale cold smell — of mor - ning. — The street lamp dies, an - o - ther

Bbm Gb Ab7 Db Bbm7 Ebm7

night is ov - er, — an - o - ther day is dawn - ing.

poco rit.

Ab7 Dbmaj7 Bbm Eb7 Ab Ab7

a tempo

Touch me. It's so ea - sy to leave me All a - lone with the

a tempo

me - mory Of my days in the sun. If you touch me you'll un - der - stand what

rall. a tempo

rall. a tempo

rall. a tempo - slightly slower

hap - pi - ness is. Look a new day has be - gun.

rall. a tempo - slightly slower

Bb Bbm Gb Fm Ebmsus Ebm Bbm Ab Gb/Ab Db

[Grizabella is chosen to go to the Heavyside Layer.]

Daylight
 See the dew on the sunflower
 And a rose that is fading
 Roses wither away
 Like the sunflower
 I yearn to turn my face to the dawn
 I am waiting for the day . . .

Midnight
Not a sound from the pavement
Has the moon lost her memory?
She is smiling alone
In the lamplight
The withered leaves collect at my feet
And the wind begins to moan

Memory
All alone in the moonlight
I can smile at the old days
I was beautiful then
I remember the time I knew what happiness was
Источник teksty-pesenok.ru
Let the memory live again

Every streetlamp
Seems to beat a fatalistic warning
Someone mutters
And the streetlamp gutters
And soon it will be morning

Daylight
I must wait for the sunrise
I must think of a new life
And I musn't give in
When the dawn comes
Tonight will be a memory too
And a new day will begin

Burnt out ends of smoky days
The stale cold smell of morning
The streetlamp dies, another night is over
Another day is dawning

Touch me
It's so easy to leave me
All alone with the memory
Of my days in the sun
If you touch me
You'll understand what happiness is

Look
A new day has begun

в) Слова Л. Кварантотто, музыка Ф. Сартори «Time to say goodbye»

Lento

G Dsus D Em C G D Em C G C D

Quan- do so- no so- lo so- gno al- l' o- riz- zon- te e man- can le pa- ro- le sì lo so che non c' è lu- ce in

C/E D/F# Gsus G Dsus D Em

u- na stan- za quan- do man- ca il so- le se non ci sei tu con

C D G2 D/F# Em7 C D

me con me, su le fi- ne- stre mo- stra a tut- ti il mio cuo- re che hai ac- ce- so

G2 D/F# Em7 C D

chiu-di den-tro me la lu-ce che hai in-con-tra-to per stra-da.

G Dsus D Em C G D

Con te par-ti-rò pa-e-si che non ho
(time say to good-bye)

Em C G C D G Dsus D

mai ve-du-to e vis-su-to con te a-des-so sì li vi-vrò con te par-ti-

Em C G D Em C

rò su na-vi per ma-ri che io lo so no no non e-si-sto-no

G C D

più. Con te io li vi-vrò quan-do sei lon-ta-na so-gno al-l'o-riz-zon-te e man-can le pa-
(it's time to say good-bye)

Gsus G C D Am/C Bm/D C D Em

ro - le e io sì lo so che sei con me con me tu mia lu-na tu sei qui con me

C/E D Am/C Bm/D Em D

mi - o so - le tu sei qui con me con me con me con me.

Dal § al ⊕, poi segue

G C D A Esus E F#m D

più. Con te io li ri - vi - vrò con te par - ti - rò su

A E F#m D A D E

na - vi per ma - ri - che io lo so no no non e - si - sto - no più - con te io li ri - vi -

A Esus E F#m D A E F#m D
 vrò con te par-ti - rò

A D/E E Dm/F Em/G C D6 A
 io con te.

2.4. Оволодіння основами диригентської техніки

Як вже було сказано вище, оволодіння диригентськими навичками потребує досить тривалого проміжку часу. Якщо ряд вищезгаданих компетенцій керівника хору мають розвиватися в процесі відвідування занять з фаху, хорового класу, ансамблевого виконавства, то диригентська техніка стає в центрі уваги саме в процесі індивідуальних занять з курсу «Робота з хором».

Необхідно пам'ятати, що хорове диригування – це керування колективом співаків за допомогою жестів, погляду та міміки. Вже в перший період опанування курсу «Робота з хором» здобувач вищої освіти має усвідомити відмінності між тактуванням і диригуванням. Тактування дозволяє впливати лише на метро-темпо-ритмічний аспект музики, відрахування лічильних долей. Метою ж диригування є цілісний виконавський процес, втілення змісту хорового твору, художнього образу, закладеного у твір поетом та композитором. Тому здатність керівника колективу передати свої творчі ідеї співакам, переконати їх, запалити емоційно розвивається саме в процесі диригування. Млявість, безвілля не можуть бути рисами диригента. Такий виконавець не зможе надихнути колектив, добитися яскравого творчого результату.

Окремих студентів бентежить певна умовність процесу вивчення хорového диригування, необхідність уявляти хор, якого немає. Проте, як свідчить практика, в тому разі, якщо існує творча довіра між студентом та викладачем і студент прислухається до рекомендацій педагога, в майбутньому з'являється можливість довірити студентові проведення фрагменту репетиції з навчальним хором. Там диригентські знання, уміння та навички пройдуть справжню перевірку.

Велика роль характеру жесту, міміки, погляду, а також положення корпусу, стійки диригента у виконавському процесі полягає в тому, що весь вказаний комплекс інформаційно-виразних елементів має конкретну професійно-педагогічну спрямованість. Специфічно сконструйовані диригентські прийоми відповідають виконавцям на питання «що?» і «коли?», а ось для успішного вирішення питання «як саме?» – слід орієнтуватися на виразність жестикуляції.

Сучасні диригентські засоби виникли не одразу. Протягом багатьох століть музиканти йшли до розуміння, що «шумне диригування» не дозволяє диригентові достатньою мірою впливати на художній бік виконавського процесу. Засоби «шумного диригування», коли диригент бив у підлогу батutoю або тупотів ногою в підкованих черевиках, відійшли в небуття. І закономірно, що виконавська практика звернулася до мови, яка здавна використовується людьми там, де з якихось причин виключена можливість словесної або іншої акустичної комунікації – пантоміми. Виразна і змістовна мова жестів завжди зрозуміла хористам. Вона відразу викликає безпосередній емоційний відгук. Ця властивість визначається головним чином тим, що вона здатна викликати у спостерігача багаті асоціації.

Мова жестів, погляду, міміки має значне підґрунтя, спирається на життєві асоціації і тому природна. Вона також важлива для керівництва виконавським колективом, бо споконвіку жест та рухи були зв'язані не тільки з побутовими, але й музичними асоціаціями. Найбільш повний переклад музики на мову рухів це – танець. Диригування ж, навпаки, претендує на роль «перекладача» рухів на мову музики. Це – психофізичний процес, у якому головна роль належить психіці. Аналогічне можна сказати і про інші види музикування, в тому числі й спів у хорі. Щоб досягти відповідного душевного стану співаків під час концертного виступу, диригент не

обмежується лише жестами. Весь вигляд диригента здатний впливати на творчий процес: тому досвідчені хормейстри це вміло й артистично використовують. Так, щодо метро-темпо-ритмічної організації виконання, співаки спостерігають за рухами рук керівника, стосовно ж характеру музики вони сприймають диригента цілісно. Тому ті, хто почав навчатися диригуванню, мусять якомога швидше з'ясувати: що саме виражає їх диригентська постань і які корективи тут потрібні. Ці компоненти надзвичайно важливі, бо студенти-початківці, як правило, виглядають досить невпевнено, не кажучи вже про образні асоціації. Така ситуація може трапитись як під час заняття з курсу «Робота з хором», так і у випадку перших спроб керування реальним співацьким колективом. Жести таких диригентів не мають нічого спільного з природними – вони затиснуті, «незвичні». Зауваження педагога часто посилюють розгубленість, студенти сутуляться, їхні рухи судомні. До того ж вони інколи не розуміють зв'язку між диригентськими рухами та музикою.

Щоб скоріше подолати зайве напруження м'язів, або ж їх млявість, що виникають внаслідок своєрідного психічного затиску, доцільно запропонувати студенту самотійно проаналізувати власні дії, але для цього він мусить дізнатися – який об'єктивний зміст несе той або інший диригентський жест, положення голови та корпусу.

Вивчаючи основи диригування слід враховувати, що голова, яка розслаблено звисає вниз – ознака недоліку готовності до напруження, безвілля. Саме такий недолік часто помітний у диригентів-початківців на навчальних заняттях в класі. Важливо запам'ятати, що дещо піднята голова дозволяє виразити впевненість в собі, самосвідомість, готовність до взаємодії. Очі – особливо інформативний орган. Людський погляд тісно пов'язаний з мовою і є важливим засобом встановлення творчого контакту. Прямий погляд, звернутий до партнера демонструє, як правило, інтерес, відкритість, готовність до спілкування. Погляд збоку, демонструє недовіру, спідлоба – агресивність. Невимушена постава свідчить про високу сприйнятливність і відкритість до оточуючого світу. Напруження тіла – реакція самозахисту.

З'єднані пальці (вказівний і великий) – прийом, який часто зустрічається у студентів-початківців – ознака концентрації, зо-

середження уваги. Його доцільно вживати там, де потрібна особлива акуратність виконання. Слід також пам'ятати, що рука, яка звисає вздовж корпусу диригента сприймається як ознака пасивності, недолік волі. Тому, до речі, вдумливі викладачі радять при диригуванні однією рукою, другу – тримати біля поясу. Диригент-початківець часто чує від викладача: «Не опускай кисть! Стій міцно!» Опущені кисті – ознака безсилля, безвілля, а постійне переступання з ноги на ногу та присідання свідчать про непевність. Тут все слід сприймати просто: керівник зобов'язаний міцно стояти на ногах – і в прямому, і в переносному значеннях.

