

Л. ПАДАЛКО

В ВІХОВАННЯ АНСАМБЛЮ В ХОРІ



№ 26



Л. ПАДАЛКО

В
ВІДХОВАННЯ
АНСАМБЛЮ
В ХОРІ

Посібник

„МИСТЕЦТВО“
Київ — 1969

ПОСІБНИК Є СПРОБОЮ СИСТЕМАТИЗУВАТИ І ТЕОРЕТИЧНО УЗАГАЛЬНИТИ ПИТАННЯ, ПОВ'ЯЗАНІ З ВИХОВАННЯМ НАЙРІЗНОМАНІТНІШИХ НАВИЧОК ХОРОВОГО АНСАМБЛЮ: ПРАВИЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ЗВУЧАННЯ, ЛАДОВОГО ІНТОНУВАННЯ, УНІСОННОГО АНСАМБЛЮ РІЗНИХ ВИДІВ МЕЛОДИЧНОГО РУХУ, БАГАТОГОЛОСНОГО АНСАМБЛЮ ГАРМОНІЧНОЇ ТА ПОЛІФОНІЧНОЇ ФАКТУРИ, ХУДОЖНЬОГО ХОРОВОГО АНСАМБЛЮ.

НАБУТТЯ МУЗИЧНО-ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК ОПИРАЄТЬСЯ ЗДЕБІЛЬШОГО НА МЕТОД ХОРОВОГО СПІВУ *A CAPPELLA*.

В ОСНОВУ ПОСІБНИКА ПОКЛАДЕНІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ І АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БАГАТЬОХ САМОДІЯЛЬНИХ І ПРОФЕСІОНАЛЬНИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ, ТВОРЧЕ ОСМИСЛЕННЯ НАУКОВИХ ПРАЦЬ ВИДАТНИХ МАЙСТРІВ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА, А ТАКОЖ БАГАТОРІЧНИЙ ДОСВІД ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПРАКТИКИ САМОГО АВТОРА. ВЕСЬ МАТЕРІАЛ ВИКЛАДЕНО В ПЛАНІ ПОСТУПОВОГО УСКЛАДНЕННЯ.

КНИГА СТАНЕ У ПРИГОДІ КЕРІВНИКАМ САМОДІЯЛЬНИХ ХОРІВ, СТУДЕНТАМ ВІДДІЛІВ МУЗУЧИЛИЩ І КОНСЕРВАТОРІЯ, УЧИТЕЛЯМ СПІВУ ШКІЛ ТА ІН.

ПЕРЕДМОВА

Хоровий спів — один з найстаріших видів музичного мистецтва. З давніх-давен він завжди допомагав людині у житті: розраджував у годину скрути, туги, журби і веселив душу в світлі дні щастя, свята. Неможливо навіть уявити собі життя без музики, без співу.

Хорове мистецтво було і залишиться найпопулярнішим серед різних видів мистецтв. У нас в країні багато відомих прославлених професіональних хорових колективів, які користуються любов'ю і шаную не тільки на Батьківщині, але одержали визнання і високу оцінку своєї майстерності за кордоном. Створені також і численні самодіяльні хори, що користуються в народі незмінним успіхом.

Проте успіх, любов, шана, визнання, художня майстерність не приходять самі по собі — усе це праця, праця і ще раз праця керівника хору і самих співаків. Складна і важка робота митців хорової справи щедро одарюється тими, кому вони приносять насолоду своїм чарівним, прекрасним мистецтвом.

Метою даної роботи є спроба систематизувати і теоретично узагальнити питання, що стосуються виховання найрізноманітніших навичок хорового ансамблю. В основу її були покладені спостереження і аналіз виконавської діяльності багатьох самодіяльних і професіональних хорових колективів, творче осмислення наукових праць з питань хорового мистецтва П. Чеснокова, А. Єгорова, Г. Дмитревського, К. Птиці, К. Пігрова, І. Пономарькова та багатьох інших, а також багаторічний диригентський досвід автора.

Сподіваємось, що робота стане у нагоді керівникам самодіяльних хорів, студентам хормейстерських відділів музучилищ і консерваторій. З цією метою весь матеріал викладено в плані поступового ускладнення: від найпростішої хорової навички — унісонного співу одного звуку — до найскладніших видів багатоголосся (гармонічного і поліфонічного хорових ансамблів), а також найскладніших видів сполучення мелодично-хроматичного руху окремих голосів.

Хоровий ансамбль — це органічне поєднання всіх вокально-технічних і музичних засобів, потрібних для розкриття ідейно-художнього твору.

Наприклад, жодна мелодія не прозвучить у хорі красиво без вміння чисто її проінтонувати і виразно проспівати; найблагозвучніші гармонічні сполучення неможливо відтворити без

технічної навички співаків створювати злагоджені акордові поєднання і відчувати їх різні співвідношення.

Проте, говорячи про виховання навичок хорового співу, не слід розуміти їх лише як елементи хорової техніки і механічно відривати від якогось певного художнього завдання, бо ці два моменти — технічний і художній — існують лише в єдності і притаманні усім елементам хорової майстерності.

Усі художньо-виразальні засоби хорового виконання (поетичне декламування тексту твору, мелодична виразність, ритмічна чіткість, темп, динамічні відтінки, темброві забарвлення, багатство гармонічних і поліфонічних поєднань) мають обов'язково і технічний момент, який цілком підкорений вимогам високохудожнього виконання.

Вихованню хорових навичок, залежних від ідейно-художнього змісту твору, і присвячується дана робота.

Робота має чотири розділи:

Розділ I. *Вокально-інтонаційна основа хорового ансамблю.*

Розділ II. *Виховання унісонного ансамблю.*

Розділ III. *Хоровий багатоголосний ансамбль.*

Розділ IV. *Художній хоровий ансамбль.*

Значна увага приділяється у роботі вихованню звуковисотного слуху співаків, що базується на ладових відчуттях тяжіння нестійких звуків і розв'язання їх у стійкі. Саме ладова основа, на наш погляд, і є головним у вихованні чистого інтонування будь-яких за ступенем складності мелодикоритмічних, гармонічних і хроматичних побудов. Проте ладовослухові відчуття співаків повинні формуватися паралельно з правильним вокальним звучанням і вмінням користуватися диханням.

Прищеплення хорових навичок провадиться за допомогою спеціальних вправ, розспівів і певного аналізу уривків з хорових творів, як це найчастіше зустрічається в хоровій практиці кожного колективу.

Сподіваємось, що класифікація і систематизація розглянутих художніх творів допоможуть керівникам хорів правильно вирішувати питання унісонного та багатоголосного ансамблів у будь-яких творах, як простих, так і складних, з точки зору їх музичної характеристики, ідейно-художнього змісту, жанру та ін.

Основним методом виховання музично-вокальних хорових навичок вважаємо спів *a cappella*, тобто спів без інструментального супроводу.

Такий спів найкраще розвиває голоси, виявляє їх темброве багатство і сприяє вихованню у співака інтонаційного, ритмічного і гармонічного слуху, відчуття хорового ансамблю. Спів *a cappella* є дорогоцінною класичною традицією народної багатоголосної хорової культури.

Привчаючи з самого початку хоровий колектив до співу *a cappella*, необхідно радити співакам якомога частіше звертатися до пісенного фольклору.

Музичний інструмент доцільно використовувати лише тоді, коли дається ладотональна настройка перед початком співу, коли перевіряється чистота відтворення тональності у кінці музичної фрази, речення чи усього твору; при програванні гармонічної або поліфонічної лінії одної хорової партії з одночасним співом іншої партії для відчуття їх співзвучності (на початковому етапі виховання унісонного ансамблю). Поєднання хорових партій

у будь-який склад багатоголосся вимагає від співаків самостійного слухового відчуття, вміння зливати голоси, прислухаючись до загального хорового ансамблю. Якщо твір написаний з інструментальним супроводом, то цей супровід краще виконувати на останній стадії роботи, коли співаки досконало вивчили твір і можуть самостійно виконувати хорову частину партитури.

Вокально-музична самостійність хорового колективу неодмінно сприятиме піднесенню його виконавської майстерності.

Дану роботу автор присвячує пам'яті свого вчителя — видатного музиканта, заслуженого діяча мистецтв УРСР, професора Михайла Івановича Вериківського.

Автор глибоко вдячний народним артистам СРСР, професорам Олександру Васильовичу Свешникову і Олександру Захаровичу Мін'ківському за багаторічну допомогу в практичній диригентській роботі з хорами, а також висловлює сердечну подяку доценту Київської консерваторії Фріді Ісаківні Аєровій за консультації під час роботи над цією книгою.

ВОКАЛЬНО-ІНТОНАЦІЙНА ОСНОВА ХОРОВОГО АНСАМБЛЮ

Основним інструментом виконання в будь-якому співацькому колективі є голос, тому, в першу чергу, треба навчити хор і кожного співака зокрема володіти голосом, отже, виховати правильне звучання, що стане основою вокальної виразності, розкриє темброві і динамічні багатства співу.

Одночасно необхідно домогтися, щоб кожна хорова партія вмiла самостійно вести будь-яку мелодію, інакше кажучи, вмiла, в першу чергу, висотно утримувати кожен звук і співвідношення усіх звуків даної мелодії.

Висотне співвідношення двох звуків зветься інтервалом.

Висотне співвідношення звуків музичної фрази або мелодії зветься інтонацією.

Інтонавання — це точне відтворення голосом висотних співвідношень ладового звукоряду.

Чисте інтонування — основа хорової техніки

Інтонаційна стійкість і стройність звучання у поєднанні з вокальною майстерністю — це ті головні навички хорового співу, які повинні стати у центрі уваги керівника при створенні художнього колективу.

ВОКАЛЬНА ОСНОВА СПІВУ

Відомо, що хористам-початківцям, які раніше не співали в хорі або співали в малокваліфікованому колективі, дуже важко утримувати звук певної висоти. Це вміння приходить з часом, після досить тривалої підготовки, тренування. І саме з цього розпочинається копітка робота над вихованням чистого інтонування.

Вміння рівно і стійко утримувати голосом певну висоту звука доцільно виховувати спочатку на такій простій вправі, як спів на одній ноті.

Повільно

І -	е -	а -	о -	у	І -	е -	а -	о -	у
О -	е -	і -	а -	у	О -	е -	і -	а -	у
Лі -	ле -	ля -	льо -	лю	Лі -	ле -	ля -	льо -	лю
Льо -	ле -	лі -	ля -	лю	Льо -	ле -	лі -	ля -	лю
Мі -	ме -	ма -	мо -	му	Мі -	ме -	ма -	мо -	му
Мо -	ме -	мі -	ма -	мв	Мо -	ме -	мі -	ма -	мв
Ді -	де -	да -	до -	ду	Ді -	де -	да -	до -	ду
До -	де -	ді -	да -	ду	До -	де -	ді -	да -	ду

Взявши звук середньої теситури, квінту до мажору або ре мажору, і програвши тризвук гами на інструменті (фортепіано, баяні), пропонуємо хору точно відтворити цей звук (на голосну «а» чи «о»).

Перша спроба найчастіше буде невдалою, оскільки у співаків відсутні навички вмілого користування диханням та створення зібраного звучання, а це перешкоджає відтворенню і утриманню голосом висоти даного звука.

Отже, спочатку увагу співаків слід зосередити на діафрагмо-черевному диханні, на утриманні кожного звука вдихальними м'язами. Одночасно треба показати голосом характер «зібраного» звучання*.

Виховують «зібране» звучання на співі голосних, що чергуються: і-е-а-о-у; о-е-і-а-у. «Незібране», відкрите звучання, яке ще називають «білим», горловим, притаманне голосній «е». Таке відкрите «е»-подібне звучання іноді превалює в хорі. Щоб перебороти цей недолік, треба в практичній роботі спиратись на такі голосні, які за своєю природою сприяють концентрованому звучанню. Перш за все, це голосні «і» та «у».

Коли ми кажемо «збирати», або «концентрувати» звучання, то маємо на увазі спрямовувати звук до резонаторів носоглотки. Близьке резонування робить звук легким, прозорим, до того ж, зберігає темброву окраску голосу і розвиває його діапазон.

Найкращою з точки зору тембрового, резонуючого звучання є голосна «і», яка допомагає сконцентрувати голос у високій вокальній позиції. Голосна «у», хоч і збирає звук, все ж занадто його поглиблює, приглушує тембровість; через це доцільно починати виховання зібраного звучання з голосної «і».

Зважаючи на все, сказане раніше, доцільно витримані звуки *соль* чи *ля* (як у прикладі 1) співати на голосні у такому порядку: і-е-а-о-у.

За голосною «і» краще відразу співати найвідкритішу — «е», виконуючи її в позиції попереднього звучання. Решту голосних (а-о-у) також слід відтворювати, утримуючи позицію першої голосної.

Дуже корисно трохи варіювати завдання, пропонуючи співакам при виконанні вправи приєднувати до голосних приголосні звуки: «л» (лі-ле-ля-льо-лю); «м» (мі-ме-ма-мо-му) та «д» (ді-де-да-до-ду). Співання таких складів допоможе краще сконцентрувати звучання голосних у єдиній вокально-висотній позиції.

* Часто таке звучання називають «округлим», проте «округлий» звук не завжди буває «зібраним», сконцентрованим в одній звуковій точці. За допомогою дихання зібраний звук легше спрямовувати до певної висотності, а тому надалі будемо вживати вислів «зібраний» звук.

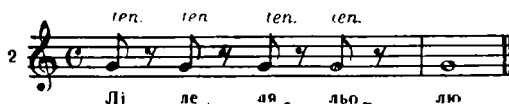
Але може статися, що навіть такі вправи не ліквідують відкритого звучання у хорі. Тоді слід голосну «і» настроювати за допомогою «ю» (ніби французьке «и»). Отже, одержимо сполучення: (лію, мію, дію).

Виховання зібраного звучання за допомогою чергування голосних весь час проходить при свідомому використанні дихальної опори. Вокальне звучання і правильне дихання — поняття нерозривні.

При органічному поєднанні двох вокально-технічних навичок — дихання та звучання — постають такі важливі питання, як утримання дихальної опори та вільність звучання.

Практична робота з хоровими колективами показала, що при вокальному диханні доцільно думати не про економне видихання, а про збереження відчуття вдиху в процесі співу. Для цього треба зробити глибоке, але коротке, вдихання і намагатися за допомогою вдихальних м'язів тримати його протягом виконання усієї вправи, наприклад: лі-ле-ля-льо-лю. Обов'язково слід порадити співакам, щоб, закріпивши перший вдих, вони продовжували утримувати цю вдихальну позицію і далі. При цьому створюється враження, ніби співак на кожному звуці продовжує вдихати. Отже, активізація вдихальних м'язів переборює дію видихальних, таким чином створюючи утримання дихальної опори.

Щоб краще відчутти дихальну опору, можна кожний звук співати не зв'язно, а відокремлюючи один від одного.



Так, узявши дихання і «протягнувши» «лі» на дихальній опорі, потім зняти звук, не опускаючи діафрагми, тобто утримуючи відчуття «вдиху».

Решту складів (ле-ля-льо-лю) проспівати так само.

Утримання дихальної опори неможливо створити без вільного звучання, тобто без вільної гортані (розширеного «зівка») і природньої артикуляції голосних і приголосних.

Іноді прагнення керівника хору виховати «зібране» звучання призводить до «затисненого» співу, бо молодосвідчені співаки асоціюють «зібране» звучання з «вузьким» і у процесі звукоутворення «затискають» м'язи гортані і рота. А неправильне звучання тягне за собою і не потрібне у даному випадку напруження губних м'язів, а це, у свою чергу, перешкоджає вільній артикуляції звуків.

Щоб добитися правильного звучання, необхідно навчити співака вивільняти м'язи гортані і губ. Крім цього, слід досягти такої координації між диханням, гортанням і ротом, при якій

глибока вдихальна опора одночасно створюватиме вільну гортань (розширений «зівок»). Якщо хор не вміє створювати зібране вільне звучання і в чергуванні лі-ле-ля-льо-лю не допомагає навіть звук «і», то доцільно перейти до іншого чергування: льо-ле-лі-ля-лю, в якому перша голосна «о» допоможе вивільнити гортань і створити, завдяки правильній дихальній опорі, вільне звучання.

Ці два чергування слід використовувати залежно від хиб вокального звучання в хорі. Так, у разі відкритого, незібраного звучання — співати чергування «і» (лі-ле-ля-льо-лю; мі-ме-ма-мо-му), а коли звук «затиснений» — складом від «о» (льо-ле-лі-ля-лю і т. д.).

Виховання в хорі «зібраного» і вільного звучання на дихальній опорі є тою необхідною вокально-звуковою основою, без якої неможливо уявити собі чисте, правильне інтонування звука певної висоти і вміння утримати його, вимовляючи різні склади.

Тільки настроївши свій слух на висоту даного звука за допомогою дихання і правильного звукоутворення, можна правильно його відтворити.

Неодноразове повторення звука певної висоти вимагає від співаків вміння «підстроїти» звучання усіх (у даному випадку п'яти) голосних до єдиної вокально-висотної позиції першої голосної, але неодмінно за допомогою дихальної опори.

Таким чином, в інтонуванні одного звука (як основи інтонування) органічно поєднуються два моменти:

слухова основа, тобто слухове настроювання співаків та висотність даного звука;

вокально-технічна основа, тобто відтворення голосом звука певної висоти на основі дихальної опори і зібраного звучання усіх голосних.

Наведена раніше вправа допомагає прищеплювати співакам-початківцям навички хорового унісонного ансамблю.

Вимагаючи рівного, спокійного унісонного звучання, необхідно стежити, щоб хористи не виділяли своїх голосів, а співали у межах середньої звучності, щоб однаково формували вокальні позиції голосних звуків, зливались інтонаційно і за вказівкою керівника плавно, зв'язно переходили з одного складу на інший. Так поступово створюються умови для наспівного звучання — легато. Вправу, яку щойно розглядали, слід співати *a cappella* (за винятком настройки мажорного акорду).

ЛАДОВОСЛУХОВА ОСНОВА ІНТОНУВАННЯ

Вокально-технічне вміння відтворювати голосом висотні співвідношення двох звуків є важливою навичкою при інтонуванні. Проте інтервали існують не ізольовано один від одного, вони пов'язані певними ладовими закономірностями.

Реалістичне музичне мислення можливе тільки на основі ладу. Отже, ладова організованість звуків являє собою невід'ємну специфічну рису музики. Лад — це один з найголовніших засобів музичної виразності, оскільки він є основним проявом організації звуків за висотою. Ладова будова музичної мови має дві провідні, стрижневі риси: напруження і забарвлення. Саме напруження мається на увазі при вихованні ладовослухової основи інтонування.

Напруження створюється різноманітними засобами, серед яких значне місце посідають співвідношення стійких і нестійких звуків. Закономірності розвитку мелодичного руху полягають в ладовому тяжінні, тобто такому співвідношенні стійких і нестійких звуків, коли нестійкі звуки тяжіють до розв'язання у стійкі звуки ладу. Тому в інтонуванні мелодій головне — це виховання слухового відчуття ладових закономірностей мажору чи мінору. Стійкі ж звуки являють собою ладотональну опору будь-якого мелодичного руху (звукоряду гами, фрази, мелодії тощо). Розглянемо приклад:

Повільно



Пісня «Пряля» починається основним тоном, далі в своєму розвитку мелодичний рух весь час спирається на основний тон, терцію, квінту і завершується основним тоном. Співвідношення нестійких і стійких звуків цієї мелодії характеризується не тільки висотною опорою на стійкі звуки, але й їх кількісною перевагою (з 38 звуків мелодії пісні 26 — це стійкі звуки).

У зв'язку з тим, що майже кожен твір починається стійким звуком, у мелодичному русі весь час іде опора на стійкі звуки, і завершується твір знову-таки стійким звуком, слухова настройка співаків на ці звуки і вміння голосом їх точно відтворити дасть основні моменти чистого інтонування.

Слухові відчуття стійких звуків і їх висотне відтворення голосом — основа всього ладотонального мислення.

ІНТОНУВАННЯ СТІЙКИХ ЗВУКІВ МАЖОРУ

Передусім необхідно навчити співаків чисто відтворювати голосом стійкі звуки мажорного тризвуку: основний тон, терцію і квінту (послідовно чи у вільному порядку). Наприклад:



Співати вправу треба унісоном хору, сольфеджуючи або як мелодичну фразу зі словами: «Как хорошо!». При інтонуванні стійких звуків слухову настройку слід будувати специфічними ладотональними особливостями інтонування кожного стійкого звука зокрема.

Так, інтонуючи основний тон (нижній чи верхній), хористи повинні відчувати його тональну стійкість, тобто відчувати як звук, що визначає тональність. Особливо це стосується нижнього основного тону, бо спів його як низького звука (в теситурному відношенні) іноді призводить до неточного (низького) інтонування. Тому необхідно, щоб співаки відчули тональну опорність нижнього основного тону і співали його як звук, що є основою всього звукоряду певної мажорної тональності.

Хоч усі три стійкі звуки мають вирішальне слухове значення для чистого інтонування, проте терція є найважливішою в ладовому розумінні, оскільки саме вона визначає лад (мажорний чи мінорний).

Прослухавши мажорний тризвук, хор має проспівати терцію мажору з незначним «підтягуванням» вгору до потрібної висоти. Причому слухове відчуття терції формується на внутрішньому настроюванні співака на нижній основний тон, від якого голосом створюється високе мажорне звучання. Хористів необхідно попередити, що найменша неувaga до інтонування терції приведе до неточного звучання (щось середнє між мажором і мінором), тому неодмінно слід виховувати в собі «загострено»-висотне слухове відчуття цього дуже важливого стійкого звука.

Інтонування квінти має свої труднощі, пов'язані з специфікою квінтового звучання.

Якщо основний тон визначається тональним відчуттям, терція — ладовим, то квінта безпосередньо не визначає ні тоники, ні ладу. Співаки інтонують її найчастіше трошечки нижче, ніж треба. Зважаючи на це, при інтонуванні квінти слід виховувати у хористів слухове відчуття її гармонічного тяжіння до розв'язання у верхній основний тон. Тому з метою тренування внутрішнього слуху доцільно програти на інструменті домінантову гармонію, після чого голосом відтворити звучання квінти, «підтягуючи» її до гармонічно тяжіючої висоти.

Отже, якщо інтонування терції мажору ми пов'язували з внутрішнім настроюванням на нижній основний тон, то інтонування квінти вимагає слухового настроювання на верхній основний тон.

Оволодівши навичками інтонаційно чистого відтворення стійких звуків унісоном хору, можна перейти до співу їх в чотириголосому викладі.

Помірно

С.
А.
5
Т.
Б.

Хай дзвонять піснi!
Ах, як хо-рошо!