Коли вдумливий диригент вимагає підсилення динаміки – хмурить брови, простягає руку до виконавців...- «дай!», або ж навпаки – «відштовхує» звук піднятими, звернутими до хору долонями – «Тихо! Не треба!», до того ж вираз його обличчя такий, наче б то беззвучно каже: «ТССС!» Співаки-солісти добре знають про емоційне навантаження жесту і вміло користуються цим під час сценічних виступів. Проте не завжди цю виразність жестів вдається відразу перенести у диригування, хоча необхідно прагнути цього.

Варто зауважити, що при всій природності диригентських жестів, вони залишаються соціально зумовленими (в побуті ми не користуємося, наприклад, диригентськими схемами) і тому не можна повністю спиратися на побутові асоціації, у своїх пошуках доцільної жестикуляції. В той же час і сама музика здатна збуджувати у виконавця певні моторні асоціації, які сприяють вибору тих чи інших диригентських прийомів.

Таким чином, диригент не повинен забувати про природність своїх жестів, що надасть рухам розкутості та виразності, але необхідно вміло застосовувати доцільні специфічні диригентські прийоми як систему умовних сигналів, зрозумілих учасникам хорового колективу.

Запитання для обговорення:

1. Що таке хорове диригування?
2. Чим тактування відрізняється від диригування?
3. Чим досягається виразність мови жестів?
4. Чим диригентські жести відрізняються від побутових?
5. Чи може музика викликати моторні асоціації?

2.5. Постановка диригентського апарату

Здобувачі вищої освіти, які вивчають курс «Робота з хором» мають усвідомлювати необхідність правильної постановки диригентського апарату. Під постановкою диригентського апарату, як правило, розуміють роботу над розвитком техніки рук, координації та конкретизації жесту. Мануальна техніка, тісно пов'язана з цілісним сприйняттям виконавцями постаті диригента, міміки та погляду, мусить знаходитися в центрі уваги викладача та студента на заняттях з хорового диригування. Вигляд диригента повинен виражати волю і, поряд з цим, відповідати характеру твору, що виконується. Доцільно, перш за все, пояснити студенту, що стояти перед хоровим колективом потрібно рівно, зібрано але без напруги, з опорою на обидві ноги, голова при цьому трохи піднята, погляд – спрямований до виконавців. Зрозуміло, що спочатку це – уявні виконавці, але це уявлення повинно бути конкретним, і стосуватися розташування партій у хорах різного типу:

Мішаний хор	Чоловічий хор	Жіночий хор
Тенор Бас	Тенор II Бас II	Сопрано II Альт II
Сопрано Альт	Тенор I Бас I	Сопрано I Альт I

Малюнок 7. Розташування співаків у хорах різного складу

Тенор	Бас
Сопрано	Альт
Солісти	
Оркестр	

Малюнок 8. Розташування виконавців при виконанні твору для хору, оркестру і солістів

В наш час можна побачити безліч різноманітних варіантів розташування хорового колективу на сцені, але у навчальній практиці за основу беруться класичні приклади (Мал. 7, 8).

Правильне положення корпусу повинно зберігатися в процесі диригування, але при цьому необхідно стежити, щоб студент не напружувався, стояв зібрано, але вільно, бо корпус є до того ж частиною виразного диригентського комплексу. Одну ногу, для стійкості, можна трохи висунути вперед. Небажано допускати, щоб студент дивився вниз в процесі диригування, що може стати

звичкою і серйозно заважати встановленню необхідного контакту між диригентом та співаками. Вимога «дивися на хор!» – одна з найважливіших, особливо на першому етапі навчання. Напрямок погляду мусить відповідати рухові рук. Наприклад, якщо в процесі виконання диригент має показати вступ теноровій партії, то необхідно не тільки звернути на тенорів свій погляд, а також спрямувати на них відповідні жести «увага» та «ауфтакт». В процесі навчання тактуванню необхідно стежити за тим, щоб студент не «гойдався» в такт жесту. Таке розгойдування не має нічого спільного з використанням корпусу як засобу виразності.

Вибір вихідної позиції рук в своїй основі спирається на такі критерії:

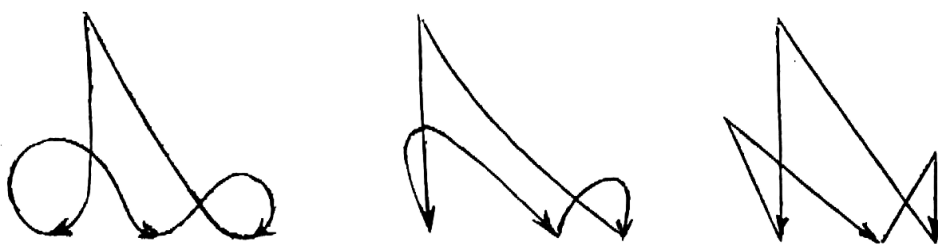
- розкутість м'язів;
- свобода ліктьового суглобу (лікоть не слід притискати до корпусу);
- спрямованість рук до виконавців (при цьому не слід занадто висувати руки вперед і вгору, що неминуче викликає зайве напруження м'язів).

Досягнення зручної позиції можна умовно уявити згідно з таким планом:

- стати рівно, вільно опустити руки;
- підняти передпліччя до горизонтального положення (до того ж вони повинні бути паралельними одне одному);
- витягти руки вперед приблизно на ширину долоні, щоб звільнити лікоть (перевіряти цю відстань варто вміти самому);
- трохи підвести кисть відносно передпліччя, щоб пальці були спрямовані до хору (форма кисті мусить бути природною: якщо руку опустити, кисть довільно набере округлу форму, яка є найбільш оптимальною);
- необхідно стежити, щоб в даній позиції, яка має назву «увага», лікоть, кисть та плечовий суглоб утворювали одну лінію;
- долоні повинні бути спрямовані вниз, або ж трохи відвернуті в протилежні боки.

Коли студент навчиться вільно виконувати вказані вище вимоги, слід переходити до розбору диригентських сіток (схем), які являють собою цілісний комплекс рухів руки, що віддзеркалює метричну будову такту (амплітуда закладених у схему підготовчих жестів відповідає вагомості наступної долі).

Оволодіння навичками тактування найбільш доцільно починати з вивчення тридольної схеми. На відміну від дводольної, тут перша доля спрямована вертикально вниз, що полегшує вироблення відчуття опори на першу долю такту. У цей період доцільно користуватися штрихом legato. Тактувати бажано в помірному та повільному темпах, щоб студент мав можливість успішно контролювати свої дії. До того ж викладач, пояснюючи здобувачеві освіти будову схем, повинен мати на увазі, що вони значно трансформуються в залежності від характеру звуковедення:



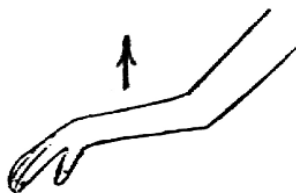
Legato non legato staccato

Малюнок 9. Трансформація схем в залежності від штриха

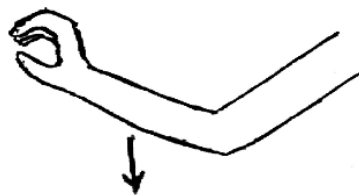
Розучувати схему доцільно як однією, так і обома руками одночасно. На першому етапі перед студентом стоїть завдання навчитися свідомо, з розумінням дій, що виконуються, максимально точно копіювати запропонований викладачем малюнок сітки в повільному темпі (в даний період навчання репродуктивний метод відіграє досить важливу роль). Часто студенти запитують про доцільність вживання диригентських сіток взагалі, посилаючись на манеру деяких відомих диригентів, які не користуються традиційними схемами. Але так диригувати можна лише тоді, коли руки добре «поставлені» і студент оволодів розкутими, конкретними і виразними рухами в різних темпах, а також всією необхідною гамою ауфтактів. Слід також мати на увазі, що крім відповідності метричній будові такту, схема покликана допомогти домогтися свободи м'язів і впорядкувати ауфтаки, які закладені в її малюнок. При диригуванні поліфонічних творів роль графічної чіткості схеми, її пізнання значно зростають, оскільки це дозволяє виконавцям краще орієнтуватися у вступних та зняттях.

Пристаюючи до опанування тактуванням варто усвідомити, що при всій самобутності рухів у різних штрихах, робота диригентського апарату має спільні завдання, що стосується взаємодії кисті, передпліччя та плеча при рухах руки вниз і вгору (мал.3)

Вже на першому занятті з хорового диригування, після того, як студент зможе в загальних рисах продиригувати малюнок схеми, доцільно зосередити його увагу на усуненні неточностей та недоліків.



Передпліччя і плече рухаються вгору, кисть «відстає», нахиляється вниз.



Кисть піднімається вгору, начебто долаючи опір повітря, коли рука рухається вниз.

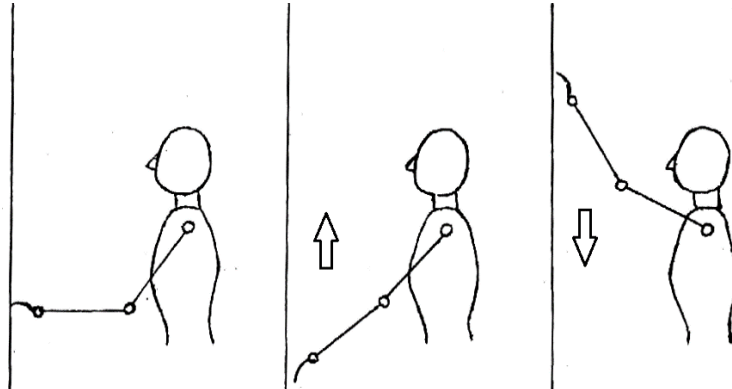
Жести нагадують рухи птиці або плавця.

Малюнок 10. Взаємодія частин руки під час тактування

Серед помилок, які часто зустрічаються у здобувачів освіти, які розпочинають вивчення курсу «Робота з хором», слід звернути увагу на найбільш характерні:

1. Перевертання кисті долонею вгору. Практика показує, що застосування подібних диригентських рухів на початковому етапі недопустиме: воно позбавляє студента можливості відчувати необхідну опору на долях такту, а також створює невиправдану метушню. Доцільно, щоб долоні на всіх долях такту були спрямовані вниз.
2. Затиснення плечового суглобу виникає, як правило, від занадто високої позиції рук, або внаслідок надмірного витягування рук уперед. В такому випадку необхідно вільно опустити руки, розслабити (можна легко потрясти руками), а потім вибрати більш зручну позицію. В процесі тактування потрібно стежити, щоб плечі студента не піднімалися.
3. Закутість кисті. Цей недолік, як правило, супроводжується напруженням пальців (кисть або занадто закривається, або ж навпаки). У такому випадку кисть позбавляється пластичності, перетворюється на інертне, невиразне продовження передпліччя, тоді як її роль в процесі диригування повинна бути провідною. Доцільно крім пояснення ролі кисті, як найбільш гнучкого і тонкого диригентського компоненту, запропонувати студентам такі вправи (мал.4):

- а) Стати рівно, обличчям до стіни. Зайняти позицію «увага», з тим, щоб відстань від пальців до стіни була мінімальною. Підіймати та опускати руки, імітуючи рухи під час побілки стіни. Під час висхідного руху кисть помітно провисає, а, коли рука йде вниз – вигинається вгору, ніби відчуваючи повітряного опору. Необхідно стежити, щоб кінці пальців зберігали мінімальну відстань від стіни весь час. Це, в свою чергу, буде сприяти виробленню диригентських рухів, які виконуються у вертикальній площині і легко сприймаються зором.



Малюнок 11. Вироблення відчуття вертикальної площини та пластичності жесту (до вправи 3 а)

- б) Дану вправу можна робити, стоячи біля рояля або сидячи за столом. Починати її потрібно, як і попередню, без схеми, виконуючи рухи руками вгору та вниз. Піднята кисть начебто накриває точку зіткнення з площиною, а потім «тягнеться» за рукою. Зміна положення кисті виникає в момент зміни напрямку руху передпліччя. Бажано, щоб зіткнення з площиною було коротким (яке нагадує торкання до гарячої пічки), амплітуда ж коливань кисті – якомога більшою. При цьому допускати больових відчуттів не можна. Передпліччя повинно зупинити падіння на відстані 2-3 сантиметри від площини; кисть у цей момент робить легкий кивок, а пальці торкаються столу.



Малюнок 12. Розвиток гнучкості зап'ястя (до вправи 3 б)

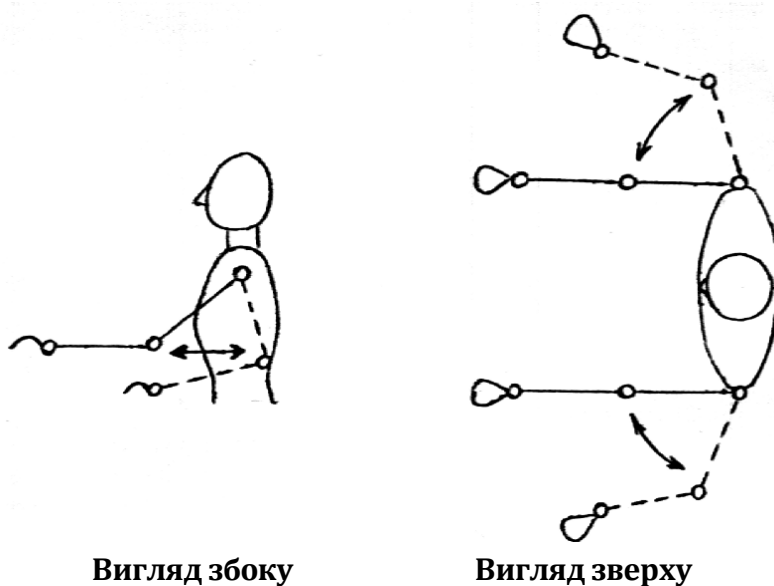
Після того, як указані вправи будуть свідомо засвоєні, можна спробувати тактувати схему: спочатку біля стіни, сидячи за столом з доторканням кінчиками пальців, а потім – незалежно від них.

в) Ця вправа також служить для звільнення зап'ястя і розвитку виражальних можливостей кисті: передпліччя покласти на стіл чи рояль, потім округлою кистю тактувати з невеликою амплітудою диригентську сітку. Таке тренування корисне також для вироблення штриху «staccato» і нюансу «pianissimo».

4. Фіксація ліктьового суглобу. Нерідко, всупереч вказівкам викладача, студент притискає мимоволі лікті до корпусу, або розставляє їх. Ці дії, звичайно, супроводжуються фіксацією ліктьового суглобу, де рука позбавляється своєї пластичності. Такі недоліки можуть привести до незграбних, незручних рухів і затиску м'язів. Одна з ознак закріпачення ліктьового суглобу – відхід назад другої долі (у тридольній схемі) (див. мал.6).

Подібні недоліки погіршують зорове сприйняття жестів виконавцями. Найбільш зручними для сприйняття є рухи, які виконуються у вертикальній площині.

У тому випадку, коли лікті розставлені в сторони, вони зумовлюють невизначеність диригентського жесту, бо ж позбавляють кисть ведучої функції – привертати до себе увагу хористів.



Малюнок 13. Ознаки затиску ліктьового суглобу

5. Розгойдування корпусу. Досвід свідчить, якщо на початковому етапі не подолати цей недолік, то в майбутньому позбутися його буде значно складніше. Нерідко причиною подібних гойдань є відхилення диригентських жестів від вертикальної площини, внаслідок чого корпус і руки починають виконувати роль противаг. Використовувати рухи корпусу для того, щоб зробити жест більш важким, допустимо лише в кульмінаційних моментах та на вершинах фраз.
6. Присідання. Справляє враження, ніби диригент не міцно тримається на ногах. Потрібно стояти твердо, якщо необхідно – «виключити» коліна (особливо в перший період навчання).
7. Млявість і розслабленість пальців. Кисть при цьому, звичайно, не зібрана і не має стабільної конфігурації: або згинається, або сплющується. Пальці доцільно тримати разом, але не стискати їх з силою. На початковому етапі допустиме доторкання великого та вказівного пальців, що дозволяє зібрати та округлити кисть.
8. Струшування кистю. Диригент замість того, щоб просто змінювати напрямок руху руки, при якому кисть робить «автоматиний» кивок, продовжуючи рухатись за інерцією, надає руці прискорення в нижній точці жесту і наче «трусить» кистю. Це недопустимо. Такий жест, як правило, метушливий, неконкретний і невиразний.
9. Подвійна точка. Інколи студенти різко зупиняють руку перед нижньою точкою з піднятою кистю, а потім ведуть передпліччя вгору і кисть робить кивок. Такий жест важко зрозуміти виконавцям, бо в ньому помітні, крім верхньої, ще дві зупинки (точки), до того ж перша з них не охоплює кисть, а це неправильно. Необхідно зорієнтуватися в правильній дії всіх частин рук під час тактування та зайнятися вправами, тактуючи схеми в помірному темпі на *legato*.

Паралельно з роботою над усуненням перелічених недоліків доцільно визначити з студентом ту максимальну амплітуду диригентського жесту, перевищення якої порушує цілісність сітки та погіршує сприйняття рухів виконавцями. Для розв'язання таких завдань бажано користуватися такими критеріями:

- а) збереження найбільш сприятливого положення жестів у вертикальній площині обмежує амплітуду в тих точках, де рука досягає випрямлення у ліктьовому суглобі (див. мал. 4). Це

стосується верхньої, нижньої та зовнішньої меж руху;

- б) внутрішня межа розташована таким чином, щоб руки не перехрещувалися (особливо при диригуванні чотиридольної схеми).

Запитання для обговорення:

1. Що таке постановка диригентського апарату?
2. Які вимоги висуваються до диригентської стійки?
3. Як розташовується хор на сцені?
4. Чим керуватися у виборі вихідної позиції рук?
5. Які ви знаєте диригентські сітки та як вони відбивають метричну структуру такту?

2.6. Фази диригентського жесту.

Формування диригентської точки та ауфтакту

В диригентському жесті розрізняють такі фази: ауфтакт, падіння, точка. Кожна «доля» в диригентській сітці пов'язана з падінням руки, в той же час ауфтакт завжди здійснюється вгору, хоч і не обов'язково строго вертикально. В диригентській схемі, якщо уважно придивитися, перед кожною долею здійснюється підйом руки. Це і є ауфтакт, який таким чином готує наступну долю. Якщо в музиці не трапляються «події», які вимагають активного диригентського втручання, – ауфтаки невеликі. Але в разі необхідності показу вступу, зміни динаміки або темпу ауфтакт виділяється і за амплітудою, і за енергією. Інтенсивність ауфтактів всередині диригентської сітки відображає силу метричних долей такту. Так, наприклад, в тридольному розмірі сила долей, і, відповідно, ауфтактів, зменшується до кінця такту.

Диригентська точка це коротка, миттєва зупинка руки в момент зміни напрямку її руху. Здобувачі освіти зазвичай знають про нижню точку, яка виникає в момент закінчення падіння і переходу до відбиття. В точці на певну мить швидкість руху дорівнює нулю. Слід окремо сказати про диригентські точки, які виникають у верхніх кульмінаціях жесту. Там також є зупинка, зміна напрямку руху. Верхні точки також важливі для керування виконавським процесом. Нижні точки називаються основними, а верхні – допоміжними.

Важливо зауважити, що під час низхідного руху руки, який зазвичай і називають «долею», звучання цієї самої долі ще не починається. Початок звучання збігається з часом досягнення нижньої точки. В цей момент кисть може здійснювати легкий поштовх, інтенсивність якого залежить від характеру музики, що виконується.

Точка може утворюватися шляхом як ковзаючого, так і прямолінійного дотику до уявної площини, на якій розташовані диригентські точки. Ковзаючий рух застосовується в разі зв'язного звуковедення (легато), прямолінійний – коли музика вимагає штрихів нон легато або маркато.