Хоч виховання навичок гармонійного ансамблю досить складне завдання (у книзі воно викладається пізніше), все ж доцільно одразу привчати співаків до чотириголосного звучання. Відчуття співаками стійких звуків в акорді закладе основи виховання гармонічного слуху. Співаючи цю вправу, слід зосередити увагу співаків на домінантовій гармонії (четверта доля), яка допоможе відчутти гармонічне звучання квінти.

Після співу стійких звуків мажору унісоном хору та в чотири голоси радимо перейти до інтонування стійких звуків мінору.

ІНТОНУВАННЯ СТІЙКИХ ЗВУКІВ МІНОРУ

Проспівемо з хором в унісон вправу на стійкі звуки мінорного тризвуку, спочатку сольфеджуючи, а потім зі словами «Как хорошо!» та «Хорошо!»

Широко

6

Как хо-ро-шо! Как хо-ро-шо! Хо-ро-шо!

Хо-ро-шо! Хо-ро-шо! Хо-ро-шо!

Чисте інтонування основного тону мінору через його деяку несталість створює певні труднощі для співаків-початківців. Тут слід звернути увагу на тенденцію до пониження. Можливо, це пояснюється походженням міноної гами від VI ступеня мажору, а цей ступінь при відтворенні потребує більш-менш інтенсивного підтягування його вгору.

Висотне настроювання внутрішнього слуху хористів при співі основного тону мінору слід спрямувати до квінти, яка звучить тонально більш стійко.

При інтонуванні терції мінору спостерігається тенденція до її підвищення, а тому при відтворенні цього інтервалу доцільно дотримуватись деякого його «звуження». Виховувати правильне відтворення терції мінору корисно за допомогою ладово-контрастного відчуття терції мажору. Для цього звернемось до такої вправи (сольфеджувати):



Інтонування квінти в мінорі вимагає, як і в мажорі, висотного настроювання на гармонічно-тяжіюче звучання. Зважаючи на труднощі при відтворенні голосом основного тону і терції мінору, їх ладово-висотну опорність слід переважно спрямовувати до звучання квінти. Мелодичний рух за стійкими звуками мінорного тризвуку з інтонаційним зверненням до квінти дуже поширений в українських та російських народних піснях сумного настрою. Наприклад:



Настрій твору співаки повинні відтворити у квінтовій інтонації і вокально-художньо узагальнити в колориті драматичного тембрового забарвлення співу.

При розучуванні твору, мелодія якого складається переважно із стійких звуків певної ладотональності, крім основного методу слухового настроювання на стійкі звуки, потрібно звернути увагу на співвідношення усіх цих стійких звуків з тим, щоб виявити значимість окремих з них, які у даному мелодичному русі будуть висотно-опорними точками (у нотному тексті наступних мелодій позначаються рискою над нотою). Найчастіше вони співпадають з кульмінаційними вершинами музичної думки чи являють собою сильну долю такту і т. ін.

РЕВЕ ТА СТОГНЕ ДНІПР ШИРОКИЙ



«КОЛЫБЕЛЬНАЯ»

Музика *Й. Брамса*



ШАЛІЙТЕ, ШАЛІЙТЕ, СКАЖЕНІ КАТИ



Інтонування стійких звуків названих мелодій (і подібних до них) слід висотно спрямовувати до цих провідних звуків, в які ніби вливається попередній рух логічного розвитку музичного мислення твору як до мелодично-опорних точок.

В «Реве та стогне...» слухове настроювання слід орієнтувати на провідні, стійкі звуки — верхній основний тон і терцію; в «Колыбельной» — на квінту і верхній основний тон; в «Шалійте, шалійте» — на верхній основний тон і терцію. При виконанні вправ на чисте інтування стійких звуків ладу необхідно простежити за формуванням правильного вокального звучання на дихальній опорі із збереженням відчуття вдиху на кульмінаційних звуках.

ІНТОНУВАННЯ ЗВУКОРЯДУ МАЖОРУ І МІНОРУ

Поруч із слуховим відчуттям і висотним відтворенням стійких звуків ладу інтонування звукоряду мажору і мінору як певного ладотонального співвідношення тонів і півтонів — є найважливішим моментом у складному процесі виховання чистого співу в хорі.

Інтонування тонів і півтонів будемо розглядати не як інтонування «самостійних» інтервалів (2 м., 2 в.), побудованих від будь-якого звука, а як відтворення різних ступенів звукоряду, що опираються на стійкі звуки ладу*.

Усі звуки музичної мови підкоряються певній ладовій організації. Речення, фраза, мелодія і т. д. — це не якась випадкова суміш тонів, півтонів тощо, а ладове співвідношення інтервалів, що, тяжіючи один до одного, створюють закономірний рух певної музичної думки до її логічного завершення.

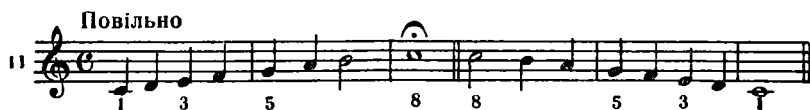
Основним методом інтонування тонів і півтонів як ладових співвідношень вважаємо інтонування мажорного і мінорного звукорядів із слуховою опорою на стійкі звуки ладу.

Інтонування мажорного звукоряду. Інтонування гами до мажор є досить складним процесом.



Сольфеджуючи мелодичний рух мажорного звукоряду, необхідно слухові відчуття опирати на стійкі звуки гами (1, 3, 5, 8). З цією метою тут застосовується повторення стійких ступенів ладу для більш загостреного їх слухового сприйняття.

Виконуючи гаму до мажор для відчуття опорності стійких звуків, треба проспівати їх, трохи збільшуючи тривалість звучання**.



* Питання інтонування секунди великої і секунди малої досконало розроблене в книзі К. Пігрова «Керування хором». Мета даної роботи — визначити ладові особливості інтонування тонів і півтонів.

** Будь-які вправи вокального, інтонаційного або гармонічного значення ми подаємо обов'язково в ритмічній організації, яка разом з ладово-висотними співвідношеннями є основою мелодій. Ритмічна конкретність будь-яких вправ є, на наш погляд, корисною в практичному відношенні, бо наближає співаків до пісенного матеріалу.

З часом можна співати гаму, не виділяючи стійких звуків, оскільки у співаків створяться навички органічно відчувати опору звукоряду на стійкі звуки.

Співати гаму до мажор доцільно й в інших варіантах, тобто зі словами, наприклад:

а Помірно

12 Мы зна-ем гам-му хо-ро-шо, не за-труд-ня-єт нас ни-що

6 Га-му спі-ва-ти лю-би-мо зав-жди

Ми до-ся-га-єм пев-но-ї ме-ти.

Інтонування звукоряду гами слід обов'язково пов'язати з вокально-наспівними навичками.

Поступінний мелодичний рух гами (вправи 10—12) виявляє поруч з інтонаційними й певні вокальні труднощі. Лише в органічній єдності з вокально-технічними і наспівними навичками можна домогтися чистого інтування всього звукоряду й окремих його ступенів. Так, при співі розгорнутого мелодичного руху маємо певне динамічне напруження, яке вимагає багатого зусиль для створення «зібраного» звучання. Необхідно навчити хористів, співаючи звукоряд гами вгору, утримувати весь час відчуття вдиху, поглиблюючи його при звучанні кульмінаційного моменту — верхнього основного тону, знімати звучання верхньої ноти необхідно з утриманням вдихальної опори, тобто на «підйомі» діафрагми*.

Перед співом гами у низхідному русі повторимо верхній основний тон із збереженням вдихальної опори і вокальної позиції попереднього звучання верхнього основного тону. Подальший спів звукоряду вниз необхідно утримувати вдихальними м'язами.

Спів поступінного руху гами вимагає виховання навичок рівного і зібраного звучання всіх голосних і приголосних.

Основоположник класичної російської вокальної школи М. І. Глінка органічно пов'язував завдання інтування звукоряду гами з вихованням голосу. Наводимо його вправу-етюд з методичною порадою:

* «Підйом» діафрагми — вислів умовний.



«Ця етюда більше від усіх сприяє вирівнюванню голосу; вона потребує надзвичайної уваги, щоб брати другу ноту рівною силою з першою і прямо попадати на тон не тягнувши» *.

Тут йдеться про виховання рівного і разом з тим точного звучання, тобто, щоб рівність не породжувала розпливчастості при звукоутворенні. Інакше кажучи, необхідно рівність і плавність звучання поєднати з певною конкретністю і навіть «гостротою» звуковедення для більш точного відтворення висоти звуків. У вокально-інтонаційному вихованні важливо домагатися органічного поєднання таких, на перший погляд, ніби протилежних «моментів»: з одного боку «гостроти» і зібраності, а з другого — зв'язаності, плавності співу.

Так, рівне звучання всіх ступенів гами (10—13) з одночасним точним відтворенням звуків, збереження єдиної вокальної позиції попереднього звука, спів на дихальній опорі — усе це стане необхідною вокально-технічною базою для інтонування ступенів звукоряду гами.

Перший інтонаційно-слуховий момент — спів ступенів звукоряду з опорою на стійкі звуки ладу — необхідно пов'язати з другим слуховим моментом — співом мелодичного руху звукоряду як певних ладових співвідношень тонів і півтонів.

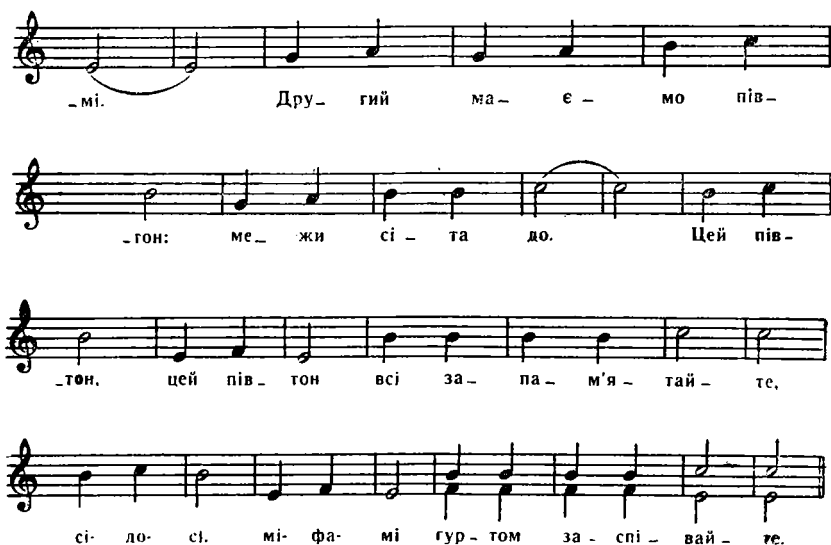
Важливо зосередити увагу співаків на розташуванні обох півтонів відносно стійких звуків: перший — вище терції, другий — нижче основного тону. Відчуття конкретного ладового місця обох півтонів допоможе більш впевнено співати тонові співвідношення звукоряду гами.

Ладово-інтонаційне відчуття обох півтонів дуже яскраво розкриває вправа М. Леонтовича.

М. Леонтович



* Н. К. Назаренко. «Искусство пения», М.—Л., Госмузиздат, 1948, стор. 349.



Тяжіння *фа* та *сі* до стійких звуків (терції і основного тону) відчувається не тільки в одноголосному русі, але яскраво підкреслюється у двоголосному закінченні вправи (на словах «гуртом заспівайте»), коли обидва нестійкі звуки, поєднуючись у співзвуччі, розв'язуються вгору і вниз, кожний до свого стійкого звука (*фа* — *мі*; *сі* — *до*).

Для виховання відчуття тяжіння нестійких звуків до розв'язання у стійкі можна використати таку найпростішу вправу:



Слід «розтягнуто-високо» співати тонові тяжіння (II і I та VI—V ступені) і «загострено-близько» — півтонові, але інтонаційне відтворення голосом першого півтону (IV—III ступені) вимагає загостреного «осідання» вниз*, а спів другого (VII—VIII ступенів) — висотного «підтягування» вгору.

Також необхідно звернути увагу хористів на звучання тону, утвореного V і VI ступенями гами з тим, щоб при співі вони підкреслили його високе мажорне звучання над квінтою. Це ладове звучання квінти в мажорі з тоном вгору найкраще відчувається у попередній вправі (12 б). Відчуття високого

* Вислів «осідання» запозичений з книги К. Пігрова «Керування хором» вид. 2-е, виправлене і доповнене, К., Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962, стор. 33.

тонового звучання над квінтою в мажорі допоможе співакам відчутти контраст ладового звучання в міно́рному звукоряді.

Засвоїти тонові і півтонові ладові співвідношення допоможе вправа на «оспівування» стійких звуків сусідніми тонами і півтонами.

Стримано

16

Лі-ле-ля-льо-лю. Хай дзвенять піс-ні! Лей-ся, песнь мо-я!

Лі-ле-ля-льо-лю. Хай дзвенять піс-ні! Лей-ся, песнь мо-я!

Лі-ле-ля-льо-лю. Хай дзвенять піс-ні! Лей-ся, песнь мо-я!

Цю вправу можна сольфеджувати, а також співати з чергуванням голосних (лі—ле—ля—льо—лю) або виконувати зі словами, наприклад: «Хай дзвенять пісні!»

Тут виявляються характерні особливості тоново-півтонових співвідношень мажорного складу: в мажорі лише квінта з обох боків «оспівується» тонами, а терція і основний тон «оспівуються» як тонами, так і півтонами (терція — вгору півтон, униз — тон; основний тон — вгору тон, униз — півтон).

«Оспівувати» квінту і терцію можна в унісон, оскільки це (навіть у інших тональностях) теситурно зручно для всіх хорових партій; основний тон краще «оспівувати» октавою (верхній основний тон — сопрано, тенори; нижній — альти, баси).

Прослухавши перед співом цієї вправи мажорний тризвук, співаки спочатку повинні правильно відтворити будь-який стійкий звук і вже потім створювати від нього «розтягнуто-тонові» або «звужено-півтонові» звучання.

Вправу на «оспівування» можна використати і в чотириголосному викладі. Сопрано «оспівують» верхній основний тон, альти — терцію, тенори — квінту, баси рухаються за кварто-квінтовим ходом гармонічного кадансу.

Повільно

С. А.

17

Лі-ле-ля-льо-лю. Хай дзвенять піс-ні! Лей-ся, песнь мо-я!

Т. Б.

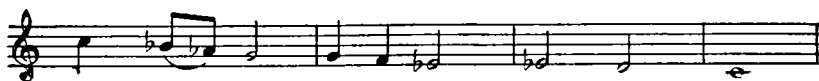
Вправа набирає вигляду складного кадансу з деяким відхиленням. Вона дуже корисна у практичній роботі, бо кожна

хорова партія самостійно співає певні тонові та півтонові співвідношення мажорного звукоряду.

Інтонування мінорного звукоряду. Виховавши у співаків відчуття стійких звуків та співвідношень тонів і півтонів мажору, слід перейти до інтування мінорного звукоряду.

Примітка. Кожну з наступних вправ (18—20) доцільно виконувати після відповідної вправи в мажорі (10—12).

Помірно



Співаючи ці вправи, слід особливо підкреслити звучання малої терції (мі-бемоль) як ступеня, що визначає мінорний лад.

Для звукоряду натурального мінору притаманне інше, ніж у мажорі, розташування півтонів: перший — нижче терції

(ре¹ — мі-бемоль¹), другий — вище квінти (соль¹ — ля-бемоль¹).

Ладове звучання квінти в мінорі вгору найкраще відчувається в останній з наведених вправ.

При інтонуванні мінорної натуральної гами складним для відтворення виявиться тонове співвідношення ввідного тону з основним тоном. Це пояснюється відсутністю звичного для слухового відчуття півтонового тяжіння VII ступеня до основного тону, як це було в мажорі. Щоб виховати у співаків слухове настроювання на ввідний тон натурального мінору, корисно давати вправи на контрастне зіставлення його з ввідним тоном у мажорі. Співаючи ввідний тон натурального мінору, треба «відтягувати» голос трохи вниз від основного тону до специфічного тонового звучання натурального мінору.

Доцільно використати й вправи на «тяжіння» і «оспівування», щоб краще засвоїти принцип відтворення звукоряду натурального мінору.



Слід дуже уважно поставитись до інтонування 2-го і 4-го тактів, де маємо тоновий інтервал.



Вправа на «оспівування» підкреслює, що найскладнішим для виховання слухового відчуття натурального мінору є основний тон, що «оспівається» знизу і зверху тонами.

Інтонування гармонічного мінору, і зокрема ввідного тону (сі-бекар), особливих труднощів не становить, бо створює у співаків відчуття мажорного півтонового тяжіння.



Співаючи збільшену секунду (ля-бемоль¹ — сі-бекар¹; сі-бекар — ля-бемоль¹), радимо сприймати її на слух як відстань між двома тяжіючими півтонами (соль¹ — ля-бемоль¹; сі-бекар¹ — до²).

Інтонування мелодичного мінору ускладнюється тим, що після нижнього тетраходу мінору співаками незвично сприймається звучання верхнього тетраходу, подібного до мажору.

Помірно

24

Мы знаем гам-му хо-ро-шо, не затруд-ня-ет нас ни-что.

У цьому випадку слід одразу настроїти слух співаків на контрастно-ладове співвідношення обох тетраходів.

Щоб скласти більш яскраве уявлення про контрастність мажорних і мінорних ладових фарб, корисно вправи на «оспівування» стійких звуків будувати в одночасному зіставленні характерних моментів обох ладів (25, 26).

Терція

Повільно

25

Мажор

Мінор

1/2 т. 1 т. 1 т. 1/2 т.

Квінта

Мажор

Мінор

1 т. 1 т. 1/2 т. 1 т.

Основний тон

Мажор

Мінор

1 т. 1/2 т. 1 т. 1 т.

Стримано

Мажор

Натуральний мінор

Гармонічний мінор

С. А. Т. Б.

26

Лі-ле-ля-льо-лю! Лі-ле-ля-льо-лю! Лі-ле-ля-льо-лю!

Хай дзвенять піс-ні! Хай дзвенять піс-ні! Хай дзвенять піс-ні!

Лей-ся, песнь мо-я! Лей-ся, песнь мо-я! Лей-ся, песнь мо-я!

Ці вправи допоможуть виховати слухове відчуття ладових співвідношень і створять висотно-слухову базу для інтонування півтонів і тонів кожного ладового звукоряду.

У даній роботі розгляд двох ладів — мажору і мінору — не заперечує існування інших діатонічних семиступінних ладів. Але оскільки усі вони становлять різновидності мажору чи мінору, то всю увагу і зосереджуємо на вихованні ладового відчуття саме цих двох основних ладів.

Сім натуральних ладів ніби створені від кожного із ступенів до мажорної гами.

До — іонійський лад;
ре — дорійський лад;
мі — фрігійський лад;
фа — лідійський лад;
соль — міксолідійський лад;
ля — еолійський лад;
сі — гіпофрігійський лад.

У залежності від положення III ступеня (велика чи мала терція) і від тонічного тризвуку (мажорного чи мінорного) ці лади, крім гіпофрігійського, стосуються мажорного чи мінорного нахилів.



Лади мажорного нахилу: іонійський, лідійський і міксолідійський; мінорного нахилу: еолійський, дорійський і фрігійський.

Закономірність побудови лідійського і міксолідійського ладів полягає в тому, що вони утворюються на кварту і квінту вище основного натурального (іонійського) мажору, стверджуючи цим ніби спорідненість основних гармонічних ступенів субдомінанти і домінанти. Маючи в основі своїй мажорні тризвуки, лідійський лад відрізняється від натурального мажору підвищеним IV ступенем (лідійська кварта), а міксолідійський — пониженим VII ступенем (міксолідійська септима).

Абсолютно аналогічний принцип побудови дорійського і фрігійського ладів відповідно до основного натурального (еолійського) мінору. Базуючись на мінорних тризвуках, дорійський лад відрізняється від натурального мінору підвищеним VI ступенем (дорійська секста), а фрігійський — пониженим II ступенем (фрігійська секунда).

Відтворення звукорядів цих ладів слід виховувати методом інтонування звукорядів мажору і мінору з певними ладово-контрастними відхиленнями.

Слід особливу увагу приділити ладово-контрастному відчуттю, тобто, коли до мінорного ладу примішується мажорна фарба (підвищений ступінь) і, навпаки, — до мажорного ладу — мінорна (понижений ступінь).

Так, інтонуючи міксолідійський звукоряд, слід зосередитись на поєднанні відчуття стійкого інтонування мажорного звукоряду з мінорною фарбою VII пониженого ступеня в характері натурального мінорного ввідного тону.

Інтонуючи дорійський звукоряд, слід до ладового відчуття мінорного звукоряду приєднати мажорне звучання VI підвищеного ступеня.

Найскладнішим виявляється інтонування гіпофрігійського ладу, що в основі має зменшений тризвук і понижений II ступінь.



Така «подвійна мінорність» ускладнює слухові відчуття, і інтонування звукоряду слід опирати спочатку на малу терцію (ре) і від неї співати звукоряд мінорного тризвуку з приєднанням тонового звучання. Таке подвійне інтонаційне настроювання допоможе подолати ці труднощі.

Весь складний процес інтонування усіх ладів мажорного і мінорного нахилів потребує уваги до ладової опорності мажорного і мінорного тризвуків і різних мажорно-мінорних зіставлень. У таких зіставленнях найкраще виховуються слухові відчуття півтоново-тонових співвідношень того чи іншого ладового звукоряду.

ІНТОНУВАННЯ ТЕТРАХОРДІВ

Виховувати навички інтонування тонів і півтонів радимо також і за допомогою співу тетрахордів як частин гам. Це дуже корисно не тільки з інтонаційного погляду, а й тому, що наблизить співаків до пісенної хорової творчості, значна частина якої побудована за принципом плавного гамоподібного розвитку мелодії. Співаючи тетрахорди, необхідно стежити за плавністю звуковедення і вокально пов'язувати попередній ступінь звукоряду тетрахорду з наступним.

Інтонуючи усі тетрахорди, потрібно виходити з попередніх методів слухового настроювання співаків на співвідношення півтонів і тонів з опорою на стійкі звуки.

Пропонуємо співати тетраборди з розв'язанням їх у тризвук мажору чи мінору. Наприклад:

Стримано

29

Нижній те-трахорд в ма-жорі. Верх-ній ма-жорний те-тра-хорд.
Мм... Мм...
Льо... Лью...

Нижній тет-тра-хорд в мі-но-рі. Верх-ній на-ту-ральний те-тра-хорд.
Мм... Лью...

Нижній те-тра-хорд в мі-но-рі. Верх-ній гармо-нічний те-тра-хорд.

Нижній те-трахорд в мі-но-рі. Верх-ній ме-ло-дичний те-тра-хорд.