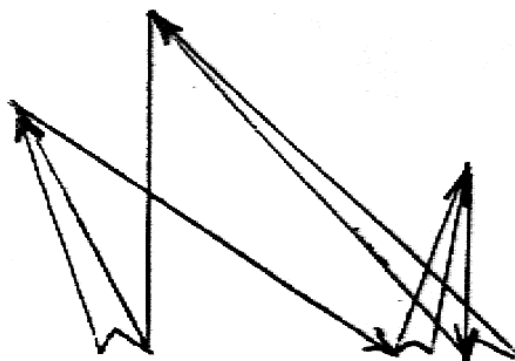
Диригентська точка, що утворюється внаслідок ковзаючого руху має назву точка-дотик. Відповідний малюнок диригентської схеми сприяє утворенню точок такого характеру: переходи від однієї долі до іншої заокруглені. Штрих маркато вимагає прямолінійного руху до точки, яка носить назву точка-удар. В момент утворення точки здійснюється певне напруження м'язів, під час відбивання рука звільняється від зусиль.

Точка-натиск, на відміну від удару, утворюється за допомогою певного напруження, яке поступово збільшується в міру наближення руки до уявної опори, ніби рука стискає тугу пружину. Такий прийом доречно застосовувати під час виконання музики в штрихах legato і non legato.

Під час диригування слід звернути увагу на роботу частин руки. В диригуванні роль кисті важко переоцінити завдяки тому, що кисть може здійснювати не тільки точні, але й виразні рухи. Важливо пам'ятати, що легка, прозора звучність музики вимагає диригування переважно кистю. Ущільнення фактури, зростання динаміки родить доцільним задіяти руку «від ліктя». Важким звучностям відповідає диригування всією рукою, від плеча.

Відповідно змінюється об'єм самої точки. Прозорій звучності відповідає точка, яка розташована в кінчиках пальців. Більш важке звучання може відповідати точці, яка розповсюджується на всю кисть, хоча і не покидає кінчиків пальців. Особливо важкі фрагменти виконуються із застосуванням об'ємної точки, до ліктя. Але слід пам'ятати, що диригентську точку не можна показувати без участі кінчиків пальців. Руку диригента можна порівняти з рукою художника: щоб митець не малював, фарба знаходиться на кінчику пензлика.

Штрих *staccato* для свого втілення у диригентському жесті передбачає застосування точки-відриву. Така точка дуже коротка, жест характеризується різким рухом угору після досягнення точки. Рука начебто відривається від площини точок (мал.14).



Малюнок 14. Співвідношення сили рухів в разі застосування точки-відриву

Ауфтактом (або, за М. Колессою, замахом) називають диригентський жест, який організує виконання (в плані темпу, ритму, динаміки, штрихів, початку, закінчення, фермат) та несе функції попередження і контролю. Як вже зазначалося, ауфтаки вплетені в малюнок диригентської схеми. В разі необхідності активно втрутитись у виконання, диригент в кілька разів збільшує відбиття від тої долі, яка передує певній музичній події (вступу, зняття, акценту та ін). Ауфтакт майже завжди за амплітудою більше рядового жесту, крім одного випадку: коли необхідно показати субіто піано. Важливо стежити, щоб ауфтакт здійснювався достатньо енергійно, виділявся із загальної маси жестів.

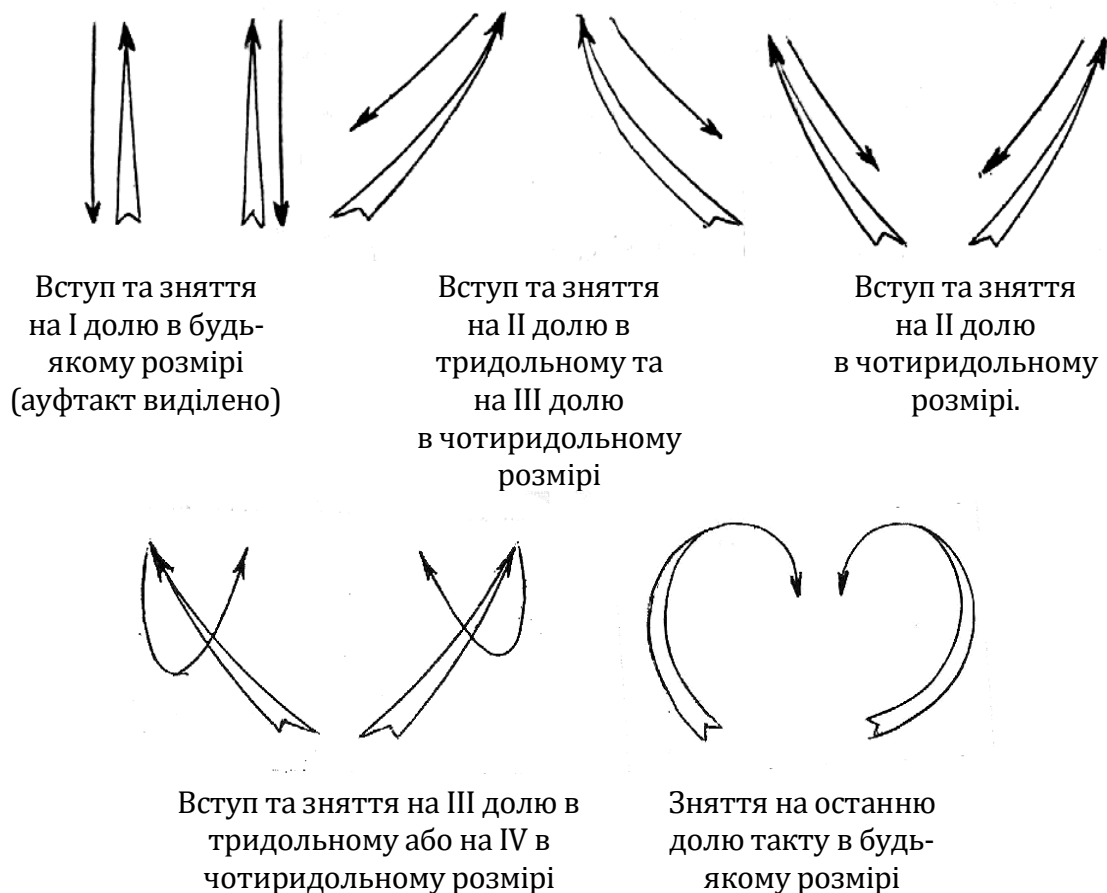
Таким чином, одним з головних завдань початкового етапу опанування курсу «Робота з хором» є оволодіння навичкою показу ауфтактів до вступів та знятть на всі долі тактів у розмірах 3/4, 4/4, 2/4. Потрібно добиватися, щоб студент не просто запам'ятовував напрямок виконання ауфтакту до тієї або ж іншої долі, а визначити його, виходячи з малюнку диригентської схеми. Бо відбиття від однієї долі є ауфтактом до наступної. З цього слідує висновок, що за тривалістю ауфтакт рівний відбиттю від попередньої долі. Варто також запам'ятати, ауфтакт до повної долі називають двофазним. Така назва походить з того, що від початку виконання ауфтакту до появи звуку минає дві фази жесту (підйом руки та її низхідний рух до точки).

Необхідно чітко усвідомити важливість ауфтактів, як одного з провідних елементів процесу диригування. Технологію таких жестів

потрібно не тільки якомога швидше зрозуміти але і відчувати практично. З цією метою можна рекомендувати на першому етапі ряд занять провести таким чином:

Двом-трьом студентам запропонувати один і той же твір (мініатюру *a cappella*) з тим, щоб кожен з них міг виконувати функції як диригента, так і концертмейстера. У той же час, коли один з студентів диригує, інший виконує дану партитуру на фортепіано, а потім вони міняються ролями. Подібний методичний прийом дозволяє кожному студенту практично відчувати роль афтакта. Після таких занять процес усвідомлення та засвоєння диригентських прийомів значно інтенсифікується. В тому випадку, коли студенти-вокалісти недостатньо володіють фортепіано, їм можна запропонувати співати основну мелодію, в той час як другий студент керуватиме виконанням за допомогою диригентських жестів.

Вже на перших заняттях доцільно домагатися того, щоб студент твердо усвідомив напрямки конкретних замахів до тієї або іншої долі. Спочатку це – тридольна сітка, потім до неї додаються чотири- і дводольна, а на другому році вивчення курсу «Робота з хором» – шестидольна.



Малюнок 15. Вступи та зняття на різні долі такту.

Як вже зазначалося вище, більшість педагогів рекомендує першою вивчати тридольні схеми, а саме розмір 3/4. Розібравши будову схеми та вивчивши притаманні їй афтакти, варто опанувати прості хорові твори. Твір без супроводу можна обрати серед творчої спадщини Миколи Леонтовича.

Приклад №32.

А вже весна

Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича

Allegretto

C. *f* А вже весна, а вже краса!

A. *f* Із стріх вода капле, із стріх вода капле.

2. Молодому козакові
Мандрівочка пахне. (3)
3. Помандрував козаченько
У чистеє поле. (3)
4. За ним іде дівчинонька:
«Вернися, соколе!» (3)
5. Помандрував козаченько
З Лубен до Прилуки. (3)
6. Ой плакала дівчинонька,
Здіймаючи руки. (3)

Характер звуковедення – легато. Динаміка «форте» вимагає застосування енергійного жесту досить великої амплітуди. Необхідно продумати фразування та добиватися виразності виконання твору.

Варто зауважити, що до навчального репертуару необхідно включати не тільки твори без супроводу, але й хорові твори з акомпанементом. На початковому етапі це можуть бути твори для дитячого хору, прості за своєю структурою.

Ялиночка

Слова Юрія Гойди та Лідії Компанієць, музика Євгена Карпенка

Moderato con moto

mf

9

1. Я - я - ли-ноч-ка - я - лин - ка, я - зе - ле - на вер-хо - вин - ка.

13

Я у го-рах ви-рос - та - ла, вран-ці со-неч-ко стрі - ча - ла.

2. Я росла, росла, росла,
А тепер до вас прийшла.
І принесла повні клунки
Різних гарних подарунків.

3. Біло-біло навсібіч...
Дід Мороз не спить в цю ніч.
Він приходить в кожну хату:
"З Новим роком вас, малята!"

Вивчаючи твір Є. Карпенка на вірші Ю. Гойди та Л. Компанієць «Ялиночка», здобувач освіти навчається диференціювати напрямок показів, усвідомлює розташування на сцені хору та концертмейстера (або оркестру). Зміцнює навички виконання жестів «увага» та «ауфтакт» окремо кожною рукою. Удосконалює навички

знять на третю долю. Бажано звернути увагу на невеликі інструментальні підголоски в тактах 10, 12 та 14. Характер звуковедення – легато.

Після опанування творів з розміром $\frac{3}{4}$ передбачається включення до навчальної програми партитур, написаних з використанням чотиридольного розміру (4/4).

Приклад №34.

Приїхали три козаки

Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича

Marciale

Т. *f* 1. При - ї - ха - ли три ко - за - ки та всі три од - на - кі,
Б. *f* та всі три од - на - кі,
пи - та - ють - ся: «Ма - ру - сень - ка у ко - то - рій ха - ті?»

- | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2. Один стоїть край віконця, другий коня в'яже,
Третій стоїть під дверима: «Добрий вечір», – каже. | 5. «Не погожа в ставу вода, – піду до криниці.
Не звичайна дочка твоя, – піду до вдовиці. |
| 3. «Добрий вечір, стара мати! Дай води напиться,
Пусти дочку на вулицю, ой, хоч подивиться!» | 6. У вдовиці дві світлиці ще й третя кімната,
А в дівчини одна хата, та й та не прибрата. |
| 4. «Стоїть вода у ставочку; коли хоч – напийся,
Сидить дочка край віконця; коли хоч – дивися!» | 7. У вдовиці дві світлиці, гарні вечориці:
Стоять чари заправлені в горшку на полиці!..» |

Обробка української народної пісні «Приїхали три козаки» написана для чоловічого хору. Важливо проаналізувати цю партитуру в напрямку типу та виду хору, особливостей вступів та знять. Викладач та студент мають обговорити зміст пісні, її характер з метою знаходження відповідних диригентських прийомів та штрихів. Підказкою може слугувати авторська ремарка «marziale». Штрих «нон легато» передбачає прямолінійний рух першої долі до диригентської точки. Заокруглення під час переходу з долі на долю не застосовуються. Тип диригентської точки – «натиск». Студенту важливо добиватися виразності виконання, ілюструючи диригування власним співом.

В другому півріччі вивчення курсу «Робота з хором» здобувачі освіти мають ознайомитися з розміром 2/4. Окремі педагоги вважають дводольну схему простою для засвоєння, проте більшість авторів рекомендує вивчати її після тридольної та чотиридольної схеми. Це пов'язано з великим нахилом першої долі та, внаслідок цього, труднощами вироблення відчуття опори. Для засвоєння дводольної схеми (розмір 2/4) можна рекомендувати обробку української народної пісні «Ой сивая зозуленька», яку написав Микола Леонтович.

Приклад №35.

Ой сивая зозуленька

Українська народна пісня в обробці М. Леонтовича

Moderato
mf

Soprano

Ой си - ва - я зо - зу - лень - ка всень - кі са - ди об - лі - та - ла,

Alto

8

всень - кі са - ди об - лі - та - ла, в жод - но - му не ку - ва - ла. При - ле -

15

ті - ла й у виш - нев са - док, там сі - ла, за - ку - ва - ла, при - ле - ті - ла

22

й у виш - нев са - док, там сі - ла, за - ку - ва - ла: "Ой і са -

29

де ж мій са - де, чим я то бі не вго - ди - ла, ой, са - де ж мій,

37

са - де, чим я то - бі не вго - ди - ла? Чи ж я ра - но не ку - ва - ла,

45

чи ро - си - ці не стру - ша - ла, чи ж я ра - но

50

не ку - ва - ла, *rit.* чи ро - си - ці не стру - ша - ла?"

Молоденька Мар'юся
 Всенькі двори обходила,
 Всенькі двори обходила,
 В жодному не плакала.
 А як прийшла під батьків двір, -
 Там стала, заплакала:
 "Ой дворе ж мій, дворе,
 Чим я тобі не вгодила?
 Чи ж я рано не вставала,
 Чи тебе не замітала?"

Важливо уважно прочитати літературний текст запропонованої весільної пісні та проаналізувати його зміст. Характер звуковедення – легато. Динаміка розвивається хвилеподібно, кульмінаційна зона – 46-48 такти. Диригент має керуватися принципом економії жесту та не застосовувати занадто велику амплітуду там, де передбачена помірна динаміка. Рітенуто варто застосовувати в другому куплеті.

Опановуючи перші хорові твори на заняттях з курсу «Робота з хором», слід враховувати, що на початковому етапі не передбачається диференціація прийомів знятть за часом. Зняття окремо кожною рукою доцільно починати опановувати вже в першому семестрі. Важливо щоб студент, ілюструючи голосом власне тактування, коригував вступи і зняття з реальним звучанням власного голосу. Якщо дозволяє виконавська ситуація, варто зняття

робити з закриттям кисті, яке за характером мусить відповідати змісту твору, що виконується. Коли ж, наприклад, куплет пісні закінчується на третю долю, а на першу починається наступний – тут закриття кисті робити ніколи, воно можливе тільки частково.

Запитання для обговорення:

1. Які існують фази диригентського жесту?
2. Що таке диригентська точка та які бувають її різновиди?
3. Що таке ауфтакт та яка його роль в диригуванні?
4. Які ви знаєте вимоги до побудови ауфтактів?
5. Як виконуються вступи і зняття у три-, чотири- та дводольних схемах?

2.7. Диференціація рухливих функцій рук. Відбиття ритмового малюнку та основних динамічних відтінків музичного матеріалу в диригентському жесті

Диференціація рухливих функцій рук здійснюється з метою якомога повнішого інформування виконавців про вимоги керівника хору стосовно змін у розвитку та викладі музичного матеріалу, а також особливостей метроритму в творі.

Позиційна диференціація передбачає знання розташування виконавців на сцені і зміну висоти диригентської позиції рук для звертання до солістів, хору або оркестру. Це також необхідно враховувати при вступі хорівих партій, виконуючи твори *a cappella*.

Вибрана диригентська позиція повинна бути зручною, не приводити до затиску м'язів у разі занадто витягнутих рук або піднятого плеча.

Робота над відбиттям ритмового малюнка музичної тканини в диригентському жесті починається з перших занять і невідривно зв'язана з розвитком самостійності рук, диференціацією їх функцій. Оскільки не тільки наявність вступів та зняттів в різних партіях, але й певні ритмічні особливості потребують свого втілення в конкретних діях тієї чи іншої руки. Необхідно, щоб у руках диригента знайшли своє відображення тривалості, які довжиною перевищують лічильну долю, та ті, що складають внутрішню будову метричної одиниці.



Малюнок 16. Три позиції рук та адресація показів

Шляхи розв'язання вказаних завдань зручно розглянути на прикладі роботи над польською народною піснею «Вісла»:

Приклад №37.

Вісла

Польська народна пісня, обробка В. Іванникова
Наспівно

Soprano

Гей, ти, Віс-ла, ліс зе-ле-ний нав-кру-ги, нав-кру-ги, о-дяг-ла-ся,

Alto

Гей,

6

як в на-мис-то в бе-ре-ги, бе-ре-ги. На со-піл-ці як за-гра-є

гей!

11

пас - ту - шок, пас - ту - шок, всі во - ли за

14

ним ви - хо - дять на лу - жок, на лу - жок.

З тривалостей, які перевищують довжиною лічильну долю, в даній пісні зустрічаються ноти як половинні, так і половинні з крапкою. Звичайно в таких випадках застосовується зупинка певної руки з далším відновленням руху. До цього ж слід пам'ятати, що «ставити» довгий звук, як і показувати відновлення руху в голосі, необхідно за допомогою ауфтакту. Потрібно бути особливо уважними при формуванні точки, яка відповідає початку звучання такого звуку. Не слід допускати, щоб рука застигала у цей момент жесту без своєрідної амортизації: всі елементи диригентського руху повинні відповідати активному і еластичному характеру роботи органів дихання і звукоутворення.

Зупинка правої руки в шостому такті, яка означає витриманий звук у альтів, не повинна викликати вагань у студента, який знає, що ця рука є переважно тактуючою. неприпустимо зупиняти диригування правою рукою, коли виконується твір з супроводом (оркестром), де мається на увазі застосування диригентської палички. У творах а сарпелла руки є взаємозамінними.

Показ витриманих звуків нерідко викликає серйозні труднощі у студентів першого курсу. Доцільним є застосування вправ для розвитку самостійності рук. Студенту слід пропонувати диригувати однією рукою в той час, коли друга знаходиться в позиції «увага». Потім, через 2-3 такти, роль рук доцільно міняти. Ця вправа значно спрощує рішення завдань, які зв'язані з роботою над досягненням елементарної незалежності рук.

У творі, що розглядається, є й інші приклади, які потребують додаткового відображення в жесті диригента. Наприклад, в 3-му та 4-му тактах мелодія в сопрано рухається восьмими та половинними тривалостями. Досвідчені диригенти знають, що в таких випадках недоцільно повністю тактувати третю долю, оскільки в цей час у мелодії немає руху. Що стосується повної зупинки руки, то вона, в зв'язку зі своєю стислістю, часто виходить занадто жорсткою. Більш ефективно в таких випадках відмічати за схемою третю долю, але

тоді треба скоротити відбивання від попередньої точки, що звільнить студента від непотрібної метушні:



Малюнок 17. Співвідношення ауфтактів в разі застосування половинної тривалості на другу долю у розмірі 3/4.

У випадках, де зустрічаються ритмові формули типу $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$, навпаки, друга доля береться менш активно, ніж перша чи третя.