Особливо доречно розв'язувати у тризвук нижній тетраборд, оскільки ладова незавершеність руху нижнього тетраборду вгору до IV ступеня ускладнює сприймання його інтонаційної спрямованості. У цьому випадку необхідно завершити рух гармонічно-високим звучанням квінти з наступним розв'язанням у тризвук.

Тетраборди можна сольфеджувати, співати із затуленим ротом чи на голосну (льо, лі...) або зі словами.

Для більш самостійної ладово-слухової орієнтації співаків корисно співати як нижні, так і верхні тетраборди від одного й того ж звуку. Це розширить тональне сприймання хористів і загострить самостійне ладово-інтервальне відчуття кожного тетраборду.

Стримано

30

Ниж-ній те-трахорд в ма-жорі. Ниж-ній те-тра-хорд в мі-но-рі.

Верх-ній ма-жорний те-тра-хорд. Верх-ній на-ту-ральний те-тра-хорд.



Верх- ній гар-мо ніч-ний те-тра - хорд, Верх-ній мел-одич-ний те- тра -хорд.

Наступна вправа також надзвичайно важлива, оскільки спів тетрахордів від одного звуку дається самостійно, без опори на ладові тризвуки.

Стримано



П'ятий тетрахорд з підвищеним IV ступенем (нижній тетрахорд лідійського ладу) незвичний для співаків. Відсутність чистої квати мажору ускладнює його слухове сприймання і відтворення голосом. Проте спів лідійського нижнього тетрахорду буде корисним для тренування хроматично-загостреного відчуття IV ступеня.

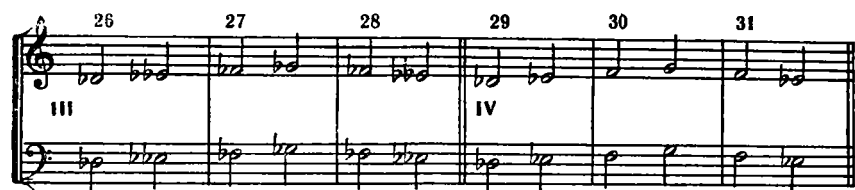
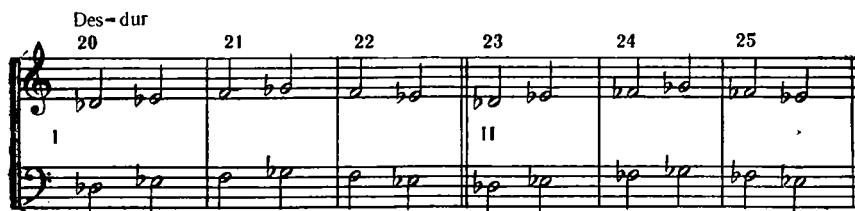
Підвищений IV ступінь слід голосом висотно «підтягувати», до квінти як вводний тон мажору.

Для самостійного ладово-слухового настроювання тетрахордів радимо використати вправу К. Пігрова, побудовану в тонально-хроматичних секвенціях*.

Повільно



* К. Пігров, «Керування хором», вид. 2-е, виправлене і доповнене, К., Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962, стор. 179.



* * *

Слухові відчуття стійких звуків ладу і точне відтворення їх висоти голосом, інтонування звукоряду гами, тетрахордів на основі ладотональної опорності в органічній єдності з правильним вокальним звучанням і диханням — усе це стане тою звуко-висотною основою в хорі, на якій можливе виховання навичок різних видів хорового ансамблю

ВИХОВАННЯ УНІСОННОГО АНСАМБЛЮ

Виховання в хорі інтонаційної чистоти і вокального звучання необхідно поєднувати з прищепленням інших співацьких навичок і, в першу чергу, тих, що пов'язані з унісонним ансамблем.

Унісонний спів допомагає набути таких важливих вокально-хорових навичок, як кантиленийний, зв'язний спів плавних, повільних, наспівних мелодій і ритмічного ансамблю творів будь-якої ритмічної структури в повільному, помірному, і, що найважливіше, у швидкому темпі.

Ці специфічні навички хорового унісонного ансамблю повинні виховуватись відповідно вимогам ідейно-художнього змісту твору.

ВИХОВАННЯ НАВИЧОК НАСПІВНОГО ЗВУЧАННЯ КАНТИЛЕНИ І ЛЕГАТО

Зв'язний, кантиленийний спів є дуже важливим вокально-технічним і художнім елементом в хоровому виконанні. Наспівні мелодії спроможні відтворити найтонші емоціональні настрої людини, бо наспівність — це один з найвиразніших компонентів розкриття і відображення найглибших людських почуттів і переживань засобами музичної мови.

З цією метою треба широко використати багатющі скарби пісенної народної творчості, дорогоцінну класичну спадщину українських і російських музичних культур, зарубіжної класики і кращі твори сучасних радянських композиторів. Саме на цих творах можна найліпше показати, як виражальними засобами наспівного звучання розкривається ідейно-художній і емоціональний зміст поетичних образів пісні.

Наспівні мелодії можуть бути класифіковані за такими видами мелодичного руху:

- наспівний гамоподібний мелодичний рух;
- наспівний скачкоподібний мелодичний рух;
- наспівний остинатний мелодичний рух.

Проте слід зауважити, що такий розподіл за видами досить умовний, бо в природі музичної мови вони майже не існують ізольовано один від одного, у якомусь, так би мовити, «чистому» вигляді. Мається на увазі, що один з видів є домінуючим в



Прослухавши обидві пісні, бачимо, що гамоподібний рух переважної більшості фраз цих мелодій вимагає і певних засобів відтворення, а саме: зв'язного і рівного голосоведення. Отже, співаючи обидві пісні, треба стежити за тим, щоб при переходах з одного ступеня на інший кожний наступний звук плавно пов'язувався з попереднім. Інакше кажучи, ніби «нанизувався» один на одній: починався і утримувався в силі звучання і вокальної позиції попереднього звука.

Протяжність, наспівність розглядуваних народних мелодій виявляється не тільки в поступінному мелодичному русі пісні, а й в «розтягуванні» слів, тобто «розспівуванні» окремих голосних («а в тому саду-у-у», «не одна доро-о-о-о-же-е-нька»).

Виховуючи навички наспівного звучання, слід виходити саме з цієї особливості народних протяжних мелодій, де зв'язне звучання (легато) досягається за допомогою зв'язування звуків одною голосною. Наприклад:



У самому визначенні наспівного звучання — кантилени (розспіву) і легато (зв'язано) — передбачається необхідність «розспівувати» і «зв'язувати» звуки мелодії.

Виходячи з вокальної природи наспівних мелодій, для виховання єдиної вокальної позиції доцільно користуватись методом вокалізації — співом на будь-яку голосну*.



* Метод вокалізації автором був запозичений з практики хорового виховання у Державному російському народному хорі під керівництвом народного артиста СРСР О. В. Свешникова.



Вокалізувати можна на різні голосні — «і», «а», «о», «у» — залежно від тих завдань, що стоять перед хоровим колективом у зв'язку з намаганням створити певний характер ансамблю. Як раніше вже зазначалось, приєднання приголосної «л» до цих голосних («лі», «ля», «льо», «лю») створить вокально-зібране звучання, що сприятиме кращій вокалізації будь-яких наспівних мелодій.

Мелодію пісні «А в тому саду» радимо вокалізувати на голосну «і» (з додаванням «л»), оскільки ліричний настрій пісні вимагає світлого, легкого звучання. Більш-менш складним для виховання єдиної вокальної позиції можуть бути 2-й і 5-й такти, бо в них зустрічаються слова «метено» і «плетено», в яких голосна «е» може створити відкрите звучання. Для подолання цього можливого недоліку доцільно склад «лі» співати «ю»-подібно.

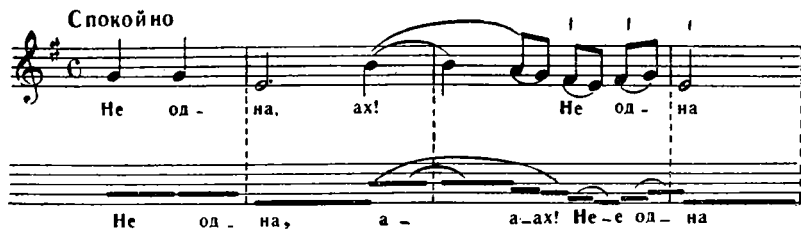
Мелодію пісні «Не одна во поле дороженька» краще вокалізувати на «льо», щоб надати співові роздольного характеру, що найбільш відповідає ідейно-художньому змісту твору.

Вокалізуючи фрази цих пісень на голосні «і» та «о», приголосну «л» слід підставляти лише на початку кожної з музичних фраз для створення більш збіраного звучання цих голосних, потім приголосну вже не повторювати. Співаючи мелодії на склади «лі» чи «льо», хористи повинні добре засвоїти прийоми звукоутворення і відчутти характер звучання тої чи іншої голосної, щоб, перейшовши до співу мелодії з поетичним текстом, зберегти надбаний характер звучання «вокалізованої» голосної. Причому прийом вокалізації не повинен послаблювати увагу хористів до чіткої, правильної дикції.

Підсумовуючи усе раніше сказане, можна твердити, що метод вокалізації дуже корисний для виховання єдиної вокальної позиції при наспівному, протяжному відтворенні мелодії і для створення рівного, плавного, злитного звучання — легато.

Ще одним засобом, потрібним для набуття навичок кантиленного співу, слід вважати деяке протягування кожного звука, тобто коли тривалість його не тільки витримується повністю, а навіть трохи збільшується, подовжується, ніби горизонтально «витагується».

Візьмемо, наприклад, народну пісню «Не одна во поле дороженька». Графічно таку манеру співу можна зобразити так:



Виховання у хористів інтонаційного ансамблю в наспівних мелодіях до деякої міри ускладнюється їх повільним темпом.

Тому прищеплення інтонаційних навичок співу на дихальній опорі відіграє тут дуже важливу роль.

Хвилеподібний рух мелодій розглядуваних пісень і взагалі пісень, подібних їм за характером музичного викладу, вимагають ланцюгового дихання, при якому можна в будь-якому місці фрази (краще в найподовженіших звуках) плавно поновлювати дихання (на «підйомі» діафрагми) і ніколи не робити цього перед початком наступної музичної фрази.

При вихованні інтонаційної чистоти наспівних гамоподібних мелодій завжди слід виходити з методу інтонування тетраходів ладового звукоряду з опорою на стійкі звуки. Так, у пісні «А в тому саду», інтонуючи верхній і нижній тетрахорди *соль* мажору, необхідно прагнути створити високе мажорне звучання терції (*сі¹*) і ввідного тону (*фа-дієз¹*). Весь інтонаційно-ладовий рух мелодії треба спрямувати до двох опорних точок: квінти (*ре¹*) і сексти (*мі¹*).

Інтонуючи мелодію пісні «Не одна во поле», побудовану в межах тетраходів і частини гами натурального мінорного звукоряду (*мі* мінору), потрібно стежити за висотним утриманням квінти — *сі¹* (зустрічається 9 разів), що є головною ладово-опорною точкою у цій пісні. При відтворенні півтонів *фа-дієз¹* і *до¹* слід подавати звуки з тяжінням: *фа-дієз¹* — вгору до *соль¹*, а *до¹* — униз до *сі¹*.

Виховання навичок унісонного наспівного ансамблю: інтонаційна чистота звучання, кантилена, легато, опорність дихання, єдина вокальна позиція — це необхідні вокально-технічні елементи, без яких не може йти мова про досконале, високохудожнє виконання хорового твору. До того ж наспівний ансамбль саме і слід розглядати як один з найбільш яскравих емоційно-виразальних засобів розкриття ідейного змісту художнього образу.

Проте наспівний ансамбль потребує органічної єдності з іншими не менш важливими компонентами художньої виразності: тембровим забарвленням звучання, декламаційним і емоційно-динамічним ансамблем.

Виховання наспівного ансамблю весь час потрібно пов'язувати з тембровим характером звучання, який відповідав би художньому образу твору. Корисний з цього боку той же метод вокалізації. Так, вокалізація на «лі» допомогла нам темброво відтворити світлий, безтурботний ліричний настрій в пісні «А в тому саду», а спів на склад «льо» сприяв створенню широкого, вільного звучання в пісні «Не одна во поле дороженька».

Але для досягнення хороших наслідків при створенні тембрового ансамблю, крім вокально-технічних прийомів, слід глибоко аналізувати поетичний текст твору, щоб відчуті і зрозуміти ті настрої, ті барви, які потрібно відтворити засобами тембрової виразності.

Таким чином, створення єдиного вокально-тембрового звучання твору необхідно органічно поєднувати з виразною декламацією. І хоч наспівний ансамбль опирається на виспівування голосних, все ж створення декламаційно-художньої злитності вимагає чіткої вимови і приголосних. Слід зауважити, що мелодично-словесна злагодженість у наспівних творах передбачає не механічно чітку вимову усіх наявних приголосних, а виразне підкреслення тих складів, що мають логічний наголос у розвитку думки тої чи іншої поетичної фрази, вимову ж приголосних, які йдуть за цим наголошеним складом, слід дещо «згладити».

Звернемось знову до аналізу вже відомих нам пісень «А в тому саду» і «Не одна во поле дороженька».

Рух логічного розвитку думки фрази пісні «А в тому саду» виявляє логічні наголоси на словах «метено» (2-й такт) і «плетено» (5-й такт).

Підкресливши в декламаційному ансамблі логічно наголошені склади «ме» і «пле», пом'якшимо вимову приголосної «т». Це надасть певної художньої виразності усій музичній фразі.

У пісні «Не одна во поле дороженька» логічною кульмінацією будуть слова «дорожка» і «дороженька», з виділенням логічного наголосу на складі «ро» («не одна до-ро-женька»). Декламаційне підкреслення складу «ро» вимагає пом'якшеної вимови наступних приголосних «ж» і «к».

Отже, декламаційно-наспівний ансамбль вимагає не механічної вимови слів, а свідомого виділення логічних наголосів фраз, речень поетичної думки. Наспівний ансамбль можна вважати завершеним лише тоді, коли плавні, широкі мелодії будуть насичені певною динамікою, відповідною щодо емоціональних особливостей виконуваного твору.

Виховуючи динамічно-наспівний ансамбль обох розглядуваних народних пісень, слід домагатися спокійного, рівного їх звучання на *piano*, без особливих динамічних наростань і кульмінацій, оскільки такий характер виконання найбільш відповідає ліричному настрою названих творів. Але тут все ж має-

мо деякі незначні хвилеподібні динамічні коливання, що зумовлені природою мелодичного руху музичних фраз цих пісень.

У вихованні наспівного ансамблю гамоподібних мелодій слід виділити гамоподібні мелодії більш складного, розгорнуто-динамізованого руху. Візьмемо для прикладу уривок з «Пісні о Леніні» В. Холмінова.

Урочисто

38

Вет- ви о- де- лись лист- во- ю ве- сен- ний, и
 Льо- о- о- о- о- о- о- о- б- о- о- о- льо-

пти- цы за- пе- ли, и тра- вы воз- шли, вес-
 - о- о- о- о- о- о- о- о- о- о- льо-

- но- ю весь мир от- ме- ча- ет рож- день- е ве-
 - о- о- o- o- o- o- o- o- o- o- o- льо-

- ли- ко- го сы- на ве- ли- кой зем- ли.
 - о- o- o- o- o- o- o- o- o- o- o-

Такий висхідний рух наспівної мелодії ускладнює динамічно-звукотвірний і інтонаційний ансамблі. Розширений діапазон пісні (вище звукоряду октави) та однобічний напрям її мелодичного руху до кульмінаційно-висотної точки вимагає виховання складного протяжно-динамізованого наспівного ансамблю. Навички легато, кантилени тут органічно пов'язані з динамічно-звукотвірними зусиллями співаків, отже, наспівний ансамбль у цьому випадку характеризується динамічними наростаннями, спрямованими до кульмінаційного завершення мелодії.

При вихованні звукового ансамблю необхідно створити відповідний тембровий колорит, а саме: лірично-урочистий і широкий характер звучання. Для цього доцільно вокалізувати мелодію на «льо», як показано в нотному тексті.

Динамічно-звукотвірний ансамбль доцільно виховувати за допомогою поступового посилення звука на безперервній дихальній опорі.

Вокалізуючи склад «льо» при висхідному мелодичному русі, треба, щоб співаки «концентрували» голосну «о» до висотних точок мелодії, а при низхідному русі — не розширювали

звучання голосної, а зберігали набуту «зібрану» вокальну позицію. Вокально правильне формування «о» сприятиме рівному і поряд з цим динамічно насиченому звучанню. Цієї «зібраності» слід домагатись і в співі зі словами поетичного тексту пісні.

Наспівно-динамічний ансамбль розглядуваної пісні і подібних до неї творів краще виховувати як за допомогою єдиного динамічно-поступового руху, так і з динамічно наростаючим «розспівуванням» тривалих звуків, що припадають на кінець словесно-мелодичних фраз.

«Ветви оделись листовою весе ≤ нней, и птицы запели, и гравы взошли <».

Проте цю динамічно-протяжну завершеність фраз слід підкорити безперервній наспівності мелодії, єдиній меті — динамічному прямуванню до завершеності кульмінації — *forte*. Таке напружене наростання потрібно формувати на ланцюговому диханні.

Виховуючи наспівний ансамбль розгорнуто-динамізованих мелодій, доцільно уважно поставитись до тих моментів, що створюють певні труднощі для інтонаційного ансамблю.

Неуважність до дихальної опори при такому звуковому «нагнітанні» приведе до фальшивого інтонування. Отже, відтворюючи голосом ці мелодії, необхідно вміло витратити дихально-звукову енергію, утримуючи і поглиблюючи відчуття вдиху при русі до динамічних кульмінацій.

Інтонаційна злагодженість ускладнюється також через особливості побудови мелодичного руху. Тут висхідний рух мелодії безперервно порушується низхідними поверненнями, а це вимагає певних зусиль для виховання інтонаційної стійкості голосів.

Розглянемо докладно «Песню о Ленине» з точки зору створення інтонаційного ансамблю.

Інтонуючи двотактові фрази з висотною опорою на стійкі звуки мажору, слід інтонаційні відчуття спрямовувати до мелодичних кульмінацій кожної фрази. При низхідному русі треба утримувати попередні звуковисотні відчуття, опираючись на стійкі звуки ладу і потім знову прямувати до кульмінацій музичних фраз. Загальне висотне утримання при висхідному й низхідному рухах мелодії вимагає уважного ставлення до інтонування низхідних мелодичних ходів: (*ре* — до у другому такті, *фа* — *мі-бемоль* у шостому і *ля* — *соль* у сьомому тактах).

Необхідно, щоб у цих місцях співаки відчували тонові повернення мелодії у протизагучивим півтоново-вводним відчуттям. Як практично це зробити?

Інтонуючи першу фразу (1—2-й такти), слід створити високе звучання терції мажору. Спрямовуючи інтонаційно рух усієї фрази до *мі-бемоль*, стежити за тоновим низхідним поверненням *ре* — до (2-й такт). Інтонування другої фази (3—4-й такти при висхідному русі) вимагає висотно-мажорного утриман-

ня терції з новим ладово-висотним відчуттям квінти і подальшим динамічним прямуванням до ля. Інтонування третьої фрази (5—6-й такти) треба опирати на слухові відчуття квінти, бо, незважаючи на повернення руху аж до нижнього основного тону, мелодія ладово опирається переважно на квінту. Розгортаючи інтонаційний рух цієї фрази вгору, необхідно точно відтворити голосом низхідний рух *фа — мі-бемоль* (6-й такт). Інтонування четвертої фрази (7—8-й такти) характеризується висотним півтоново-вводним прямуванням ля до *сі-бемоль* і подальшим рухом до кульмінаційної вершини всього твору до¹.

Виховання єдиного художньо-наспівного ансамблю не дозволяє розподіляти спів на чотири фрази, а вимагає єдиного руху мелодії, спрямованого до кульмінаційно-завершеного звучання. У вихованні декламаційного ансамблю пісні треба виходити з основних положень: виділяти логічно наголошені слова, як наприклад: «весённой», «великого сына великой земли» і т. д.

Усі основні вокально-технічні і художні навички наспівного ансамблю, розглянуті на творах гамоподібного мелодичного руху, а саме: виховання кантилени, легато, інтонаційної чистоти в органічній єдності з вокально-тембровим звучанням, декламаційна і динамічна виразність твору — стосуються усіх мелодій наспівного характеру. Розглянемо далі деякі специфічні особливості інших видів наспівного ансамблю.

Наспівний мелодичний рух «скачками». У протизаггамоподібним наспівним мелодіям рух мелодій цього виду характеризується більш широкими мелодичними ходами, «скачками». Безперечно, елементи гамоподібного руху тут також зустрічаються, але специфіка музичної мови полягає саме в широких інтервалах співвідношеннях звуків. Найчастіше це різні співвідношення стійких звуків ладу (тризвуків, секстакордів та квартсекстакордів) або ще більш широких мелодичних зльотів на квінту, сексту, октаву тощо.

Хоровий ансамбль таких мелодій має певні вокально-технічні труднощі.

З одного боку, розгорнуті мелодії, що будуються на співвідношенні стійких звуків, значно полегшують виховання в хорі інтонаційного ансамблю, бо, як відомо, півтоново-тонові співвідношення гамоподібних мелодій складніші для інтування, ніж інтервальні співвідношення стійких звуків. Отже, чисте відтворення співаками стійких звуків мажору і мінору в скачкоподібних мелодіях забезпечить інтонаційний співацький ансамбль. Але, з другого боку, широкі інтервальні ходи цих мелодій утворюють певні труднощі для прищеплення вокально-наспівних навичок. Коли поступінний мелодичний рух сприяє вихованню рівного, плавного звучання, створенню єдиної вокальної позиції, то скачкоподібний мелодичний рух своїми широкими ходами дещо

порушує єдину вокальну позицію і створює досить несприятливі умови для кантиленного співу. Тому виховання наспівних навичок легато, кантилени вимагає у даному випадку багато зусиль і зосередженої праці.

Проаналізуємо з цієї точки зору мелодії народних пісень — української «Стоїть гора високая» та російської «Ах ты, степь широкая».

Повільно

39

1 2 3 4 5 6

Сто-їть го-ра ви-со-ка-я, по-під го-ро-ю
Ля-а-а-а-а-а-а, ля-а-а-а-а-а-

7 8 9 10 11

гай, гай. Зе-ле-ний гай, гус-те-сень-
-а-а-а-а, -а-а-а-а-а-а-

12 13 14 15

-кий, не-на-че справ-ді рай.
-а-а, лз-а-з-а-а-а-а-а-а-

Не поспішаючи

40

1 *mf* 2 3 4

Ах ты, степь ши-ро-ка-я, степь раздоль-на
Льо-о-о-о-о-о-о-о-о, льо-о-о-о-о-о-о-о-о

5 *mf* 6 7 *у* 8

-я. Ах ты, Волга-ма-туш-ка, Волга воль-на-я.
о, льо-о-о-о-о-о-о-о-о, льо-о-о-о-о-о-о-о-о

Певні труднощі для набуття навичок вокально-тембрового єдиного наспівного звукового ансамблю становитимуть мелодичні «зльоти» на кварту, квінту (перед другим і п'ятим тактами «Стоїть гора високая») і навіть на секту і октаву (перед дев'ятим тактом «Стоїть гора високая» та перед другим і четвертим тактами «Ах ты, степь...»).