Як правило, для диригентів-початківців найбільшу складність становлять відображення в диригентському жесті наповнення лічильної долі дрібними тривалостями (внутрішньодольової пульсації). Слід додержуватись того принципу, що при русі восьмими тривалостями в розмірі 3/4, початок долі (перша восьма) повинен збігатися з нижньою точкою жесту, а закінчення (друга восьма) – з верхньою. Таким чином, співвідношення двох фаз жесту – падіння та відбивання можна виразити формулою 1+1 за числом восьмих нот, які містяться у кожній фазі. Рухи руки вгору та вниз за своєю тривалістю в цьому випадку рівні.

Робота над піснею «Вісла» потребує елементарних умінь показу різноманітної динаміки. Зрозуміло, що повтори не можуть виконуватись абсолютно однаково, диригент мусить показати зменшення динаміки шляхом скорочення амплітуди жесту. Рух до кульмінацій – «пастушок...», «на лужок...» здійснюється шляхом нарощування амплітуди рухів з поступовим їх зменшенням до кінця фрази та твору.

Окремо слід сказати про диригування вступів до творів з супроводом та програшів, інструментальних завершень. Якщо фактура цього епізоду поліфонізована або досить щільна – варто задіяти обидві руки (особливо, якщо у творі передбачено застосування оркестру). Щодо диригування фортепіанних епізодів з простою фактурою – доцільно обмежитись застосуванням однієї (правої) руки.

Запитання для обговорення:

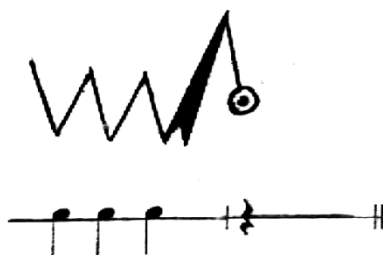
1. В чому полягає значення диференціації рухливих функцій рук у диригуванні?

2. Які тривалості потребують відбиття в диригентському жесті?
3. Яким чином розподіляються функції рук у творах з супроводом та *a cappella*?
4. Як відбивається в жесті внутрішньодольова пульсація?
5. Які вправи допомагають розвитку незалежності рук?

2.8. Диференціація знятть

У другому півріччі вивчення курсу «Робота з хором» варто перейти до диференціації знятть. Іноді цьому на заняттях приділяється недостатньо уваги. Внаслідок такого ставлення, окремі студенти не усвідомлюють принципів, якими слід керуватися, вибираючи той чи інший вид показу припинення звучання. Перш за все, це стосується точного визначення часу зняття.

Прийомом, який найбільш відповідає повному часу звучання кожної долі є відлік її тривалості від початкової точки до моменту дотику до наступної долі:



Малюнок 18. Зняття «на паузі»

Таким чином, у прикладах, аналогічних даному, найбільш точним буде зняття на першу долю, оскільки її основна точка не тільки є моментом «вступу» паузи, але й, відповідно, часом закінчення попереднього звуку. Застосування такого прийому припинення звучання характерне для виконання класичної музики, а також творів кантиленного характеру.

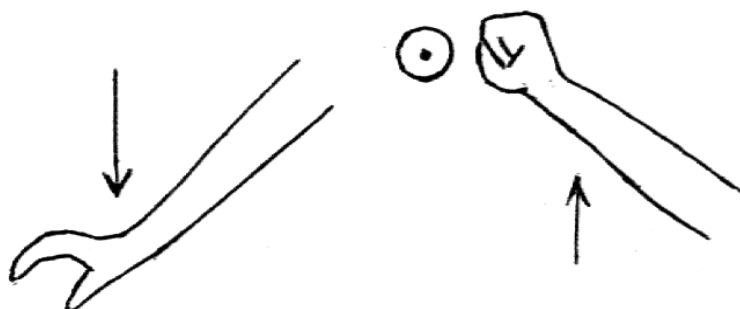
Інший спосіб характерний для помірних та рухливих темпів і енергійних характерів музики:



Малюнок 19. Зняття «в долю»

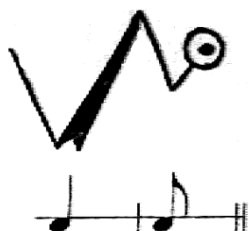
У цьому випадку зняття припадає на третю долю (тобто нота, що звучить, дещо скорочується, що в таких випадках дозволяється). Студентам бажано навчитися розрізняти два своєрідних способи зняття:

- з повним відбиванням; при цьому звучання припиняється в момент закриття кисті або дещо пізніше:



Малюнок 20. Зняття з повним відбиванням

- з коротким відбиванням; цей спосіб застосовують у випадку, коли тривалість звуку становить певну частину долі:



Малюнок 21. Зняття з повним відбиванням

Бажано, щоб студент мав на увазі, що зняття:

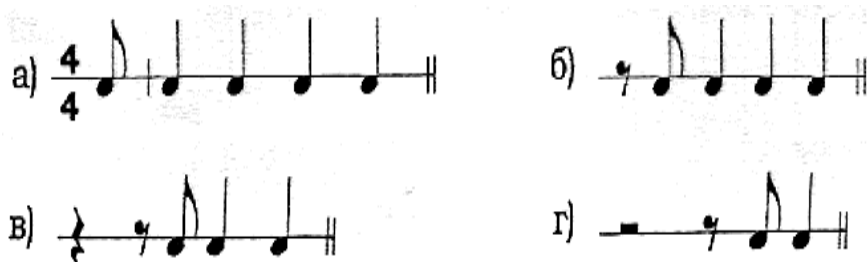
- повинні готуватися змістовними ауфтактами, які аналогічні замахам, що робляться перед вступами;
- повинні супроводжуватись (по можливості) в момент припинення звучання закриттям кисті («в кулак»);
- як правило, містять у собі відбивання руки від основної точки;
- робляться в темпі і характері твору, що виконується.

Запитання для обговорення:

1. Як зв'язана амплітуда диригентського жесту і динаміка?
2. Які існують прийоми показу рухливої динаміки?
3. Яка роль міміки та положення корпусу в управлінні динамікою?
4. Як пов'язані темп і амплітуда диригентського жесту?
5. Як диференціюються прийоми знятть?
6. Які вимоги до виконання зняття звучання?

2.9. Однофазні ауфтакти. Показ вступів на неповну долю та синкоп

На другому році вивчення курсу «Робота з хором» відповідальним етапом навчальної роботи є відпрацювання вступів на неповну долю та опанування синкоп. Це тим більше важливо, що синкопи є характерною ритмічною формулою в естрадній музиці. В окремих творах вже на першому році вивчення курсу «Робота з хором» здобувачам вищої освіти доводиться стикатися з необхідністю показу пунктирного ритму або дроблених вступів (тобто коли першу частину долі займає пауза, а другу – нота):

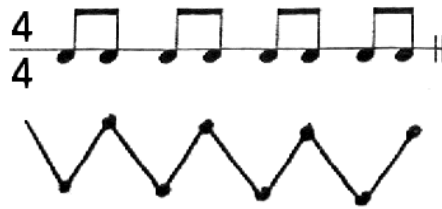


Малюнок 22. Приклади дроблених вступів

Легко переконатися, що шляхом виконання повного ауфтакту, який рівний відбиванню від долі за своєю тривалістю, подібний вступ показати неможливо. Для розв'язання такого завдання слід з'ясувати два важливих моменти:

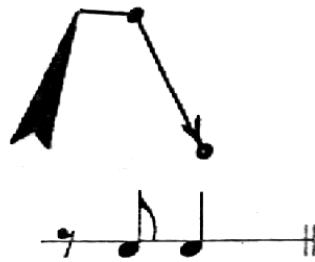
- час початку звучання;
- місце перебування даної тривалості, що звучить, у графічному зображенні диригентського жесту.

У з'ясуванні першого – бажаний ефект дає відомий спосіб розділу лічильної одиниці: раз-і, два-і, три-і і т.д. Таким чином, можна рекомендувати для застосування визначення зображених на мал. 22 вступів, як: а) «і-раз», б) «і-два», в) «і-три», г) «і-чотири». Для того, щоб ясніше відчувати час вступу на неповну долю, варто протактувати кілька тактів запропонованої нижче вправи, яка передбачає рух восьмими тривалостями. Таким чином легко переконатися, що перша восьма тривалість кожної долі співпадає з нижньою, основною точкою диригентського жесту, а друга – з верхньою, допоміжною точкою.



Малюнок 23. Вправа для усвідомлення положення основних та допоміжних точок при русі восьмими тривалостями в розмірі 4/4

Таким чином, при вступі на неповну долю, як і при показах деяких видів синкоп і пунктирних ритмів, ауфтакт складається з спрямованого вгору поштовху, який за тривалістю приблизно рівний (дещо коротший) відсутній частині долі:



Малюнок 24. Схема виконання однофазного ауфтакту та дробленого вступу

При цьому, звук з'являється не в нижній точці жесту, а у верхній. Після активного замаху, рука на певну мить фіксується, начебто чекає появи звуку, а потім прямує до наступної долі з швидкістю, яка необхідна для підтримки або зміни темпу. Набувати навички таких вступів корисно як двома, так і однією рукою. Доцільно також окремо, як вправу, вивчати дроблені вступи до всіх долей простих диригентських сіток (3/4, 4/4, 2/4). Увага студента навмисно зосереджується на цих розмірах, бо пізніше за допомогою дво-, три- і чотиридольних схем студенти опановують складніші розміри.

Тож, необхідно запам'ятати, що у випадку дробленого вступу замах робиться саме на відсутню частину лічильної одиниці. Під час виконання внутрішньотактових синкоп варто стежити, які із звуків мають співпадати з нижньою точкою жесту, а які – з верхньою. Тут немає «відсутньої частини долі», на першу долю є восьма тривалість. Вона співпадає з нижньою точкою жесту. А вже від цієї нижньої точки слід «відскочити», виконати енергійний жест-імпульс і, на мить зафіксувавши руку у верхній точці жесту, плавно повести руку вниз: на початку другої долі продовжує звучати четвертна тривалість, яка вступила на «раз-і». Восьма тривалість,

яка має звучати на «і-три» має бути показаною за допомогою однофазного (дробленого) ауфтакту.



Малюнок 25. Внутрішньотактова синкопа

Вже на початковому етапі вивчення основ диригування здобувачі освіти часто зустрічають у хорових творах пунктирні ритми. Це може бути ритмічна формула з восьмої з точкою та шістнадцятою, яка за тривалістю збігається з тривалістю диригентської долі.



Малюнок 26. Пунктирний ритм в межах однієї долі

Пунктирний ритм в межах однієї долі не приносить труднощів. Але пунктирний ритм, який містить тривалості четвартну з точкою та восьму вже охоплює дві диригентські долі:



Малюнок 27. Пунктирний ритм в межах двох диригентських долей.

Показ восьмої тривалості необхідно здійснювати за допомогою дробленого (однофазного) ауфтакту. Ця восьма тривалість має збігатися з верхньою точкою диригентського жесту.

Прикладом твору, в якому зустрічається пунктирний ритм, може слугувати твір «Ave, Maria» Й. С. Баха в обробці Ш. Гуно.

Приклад №38.

Ave, Maria

Музика Й. С. Баха, обробка Ш. Гуно



Сопрано *p*

Альт *p*

sempre legato *pp*

- ve Ma - ri - a,

gra - ti - a ple - na Do - mi - nus

te_ cum be_ ne_ dic_ ta

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'te_ cum be_ ne_ dic_ ta'. The middle staff is a vocal line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

tu in mu_ li_

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'tu in mu_ li_'. The middle staff is a vocal line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff with a continuous eighth-note pattern. A 'cresc.' (crescendo) marking is present in the right hand of the piano part.

e ri_bus et be_ ne_

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics '_e_ ri_bus et be_ ne_'. The middle staff is a vocal line in bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff. A 'dim.' (diminuendo) marking is present in the left hand, and a 'cresc.' (crescendo) marking is present in the right hand.

die tus fruc tus ven tris

dim.

This system contains the first three systems of music. The top two staves are vocal lines in a soprano and alto register, with lyrics: "die tus fruc tus ven tris". The piano accompaniment is in the bottom two staves, starting with a *dim.* (diminuendo) marking. The music is in a minor key and 4/4 time.

tu i Je sus,

This system contains the fourth and fifth systems of music. The vocal lines continue with the lyrics: "tu i Je sus,". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in both hands.

San cta Ma ri a,

This system contains the sixth and seventh systems of music. The vocal lines continue with the lyrics: "San cta Ma ri a,". The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern.

cresc molto

San_ cta Ma_ ri_ a, Ma_

cresc molto

cresc molto

- ri_ al O_ ra pro no_ bis,

p

p

mf

pp

cresc.

f

no_ bis pec_ ca_ to_ ri_ bus nunc et in

cresc.

cresc.

mf

ff ho - ra, in ho - ra,

mor - tis nos - trae. A - men, *p*

mor - tis

pp A - men.

pp

pp

Світлий, молитовний, піднесений характер твору передбачає застосування штриха легато. Важливо звернути увагу на диференціацію функцій рук: утримання довгих тривалостей, відбиття пунктирного ритму, затактів, які складають одну шістнадцяту тривалість. Не можна забувати про виразність виконання, ясність смислових акцентів та кульмінацій.

Необхідно враховувати, що твори, насичені внутрішньо-тактовими синкопами досить складні для вивчення. Проте сучасна вокально-хорова музика, яка зазнала істотного впливу афро-американського мистецтва, пропонує виконавцям подолання труднощів вираховування синкоп. Введення до навчального репертуару творів з синкопованим ритмом є дуже важливим.

Приклад №39.

Sit down, servant!

Негритянський спиричуел в обробці Р. Шоу

Allegro

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano accompaniment with three staves: a treble clef staff with a xylophone-like melody, a middle staff with a bass line and percussive elements labeled "удар у долоні" (clap), and a bottom staff with a bass line and percussive elements labeled "удар ногою" (foot). The tempo is marked "Allegro". The second system continues the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with lyrics: "Chu-chu-du, chu-chu-du...", "Sit down, ser- vant, I can't sit down. Sit down, ser- vant,".

I can't sit down. Sit down, ser-vant, I can't sit down. My

soul's so hap-py that I can't sit down!

Rubato

f My Lord, you know that you pro-mise me,

f Voom

pro-mise me a long wite robe.

Voom

An'a pair of shoes.

Voom

mf Go yon der an - gel, Fetch me a pair of shoes.

p

Tempo I

Place them on my ser - vant's feet. Now, ser - vant, you sit down!

Now, ser - vant, you syt down.

Sit down, ser - vant. I can't sit down.

sit down, sit down.

Sit diwn, ser - vant. I can't sit down. Sit down, ser - vant.

I can't sit down. *f* my soul's so hap - py that I

can't sit down. Sit do - own, sit
 But Lawd I can't sit down.

do
 Yes, Lawd, but I can't sit down. sit

down. I can't sit down. *mf* My
 Oh, Lawd, *ff*

soul is so hap- py that I can't sit down! *ff*

The musical score consists of four systems of staves. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*ff*, *mf*). There are also performance markings like 'V' and '3' (triplets).

Опановуючи твір «Sit down, servant», важливо слідкувати за своєчасним здійсненням однофазних ауфтактів та правильним розподіленням показів між руками. Необхідно добиватися чіткого, пружного жесту в показах синкоп. Диригент має враховувати великий динамічний діапазон, передбачений партитурою і знайти відповідні диригентські прийоми для його відбиття.

2.10. Опанування складних розмірів

Недосвідченому диригентові легко заплутатись серед безмежного розмаїття складних і перемінних розмірів. Обмежений обсяг курсу «Робота з хором» не дозволяє досконально розібратися в підходах до вибору схем тактування. Проте вивчення шести-

дольних розмірів варто вважати доречним, бо вони ілюструють основні принципи конструювання складніших диригентських схем. Слід зауважити, що розмір 4/4 також відноситься до складних, проте чотиридольна схема вважається доступною для вивчення вже в першій період опанування диригентських прийомів.

Благодатним матеріалом для вивчення шестидольної схеми може бути обробка української народної пісні на вірші Т. Шевченка «Думи мої», написана видатним українським хоровим диригентом Анатолієм Авдієвським.

Приклад №40.

Думи мої

Українська народна пісня

Вірші Т. Шевченка, обробка А. Авдієвського

Помірно, з почуттям *tr*

1. Ду-ми мо - ї, ду-ми мо - ї, ли-хо ме - ні з ва - ми!
2. Ду-ми мо - ї, ду-ми мо - ї, кві-ти мо - ї, ді - ти!

На-шо ста-ли
Ви-рос - тав вас,
tr

на па - пе - рі, сум - ни - ми ря - да - ми? Чом вас ві - тер
до - гля - дав вас, де ж ме - ні вас ді - ти? В У - кра - ї - ну

не роз - ві-яв в сте-пу, як пи - ли - ну?.. Чом вас ли-хо не при - спа-ло,
і - діть, ді-ти! В на-шу У - кра - ї - ну, по - під - тин-ню, си-ро - та-ми,

як сво - ю ди - ти - ну?..
а я тут за - ги - ну!

mf

3. Там най - де - те ши - ре сер - це і сло - во лас -

mf

там най - де - те ши - ру прав - ду, а ше, мо - же, й сла - ву...
- ка - ве,

f

При - ві - тай же, мо - я нень-ко, мо - я У - кра - ї - но,

мо - їх ді - ток не ро - зум - них, як сво - ю ди - ти - ну.

tr Ду - ми мо - ї,
tr Ду - ми мо - ї, ду - ми мо - ї,
ли - хо ме - ні з ва - ми!

Ду - ми мо - ї, ду - ми мо - ї,
tr Ду - ми мо - ї, ду - ми мо - ї, ли - хо ме - ні з ва - ми!

Вивчаючи цей твір здобувач вищої освіти не тільки опановує малюнок шестидольної схеми, яка, фактично, є тільки засобом керування виконавським процесом. Безумовно, опрацюванню партитури передуватиме ретельне відпрацювання шестидольної схеми.



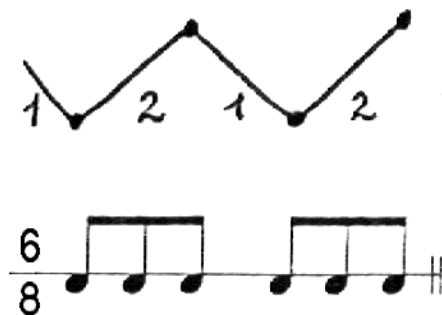
Малюнок 28. Шестидольна схема

Студент має запам'ятати, що для тактування шестидольного розміру в помірних та повільних темпах застосовується шестидольна схема, яка сконструйована на основі чотиридольної диригентської схеми.

Безпосередня робота над твором «Думи мої» розпочинається з читання літературного першоджерела. Не зважаючи на те, що цей вірш знайомий кожному українцеві, важливо вдуматися в його зміст ще раз. Після цього доречно зіграти партитуру на фортепіано, або прослухати твір у виконанні висококваліфікованого хорового колективу. Найбільш доречним є ознайомлення з виконанням автора обробки Анатолія Авдієвського. Таким чином його творчий задум стане зрозумілим.

Важливо усвідомити багату динамічну палітру, фразування, кульмінації, штрих (легато). Обробка української народної пісні «Думи мої», написана А. Авдієвським, сприятиме творчому розвитку здобувачів освіти, які вивчають курс «Робота з хором».

Студентові важливо знати, що у швидкому темпі шестидольні розміри диригуються за дводольною схемою. Але на відміну від розміру 2/4, де падіння руки та її відбиття за часом рівні, під час виконання твору, який написаний у розмірі, наприклад, 6/8, такої рівності не буде. Якщо початок долі має збігатися з нижньою точкою жесту, то з верхньою точкою буде збігатися третя восьма тривалість кожної долі.