Зв'язного, плавного звучання в цих широких мелодичних ходах треба досягати за допомогою легато, як при гамоподібному русі мелодій. Для виховання єдиної вокальної позиції і створення яскравого, широкого звучання відповідно лірико-споглядальному і одночасно роздольно-наспівному характеру цих творів будемо вокалізувати мелодії на склад «ля» або «льо».

Єдине вокальне наспівне звучання таких мелодичних фігур, вимагає безперервної уваги до дихальної опори, до активно пульсуючої діафрагми, що підтримує дихальними м'язами кожний звук мелодії і мелодію в цілому. Дихання повинно весь час допомагати вирівнювати і створювати правильне вокальне звучання.

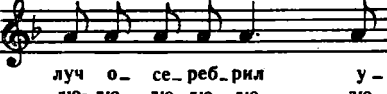
Наспівний мелодичний остинатний рух. Мелодії, що мають остинатне повторення окремих звуків, відзначаються переважно статично-спокійним характером. Повільний темп, рівність і плавність утримуваних звуків мелодії визначають наспівний її характер, що має певним чином відобразитись у хоровому ансамблі.

«ЭЛЕГИЯ»

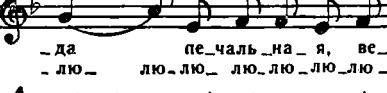
Музыка В. Калининкова

42 

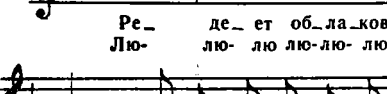
Ре_ де_ ет об_ла_ков ле_ ту_ча_ я гря_да, звез_
Лю- лю- лю лю-лю-лю, лю- лю-лю-лю лю лю,



- да пе_ча_ль_на_ я, ве_ чер_ня_ я звез_ да! Твой
- лю- лю-лю-лю лю-лю-лю лю- лю-лю-лю лю,



луч о_ се_реб_ря_ля у_ вяд_ши_ е рав_ни_ ны, и
лю-лю лю-лю лю, лю- лю-лю-лю лю-лю лю-лю



дрем_лю_щий за_лив, и чёр_ных скал вер_ши_ ны.
лю. лю-лю-лю лю-лю-лю лю-лю лю-лю лю-лю.

Виховуючи інтонаційну рівність остинатних мелодій, потрібно підставляти різні склади під висотність першого звуку, намагаючись ніби інтонаційно «підтягувати» їх до єдиного висотного звучання.

Художній ансамбль наспівних мелодій різних видів характерний поєднанням інтонаційного, наспівного, вокально-тембрового, художньо-декламаційного і динамічного ансамблів, що в органічній єдності дають можливість якнайкраще, найвиразніше розкрити ідейно-художній задум твору.

ВИХОВАННЯ РИТМІЧНИХ НАВИЧОК УНІСОННОГО АНСАМБЛЮ

Вихованню в хорі ритмічного ансамблю слід приділити значну увагу і розпочати цю роботу з перших же занять хору.

Головне у вихованні ритмічних навичок — це добитися ритмічної пульсації співу, виховати у хористів відчуття дрібних тривалостей: восьмих і шістнадцятих.

Допоможе у цьому метод ритмічного дроблення, тобто свідомого відтворення голосом руху восьмих у порівнянні з чвертями, шістнадцятих — з восьмими.

Пропонуємо розпочати роботу над вихованням у хорі ритмічних навичок з такої вправи (43).

Рухливо

43

Лі- і- і- і, ле- е- е- е, ля- а- а- а, а.
До- о- о- о, де- е- е- е, ді- і- і- і, і.

Лі- і- і- і, ле- е- е- е, ля- а- а- а, а.
Ді- і- і- і, де- е- е- е, да- а- а- а, а.

Корисно починати із співу восьмих і добитися рівного їх звучання.

Хористи мають відчутти рух восьмими і чвертями як рівномірне ритмічне подвоєння менших тривалостей відносно більших, тобто восьмою як меншої тривалості відносно чверті.

Співаючи вправу за рухом руки диригента (на 2), виконавці повинні стежити за тим, щоб на одну долю (чверть) припадало рівномірно подвоєне звучання восьмих. Для цього доцільно співати рекомендовану вправу спочатку в середньому темпі без

Виконуючи вправу в середній теситурі, треба прагнути до легкості і «гостроти» звучання, досягаючи цього за допомогою дихальної опори. Необхідно стежити, щоб при русі униз хористи співали не компактно, а зберігали легкість і гнучкість голосоведення протягом усієї вправи. При співанні ж угору потрібно, щоб високі голоси не розширювали, не форсували звучання, а також відтворювали звук «гостро» і легко на дихальній опорі. Виконувати вправу можна і в інших тональностях, відповідно будуючи мелодичні лінії високих і низьких голосів з розходженням униз і вгору.

Рухливо

44

Вда́ль плыву́т пу-ти-до-ро-ги, ре-ки, го-ры и мо-ря.
і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і-
Ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді-

Вда́ль плыву́т пу-ти-до-ро-ги, ре-ки, го-ры и мо-ря.
і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і- і-
ді ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді- ді-

Вда́ль плыву́т пу-ти-до-ро-ги, ре-ки, го-ры и мо-ря.

Вда́ль плыву́т пу-ти-до-ро-ги, ре-ки, го-ры и мо-ря.

42

[illegible]

мічного ансамблю. Значно допоможуть у цьому спеціальні ритмічні вправи (див. приклад 46).

Проспівавши спочатку вправу як рівномірний рух восьми
(46а), перебудуйте її, створивши різні співвідношення восьми
і шістнадцятих (46б, 46в, 46г, 46д).

Для виховання ритмічного відчуття шістнадцятих, радимо перш за все співати їх наприкінці кожної долі (466), щоб відчути ці дрібні тривалості як загострено-ритмічне завершення руху кожної долі.

При виконанні вправи «б» слід передбачити, що тут можливе скорочення тривалості восьмої з крапкою, тому потрібно продовжити спів її до кінця долі і на межі з другою проспівати шістнадцяту, приєднуючи її якнайближче до наступної долі.

Необхідно ритмічне відчуття четвертої шістнадцятої поєднати з гострим відтворенням її голосом, хоч на них і не припадає самостійних складів слова. Для цього радимо, співаючи шістнадцяті, повторювати голосні попередніх складів, уникаючи появи приголосної «г» (хагай, лу-гу і т. ін.):

47 

Ха- ай лу- у- на- а- є- є

Співаючи вправи («в» і «г»), треба виховати ритмічне відчуття рівномірного дроблення кожної восьмої на дві шістнадцяті і рівномірного розташування шістнадцятих на другий (вправа «в») чи на перший (вправа «г») половинах кожної чверті такту.

При співі чотирьох шістнадцятих в першій чверті такту (вправа «д»), потрібно стежити за рівномірно-ритмічним їх відтворенням протягом усієї долі, утримуючи співаків від прискореного руху шістнадцятими.

Ритмічні співвідношення восьмих і шістнадцятих краще опирати на акценти сильних і відносно сильних долей такту. Отже, добитися точності в квадратному розподілі цих дрібних тривалостей у кожній долі такту.

Для створення «загострено»-зібраної манери звуковедення при співі дрібних тривалостей корисно ритмічні вправи вокалізувати на склад «ту», який найкраще підходить для виховання пружного зібраного звучання.

Ритмічний ансамбль в мелодіях швидкого темпу. Виховуючи ритмічний ансамбль, необхідно ритмічні навички органічно поєднувати з характером звучання, відповідного змісту твору з яскравим розкриттям поетичного тексту, з динамічною виразністю виконання. Та найважливішим виражальним засобом в художньо-ритмічному ансамблі, безперечно, є загальна ритмічність співу та відтворення окремих ритмічних нюансів.

Різноманітність ритмічних фігур, швидкий темп притаманні багатьом веселим, бадьорим, життєрадісним пісням, танцювальним мелодіям, маршам тощо.

Швидкий темп цих танцювальних мелодій (48—50) вимагає відповідного ритмічного співацького ансамблю.

Жваво

48

1 > 2 3

«Доб-рий ве-чір. дів-чи-но, ку-ди йдеш?
Ля-ля-ля-ля- ля- ля- ля- ля-ля-ля...

4 5 6

Доб-рий ве-чір. дів-чи-но, ку-ди йдеш?

7 8 9

Ска-жи ме-ні прав-донь-ку: де жи-веш?

10 11 12

Ска-жи ме-ні прав-донь-ку: де жи-веш?»

Allegretto

49

1 > 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

В се-ле ма-лом Вань-ка жил, Вань-ка Тань-ку по-лю-бил.
Ля-ля-ля-ля-ля- ля- ля-ля-ля- ля-ля-ля-ля-ля-ля...

Тпру да ну, га, го, га, го, Вань-ка Тань-ку по-лю-бил.

В темпі польки

50 *mf*

Гос- ти сьє-ха-ли-ся всеї о-кру-гой,
До-до-до-до-до-до до-до-до-до-до-до

всю-ду слышит-ся шум и звон. Да-же ста-рос-та с сво-

-ей су-пру-гой был из Виру к нам при-гла-шен

Отже, звернімо тепер нашу увагу на ритмічне співвідношення в кожному творі восьмих і шістнадцятих. Саме в цьому полягає ритмічна виразність і художність музичної мови усіх розглядаваних творів. Виховуючи тут ритмічний ансамбль за допомогою надбаних навичок ритмічного чергування восьмих і шістнадцятих, особливо слід зосередитись на більш «загостреному» і скороченому відтворенні шістнадцятих, оскільки це надасть веселим, грайливим мелодіям більшої яскравості і рухливості.

Дуже корисно у ритмічному ансамблі пульсацію сильних долей поєднати з ритмічними відтінками, що виявляються у співвідношеннях акцентів (в уривках ці нюанси — акценти — зазначені знаками $>$ $\approx$).

51

В се-де ма-лом Ванька жил

Українській танцювальній мелодії (48) притаманні акценти на сильних долях. Але загальний рух трьохтактових фраз збагачується ще й ритмічно-акцентованими нюансами на сильних долях других тактів (перша і друга фрази).

Ритмічні нюанси обох інших танцювальних мелодій (російської та естонської) характеризуються акцентуванням слабких долей. Зберігаючи загальну метроритмічну пульсацію сильних долей кожного такту, співаки повинні динамічно посилити акцентування потрібних слабких долей.

Такі акцентовані зіставлення (характерні для танцювального ритму польки) надають цим пісням більш загострено-ритмічного колориту звучання. Яскраве відтворення співаками в загальному ритмічному ансамблі різних метроритмічних акцентованих фігур збагатить виконання різноманітними барвами єдиного художнього ансамблю.

Веселий, жартівливий настрій розглядуваних народних танцювальних мелодій має знайти своє вокально-художнє відтворення у життєрадісному яскравому тембровому забарвленні звучання. Створюючи єдиний вокально-тембровий ансамбль, найкраще ці мелодії вокалізувати на склад «ля». Зважаючи на кількісну перевагу ритмічних фігур з шістнадцятими в естонській пісні «Туляк», доцільно використати для вокалізації склад «до», щоб за його допомогою добитися «загострено»-зібраного звучання. Вокалізуючи ритмічно-рухливі мелодії, у протизагострення наспівним, приголосні вокалізованих складів необхідно повторювати на кожний звук, особливо загострюючи і скорочуючи їх вимову на шістнадцятих.

Ритмічний ансамбль цих творів необхідно поєднати з чіткою, виразною вимовою поетичного тексту.

Яскраве, бадьоре звучання, рухливий ритмічний спів проходять у рівномірній динаміці *mf* без особливих наростань і кульмінацій.

Серед життєрадісних рухливих пісень доцільно окремо виділити такі своєрідні за своїм музично-вокальним матеріалом твори, як «подорожні» пісні.

Розберемо пісні: І. Дунаєвський «Пути-дороги» та А. Філіпенко «Молодіжна».

«ПУТИ-ДОРОГИ»

Музика І. Дунаєвського

Швидко

52 *mf*

Мы сто_им, мы гля_дим на ды_мок па_ро_во_

_за, о_го_не́к впе_ре_ди свой за_жёл се_ма_фор.

Ве_те_рок вдоль пу_ти на_ги_ба_ет бе_рё_

_зы, и ши_рок, и да_лёк перед на_ми про_стор.

Рухливо, бадьоро

53

Ся- ні- є над на- ми бла- кить, без- меж- на даль, і ю- нос- ті піс- ня ле- тить, а в сер- ці жаль...

Розмір цих пісень C — *Alla breve* визначає, що вони виконуються на два, а не на чотири. Відповідно до цього двічі скорочується тривалість нот. Це вимагає певної уваги до ритмічного співу і чіткої артикуляції.

Специфіка ритму «подорожніх» пісень полягає у суворій пульсації сильних долей кожного такту. Тут немає різноманітних акцентованих зіставлень, як було в танцювальних мелодіях, а є постійна метрономічно-акцентована витриманість початку кожного такту.

Виховуючи ритмічний ансамбль таких пісень, слід особливу увагу приділяти статичному метромуванню, що ніби скріплює і одночасно спрямовує ритмізований рух «подорожніх» мелодій. Витримана метрономічність рухливих «подорожніх» пісень вимагає рівномірного темпу їх виконання без будь-яких відхилень.

У мелодіях, що характерні остинатним повторенням мотивів або фраз, ритмічний ансамбль має свої особливості.

Як і в остинатних наспівних мелодіях, хоровий ритмічний ансамбль ускладнюється моментами інтонування.

«ВЕНИКИ»

Російська народна пісня

Скоро, весело

54 *mf*

Ве-ни-ки, ве-ни-ки, да ве-ни-ки-по-ме-ли-ки, да
То-то-то-то-то-то...

по-пе-чи-ва-ля-ли-ся, да с-пе-чи-о-бор-ва-ли-ся.

Кум-Гав-ри-ла, кум-Гав-ри-ла, я-Гав-ри-ле-го-во-ри-ла.

«В ЛЕСУ»

Музика К. Вебера

Allegretto

55 *f*

О-хот-ни-чий-рог-вда-ле-ке-по-ёт, фан-ту-ту-ту-ту-ту-ту-ту-ту-ту-фа-ры-ве-се-ло-е-э-хо-шлёт. О-ту-ту-ту-ту-ту-ту-ту-ту-ту-хот-ни-чий-рог-вда-ле-ке-по-ёт, фан-фа-ры-ве-се-ло-е-э-хо-шлёт.

Створюючи ритмічний ансамбль остинатних молодій, необхідно домагатися інтонаційної стійкості співу методом ладової опори на стійкий повторювальний звук і його звуковисотного утримання при повтореннях.

Такими остинатно повторюваними звуками у цих піснях будуть: основний тон *ре* мажору — *ре*¹ — в першій пісні і квінта *ре* мажору — *ля*¹ — у творі К. Вебера.

При створенні ритмічного ансамблю необхідно добитися як ритмічної, так і темпової утриманості. Усі звуки мелодії треба співати ритмічно, рівно і стійко, ні в якому разі не прискорюючи руху, утримуючи його за допомогою метрономічних акцентів сильних долей.

У пісні «Веники» може трапитися деяке прискорення руху восьмих, тому співаків слід застерігати від цього.



Те ж саме можна спостерігати і у творі К. Вебера, тому шістнадцяті співаються лише у два рази швидше тривалості восьмих.

Як у всіх попередніх розглядуваних ритмічно-рухливих творах, тут також потрібна чітка, пружна дикція. Виходячи з характеру рівномірно-остинатних повторень, необхідно домагатися рівномірно-чіткої артикуляції кожного складу слова в стилі народної скоромовки, а це вимагає однакової чіткості й пружності вимови кожного складу, без будь-якого підкреслення логічних складів, отже, склади вимовляються ніби з однаковим акцентом:

«О-хот-ни-чий рог в да-ле-ке по-ёт»

Таке механічно-статичне виконання поетичного тексту типово для багатьох ритмічних творів, а особливо для остинатних ритмізованих мелодій.

Ритмічний ансамбль остинатних мелодій «Ой дуб-дуба» і «Пойду ль я, вийду ль я» ускладнюється прискоренням темповим рухом (*accelerando*).

ОЙ ДУБ-ДУБА

Обробка П. Козицького

Поступово прискорюючи



«ПОЙДУ ЛЬ Я, ВЫЙДУ ЛЬ Я»

Російська народна пісня

Поступово прискорюючи

58

По- йду ль я, вы-йду ль я да, по-йду ль я, вы-йду ль я да
 ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо.

во доль во до- ли-нуш-ку, да во доль во- ши- ро- ку-ю.

Необхідно домагатися рівномірного наростання темпу, тобто поступового, а не раптового, прискорення ритмічного руху, утримуючи прискорення акцентами на сильних долях такту. Слід також застерігати співаків од надмірного прискорення, при якому порушується всяка стійкість темпу і пропадає можливість чіткої вимови слів. Необхідно загальне темпове наростання привести до швидкого, але сталого темпу, поєднуючи його з чітким метроритмічним рухом.

Проаналізувавши специфічні моменти виконання мелодій у швидкому темпі й виклавши певні поради для виховання гостроритмічного, рухливого ансамблю, можна зробити висновки, що прищеплення навичок рухливого і рівномірного звучання вимагає ритмічної утриманості всього мелодичного руху за допомогою відчуття метрономічно сильних долей. Незалежно від того, чи акцентуються сильні долі, чи ні, ритмічний рух у швидких творах слід оберігати від прискорення (за винятком *accelerando*) і досягати цього внутрішнім відчуттям пульсації сильних долей.

Ритмічний ансамбль мелодичного руху в помірному темпі. Інший вид ритмізованих мелодій проходить на широкому звучанні в стриманому темпі. Це переважно стосується творів героїчного, урочистого характеру, в яких розкриваються патріотичні, громадянські почуття людини.

Створюючи співацький ансамбль таких творів, необхідно домагатися стриманого ритмічного руху в єдності з відповідним колоритом звучання. Проте темброве забарвлення голосу при виконанні пісень урочисто-піднесеного і героїко-драматичного плану буде різним.

В БАГРЯНОМУ СЯЙВІ

Музика М. Вериківського

Allegro moderato
mf

59

В ба- гря- но- му сяй- ві в трем-тін- ні вог-
 ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо, ЛЬо-



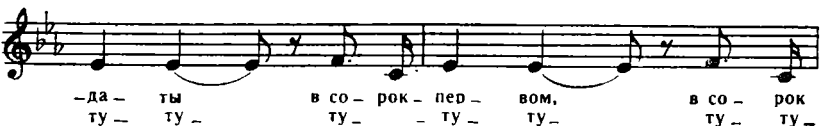
ПАРТІЯ — МУДРІСТЬ І СИЛА

Музика С. Жданова



«ПОМНИ»

Музика К. Молчанова



Не швидко



У героїко-урочистому творі С. Жданова «Партія — мудрість і сила» вокальний ансамбль вимагає яскравого, соковитого і поряд з цим зібраного звучання. Героїко-драматичному творові М. Вериківського «В багрянотому сьвітлі» відповідатиме суворий колорит звучання.

Драматичний, навіть трагічний зміст творів К. Молчанова та В. Мураделі вимагає іншого характеру звучання — тривожного, приглушено-зосередженого.

Виховуючи хорівий ансамбль названих пісень у стриманому темпі, треба відчувати їх більш широкий ритмічно-мелодичний рух.

Працюючи над ритмічною злагодженістю, слід зосереджуватись на основній рисі ритмічного руху всіх цих творів: загостреному русі шістнадцятої наприкінці кожної долі. Ритмічна фігура: восьма з крапкою і шістнадцята — типова для багатьох пісень патріотичного змісту. Вона надає їм стримано-вольового цілеспрямованого характеру.

Домагаючись точного відтворення цієї специфічної ритмічної фігури, необхідно стежити за тим, щоб співаки не скорочували тривалості восьмої, а, якнайдовше протягнувши її, наприкінці долі «загострено» відтворювали шістнадцяту, ніби приєднуючи її до початку наступної долі. Часто-густо неправильне відтворення цього ритмічного ходу призводить до скорочення звучання

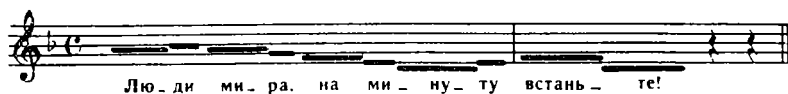
восьмої і однакового «загострено»-акцентованого співу обох нот чверті, що перетворює тривалість восьмих у шістнадцяті, між якими йдуть паузи.

Наприклад:



Така ритмічна неточність порушує цільність художнього образу, спотворює характер стриманого й урочистого звучання.

Прищеплення навичок відтворення цього виразного ритмічного малюнка слід робити, поєднуючи навички наспівного і ритмічного «загостреного» звучання. Для цього необхідно ніби «втягувати» голосом восьму (співаючи відповідну голосну складу слова) і наприкінці долі приєднати до неї скорочене, «гостре» звучання шістнадцятої. Схема, що наводиться нижче, наочно показує, як потрібно проспівати цю фразу:



Особлива пильність потрібна при відтворенні шістнадцятих в останній долі 1-го і 5-го тактів, бо співаки у переважній більшості, поєднуючи цю ритмічну фігуру з наступними протяжними звуками, відчують її як рівномірно-ритмічну побудову однакових тривалостей, співають замість восьмої з крапкою і шістнадцятої дві восьмі. Наприклад:

Не вірно



Створюючи загальний співацький ансамбль цих героїко-урочистих творів з характерним ритмічним рухом і тембровим звучанням, потрібно чітко вимовляти слова, особливо виділяючи ті з них, що відіграють провідну роль у розкритті ідейного змісту твору.

Ансамбль різних ритмічних штрихів і тріолей. При вихованні навичок ритмічного ансамблю великого значення набуває чітке виконання тріолей та різних ритмічних штрихів (синкоп, стакато).

Звернемось знову до нашої універсальної вправи — «оспівування» стійких звуків ладу, відповідно перебудувавши її в ритмічні фігури з тріолями та синкопами.

Не дуже швидко

66

Лі-лі-лі, ле-ле-ле, ля-ля-ля, льо-льо-льо, лю.

а Не дуже швидко

67

С. А. Т. Б.

Лей-ся, песнь мо-я! Лей-ся, песнь мо-я!

Лей-ся, песнь мо-я! Лей-ся, песнь мо-я!

6

Тра-ля-ля-ля-ля. Тра-ля-ля-ля-ля.

Тра-ля-ля-ля-ля. Тра-ля-ля-ля-ля.

Співаючи вправу з тріолями (66), необхідно стежити в першу чергу за тим, щоб тріолі за своєю тривалістю відповідали тривалості двох восьмих четвертої долі. Для цього необхідно рух тріолей опирати на метрономічні акцентування початку кожної чверті, а вже потім співати усі три тріолі.

Для виховання ритмічного відчуття корисно тріолі співати у порівнянні з восьмими (дуолями).



Співаючи восьмі й тріолі, треба весь час метрономічно відтінати кожну долю такту, не прискорюючи руху тріолей і зберігаючи однакову відстань між ними.

Для відчуття синкопованого руху необхідно у співаків виховати навички ритмічного підкреслення слабких долей (восьмих).

Виконуючи спочатку вправу (67а) усім хором, слід вимагати від співаків дотримування ритмічної паузи на початку будь-якої долі і лише після вказівки диригента голосом синкоповано попадати на другу восьму долі.

Після відчуття синкопованого руху будь-якої чверті усім хором, перейти до самостійного ритмічного руху хорових партій (67б), коли кожний голос по черзі рухається чвертями, а усі інші відповідають синкопованим рухом других восьмих кожної чверті.

Створюючи ритмічний ансамбль у творах синкопованого мелодичного руху, необхідно виходити з характеру ритмічних відхилень і з художнього змісту твору. Наприклад:

«ВДОЛЬ ДЕРЕВНИ»

Музика В. Захарова

Не посишаючи



Для чіткого ритмічного виконання пісні слід домагатися акцентування слабких других долей такту, створюючи характер мелодичного руху, подібного до ритмічних зламів початку кожної фрази.

Складний художній ансамбль твору «Посмотри, какая мгла» С. Танєєва характеризується надзвичайно легким звучанням на *piano*, яке у поєднанні з гостроритмізованим рухом створює блискуче, граціозне виконання у стилі скерцо.

Музыка С. Танеева

Виконуючи ритмічний ансамбль цього уривка, слід весь ритмізований рух «вливати» до двох синкопованих акцентів других долей (2-й, 6-й такти), які своєю ритмічною опорою всередині фрази ніби скріплюють мелодійний рух обох фраз. Співати треба без будь-якого ритмічного виділення окремих звуків, спрямовуючи мелодійний рух до синкопованого акценту. Проте треба сказати, що цей ритмічно спрямований рух не повинен призводити до прискорення темпу. Співати необхідно рівно, утримуючи рухливість сильними долями кожного такту. Ритмічна утриманість сильних долей в свою чергу не повинна давати метрономічного акцентування, оскільки це порушить характер синкопованого руху, а має створювати лише внутрішнє відчуття їх ритмічної стійкості.

Ритмічний ансамбль доповнюється стаккато, що вимагає виховання короткого, уривчастого і поряд з цим легкого звучання. Уривчастий спів усієї стаккатної фрази треба виконувати на єдиному диханні, поновлюючи його лише перед синкопою.

Складними для створення хорового ансамблю є мелодії, які поєднують у собі ритмічні й наспівні нюанси. Цей, так би мовити, ритмічно-наспівний рух, що проходить до того ж у швидкому темпі і вимагає легкого, світлого й м'якого звучання, характерний для багатьох ліричних творів (веснянок, баркарол, серенад, вальсів тощо).

Ритмічна загостреність, яка створює враження «польотності», у поєднанні з наспівними нюансами дає надзвичайно тонкий і гнучкий, легкий і граціозний вокальний ансамбль, що найбільш відповідає художньому образу таких творів.

ЖЕНЧИЧОК-БРЕНЧИЧОК

Обробка М. Леонтовича

Con moto
mf

Жен_чи_чок- брен_чи_чок ви_лі_ та_є,
Лі, лі, лі, лі, лі, лі, лі... лі, лі, лі, лі, лі,

ви_со_ко ні_жень_ку пі_дій_ ма_є.

«БАРКАРОЛА»

Музика Ф. Шуберта

Легко, рухливо

Слов_но как ле_бедь. по вла_ге про_зрач_ной,
Лі, лі, лі, лі, лі, лі, лі, лі-і, лі-і, лі-і, лі-і, лі,

тм_ хо ка_ча_ясь. плы_вет наш чел_нок,

о. как на серд_це лег_ко и спо_кой_но,

нет в нем и те_ни ми_нув_ших за_бот

Створюючи хоровий ансамбль у піснях «Женчикок-бренчикок» (71) і «Баркарола» (72), необхідно дотримуватись двох методів: методу загострено-ритмічного відтворення шістнадцятих і наспівного кантиленного звучання на легато при виконанні восьми і чвертей.

Отже, співаків слід привчити вміло виконувати контрастні види мелодичного руху, а саме: після загостреного руху перейти до мелодично-наспівного, зв'язного, і навпаки. Характерна особливість такого гнучкого ансамблю полягає в тому, що рух чотиритактових фраз «Женчикка» і двотактових «Баркароли» завершується більш наспівними звуками, а тому співаки мають звернути особливу увагу саме на закінчення цих фраз, створюючи відповідне наспівно-протяжне їх звучання:

«жен-чикок, бре-є-нчи-и-чок ви-лі — тає —»

«словно, как лебедь по влаге прозра — чной —»

Привчаючи хористів відчувати метрономічну пульсацію цих рухливих мелодій, слід, однак, застерегти їх від акцентування сильних долей, щоб цим не порушити гнучкості ансамблевого виконання.

Хоровий ансамбль гнучких ритмічно-наспівних мелодій потребує ще більшої уваги у вальсах. Це пояснюється їх швидким темпом і виконанням на «раз».

КИЇВСЬКИЙ ВАЛЬС

Музика А. Штогаренка

В темпі вальса

73

Под-ру-го мо-я спі-ву-ча,
Льо-льо-льо-льо-льо-о, льо...

глянь- в ро-же-во му-ту-ма-ні па-да-

-є на си-ні кру-чі лег-ко-кри-лий

цвіт каш-та-нів, па-да-є на си-ні



«ГОЛУБОЙ ДУНАЙ»

Музика *Й. Штрауса*

В темпі вальса

74

Яр - кий день встаєт, все кру - гом плывєт над ле -
ля - ля - ля - ля - ля, ля - ля - ля - ля - ля...

... са - ми, бе - ре - га - ми, и блес - тит сильна за вол -
... ной волна, и не - сєт ме - ня к те - бе о - на.

Незважаючи на відсутність шістнадцятих, ці вальси виявляють труднощі при відтворенні ритмічної гостроти одночасно з наспівністю і легкістю звучання.

Виховуючи ритмічно-наспівний ансамбль вальсів, необхідно домогтися гнучкості виконання за рахунок наспівного звучання тривалих звуків.

Відчуваючи загальну ритмічну пульсацію вальсів (на «раз») на сильних долях, необхідно пом'якшити її на протяжних звуках. Це особливо стосується злігованих нот у вальсі «Голубий Дунай», які припадають на сильні долі такту. Замість специфічного акцентування сильних долей, притаманного вальсам, співаки повинні на сильних долях продовжувати наспівне звучання попередньої злігової долі, «витягуючи» її до появи стаккато на других долях. Ритмічно-наспівний ансамбль «Голубого Дунаю» Й. Штрауса вимагає певного тренування у поєднанні стаккатного і наспівно-злігового звучання.

Створення художньо-ритмічного ансамблю в мелодійно-ритмізованих творах різної фактури і різного емоційного настрою в єднанні з темпово-динамізованим рухом, з тембровим забарвленням звучання — є найважливішим виражальним засобом у розкритті музично-художніх образів.

ХОРОВИЙ БАГАТОГОЛОСНИЙ АНСАМБЛЬ

Теоретичний і практичний матеріал попередніх розділів висвітлював питання створення основ хорового співу, без чого неможливе розв'язання найскладнішого і найважливішого завдання — виховання високохудожнього багатоголосного ансамблю.

Розрізняють два основні види багатоголосся, залежно від фактури поєднання голосів:

гомофонно-гармонічне, у якому один голос (переважно верхній) веде основну мелодію, а решта голосів створює акордово-гармонічний супровід до неї;

поліфонічне, де всі голоси мелодично самостійні і в своєму поєднанні утворюють різноманітні мелодико-ритмічні співвідношення.

Перш ніж перейти до розгляду технічних і художніх моментів гармонічного і поліфонічного виконання, слід зупинитися на деяких вокально-динамічних особливостях багатоголосної фактури, бо хористи одразу ж зустрінуться з ними у практичній роботі.

Оскільки значна частина багатоголосних творів (героїко-епічних, бадьорих, драматичних і т. д.) має мелодичний рух більш широкого діапазону, необхідно поступово розвивати в хорі співацький діапазон, вміння голосом відтворювати динамічні наростання, кульмінації.

У творах динамічний рух голосів до кульмінації найчастіше буває таких видів: кульмінація готується гамоподібним або скачкоподібним висхідним мелодичним рухом чи прямо починається твір з високого кульмінаційного звука.

Для розвитку діапазону голосів та набуття навичок динамічного співу доцільно використовувати спеціальні вправи. Наприклад:

Широко

75

С. *mp*

А.

Т.

Б.

Лей - ся в прогто - рах, песнь мо - я!
Лью - лю - лю.

Урочисто

76

С.
А.
Т.
Б.

Піс - ня ра - дос - ті лу - на!
Лей - ся звон - че, льо льо... песнь мо - я!

Роздольно

77

С.
А.
Т.
Б.

Льо Хай Лей - льо дзве - нять піс - ньо ні!
Лей - ся песнь мо - я!

Льо Хай Лей - льо... дзве - нять піс - ньо ні!
Лей - ся песнь мо - я!

Динамічно-висотне спрямування голосів, особливо в гамоподібному мелодичному русі (75) і скачками (76, 77а), вимагає особливої уваги до дихальної співацької опори. Ведучи поступовий динамічний рух на утриманому диханні, намагатись перед кульмінацією ніби поглибити відчуття дихальної опори.

Розвиток діапазону, динамічні наростання вимагають виховання широкого, вільного і одночасно зібраного звучання, сконцентрованого до висотних позицій. Як цього добитися, говорилося раніше.

Крім дихальної опори і зібрано-вільного звучання, для створення кульмінаційної звукової точки треба, щоб співаки на попередньому звуці підготували дихальну і вокальну позицію і плавно проспівали вершину мелодичного руху твору, фрази та ін.

Так, в кульмінаційно-завершених словах «мо-я» і «лу-на» (вправ 75, 76 другі такти) необхідно на складах «мо» і «лу» поглибити відчуття вдиху і, розширюючи гортань, сформувати «вертикально-вільне» звучання. На цій вокально-дихальній основі проспівати кульмінаційні вершини («я» і «а»). Якщо необхідно відразу починати спів з високого звука, то співаки повинні спочатку створити на глибокому диханні «купольну» форму гортані (на «йо» або «льо») і вже потім відтворювати кульмінаційний звук. Цей прийом можна умовно назвати попередньою вокально-дихальною підготовкою.

Отже, створюючи багатоголосний ансамбль динамічно-насиченого характеру, необхідно уважно поставитись до розвитку вокально-технічних навичок діапазонного звучання.

ХОРОВИЙ ГАРМОНІЧНИЙ АНСАМБЛЬ

Виховання багатоголосного ансамблю в хорі необхідно розпочинати з гармонічного ансамблю, бо, по-перше, акордові поєднання найбільш сприяють розвитку врівноваженості голосів і злиттю їх у загальному співзвуччі, по-друге, різноманітні види поліфонії, незважаючи на мелодичну самостійність кожної хорової партії, у своїх сполученнях, співвідношеннях, кадансах базуються на основних законах гармонії.

Працюючи над створенням у хорі гармонічного ансамблю, необхідно досягти злагодженого звучання усіх партій в найпростішому акорді — тризвуччі (інтонаційна і вокально-динамічна врівноваженість голосів у єдиному гармонічному цілому); розвинутого гармонічного слуху співаків, тобто відчуття ними різних гармонічних співвідношень і, нарешті, співацьких навичок органного, хорального звучання як виразного гармонічного засобу для розкриття художньо-емоціонального змісту твору.

Виховання гармонічного ансамблю доцільно провадити у такому порядку:

найпростіший акорд — тризвук;

гармонічні сполучення основних ступенів (I—IV, I—V, домінантсептакорд);

гармонічні сполучення побічних ступенів.

На перших етапах роботи з хором краще не розглядати гармонічних модуляцій, оскільки постає питання, щоб колективи середньої кваліфікації в першу чергу могли набути навички відчуття основних гармонічних поєднань. Якщо музична підготовка хору дозволяє, то керівник завжди може використати для дальшого гармонічного розвитку співаків вправи з гармонічними модуляціями.

НАЙПРОСТІШИЙ АКОРД — ТРИЗВУК

Виховання співаками висотного відчуття стійких звуків мажору і мінору є ладовою основою не тільки для мелодичного, але й гармонічного слуху, тому що найпростіший і найголовніший акорд — тризвук, на основі якого будуються усі найрізноманітніші гармонічні сполучення, — являє собою співвідношення трьох стійких звуків ладу.

Повільно

mf

78

Хо - ро - шо! Хо - ро - шо! Хо - ро - шо!

pp

Хо - ро - шо! Хо - ро - шо! Хо - ро - шо!

Співаючи вправу (78), необхідно виховувати у хористів відчуття мажорного тризвуку в широкому і тісному розташуванні.

Відтворивши мажорний тризвук у широкому розташуванні основного тону (зі словами «хорошо»), пропонувати кожній хоровій партії двічі переставляти стійкі звуки вгору (крім басової партії, що утримує основний тон), створюючи різні положення терції і квінти. Співати треба в середній динаміці *mezzopiano*, *mezzo-forte*, що найбільш зручно для широкого розташування голосів.

Необхідно добре засвоїти три варіанти широкого розташування тризвуку. Спів почергово положення основного тону, терції, квінти виховує у співаків розуміння акордових розташувань. Мелодичне положення акорду визначається сопрановим голосом, а широке розташування тризвуку — широкими інтервалами між трьома верхніми голосами, не менше квінти (за винятком терції між чоловічими голосами в положенні квінти).

Після почергового співу трьох видів широкого розташування тризвуку перейти до вільного їх чергування за вимогою керівника. Наприклад, якщо керівник дає хору завдання створити будь-яке мелодичне положення тризвуку в широкому розташу-

ванні, то сопрано відтворюють зазначене мелодичне положення, баси співають нижній основний тон (лише в квінтовому положенні — верхній), а тенори та альти орієнтуються за сопрановою партією: тенори співають на один акордовий звук нижче (через октаву) відносно сопрано, а альти — на два акордові звуки нижче.

Практично засвоївши цей матеріал, можна перейти до співу трьох видів тісного розташування голосів у тризвуку. Радимо для вивчення усіх шести розташувань акорду використовувати саме зазначені тональності, бо вони створюють сприятливі теситурні умови для всіх партій. Але якщо в практиці є потреба відхилитись від цих тональностей, тоді краще обирати тональність на півтону вниз, а не вгору.

Співаючи три акорди у тісному розташуванні на *piano*, спочатку слід обов'язково дотримуватись суворого почергового їх виконання, як зазначено в нотному тексті, а згодом перейти до вільного їх чергування за вказівкою керівника.

Тут треба звернути увагу співаків на такі особливості: на тісне, близьке звучання голосів (найменші інтервали — терція, кварта), і на специфічний колорит звучання акорду в тісному розташуванні, при якому чоловічі голоси звучать ніби вище за жіночі (для цього необхідно використати фальцетний спів чоловічих і *piano* жіночих голосів). Таке ніжне, м'яке звучання тісного розташування акорду притаманне ліричним, споглядальним музично-вокальним творам. Широке розташування найбільш характерне для суворо-урочистого звучання.

До того ж в тісному розташуванні акорду тенори співають одним акордовим звуком вище (через октаву), а альти одним акордовим звуком нижче сопрано. Як і раніш, сопрано визначають мелодичне положення, а баси співають нижній основний тон.

Вільно відтворюючи три види тісного розташування акорду, доцільно перейти до почергового співу акордів широкого і тісного розташування.

Засвоївши мажорний тризвук, слід звернутися до шести розташувань мінорного тризвуку, створюючи контрастне звучання терції мінору і опираючи звуковисотні відчуття акорду на квінту.

Опанувавши специфічні моменти всіх рекомендованих вправ (78): відчуття різних співвідношень стійких звуків, що створюють різні мелодичні положення в акорді і різне його розташування, перейдемо до наступного важливого моменту — виховання гармонічного ансамблевого звучання в хорі. Маємо на увазі такі основні моменти: інтонаційну злагодженість усіх голосів у даному акорді, вокально-темброву узгодженість та динамічну рівновагу голосів, поєднаних у загальне співзвуччя акорду.

Виховуючи інтонаційну чистоту акорду, гармонічний (вертикальний) стрій, слід виходити з попередніх порад основного методу інтонування: слухової опори співаків на ладово-висотні відчуття стійких звуків.

Опираючись на специфічні моменти інтонування кожного стійкого звука, для кращого настроювання акорду доцільно спочатку вистроїти подвоєний основний тон (октавно чи в унісон) двома хоровими партіями, до нього приєднати звучання терції мажору і потім доповнити акорд гармонічно-високим звучанням квінти. Коли звуки акорду піднімаються до більш високої теситури (в положеннях квінти), необхідно звернути особливу увагу на дихально-вокальну основу співу, на вільне і легке звучання високих нот.

Виховуючи звуковий ансамбль, не треба його розглядати ізольовано від інтонаційної злагодженості, бо звучання кожного голосу повинно відповідати певній висоті акордового звука, а загальне звучання — акорду в цілому. Проте, гармонічний ансамбль має і свої вокально-звукові особливості.

Найхарактернішою рисою гармонічного звукового ансамблю є поєднання, врівноваженість, узгодженість усіх елементів звучання в єдиному цілому. Характер гармонічної фактури, намагання створити благозвучний акорд найкраще сприяє вихованню злагодженості голосів. Неодмінно треба стежити за тембровою і динамічною рівновагою кожної партії і хору в цілому. Тут слід застерегти від безбарвного, одноманітного звучання хору, коли, створюючи монолітний, врівноважений і навіть інтонаційно злагоджений акорд, іноді майже зовсім нівелюють індивідуально-тембровий колорит співацьких голосів. А це зовсім протирічить класичним традиціям української та російської вокально-хорових культур.

Отже, врівноважити тембри голосів — це досягти звукового ансамблю з точки зору єдиної манери звукоутворення, єдиної вокальної позиції. Усі ці моменти треба підкорити конкретному висотному звучанню окремих звуків акорду і всього акорду в цілому.

Крім вокально-тембрової злагодженості голосів, потрібна ще й динамічна їх рівновага, тобто голос кожного співака не повинен динамічно виділятися в звучанні партії і хору в цілому. Отже, для створення благозвучного акорду треба добитися динамічно-рівномірного звучання усіх хорових партій у єдиному гармонічному ансамблі.

Але, говорячи про динамічну узгодженість звуків акорду, не слід забувати про їх відносну динамічну рівновагу *. Намагаючись створити пом'якшене звучання подвоєного основного тону, доцільно пом'якшити основний тон за рахунок другого голосу, посиливши колоритне басове звучання для підкреслення фундаменту основного тону. Динамічно підсилюючи звучання терції для яскравої ладової характеристики акорду, доповнити його

* Переконаливо розвинув думку про відносну динамічну рівновагу звуків акорду (в залежності від їх ладового звучання) К. Пігров у своїй роботі «Керування хором».

гармонічно м'яким співом квінти. Треба привчити хористів ніколи не виділяти звучання квінти із загального акорду (за винятком квінти як мелодичного звуку у верхньому голосі), а співати її в характері допоміжного, домінантово-тяжючого звучання.

Навички гармонічного ансамблю, інтонаційної і звукової злагодженості, повноцінного вокально-тембрового звучання, про що йшла мова у цьому розділі, стосуються усіх наступних гармонічних сполучень.

СПОЛУЧЕННЯ ОСНОВНИХ ГАРМОНІЧНИХ СТУПЕНІВ

Тризвуки I—IV, I—V ступенів та домінантсептакорд

Розглянемо спочатку сполучення тризвуків I—IV ступенів:

Повільно

Хай дзвє-нять піс - ні! Лей- ся, песнь мо - я!

Хай дзвє-нять піс - ні! Лей- ся, песнь мо - я!

Хай дзвє-нять піс - ні! Лей- ся, песнь мо - я!

Співаючи сполучення тризвуків I—IV ступенів (плагальний каданс), треба виховати у співаків слухове відчуття характерного для нього гармонічно-м'якого звучання. Хористи, як прави-

ло, досить легко засвоюють техніку сполучення тризвуків цих ступенів, а саме: рух басового голосу до основного тону субдомінанти (на кварту), утримання основного тону в іншому голосі та прямування обох останніх партій на секунду вгору. Виховуючи хоровий ансамбль плагального сполучення, слід звернути увагу на його специфічні інтонаційні та гармонічні особливості: необхідно створити інтонаційно-стійкий рух басового голосу до IV ступеня; у кожному з шести розташувань акордів треба уважно поставитись до голосу, що, співаючи квінту тонічного тризвуку, повинен високо-тоново йти вгору, створюючи терцево-мажорне звучання субдомінанти (у широкому розташуванні рух *фа* — *соль*, у тісному до — *ре*); добитися висотної утриманості голосу, що з верхнього основного тону тоніки переходить у квінту субдомінанти. Ця утриманість допоможе співакам яскраво відчувати її статичність, хоральність плагального поєднання, м'який гармонічний колорит звучання.

Виховавши майже інтуїтивне відчуття плагального кадансу мажорних тризвуків, можна перейти до мінорного їх поєднання. Тут найважливішим інтонаційним моментом стане слухове відчуття близького півтонового руху квінти-тоніки до терції субдомінанти (у широкому розташуванні *фа* — *соль-бемоль*, у тісному — до — *ре-бемоль*).

Сполучення тризвуків I—V ступенів (80) має виховати у співаків контрастно-гармонічні слухові поняття автентичного кадансу.

80

Хай дзвє-нять піс - ні!
Лей- ся, песнь мо - я!

Хай дзвє-нять піс - ні!
Лей- ся, песнь мо - я!

Хай дзвє-нять піс - ні!
Лей- ся, мо - я!

Хай дзвє-нять піс - ні!
Лей- ся, песнь мо - я!



Рух басового голосу до основного тону домінанти, утримання квінти в іншому з голосів, що подвоює основний тон домінанти, рух решти голосів на секунду вниз — створюють характерне автентичне звучання.