Малюнок 29. Співвідношення нижніх та верхніх диригентських точок із структурою шестидольного такту під час диригування за дводольною схемою (темп рухливий)

Таким чином, співвідношення падіння та відбиття за часом в шестидольному розмірі дорівнює як 1:2, а не як 1:1 в дводольному розмірі. Звичайно, для ознайомлення з шестидольними розмірами варто брати нескладні невеликі твори. А вже удосконалювати майстерність доцільно на серйозних хорових творах, таких, як українська народна пісня на вірші Т. Шевченка в обробці А. Авдієвського «Думи мої» або «Сонце заходить» (музика В. Іконника, вірші Т. Шевченка).

Приклад №41.

Сонце заходить Вірші Т. Шевченка, музика В. Іконника

Дисканти		Сон-це за-хо-дить,	го-ри чор-ні-ють,	пта-ше-чка тих-не,	
Альти		Сон-це за-хо-дить,	го-ри чор-ні-ють,	пта-ше-чка тих-не,	
Тенори		Сон-це за-хо-дить,	го-ри чор-ні-ють,	пта-ше-чка тих-не,	
Баси		Сон-це за-хо-дить,	го-ри чор-ні-ють,	пта-ше-чка тих-не,	
Д.		по-ле ні-мі-є,	ра-ді-ють лю-ди,	що од-по-чи-нуть,	а я див
А.		по-ле ні-мі-є,	ра-ді-ють лю-ди,	що од-по-чи-нуть,	а я див
Т.		по-ле ні-мі-є,	ра-ді-ють лю-ди,	що од-по-чи-нуть,	а я див
Б.		по-ле ні-мі-є,	ра-ді-ють лю-ди,	що од-по-чи-нуть,	

14

Д. лю - ся... І серцем ли-ну втемний са-до-чок на У-кра-ї-ну.

А. лю - ся... І серцем ли - ну втемний са - до - чок на У-кра - ї - ну.

Т. лю - ся... І серцем ли - пу втемний са - до - чок на У-кра - ї - пу.

Б. а я дивлюся... І серцем ли - пу.

21

Д. Лишу я липу, думу га-даю, і піби серце од-по-чи-ває, чорні-є по-ле, і гай, і го - ри, на си не по-бо

А. Ли - ну, ли - - - ну, ли - ну, ли - - - ну, чорні-є по - ле, і гай, і го - ри, на си не не-бо

Т. Лишу, ли - пу, липу, ли - пу, чорні-є по-ле, і гай, і го - ри,

Б. Думу га-даю, од-по-чи-ває, чорні-є по-ле, і гай, і го - ри,

28

Д. виходить зоря, чорні є по-ле, і гай, і го - ри, на си не по-бо виходить зоря. Ой зоре, зоре!

А. виходить зоря, чорні є по-ле, і гай, і го - ри, на си не по-бо виходить зоря. Ой зоре, зоре!

Т. чорні є по-ле, і гай, і го - ри,

Б. чорні є по-ле, і гай, і го - ри, Ісльови кануть.

35

Д. Чи ти зійшла вже і на У-край-ні? Чи о-чі ка - рі

А. Чи ти зій-шла вже і на У-край - ні? Чи о - чі ка - рі те - бе шу

Т. Чи ти зій-шла вже і на У-край - ні? Чи о - чі ка - рі те - бе шу

Б. Чи ти зій-шла вже і на У-край - ні? Чи о - чі ка - рі те - бе шу

42

Д. *гс-бс шу-ка-ють на не-бі си-нім, чи за-бу-ва-ють? Ко-ли за-бу-ли*

А. *ка-ють на не-бі си-нім, чи за-бу-ва-ють? Ко-ли за-бу-ли*

Т. *ка-ють па не-бі си-нім, чи за-бу-ва-ють? Ко-ли за-бу-ли*

Б. *ка-ють на-не-бі си-нім, чи за-бу-ва-ють? Ко-ли за-бу-ли*

49

Д. *бо-дай за-сну-ли, про мо-ю до-лень-ку щоб і не чу-ли.*

А. *бо-дай за-сну-ли, про мо-ю до-лень-ку щоб і не чу-ли.*

Т. *бо-дай за-сну-ли, про мо-ю до-лень-ку щоб і не чу-ли.*

Б. *бо-дай за-сну-ли,*

Запропонований твір «Сонце заходить» Віктора Іконника на вірші Тараса Шевченка вимагає від диригента великої виразності виконання, відчуття поліфонічної фактури. Важливо правильно визначити темп. Велика увага має приділятися ферматам, які можуть стати причиною втрати відчуття темпу. Багата динамічна палітра потребує активної зміни інтенсивності диригування. Чуття внутрішньодольової пульсації конче потрібне для успішного виконання твору.

Крім опанування диригентських прийомів, здобувач вищої освіти, що вивчає курс «Робота з хором», навчається налаштовувати хор. Це можна робити як голосом, так і за допомогою музичного інструменту (фортепіано або баяну). Диригенти-фахівці користуються камертоном, але подібна методика налаштування потребує досить інтенсивної тривалої практики. Від звуку «ля», який відтворює камертон, доводиться будувати тризвуки різних тональностей. Простіше взяти тонічний акорд на інструменті. Але після цього бажано «роздати» партіям звуки, з яких вони мають вступати. Вміння оперативно та впевнено налаштувати хор є важливою рисою майстерності хорового диригента.

ПІСЛЯМОВА

Вибіркова дисципліна «Робота з хором» є важливим компонентом процесу виховання особистості виконавця-професіонала, якими покликані стати випускники університету спеціальності 025 «Музичне мистецтво», які опановують естрадний та академічний спів.

Курс «Робота з хором» не тільки надає можливість вокалістам в процесі професійної діяльності вийти за межі сольної кар'єри і спробувати себе в ролі керівника хорового колективу. Названий курс сприяє всебічному розвитку музиканта, знайомство з хоровим мистецтвом розширює кругозір виконавця. Він починає краще розуміти закономірності розвитку музичного матеріалу, закономірності побудови переконливої інтерпретації не тільки хорових творів, що вивчаються, але й сольних вокальних творів.

Курс «Робота з хором» сприяє створенню відчуття професійної перспективи, бо закладає у здобувача освіти можливості розширення кола творчої діяльності.

Крім того, в період дистанційного навчання здобувачі вищої освіти, виконуючи завдання з курсу «Робота з хором», зміцнюють навички самостійної роботи, які позитивно впливають на загальні успіхи у навчанні. Студенти отримують додаткові можливості продивитись в інтернеті записи виступів видатних диригентів, майстер-класи проведення репетицій, опрацювати навчально-методичну літературу, бо їм не треба витрачати час на те, щоб добратися до університету. Потужне теоретичне підґрунтя, створене в період дистанційної форми навчання, допоможе майбутнім фахівцям досить швидко підняти свою практичну майстерність на належний рівень. Таким чином, час дистанційного навчання буде часом суттєвих творчих знахідок, які істотно переважають певні втрати.

Проте зрозуміло, що вивчення мистецьких дисциплін, і, зокрема, курсу «Робота з хором», не може постійно обмежуватись тільки дистанційними заняттями. Дистанційну форму занять слід сприймати як вимушену і тимчасову. Проте деякі компоненти дистанційної освіти можуть використовуватися і надалі. Це додатковий перегляд лекцій, концертів, занять з будь якого предмету, з «Роботи з хором», зокрема. Розумне поєднання форм онлайн і офлайн освіти може підняти якість навчального процесу з мистецьких дисциплін на новий, вищий щабель.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алтухова А. В., Ростовцева Н. С. Можливості використання дистанційного навчання у підготовці майбутніх вчителів образотворчого мистецтва. *Theory and practice of science: key aspects. Scientific collection «interconf», № 58. Rjme, Italy, 21-22. 05. 2021, С. 97-102.*
2. Галацин К. О., Фещук А. М. Мотивація магістрів технічних спеціальностей до оволодіння іншомовною науковою комунікацією. *Академічні студії. Серія «Педагогіка», Вип. 4, ч. 1, «Гельветика», Одеса, 2021, с. 57-63.*
3. Головачук Т. І., Адамова І. З. Дистанційне навчання: сучасний погляд на переваги та проблеми. *Витоки педагогічної майстерності: науковий журнал, вип. 10, 2012, С. 3-6.*
4. Гончаренко І. Б. Деякі проблеми, що ускладнюють використання дистанційного навчання у вищих навчальних закладах системи МВС України. *Науковий огляд: науковий журнал, том 2 № 23, Київ, 2016, С. 109-121.*
5. Демида Б. А, Сагайдак С. М, Копил І. Ю. Системи дистанційного навчання: огляд, аналіз, вибір. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка», 2011, С.101. Lviv Polytechnic National University Institutional Repository, URL: <http://ena.lp.edu.ua>.*
6. Заболотний І. Основи хорознавства. Суми, «Мрія-1», 2006, 186 с.
7. Качуринець Л. В. Віртуальний хор як необхідний педагогічний досвід в умовах дистанційного навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, Випуск 34. Том 3, Видавничий дім «Гельветика», 2020, С. 211-218.*
8. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування. Київ, «Музична Україна», 1973, 200 с.
9. Лашенко А. П. Хоровая культура. — К.: Музична Україна, 1989, 136 с.
10. Пухальський Т. Д., Кузів М. П. Особливості організації дистанційного навчання у вокально-хоровій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Молодь і ринок: науковий журнал, № 6 (204), Дрогобич, 2022, С. 99-104.*
11. Ткаченко Л. В., Хмельницька О. С. Особливості впровадження дистанційного навчання в освітній процес закладу вищої освіти. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах: науковий журнал, № 75, Т. 3., 2021 р., С. 91-96.*

Навчально-методичне видання

ЗАБОЛОТНИЙ Іван Павлович,
КАРПЕНКО Євген Віталійович,
МАТВІЄНКО Тетяна Володимирівна

РОБОТА З ХОРОМ

*Навчально-методичний посібник
для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
академічний та естрадний вокал*

Підп. до друку 20.04.2023.
Формат 60x84/16. Гарнітура Cambria.
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 6,63.
Ум. фарб.-відб. 6,63. Обл.-вид. арк. 5,9.
Тираж 100 пр. Вид. №39.

Видавець і виготовлювач:
ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.
Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.