Дуже важливо виховати у співаків слухові відчуття «загостреного» гармонічного-тяжючого звучання домінантового поєднання у противагу м'якому плагальному звучанню.

Потрібно звернути увагу на інтонаційно-гармонічні особливості автентичного кадансу:

стійке інтонування басового голосу до домінанти;

«загострене» і «близьке» півтонове відтворення звука вниз голосом, що йде від тоніки верхнього основного тону до мажорної терції домінанти (*сі-бемоль* — *ля-бекар*; *фа* — *мі*). Цей ладовий рух за своїм звучанням подібний до звучання мажорного ввідного тону, що хоч і рухається вниз, але тяжіє вгору до основного тону; інтонаційна утриманість квінти-тоніки повинна створити стійкий подвоєний основний тон домінанти: слід домогтися інтонаційної злагодженості басового голосу і голосу, що утримує квінту тоніки, які разом створюють високе домінантне звучання.

Після інтонаційно-гармонічного відчуття автентичного поєднання мажорних тризвуків, можна перейти до поєднання їх у мінорі. Треба співакам свідомо відчувати складне ладове поєднання мінорної тоніки з мажорною гармонічною домінантою. Слід зосередити їх увагу на паралельно-півтоновому русі униз двох голосів *ре-бемоль* — до і *сі-бемоль* — *ля-бекар*. Хоч ці два голоси йдуть на півтон униз, проте важливо на слух відчувати ладовий контраст: один голос визначає мінорність звучання (*ре-бемоль*), а другий — мажорність (*ля-бекар*).

Співати автентичний каданс в мінорі значно складніше, ніж плагальний. Набуваючи гармонічно-інтонаційного відчуття обох поєднань (плагального і автентичного) не слід забувати про вокальні завдання.

При співі цих простих кадансів зі словами «Хай дзвенять пісні», «Лейся, песнь моя» та ін. необхідно дотримуватись певної звукової і динамічної злагодженості партій, отже, яскравіше під-

креслювати терцію і, вирівнюючи динамічне звучання голосів, концентрувати голосні в єдиній вокальній позиції.

Завершити ознайомлення з плагальними і автентичними кадансами доцільно вправою (81), яка демонструє поєднання цих обох основних гармонічних ступенів з квартсекстакордом тоніки (повний каданс):

81

Повільно

а *mf* *fp*

б *mf* *fp*

Хай дзв. нять піс - ні!
Лей - ся. песьм мо - я!

Хай дзв. нять піс - ні!
Лей - ся. песьм мо - я!

Уся домінантова гармонія (навіть подвоєне *соль*) звучить ніби «гармонічний вступний тон». Зауважимо, що в слуховому гармонічному мисленні співаків найважливіше — це виховати відчуття домінантової гармонії, що дасть можливість за допомогою гармонічного тяжіння і розв'язання розрізняти в творах будь-які тональні відхилення і гармонічні співвідношення.

Звернемось до співу домінантсептакорду.

ДОМІНАНТСЕПТАКОРД ТА ЙОГО ОБЕРНЕННЯ

82

С. А. Т. Б.

а б

V_1 V_5

V_1 V_2

Для слухового відчуття сполучення V_7 з тонікою слід використати каданси з домінантсептакордом і його оберненнями (83а, б, в, г, д):

Спокійно

а

б

в

г

д

83

С. А. Т. Б.

Хай дзвенять піс- ні! Хай дзвенять піс- ні! Хай дзвенять піс- ні! Хай дзвенять піс- ні!

Лей-ся, песнь мо- я! Лей-ся, песнь мо- я! Лей-ся, песнь мо- я! Лей-ся, песнь мо- я!

Ах, как хо- ро- шо! Ах, как хо- ро- шо! Ах, как хо- ро- шо! Ах, как хо- ро- шо!

V_7 V_5 V_6 V_7 V_3 V_4 V_7

Співаючи ці каданси, необхідно звернути увагу хористів на ладово-тяжіночу загостреність V_7 (у порівнянні з тризвуком V ступеня), яка обумовлюється допоміжною півтоною септимою (фа), що тяжіє до мажорної терції тоніки.

Характерним у ладово-інтонаційному відношенні є подвійно-півтонове тяжіння V_7 у тоніку, при якому необхідно в протилежному напрямку розв'язати два тяжіння півтони: септиму — вниз до мажорної терції тоніки (фа — мі), а терцію V_7 — вгору до основного тону (сі — до).

Гармонічні навички акордового звучання (спів акорду-тризвуку), слухові відчуття гармонічних співвідношень основних

ступенів ладу і, в першу чергу, гармонічне відчуття ладового тяжіння домінантової гармонії (V—I, V₇—I) створять у співаків необхідну основу для багатоголосного гармонічного ансамблю багатьох хорових творів.

Починаючи роботу над тим чи іншим твором, необхідно дати хору ладотональну настройку, тобто проспівати каданс у тональності розучуваного твору. Крім повного кадансу, можна використати і складний каданс із домінантсептакордом.

Стримано

84

С.
А.
Т.
Б.

Лі - ле - ля - льо - лю,,
Мі - ме - ма - мо - му,
Хай дзве - нять піс - ні!
Лей - ся, песнь мо - я!
Ах, как хо - ро - шо!

Лі - ле - ля - льо - лю.
Мі - ме - ма - мо - му.
Хай дзве - нять піс - ні!
Лей - ся, песнь мо - я!
Ах, как хо - ро - шо!

Каданси співаються як в мажорі, так і в мінорі, залежно від ладу твору. Співати їх необхідно, враховуючи теситуру твору і підбираючи для цього відповідні мелодичні положення. Виконуються каданси співом із закритим ротом, на чергування голосних або зі словами, залежно від інтонаційно-вокальних завдань, що стоять перед хористами.

Виховуючи багатоголосний ансамбль у творах гармонічної фактури, співаки повинні опирати звучання на гармонічні відчуття основних ступенів ладу (I—IV—V—V₇).

Перейдемо до аналізу деяких цікавих з боку гармонічної структури хорових творів.

«ВЕЧЕРНЯЯ ЗВЕЗДА»

Музика Р. Шумана

85

Adagio

Да - ле - кий мой друг твой ра - достный свет мне
Льо - льо, льо, льо...



НІЧ ЯКА МІСЯЧНА

Українська народна пісня

Помірно. Лірично



Хоч у цих творах мають місце і гармонічні побічні ступені, з якими співаки ще не обізнані, проте здебільшого гармонічний рух цих творів опирається на гармонічні сполучення основних ступенів. Характерну особливість становить наявність домінантово-тяжючої гармонії і в тональних відхиленнях, і в автентичних кадансах, а тому зосередити увагу потрібно саме на домінантові звучання, висотно підтягуючи їх в тональних переходах і особливо в кадансових завершеннях.

В акордових співзвуччях твору Р. Шумана «Вечерняя звезда» (85) необхідно після тонального настроювання ля-бемоль мажору і субдомінанти ре-бемоль мажору особливо гостро відчутти висотне звучання до мажору (4-й такт) як домінантового розв'язання у наступну фа мажорну тональність. Після цих поєднань важливо висотно відчутти звучання автентичного кадансу з розв'язанням його у тональність твору (7-й такт).

Створюючи гармонічну злагодженість в українській народній пісні «Ніч яка місячна», важливо відтворити в звучанні безперервність домінантово-тяжінючої гармонії *фа* мажор протягом майже двох тактів (2—3-й такти).

Виховуючи гармонічний ансамбль у співвідношенні з іншими виражальними художніми засобами, найбільшу увагу треба звернути на гармонічно-наспівну виразність. У хоровому ансамблі гармонічного багатоголосся, крім навичок слухового відчуття акордових співвідношень, необхідно розвивати гармонічно-органне, м'яке, хоральне звучання голосів, яке передбачає не тільки рівне чисте інтонування акордів, а, в першу чергу, спів на широкому диханні при вільному звучанні з розширеною, не «затисненою» гортанню.

Таке звукоутворення, безмежна вокальна «свобода» і створюють враження органності суцільного потоку звуків, коли гармонічні поєднання ніби плывуть на диханні.

Але досягти хорального, органного співацького ансамблю неможливо без плавного і рівного поєднання акордових співвідношень. Плавність органного звучання виховується методом наспівних навичок, кантилени і легато.

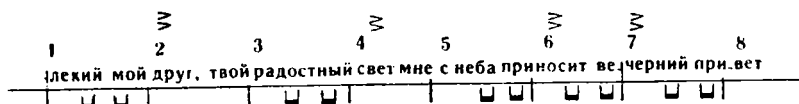
Всю свою творчу увагу керівники хорів повинні спрямувати на те, щоб в «церковну хоральність» влити природну теплоту звучання, підкорити гармонічну співзвучність безперервно-наспівному мелодичному рухові голосів.

Таким чином, гармонічна наспівність, «зв'язність» акордових поєднань повинна виходити з усього розвитку музичної і поетичної думки художнього образу. Так, лірично-споглядальний характер твору «Вечерняя звезда» вимагає виразного наспівно-гармонічного хорового ансамблю.

Безумовно, гармонічна фактура творів швидкого темпу виявлятиме інший, контрастний характер виконання, але повільні гармонічні твори завжди потребують плавного, протяжного голосування.

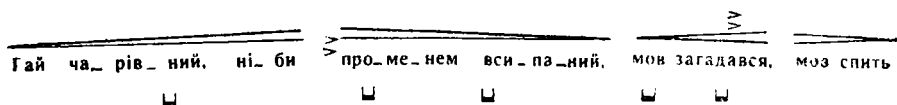
Створюючи наспівні акордові поєднання, необхідно звернутися до методу вокалізації, за допомогою якого добитися рівного, зв'язного переходу з одного акорду на інший. Вокалізуючи мелодично-гармонічні поєднання, необхідно добиватися художньої виразності вокального звучання і відповідного йому тембрового забарвлення.

Домагаючись гармонічної виразності, змістовності і художності виконання, необхідно гармонічно-наспівний рух спрямовувати відповідно розвитку поетичної і музично-вокальної думки твору.



Рухаючи акордові поєднання уривку «Вечерняя звезда» до мелодично-словесних наголосів «друг», «свет», «но» («приносит»), «че» («вечерний»), що зазанані у схемі >> треба стежити, щоб гармонічно-акордові переходи в третіх і четвертих долях такту не тягли б за собою їх акцентоване виділення (алогічне підкреслення складів зазначається у схемі $\sqcup$). Це б викликало одноманітність у виконанні твору.

Баркарольний характер ритмічного малюнка пісні «Ніч яка місячна» не повинен призводити до холодного чіткого акцентування сильних і відносно сильних долей такту, художнє виконання твору вимагає підкорення ритмічно-плавного органного руху голосів логічному розвитку поетичної думки тексту.



Щодо динаміки цих пісень, то тут м'яке, спокійне гармонічне звучання потребує і відповідних динамічних фарб: *piano*, *mezzo-piano*.

Створювати м'який, але соковитий органний характер співу потрібно на безперервній широкій дихальній опорі, що допоможе вберегти хористів від форсованого звучання.

Говорячи про виховання органного звучання як художньо-виражального засобу, ми навмисне не зупинялись на характеристичі окремих акордів, а звернули увагу на наспівні, поетичні, вокальні і динамічні моменти. Зроблено це для більшого загострення питання стилю виконання гармонічної фактури. У протизвагу статично-акордовому звучанню необхідно виховувати реалістичний стиль хорового виконання, сповнений теплоти гармонічного звучання, наспівної мелодійності, поетичності, тембрової і динамічної виразності співу.

ГАРМОНІЧНІ СПОЛУЧЕННЯ ПОБОЧНИХ СТУПЕНІВ

Відчуття гармонічних сполучень основних ступенів — це лише перша початкова стадія в розвитку гармонічного мислення співаків. Необхідно йти далі, прищеплюючи навички відчуття гармонічних сполучень побочних ступенів (II, III, VI, VII).

Співвідношення усіх гармонічних ступенів розширює виразні можливості багатоголосних творів, збагачує гармонічні фарби, розширює їх мелодійно-динамічний рух.

Проспівавши тризвук II ступеня в кадансі і в уривку з народної пісні (89, 90), підкреслимо м'який плагальний характер його звучання.

Повільно

89

Лей-ся, песнь мо-я!
Ах, как хо-ро-шо!

Лей-ся, песнь мо-я!
Ах, как хо-ро-шо!

II II

НА ВГОРОДІ КАЛИНОНЬКА

Обробка М. Лисенка

Allegretto giocoso

30

Ой, жаль, жаль, жаль ме-ні бу-де:

II ст

візь-муть ї-ї лю-ди, мо-я не бу-де!

візь-муть ї-ї лю-ди, мо-я не бу-де!

Для кращого гармонічного відчуття II ступеня корисно зупинитися саме у наведених місцях, щоб загострити увагу на характері його звучання, помітити його деяке гармонічне пом'якшення.

Крім того, необхідно звернути увагу хористів на секундне співвідношення II ступеня з тонікою тональності.

У протизагу хорально-наспівному звучанню плавних творів гармонічної фактури в творах швидкого темпу (наприклад, «На вгороді калинонька» та ін.) слід виховувати гармонічний ансамбль в поєднанні з ритмічними навичками акцентування, пульсації сильних долей такту.

Створюючи гармонічні співвідношення, де проходить III ступінь, звернемось до наступних вправ і уривків з пісень. Зауважимо, що акорди III ступеня дуже поширені в українській та російській хорівій музиці.

Помірно

91

Лей_ся, песнь_ я! Лей_ся, песнь мо_ я!

I III I III

ДАР ЛЮБОВІ

Музика А. Штогаренка

Moderato sostenuto

92

Ша_ нуй_ мо_ щий дар лю_ бо_ ві, а

I ст

о_ соб_ ли_ во по лі_ тах. Лю_ бов не ше_ піт у сад_ сад_

I III

...ко_ ві і не зіт_ хання при зір_ ках. Зіт_ сад_ ко_ ві

I III

«ЗИМА»

Не дуже швидко

Музика В. Калинникова

93

f

Где слад_кий шё_ пот гус_тых ле_

I ст.

- сов, по_то_ков ро_кот, цве_ты лу_гов.

III ст.

Щоб відчувати гармонії III ступеня, слід також дещо на них затриматись (5-й такт «Дар любові», 3-й такт «Зима»), потім вказати співакам на їх автентично-гармонічний характер, який надає загальному акордовому руху більшої гармонічної рельєфності. При інтонуванні акордів III ступеня (відповідних *соль* мінор і *фа* мажор) звернути увагу на характерну ладову особливість III ступеня: ладовий контраст звучання (відносно тоніки). В мажорі — мінорний III ступінь, в мінорі — мажорний III ступінь.

Виховуючи гармонічний ансамбль у творах, де маємо VI ступінь, підкреслимо урочистий відтінок його звучання.

Урочисто

a mf

94

Хай лу_на_ють скрізь піс_ні!

VI

6 *тj*

Хай дзвє - нять піс- ні!

VI

Гармонічна виразність VI ступеня притаманна українській народній пісенній творчості і створює особливий яскраво-національний колорит звучання.

РЕВЕ ТА СТОГНЕ ДНІПР ШИРОКИЙ

Українська народна пісня

Широко

95

До-до-лу вер-бї гне ви-со-

VI

-кі, го-ра-ми хви-лю пі-дій-ма.

ПІСНЯ ПРО ДНІПРО

Музика П. Майбороди

Стримано. Урочисто

96

Лю-бимо те-бе, як батьки лю-би-ли.

VI



Виховуючи хоровий ансамбль цих творів, треба прагнути створити наспівний і одночасно з цим урочисто-хоральний характер звучання відповідно до вимог художнього змісту цих творів. Вокальною основою урочистого характеру повинно бути зібране і яскраво темброве, роздольне звучання.

Гармонічно виразний ансамбль вимагає динамізованого руху всіх голосів до кульмінації цих творів. А VI ступінь і є тут гармонічно-динамічним завершенням, навіть не дивлячись на те, що попередні акорди звучать у вищому діапазоні (в пісні «Рече та стогне»). Створюючи урочистий характер кульмінацій цих творів, необхідно всі попередні звуки і акордові поєднання ніби «влити» в VI ступінь. Взагалі динамічний хоровий ансамбль цих творів потребує досить уважної і зосередженої праці. З точки зору вокалізації цих кульмінаційних вершин, то тут необхідно зробити більш зібрано-прикрите звучання голосної «е».

Для дальшого розвитку гармонічного слуху слід використати спів кадансів з VII ступенем і з септакордами II і VII ступенів.

Повільно мажор Мелодичний мінор

97

Мм... Лей-ся, песнь мо- я! Мм... Лей-ся, песнь мо- я!
Ах, как хо- ро- шо! Ах, как хо- ро- шо!

VII₂ VII₂

Мм... Лей-ся, песнь мо- я! Мм... Лей-ся, песнь мо- я!
Ах, как хо- ро- шо! Ах, как хо- ро- шо!

VII_{II} VII_{II}

Стримано

98

Мм...
Лей- ся, песнь мо- я!
Ах, как хо- ро- шо!

Мм...
Лей-ся, песнь мо- я!
Ах, как хо- ро- шо!

II,

II₅,

Мм...
Лей- ся, песнь мо- я!
Ах, как хо- ро- шо!

Мм...
Лей- ся, звон-че песнь мо- я!

II₃,

II,

Мм...
Лей- ся, песнь мо- я!
Ах, как хо- ро- шо!

II₂

Повільно

99

Мм...
Ах, как хо- ро- шо!

Мм...
Ах, как хо- ро- шо!

VII,

VII₅,

Співаючи каданс з VII ступенем (97), треба уважно поставитись до інтонування гармонізації висхідного і низхідного тетраходів. Висхідний нижній тетрахорд мажору необхідно співати з відчуттям гармонічного ввідного тяжіння у тоніку. Низхідний верхній тетрахорд натурального мінору слід співати з відчуттям тонового звучання натурального ввідного тону (фрігійський каданс).

У кадансах із септакордом II ступеня (98) слід наголосити на звучанні септими до², інтонаційно-стійко утримуючи її, незважаючи на появу ре (як основного тону II₇) в іншому голосі. Для відчуття гармонічної особливості II₇ і його обернень корисно поєднувати співзвуччя до — ре, ре — до (секунди або септими) між двома голосами, приєднуючи потім звучання терції і квінти.

При співі кадансу з септакордом VII ступеня (99) треба звернути увагу на інтонування сполучення секунди і септими (сі — ля, ля — сі), зосередитись на терцевих, квартових і квінтових поєднаннях септакорду (сі — фа, ре — ля-бемоль, фа¹ — ля-бемоль, фа² — сі¹, ля-бемоль¹ — ре) між різними голосами, що є характерним для гармонічного звучання ввідного малого і зменшеного септакордів.

Гармонічні сполучення усіх ступенів. Вміння розрізняти і відтворювати голосом будь-які гармонічні сполучення можливе тільки досить розвиненому і музично-підготовленому колективу.

Щоб досягти цього, корисно використовувати секвентно-гармонічні вправи, що являють собою співвідношення усіх акордових ступенів.

Не поспішаючи

100

Мм. сек вен ці ю спі ва ем

I IV VII III

тар мо ній но. бла го звуч но

VI II V I

101

Мм... Ну-мо! Мм... Ми сек-вен-ці-ю спі-ва-єм
 гар-мо-ній-но, бла-го-звуч-но, бла-го-звуч-но!

II VII I VI VII V I

Уважно інтонуючи всі гармонічні ступені цих секвенцій, звернемо особливу увагу на басовий голос, що рухається за основним тоном тризвуків, а також на паралельний рух інших голосів.

Виховуючи хоровий ансамбль у творах гармонічної фактури, необхідно свідомо поєднувати акордові співзвуччя, забарвлюючи загальне звучання відповідною гармонійною виразністю.

Створюючи гармонічний ансамбль, необхідно органічно поєднати його з усіма художніми виражальними засобами, щоб якнайповніше розкрити задум композитора.

«НОЧЕВАЛА ТУЧКА ЗОЛОТАЯ»

Музика П. Чайковського

Помірно

Но-че-ва-ла туч-ка зо-ло-та-я
 на гру-ди у-те-са ве-ли-ка-на

I VII₆ III VII VII₆ VII III VI III VII

СОНЦЕ ЗАХОДИТЬ

Музика С. Людкевича

Широко

103

С. А. Т. Б.

pp

1 2 3 4

Сон_ це за_ хо_ дить. го_ ри чор_ ні_ ють.

pp

5 *dim.* 6 *molto rall.* 7 8

пта_ шеч_ ка тих_ не, по_ ле ні_ мі_ є.

I₆ VII₃ I₆

З ІМЕНЕМ ЛЕНІНА

Музика А. Філіпенка

Повільно урочисто

104

С. А. Т. Б.

sp

1 2 3 4

Ле_ ні_ но_ ва справа_ пар_ ті_ ї ді_ ла.

5 *f* 6 7 8

Ле_ ні_ но_ ві сла_ ва, сла_ ва пар_ ті_ ї хва_ ла!

Необхідно звернути увагу на особливості гармонічного ансамблю кожного твору з намаганням якнайяскравіше розкрити гармонічні барви.

Характерним для гармонічного ансамблю «Ночевала тучка» (102) є співвідношення гармоній I, VII і III ступенів, що проходить двічі протягом п'яти тактів першої фрази. Створюючи ці автентичні співзвуччя, важливо підкреслити «мажорний» колорит цих відхилень (у порівнянні з тонікою *фа* мінору). Мажорність, автентичність у зазначених гармонічних поєднаннях вимагає уваги до інтонаційно-високого їх відтворення. Урочисто-мажорний характер гармонії поглиблюється далшим рухом голосів до роздольного і динамічного звучання VI ступеня *ре-бемоль* мажор (8-й такт), що є гармонічно-художньою кульмінацією твору.

Гармонічний ансамбль твору «Сонце заходить» (103) характерний м'яким плагальним звучанням, незважаючи на прохідні хроматичні звуки й альтеровані гармонії. Створюючи гармонічні співзвуччя, необхідно стійко утримувати тоніку *ре* мінору, до якої вливається весь гармонійний рух (1-й, 5-й, 7-й такти). Саме повторення *ре* мінору і надає творові статичного, спокійного характеру. Треба звернути увагу співаків на плагальне звучання септакордів II ступенів, що м'яко «вливаються» в тоніку (4-й такт).

Урочистому характеру твору «З іменем Леніна» (104) притаманна яскрава домінантовість звучання. Створюючи гармонічний ансамбль, співаки повинні загострено відчувати ввідно-тяжінючі співзвуччя з розв'язанням їх у гармонічні відхилення. Характерний секвентний рух домінантових гармоній: *ре* мажорний акорд, як домінанта *соль* мінору (3—4-й такти), *V*₇ з розв'язанням у тоніку (4—5-й такти), *соль* мажор, як домінанта до мінору (5—6-й такти) і, нарешті, подвійна домінанта (7—8-й такти).

Художня виразність творів вимагає поєднання гармонічного ансамблю з іншими засобами виконання — з характером вокально-тембрового звучання, мелодичною і ритмічною виразністю співу, з динамічною емоційністю поетичної думки тощо. Та найважливішим виражальним засобом у творах гармонійної фактури є багатство гармонічних фарб. Благозвучність гармонічних поєднань вимагає бездоганної інтонаційної чистоти і злагоженості акордів. Найважливішим в інтонаційному відтворенні всіх гармонічних сполучень є відчуття співаками загострено-тяжінючого звучання домінантових з'єднань, що є рушійною силою всього безперервного гармонічного руху.

Особливості гармонічного ансамблю полягають в тому, що гармонічна фактура будь-якого твору складається з певних співвідношень гармонічних ступенів, при яких здебільшого яскраво

виділяються 2—3 провідних ступені і майже ніколи не буває однакового значення усіх семи ступенів.

Наприклад, в аналізованих творах були виявлені такі провідні гармонічні сполучення:

«Ночевала тучка золотая» — I, VII, III ступені.

«Сонце заходить» — I, II, VII ступені.

Опираючись в гармонічному ансамблі на провідні ступені та яскраво їх підкреслюючи, не слід забувати про художнє значення усіх прохідних гармоній, що є гармонічними нюансами по відношенню до основних гармонічних виразів.

Виявлення диригентом характерних гармонічних барв, різноманітних гармонічних відтінків та яскраве відтворення їх у виконанні стануть основними виражальними засобами ідейно-художнього змісту творів гармонічної фактури.

ХОРОВИЙ ПОЛІФОНІЧНИЙ АНСАМБЛЬ

Поліфонічне багатоголосся засновується на одночасному узгодженому звучанні кількох (не менше двох) інтонаційно самостійних і художньо рівноцінних мелодичних ліній.

Поліфонія бере свій початок з музичної народної творчості і згодом одержує широкий і різноманітний розвиток у професіональному мистецтві. Поліфонічний багатоголосний склад хорового співу має свої особливості і закономірності, що певним чином відрізняють його від гомофонно-гармонічного співу.

Якщо в гармонічному ансамблі необхідно виховувати поєднання усіх елементів звучання в єдине загальне гармонічне співзвуччя, то в поліфонічному ансамблі мова йтиме про підкреслення, виділення окремих голосів, їх зіставлення, про самостійність руху кожної хорової партії щодо мелодичної виразності, ритму, динаміки, тембру тощо.

Це не означає, що в поліфонічному багатоголоссі зовсім відсутній гармонічний ансамбль, навпаки, в поліфонічній фактурі дуже часто бувають гармонічними кульмінаційні завершення, каданси і т. ін., тому хоровий гармонічний ансамбль у поліфонії відіграє велику роль.

В свою чергу поліфонічні епізоди дуже часто зустрічаються у творах гомофонно-гармонічного складу.

Але, розглядаючи види поліфонічного хорового співу, ми зовсім не будемо торкатись питань гармонічного ансамблю з тим, щоб якнайяскравіше підкреслити специфічні моменти виховання суто поліфонічного багатоголосся.

За мелодико-інтонаційним співвідношенням поліфонічних голосів розрізняють кілька видів поліфонії: підголосочну, імітаційну, фугу і контрастну поліфонію.

Аналіз наступних уривків творів і буде проходити за принципом видового розгалуження поліфонічного багатоголосся.

ХОРОВИЙ АНСАМБЛЬ ПІДГОЛОСОЧНОЇ ПОЛІФОНІЇ

Підголосочна структура поліфонічного складу багатоголос-ся — найхарактерніша риса українського та російського народ-ного хорового виконання. Рух голосів у такому ансамблі зале-жить від специфіки підголосочної фактури, в якій усі голоси, незважаючи на свою мелодичну самостійність проходять пере-важно в одному характері й ритмі з основною мелодією, що під-креслює відносну мелодичну самостійність підголосочної поліфонії.

Але тут можна зустріти найрізноманітніші види поліфo-нічного поєднання голосів. Наприклад, паралельний рух голосів або відхід від основної мелодії, коли рівноправні з нею голоси то рухаються вгору і вниз, то перехреснюються, то зливаються з нею в унісон. Буває, що побічні верхні голоси протистоять головній мелодії нижнього голосу (у прямому, протилежному і зустрічному рухах). Трапляється також, коли побочні витри-мані звуки (верхніх чи нижніх голосів) протистоять решті хоро-вих голосів. Усі ці побудови поліфонічної підголосочної фактури збагачують вокально-художні можливості хорового виконання. Розглянемо уривки з українських народних пісень.

ОЙ СИВАЯ ЗОЗУЛЕНЬКА

Обробка М. Леонтовича

Moderato

105

«Ой са - де ж мій. са - де. чим я то - бі

не вго - ди - ла? Чи ж я ра - но

не ку - ва - ла. чи ро - си - ші не стру -

13 14 15 16

— та — ла, чи ж я ра — но не вста —

17 rit. 18 19 20 21

— ва — ла. чи ро — си — ни не стру — ша — ла?»

ЗАШУМІЛА ЛІЩИНОНЬКА

Обробка М. Леонтовича

106

Moderato

1 2 3

За_пла_ка_ла дів_чи_нонь_ка, за_пла_ка_ла

4 5 6 7

дів_чи_нонь_ка, за_пла_ка_ла, за_ту_ж_ка.

Уривки з цих пісень дуже наочно показують, що підголосочна фактура — це ніби перехідна стадія між гармонічним і поліфонічним складом багатоголосся. Тут голоси хоч і рухаються в характері основної мелодії, в єдиному ритмі, правда, з незначними ритмічними відхиленнями, але вже відчувається намагання

їх звільнитись від акордової суті та рухатись більш самостійно поруч з основною мелодією.

Як уже зазначалось, підголоски можуть йти паралельно з основною мелодією (паралельні терції, сексти тощо), проже дуже часто вони рухаються у протилежному напрямку, розходячись і сходячись до основних тонів ладу. Отже, виховуючи хоровий підголосочний ансамбль, радимо звертати особливу увагу саме на протилежний рух підголосків, оскільки паралельний їх напрям вимагатиме злагодженого, злитого звучання (в одній динаміці і ритмі) за методом гармонічного ансамблю, а протилежний хід голосів потребує самостійного ансамблю кожної хорової партії.

В уривку з пісні «Ой, сивая зозуленька» (105) хоровий ансамбль усіх голосів, хоч і підкорений основному характеру безперервного руху гнучкої, наспівної мелодії, м'якому звучанню, все ж має самостійний напрямок руху підголосків і тому вимагає відповідного самостійного ансамблю кожної партії.

Так, вже з першої фрази напрям нижнього голосу визначає його самостійний динамічний і дещо навіть ритмічний ансамбль. Характерне «переливання» руху восьмими (2—3-й такти) між двома верхніми голосами, точніше хід восьмими у верхньому голосі на перших долях, а в нижньому — на других, визначає деяку динамічну спрямованість нижнього голосу саме до других долей у протилежність верхньому голосу.

На словах «чи росиці не струшала» (11—14 такти) динамічний самостійний ансамбль виявляється ще яскравіше. Загальна мелодично-динамічна кульмінація є поєднанням окремих кульмінацій. Так, рух альтів до кульмінації до ² раніше за верхній голос потребує його динамічно-самостійного прагнення до до ², яке звучить ніби упереджуючи загальну кульмінацію. Після загальної кульмінації в перших сопрано соль ² слід динамічно підкреслити рух других сопрано (13—14-й такти) до мі ², що звучатиме, як відгук єдиної кульмінації. У динамічному спаді твору (15—17-й такти) необхідно звернути увагу на почерговий ансамбль других і перших сопрано з альтовим голосом, що йдуть низхідним паралельним гамоподібним рухом: спочатку другі сопрано і альти, потім перші сопрано і альти.

Виховуючи самостійний ансамбль голосів у динамічному відношенні, необхідно витримувати почуття художньої міри, щоб динамічні й ритмічні відхилення не призвели до уривчастості виконання (окремих поштовхів), а створювали враження плавних динамічних і мелодико-ритмічних переливань самостійних підголосків, підкорених загальному характеру наспівного ліричного звучання твору.

Пісня «Зашуміла ліщинонька» (106) характеризується самостійністю мелодичної лінії тенорового голосу, який ніби виривається з меж акордової фактури.

Протилежний напрям руху тенора у співставленні з основною мелодією потребує виховання самостійного динамічного і виразно-мелодичного ансамблів цієї партії, що у поєднанні з провідною мелодією та іншими голосами художньо збагатить характер виконання.

Уривок з «Хору поселян» О. Бородіна є яскравим зразком підголосочної поліфонії, в якому теноровий голос, рухаючись у більш-менш самостійному ритмі, поглиблює емоціональну виразність музичної думки.

«ХОР ПОСЕЛЯН»

Музика О. Бородіна

Moderato

107

С. А. Т. Б.

1 2 3 4

Что не чё_рен во_ рон на_ ле_ тал.

Что не чё_ рен во_ рон

5 6 7 8 9

бе_ ды на_кли_ кал,

бе_ ды на_кли_ кал, на_ кли_ кал, хан

бе_ ды на_кли_ кал, на_ кли_ кал хан, хан

на_кли_ кал хан, хан

Гзак на нас по_на_бе_гал, по_на_бе_гал.

Гзак на нас по_на_бе_гал. по_на_бе_гал.

Гзак на нас по_на_бе_гал, на_бе_гал.

В цьому уривку слід звернути особливу увагу на інтонаційно-виразні звороти, такі, як низхідний рух початку мелодії тенорів з верхнього основного тону до квінти (1—3-й такти), а потім мелодичного руху вгору до терції сі мінору (4-й такт). Півтонові звернення вниз і вгору (ре — до-дієз, до — дієз-ре) надають мелодії сумного, тужливого характеру. Треба прагнути до широкого динамічного руху цієї теми, спрямовуючи його саме до цих «мелодичних наголосів».

10S
T.
Что не че_рен во_рон

Мелодію партії тенорів потрібно поєднати з основною темою альтів, розповідальний характер якої вимагає більш гнучкої рухливої динамічної лінії, спрямованої до мелодично-емоціональних зворотів:

109
A.
Что не че_рен во_рон на_ле_тал

Проте логічні наголоси цих мелодій не повинні призводити у виконанні до ритмічних акцентів, це порушило б загальний

наспівний характер твору. Мета, з якою вони застосовуються при виконанні,— виявити самостійні інтонаційно-динамічні прямування підголосків.

Хоровий ансамбль імітаційної поліфонії

Цей вид поліфонічної фактури характерний тим, що голоси почергово ведуть основну мелодію, тобто імітують її. Тут мелодично-художнє збагачення виявляється у безперервному розвитку основного інтонаційного зерна теми.

Виховуючи хоровий ансамбль імітаційної поліфонії, необхідно виділяти в різних голосах саме імітацію теми, динамічно пом'якшуючи рух інших голосів.

Підкреслення певними голосами імітації проходить завдяки декламаційним, ритмічним і динамічним виділенням імітаційних голосів.

Реальна імітація. Виховання такого поліфонічного імітаційного ансамблю не являє великих труднощів, якщо імітація реальна (збереження інтервальних співвідношень) і проходить у суворому ритмічному чергуванні (на однакових долях і після однакових словесних складів).

ТАМ НА ГОРІ ЗА ДНІПРОМ

Музика Г. Верьовки

Allegro moderato

1 2 3

C. Там

A. Там на го _ рі за Дні _ ром

T. Там на го _ рі за Дні _

B.

110

ра_до кричать прапо_ри: «Честь йо_му, сла_ва!»

ра_до, ра_до кричать прапо_ри: «Честь

_ ром

ра_до кричать: «Честь йо_му, сла_ва!»

Уривок твору Г. Верьовки «Там на горі за Дніпром» є зразком реальної імітації (за незначним відхиленням партії тенора в третьому такті і наприкінці теми). Виховуючи хоровий ансамбль, треба прагнути до яскравого проведення теми на початку кожного такту почергово: альтами, тенорами, сопрано і знову альтами. Зберігаючи спокійну динаміку (*piano*) усіх голосів, виділяти тему за рахунок декламаційної і ритмічної чіткості, підкреслюючи перші склади теми і утримуючи рівномірний рух восьмими. Одночасно з виділенням імітації слід полегшити звучання мелодій і в інших голосах.

Необхідно стежити за чистим співом теми (в тональному і квартовому їх проведенні), правильно інтонувати усіма голосами півтоновий (мажорний) рух початку теми і гамоподібний низхідний рух усієї імітації.

Поліфонічний імітаційний ансамбль реальної імітації з суворим дотриманням ритмічного чергування найкраще можна відчувати в канонах (безперервних імітаціях).

Українська народна пісня «Над річкою, бережком» в обробці М. Леонтовича може бути яскравим прикладом простого канону.

НАД РІЧКОЮ, БЕРЕЖКОМ

Обробка М. Леонтовича

111

Allegretto

1

2

Гей, гей!

Над річ - ко - ю -

бе - реж - ком

Над річ - ко - ю -

3

4

5

і - шов чу - мак з ба - тіж - ком,

гей, гей,

бе - реж - ком

і - шов чу - мак з ба - тіж - ком,

6

7

8

з До - ну до -

до - му.

гей, гей,

з До - ну до -

до - му, гей!

Характер канонічних імітацій (повне реальне і тональне утримання теми з суворим дотриманням ритмічного чергування) — викликає труднощі хорового ансамблю з точки зору інтонаційної чистоти. Проведення різними голосами імітації в єдиній тональності притуплює у співаків відчуття висотності і може

привести до пониженого інтонування. Інтонуючи канон цього твору, необхідно виховати загострене слухове відчуття *ре* мінору і висотно підтягувати звучання основного тону при повторенні з чергуванням секстового і квартового співвідношення (*ре* — *сі-бемоль*, *ре* — *соль*). Це чергування, що проходить у голосах чотири рази, вимагає загострення тонального відчуття.

Виховуючи канонічно-імітаційний ансамбль з точки зору словесного і ритмічного виділення теми, слід підкреслювати особливо секстовий хід теми і відповідні слова («над річкою — над річкою», «ішов чумак — ішов чумак»).

Тональна і ритмічна імітації. Виховання імітаційного ансамблю ускладнюється при різноманітних відхиленнях імітаційного чергування, приміром таких, як відхилення в інтервальних утриманнях теми (тональна імітація) або навіть імітування різних в інтервальному відношенні тем з утриманням словесної і ритмічної їх єдності (ритмічна імітація).

Наступні уривки хорових творів «Ой темная та невидная ніченька» та «Волны плещут» являють собою зразки перша — тональної, а друга — ритмічної імітації.

ОЙ ТЕМНАЯ ТА НЕВИДНАЯ НІЧЕНЬКА

Українська народна пісня
Обробка М. Леонтовича

112

Andantino

2 3

C.

A.

T.

B.

Ой, роз _ вий, віт _ ре, віт _ ре

Ой, роз вий. _ віт ре.

f

Ой, роз _ вий,

4 5 6 7 8

Ой, роз_вій, віт_ре, ой, роз_вій, роз_вій

ой, роз_вій

ой, роз_вій, віт_ре, ой, роз_вій, роз_вій

ой, роз_вій

«ВОЛНЫ ПЛЕЩУТ»

Італійська пісня
Обробка С. Танєєва

Allegretto

Вол_ны плещут за кор_мо_ю, вот уж

Вол_ны плещут за кор_мо_ю,

Вол_ны плещут за кор_мо_ю,

Вол_ны плещут за кор_мо_ю,

ви _ ден бе _ рег ми _ лый Ни _ на

вот уж ви _ ден бе _ рег ми _ лый

У пісні «Ой темная...» слід дуже уважно поставитись до імітаційного ансамблю хорових партій з точки зору терцевого і квартового співвідношення тем, що імітуються, особливо відпрацьовуючи висотне слухове відчуття сопранової партії (сі мажор, 4-й такт), яке являє певні труднощі через ладотональні відхилення басової і альтової імітацій.

Досягти імітаційно-поліфонічного ансамблю у творі «Волны плещут», як з боку інтонаційного, так і ритмічного, можна досить легко, оскільки суворо ритмічне чергування імітаційних тем сприяє безперервному рухові хорових партій і, опираючись на стійкі звуки *ре* мажору, створює сприятливі умови для чистого інтонування. Граціозний характер твору вимагає при виконанні легкого і точного ритмічного звучання імітаційних чергувань, чіткої, загостреної артикуляції. Виховання ритмічно-поліфонічного ансамблю цього твору потребує рівномірного чергування ритмічних акцентів: сопрано і баси — на сильних долях, альти і тенори — на відносно сильних, з одночасною пульсацією словесних наголосів. Утримуючи загальний характер звучності на *piano*, слід динамічно підкреслити проведення теми (у сопрано і басів) і динамічно пом'якшити імітацію-відповідь (у тенорів і альтів).

«ПОСМОТРИ, КАКАЯ МГЛА»

Музыка С. Танеева

Allegro

114

С. А. Б.

По_ смот _ ри, ка_ ка_ я мгла в гла_ би _

в гла_ би _

По_смотри, ка_ка_я мгла

3. 4. 5.

_ не до_ лин лег _ ла! Под е _ ё

_ не до_ лин лег _ ла! Под е _ ё

Под е _ ё прозрачной

2 в сон_ном сум _ ра _

6. 7.

про_зрач_ной дым_ кой в сон_ном

про_зрач_ной дым_кой в сон_ном сумра_ ке ра _

дым _ кой, в сон _ ном

Музична партитура для голосів (соло, сопрано, тенора, альту) та басової партії. Музика написана в тональності D-dur (два дізми) та 4/4 такту. Партитура складається з трьох систем. Ліричні тексти українською мовою розташовані під нотами.

Ліричні тексти:

—ке ра_ кит тускло о_ зе_ ро блес_ тит, туск_ло
сум_ра_ ке ра_ кит тускло о_ зе_ ро блес_
_ тит, тускло о_ зе_ ро блес_ тит, тускло о_ зе_
сум_ ра_ ке ра_ кит тускло о_ зе_

Музична партитура продовжується з четвертої системи. Вказано динамічний знак *dim.* (diminuendo). Ліричні тексти українською мовою розташовані під нотами.

Ліричні тексти:

о_ зе_ро блес_ тит.
_ тит, блес_ тит, туск_ло о_ зе_ ро блес_ тит.
_ ро блес_ тит, туск_ло о_ зе_ ро блес_ тит.
_ ро блес_ тит.

Імітаційно-поліфонічний ансамбль у творі С. Танєєва «Посмотри, какая мгла» виявляє більш значні труднощі для виконання у порівнянні з попередніми творами, бо тут чергуються різні види імітацій (реальної, тональної і ритмічної). Перш за все необхідно досягти імітаційно-ритмічного ансамблю між басовою партією і рештою голосів (1—5-й такти). Звернути увагу на реальну імітацію, починаючи з другої цифри (7-й такт), що проходить у стилі канону (з тональним утриманням). Виховуючи стійке висотне інтонаційне утримання повторюваного мотиву, треба уважно співати висхідне тонове співвідношення *re — mi* (методом підтягування *re* до *mi*) і провести його почергово в басах, сопрано, тенорах і альтях.

Створення поліфонічного ансамблю твору С. Танєєва потребує органічного поєднання гостроритмічного руху всіх голосів

у швидкому темпі з одночасною легкістю звучання та тембровою приглушеністю, що виходять з основного художнього образу твору.

В усіх проаналізованих музичних уривках з тональною, реальною і ритмічною імітаціями створення хорového поліфонічного ансамблю, хоч і являє певні інтонаційні труднощі, які пов'язані з інтервальним, тональним відхиленнями, з остинатним утриманням мотивів, все ж загалом не вважається складним з точки зору самого імітування (повторення тем), бо імітації цих творів побудовані за суворим ритмічним чергуванням. Ритмічні наголоси імітуючих мотивів припадають на однакові долі такту і співпадають з наголосами в словах. Усе це полегшує виховання імітаційного ансамблю.

Отже, включаючи до репертуару хору поліфонічно-імітаційні твори, радимо спочатку звертатись саме до таких видів імітаційного висловлення музичної думки.

Стретна імітація. Вільна форма імітаційного розвитку в багатьох поліфонічних творах приводить до ускладнення імітаційних співвідношень, коли, крім ладотональних інтервальних відхилень, є ритмічні і декламаційні відхилення. Ці нерівномірні чергування (контрастні зіставлення ритмічних наголосів), відсутність утримання словесного імітування (різні декламаційні наголоси і навіть наявність різних слів) ускладнюють створення імітаційного ансамблю і вимагають особливої уваги до цих моментів.

Уривки творів, що будуть розглянуті далі, можуть бути зразком складних імітаційних ансамблів. Хоч тут і зустрічаються інтонаційні труднощі, все ж більш важливим у цих імітаційних ансамблях виявиться підкреслення ритмічних і декламаційних моментів.

«ЗАСВЕТИЛАСЬ ВДАЛИ»

Музика Ц. Кю.

Умеренно, скоро

За_све_ тилась_вдали. за_го_ релась_заря: яр_ ко

1 2

С. А. 115

За_све_ ти_ лась_вда_ ли за_ря. за_ го_

Т. За_све_ ти_ лась, за_ го_ релась_заря. пы_

Б. За_



У цьому уривку ритмічна нерівність ускладнюється імітаційним скороченням теми — стретною імітацією.

Імітаційне слухове відчуття полегшується тоді, коли тема імітується після проведення основного її мотиву (не менше трьох звуків) з логічним мелодичним і словесним наголосами. Але якщо імітуючий голос перериває логічне проведення теми, це значно ускладнює ритмічні відчуття і викликає труднощі при виконанні твору. Так, у другому такті теноровий голос стретно імітує тему сопрано. Отже, потрібно у тенорів виховати відчуття «перерваного» імітування. Якщо в першому такті проходить рівномірне ритмічне і словесне імітування після трьох складів слова «засветилась» з наголосом на «ти» («засвети-засвети-засвети»), то ця рівномірність чергування теми на слова «загорелась» порушується тенором, який перериває логічний наголос, вступаючи після другого складу, а не після третього («заго-загорелась заря»).

Подальший імітаційний ансамбль ускладнюється сопрановим голосом, що вступає стретно відповідно до логічного наголосу в слові «заря» тенорового голосу (2-й такт), тобто замість імітації «загорелась заря — ярко пышет она» — порушується логічне проведення теми попереднім голосом («загорелась за-, ярко пышет она»). Незважаючи на такі складні відхилення, імітаційний хоровий ансамбль цілком можливий, якщо загострити увагу хорових партій саме на такі логічно-акцентовані протиставлення. Замість природного бажання співаків даної партії витримати логічний мелодично-словесний наголос попереднього голосу слід звикнути до порушення рівномірності чергування, вступаючи раніше за наголос.

Цей складний імітаційний ансамбль вимагає легкого, наспівного звучання відповідно до поетично-споглядального змісту твору. Стретна загостреність не повинна приводити у виконанні

до ритмічного загострення, підкреслення голосів. Імітування голосів і навіть стретне скорочення їх слід проводити м'яко, в характері, що допомагає художньо відобразити засобами хорového співу нерівномірні променисті переливання ранішньої зорі.

Хоровий ансамбль уривку «Тече вода» (116) Б. Лятошинського на слова Т. Шевченка, крім стретних імітацій, ускладнюється порушенням ритмічного малюнка і словесних чергувань.

ТЕЧЕ ВОДА

Музика Б. Лятошинського

Росо ріи *molto*
Ку-ди ти йдеш, не спитав-шись, ~~не~~ на ко-го по-

116

С. А.
Т. Б.

Ку-ди ти йдеш, не-спитав-шись, на ко-

Ку-ди ти йдеш,

-ки- нув

5 6 7 8

-го по-ки- нув батька, нень-ку ста-рень-ку-ю.

на ко-го по-ки-нув батька, чень-ку ста-рень-ку-ю.

Слід одразу звернути увагу співаків на те, що, після руху чвертями основної теми у сопрано, альти, імітуючи тему на слова «куди ти йдеш», проводять її восьмими замість чвертей (2-й такт). Досить складний імітаційний ансамбль у третьому такті. Тема сопрано стретно імітується альтами, а в цей час чоловічі голоси проводять ритмічну і словесну імітацію попереднього альтового голосу, порушуючи єдність загального поліфонічного ансамблю цього такту.

В четвертому і п'ятому тактах логічна рівномірність теми («На когó — на когó — на когó») переривається стретно басовим

голосом («На когó — на ко — на когó покинув»). Художньо-драматичний характер твору вимагає наспівно-динамізованого звучання імітуючих голосів із загальним його наростанням до драматичної кульмінації.

В усіх випадках складних імітаційних проведень поліфонічний ансамбль вимагає уваги керівника хору до тих чи інших ритмічних, логічних і декламаційних відхилень, сумлінний аналіз яких допоможе визначити метод виховання імітаційного ансамблю певного твору. Не слід забувати, що в такому ансамблі необхідно виділяти по чергово імітаційне проведення теми (динамічно, ритмічно, декламаційно) з одночасним пом'якшенням звучання тих мелодичних фраз, що не являють собою імітацій.

Виділення в хоровому ансамблі імітаційних голосів, що розвивають тематичний матеріал, — є яскравим художньо-виразальним засобом багатоголосся, який в органічній єдності з відповідним колоритом звучання, з темповим і динамічним рухом може розкрити ідейно-художній зміст творів.

Поліфонічний ансамбль у фугах

Фуга — вища форма імітаційної поліфонії, проте сувора класичність в імітаційних чергуваннях, ритмічна рівномірність проведення тем сприяють тому, що фуга у певній мірі доступна для виконання більш-менш кваліфікованому хоровому колективу.

Перш ніж звернутися до аналізу уривків з творів, розглянемо деякі моменти, притаманні поліфонічному ансамблю фуги.

Тема фуги, що в експозиції (першій частині) проходить по чергово у кожному голосі, може бути побудована в формі фрази або речення. Імітаційне проведення теми фуги відрізняється від простих імітацій у поліфонічних творах тим, що в фугах тема імітується (проводиться) повністю і обов'язково усіма голосами по чергово, тоді як у творах більш простої поліфонічної фактури імітації всієї теми не обов'язкові, лише імітуються окремі її частини (мотиви) і не всіма голосами. Експозиція фуги може мати два, три, чотири проведення теми різними голосами, але зустрічається і більше імітацій.

Протискладання, тобто одночасне з імітацією проведення іншої мелодії другим голосом, може бути утриманим і вільним. Наприклад, фуга (№ 8 — *Domine Jesu*) з «*Reguiem*» В.-А. Моцарта визначається утриманим протискладанням (117), а фуга М. Березовського «Близок день» — вільним (121).

Розберемо докладно уривок з твору Моцарта «*Reguiem*».

REQUIEM

(№ 8 — Domine jesus)

Музыка В.-А. Моцарта

1 Andante con moto 2 3

C.

A.

117 T.

B.

4 5

C.

A.

T.

B.

6 7

C.

A.

T.

B.

8 9

- sis - ti, quam o - lim Ab - ra - hae pro - mi -

quam o - lim Ab - ra - hae pro - mi - sis - ti,

- sis - ti,

10 11

- sis - ti.

et se - mi - ni e - jus quam o - lim

quam o - lim Ab - ra - hae, pro - mi - sis - ti,

et se - mi - ni

12 13

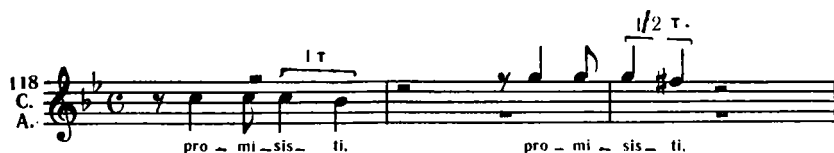
pro - mi - sis - ti,
Ab - ra - hae,
et se - mi - ni e - jus,
quam o - lim Ab - ra - hae, pro - mi -

14 15

et se - mi - ni e - jus quam o - lim
pro - mi - sis - ti, quam o - lim
sis - ti, quam o - lim Ab - ra - hae, quam o - lim
et se - mi - ni e - jus, quam o - lim Ab - ra - hae

В імітаційному проведенні теми фуги, побудованій у двотактовій фразі, необхідно врахувати деякі досить складні моменти. Перш за все стежити за точним інтонаційним і ритмічним відтворенням теми, уважно інтонувати наприкінці першого мотиву мажорний вступний тон і, крім того, відчутти синкопований характер другого мотиву. Оскільки у даному випадку маємо тональну імітацію (змінюється велика секунда на малу наприкінці

другого мотиву), то при проведенні теми усіма голосами слід настроїти слух співаків на ладово-контрастні відчуття тонової секунди мінору і півтонової секунди мажору.



Інтонаційний ансамбль вимагає точного проведення усіма голосами початку теми в тональних (кварто-квінтових) відхиленнях, а також зібраного, опертого звучання у високій теситурі при насиченій динаміці.

Стрімкий характер руху теми і вміння всіма голосами підкреслити цю ритмічність і цілеспрямованість в рухливому темпі з діапазонним наростанням розкривають загальний, вольовий, динамічний настрій твору.

Інтонаційний ансамбль проведення теми необхідно виховувати поряд з ритмічним ансамблем і дикцією. Ритмічний малюнок теми (рух восьмими, шістнадцятими, синкопами) вимагає, щоб кожна хорова партія чітко підкреслювала рівномірний рух восьмими (в першому мотиві), поєднуючи його з виразною артикуляцією слів, і синкопу другого мотиву. Для створення кращого ритмічного відчуття і єдиної вокальної позиції доцільно вокалізувати твір на «ту».

Ритмічний ансамбль при проведенні теми необхідно опирати на ритмічно-логічні акценти, які припадають не на сильну, а на відносно сильну долю кожного мотиву.



Слід домагатися рівномірної пульсації логічних акцентів у кожному голосі, оскільки це надасть виконанню теми рухливого цілеспрямованого характеру.

Хоровий ансамбль фуги виявляє і певні особливості співвідношення теми і протискладання. А саме: виділяючи з загального ансамблю основну тему, протискладання проводимо на меншій звучності, навіть у тому випадку, коли вони співаються у високій теситурі (5—7-й такти партій басів і тенорів).

Утримане протискладання цієї фуги значно полегшує співвідношення голосів, бо в кожній партії проходять знайомі мелодії теми і протискладання.



Проводячи протискладання, потрібно ритмічно точно його проспівати, підкреслюючи третю долю логічним акцентуванням.

Утриманість протискладання полегшує сприймання фуги співаками, навіть її складної середньої частини (розробки), де в різних тональностях розвиваються, ніби зіставляються, окремі частини теми і протискладання.

Розробка цієї фуги (10-й такт) починається зіставленням теми в теноровому голосі з протискладанням альтів і басів, що ніби повторюють проведення теми, почергово охоплюючи її зверху і знизу.

У противагу пом'якшеному динамічному звучанню протискладань першої частини експозиції в розробці вони вимагають однакового рівнозначного його динамічного рішення з темою, бо в зіставленні, боротьбі цих двох тем і полягає основний художній засіб драматургічного розвитку фуги.

Поліфонічний ансамбль іншої фуги «Близок день» М. Березовського має свої особливості.

«БЛИЗОК ДЕНЬ»

Музика М. Березовського

121

Moderato

1 2 3 4

С. -

А. -

Т. *f* Про го нит *p* ве тер мгло не на стья.

Б. -

5 6 7 8

f

Про_ го_ нит ве_

ве_ тер мглу не_ на_ стья, за_ ря си_

за_ ря си_ я_ ю_ ша_ я сча_ стья

9 10 11 12

- тер мглу не_ на_ стья, за_ ря си_ я_ ю_ ша_ я

_ я_ ю_ ша_ я сча_ стья в не_ бе взой_

в не_ бе взой_ дет, про_ го_ нит

f *b* *p*

Про_ го_ нит ве_ тер мглу не_

13	14	15	16
сча _ стья взо _ дет, про _ го _ нит ве _ тер,			
_ дет, про _ го _ нит ве _ тер			
ве _ тер мгло не _ на _ стья,			за _ ря си _
_ на _ стья,	за _ ря си _ я _ ю _ ща _ я	сча _ стья,	

17	18	19	20
про _	го _ нит	ве _ тер,	про _
мгло не _	на _	стья,	мгло не _
_ я _	ю _ ща _	я за _ ря си _	я _
за _ ря си _	я _ ю _ ща _ я	сча _ стья,	за _ ря си _

21	22	23	24	25
про_ го_ нит	ве_ тер,	мглу не_	на_	стья.
на_	стья.	сча_ стья по_	ра_ я нам при_	дет
ю_ ша_	я за_ ря си_	я_ ю_ ша_ я	сча_ стья взой_	дст.
я_ ю_ ша_ я	сча_ стья	в не_	бе взой_	дет.

Сама тема, що складається з двох фраз, триває протягом семи тактів. Проводячи тему в усіх партіях доцільніше орієнтуватись на дві її ніби самостійні частини:

122	про_ го_ нит	ве_	тер	мглу не_	на_	стья
	льо. льо. льо.	льо.	льо.	льо. льо.	льо. льо. льо.	
11	за_	ря си_	я_	ю_ ша_ я	сча_	стья
	льо. льо. льо.	льо.	льо. льо. льо.	льо. льо.	льо. льо.	

Це не означає, що при виконанні їх слід відривати одну від одної, порушуючи загальну цілісність теми, але відчувати їх відносну самостійність корисно, бо в експозиції і особливо в розробці, яка побудована на різних зіставленнях обох фраз, така слухова орієнтація дасть хороші практичні наслідки. Навіть умовно можна назвати першу «темою вітру», а другу — «темою зорі».

Інтонаційний ансамбль ускладнюється низхідним рухом обох фраз після звучання у високій теситурі (особливо це стосується другої фрази). Тому необхідно виховувати дихально-опорне звучання, пружність дихальних м'язів, а також утримання вокальної позиції першого звука при мелодичному рухові вниз. Виховуючи інтонування цих фраз, радимо вокалізувати

їх спочатку на «льо», а пізніше вже співати зі словами, не втрачаючи відчуття вокальної позиції складу «льо».

Інтонуючи другу фразу (5—7-й такти), доцільно опирати слухові відчуття не на зменшену квінту (*соль — до-дієз*), а на півтонове тяжіння *до-дієз* до основного тону — *ре* (як ввідного тону).

Тональна імітація проведення теми вимагає уваги співаків до різноманітних інтервальних відхилень: інтонаційного обернення першої фрази тенорів і сопрано на малу терцію *ре — фа*, альтів і басів — на малу секунду *ля — сі-бемоль*; різного інтервального співвідношення між обома фразами; у тенорів і сопрано скачок на септиму (*ля*¹ — *соль*¹), у альтів і басів — на октаву (відповідно *ре*¹ — *ре*²; *ре* — *ре*¹).

Інтонування обох фраз теми слід опирати на логічні акценти сильних долей. Так, в першій фразі теми тенорів («прогонит вѣтер мглу ненастья») основний логічний змістовний акцент мусить бути в другому такті, а на початку 4-го такту — допоміжний ритмічний акцент, відсутність якого приведе у виконанні до певного «виштовхування» останнього складу слова («ненастья»). Логічний наголос другої фрази краще робити на початку 7-го такту («заря сияющая счастья»). І хоч декламаційна логіка припускає наявність наголосу на початку 6-го такту («заря сияющая счастья»), все ж цього робити не слід, бо цей наголос перешкодить слуховому відчуттю цього звука як півтонового ввідного тону, що тяжіє до основного тону на слові «счастья». Отже, наголос у другому такті може дати інтонаційне «сповзання», тобто низьке звучання.

У розглядуваній фузі М. Березовського протискладання не утримані, а вільні. Тому самостійне їх проведення усіма голосами ускладнює поліфонічний ансамбль.

Характер мелодичного руху протискладань усіх голосів переважно статичний завдяки остинатному повторюванню звуків, які вимагають уважного інтонування.

Для кращого сприймання протискладань доцільно звернути особливу увагу на декламаційні й ритмічні їх співвідношення, повторювання окремих слів і фраз. Наприклад, сопрано у протискладанні (з 14-го такту) тричі повторюють фразу «прогонит ветер» і в кінці один раз — «мглу ненастья». Ритмічний рух першої фрази проходить восьмими і чвертями, а другої і третьої — з опорою на половинні тривалості.

Характерною рисою експозиції цієї фуги є інтермедія (17—25-й такти), що проходить після повного чотириголосного проведення основної теми. Інтермедія тут відіграє роль перехідної, модулюючої зв'язки між експозицією і середньою частиною. Вона може бути у фугах і в іншому місці, наприклад, переривати експозиційне проведення теми, створювати модуляційні переходи в розробці, проте секвентний характер її в усіх випадках вимагає

уваги до ладотональних, інтонаційних моментів. В даному разі секвентно-низхідні тональні ходи усіх голосів можуть привести до пониженого звучання. З цього погляду слід особливу увагу звернути на тенорів і басів, які, проводячи секвентне імітування другої фрази теми («заря сияющая счастья»), повинні стійко висотно утримувати ці фрази (інтервали сексти і квінти) при тональному русі вниз. Сопрано і альтам потрібно свої гармонічно-витримані звуки підстроїти до висотного звучання основних тем чоловічих голосів. У тональному русі інтермедії всі голоси повинні відчувати домінантово-тяжіюче звучання 24-го такту і чистоту розв'язати його в ля мінор, тональність середньої частини, що починається з 26-го такту.

Говорячи про специфічні риси поліфонічного ансамблю кожної фуги, слід виділити те загальне, що поєднує їх.

Якщо кожна fuga має свої особливості інтування (залежно від мелодії і характеру теми), специфічне співвідношення поліфонічних голосів (тем і протискладань), то загальним для усіх фуг є суворі ритмічна і темпова їх організація.

Класичний стиль виконання хорових фуг не дозволяє будь-яких темпових відхилень (*ritenuto*, *accelerando*, *fermato* тощо), і це відрізняє фугу від інших поліфонічних творів вільного імітаційного розвитку.

Така специфіка фуги вимагає єдиного темпового і ритмічного ансамблю. Витримано-статичний темп кожної партії і хору в цілому створюють умови для поєднання багаточисленних імітацій в єдине ціле. Найменша невитриманість темпу приведе до повного розладу хорової злагодженості.

Виховуючи рівномірний темповий ансамбль, необхідно свої слухові відчуття опирати на акценти сильних долей кожного такту. Вони будуть не однакові за силою, оскільки це залежить від логічної думки імітаційних тем, але завжди на рівномірній ритмічній відстані один від одного. Така рівномірна метрономічна пульсація і статична темпова витриманість не будуть ознакою антихудожнього виконання фуги, навпаки, вони створять характерну художню форму, що цементує, скріплює фугу і надає їй благородного, величного звучання. Отже, фуга виконується в одному темпі. Виняток становить завершальний каданс, що проходить, як правило, в урочисто-уповільненому темпі.

Хоровий ансамбль контрастної поліфонії

Цей вид поліфонічного розвитку музичної думки витікає з характеру контрастності поліфонічної фактури і вимагає іншого, ніж імітаційний або підголосочний ансамблі.

Імітаційна поліфонічність, як вже говорилося, визначає мелодичну самотійність голосів, що ведуть по чергово (імітують) одну тему, зберігаючи в основному її інтонаційне зерно, ритм,

характер. Через це імітаційний ансамбль являє собою чергування однієї і тієї ж теми різними голосами. Труднощі імітаційної поліфонії полягають у всіляких інтонаційних і ладотональних відхиленнях. Цей ансамбль зберігає в першу чергу єдиний ритм і виразний характер почергового імітування голосів.

Контрастна ж поліфонія відрізняється від імітаційної одночасним (а не почерговим) поєднанням різних мелодій, контрастних за ритмом, самостійних в інтонаційному і виразному відношенні. Поруч з основною мелодією з'являється інша, контрастна мелодія, що збагачує художню виразність твору новим настроєм, характером. Таке збагачення музичної думки твору визначає яскраву емоціональність контрастної поліфонії.

Труднощі контрастного поліфонічного ансамблю полягають у необхідності виховання різного ритмічного ансамблю між голосами, самостійної динамічної і мелодичної їх виразності. Рух контрастних голосів поєднується єдиним ладотональним планом і темпом.

Пропонуючи методи виховання контрастного поліфонічного ансамблю, ми вважаємо за необхідне застерегти керівників від тої хиби у хоровому виконанні, коли іноді контрастна поліфонія зводиться нанівець і набирає рис підголосочної поліфонії або навіть гармонічного багатоголосся.

Взагалі, слід відмітити, що поліфонія ще не посіла належного їй місця в хоровому виконавстві, бо в теоретичних розвідках та й в практичній роботі приділяється недостатньо уваги вивченню різних її видів. Особливо недооцінюється роль контрастної поліфонії, яка у переважній більшості випадків розглядається і трактується у виконанні як підголосочна поліфонія. Контрастні мелодії не зіставляються, а згладжуються, інакше кажучи, виділяється основна тема, а контрастні голоси проходять у вигляді супроводу, в кращому випадку — у вигляді підголосків. Все це збіднює виконавську виразність співу.

Зіставлення ритмічних контрастів у характері основної мелодії. Уривки творів, що розглядатимуться, являють собою зіставлення ритмічних контрастів, які проходять в одному виразному настрої з основною мелодією, збагачуючи її ритмічно і мелодично.

Це ще не буде контрастною поліфонією в повному розумінні цього слова, а є лише елементами контрастної поліфонії, дуже виразними і цікавими.

У цих випадках хоровий ансамбль характеризується самостійністю ритмічної побудови мелодій кожного з голосів. Тут можна було б говорити про основну тему і ніби супровід до неї контрастних голосів або підголосків, підкорених одному настрою, проте ритмічний контраст мелодій дає самостійні логічні наголоси і відповідну динамічну спрямованість.

«НАМ ЗВЕЗДЫ КРОТКИЕ СЯЛИ»

Музыка В. Калинникова

Meno andante

123

C. По_мерк_ли звезд_ы и у_ны_

A. По_ мерк_ ли звезд_ы и по_

T. По_ мерк_ ли звезд_ы и по_

B. По_ мерк_ ли звезд_ы и по_

3 4

- ло по_блек_ли бед_ны_е цве_ ты. Ког_да ж, о

- блек_ ли цве_ ты Ког_да ж, о

- блек_ ли цве_ ты Ког_да ж, о

B. По_ мерк_ ли звезд_ы и по_

ДИВНИЙ ФЛОТ

Музика П. Козицького

Meno mosso

1

2

С. А.

124

Т.

Б.

Що шу_

Що шумить, дзвенить вер_ха_ ми?

3

4

_ мить, дзвенить вер_ха_ ми, що там тру_ сить по_ ро_

Що шумить, дзвенить верха_ ми?

5

6

ха ми вран_ ці на зо_ рі? Гі_ка_ ю_ чи

Тру_ сить по_ ро_ха_ ми вранці? То

То гі_ка_ ю_ чи

В уривку з твору В. Калиникова «Нам звезды краткие сияли» сопрано ведуть основну мелодію, а решта голосів рухається в ритмічному контрасті, ніби створюючи до неї гармонічний фон. Тому, перш за все, слід добитися самостійного ритмічного ансамблю трьох нижніх голосів, поєднуючи їх повільний широкий рух в єдиному гармонічно-наспівному звучанні. Пояснимо докладніше. Хоч цей гармонічний рух, на перший погляд, нагадує акордовий супровід до гнучкої, наспівної мелодії (поєднується з нею ліричним настроєм, єдиним динамічним рішенням), проте в ньому досить яскраво проступає його художня самостійність. Якщо окремо проспівати гармонічний рух трьох нижніх голосів, то виявиться, що прозора хоральність, гармонічна виразність може бути цілком розкрита ліричним змістом поетичної фрази. Отже, не слід гармонічне звучання альтів, тенорів та басів розглядати примітивно, як акордовий супровід сопрановій партії, а потрібно створити їх художньо-самостійне хоральне співзвуччя, яке у поєднанні з мелодичною лінією верхнього голосу дасть вивершений хоровий ансамбль поліфонічного багатоголосся. Художня самостійність нижніх голосів може бути обумовлена ще й їх самостійним мелодичним спрямуванням до певних логічно-змістовних наголосів. Наприклад:

сопрано



«померкли звезды и уныло поблекли бедные цветы»

альти, тенори, басы



«померкли звезды и поблекли цветы»

Тут не можна говорити про самостійні кульмінації, бо усі вокально-музичні художні засоби підпорядковані розкриттю єдиного настрою і підкорені загальному динамічному рухові. Але контрастність мелодії сопрано й інших голосів збагачує твір виразно-динамічними нюансами.

Уривок з твору «Дивний флот» П. Козицького ілюструє контрастний ансамбль руху жіночих і чоловічих голосів. Ритмічно-мелодичний характер співу обох хорових груп передає єдиний бадьорий, рішучий настрій, проте самостійність ритмічного малюнка створює своєрідний ритмічний контраст, а саме: більш вільному ритмічному руху мелодії жіночих голосів протиставляється сувора ритмічна пульсація голосів чоловічої групи. Це певною мірою доповнює революційну спрямованість музично-художнього образу твору, насичуючи її характером чіткого маршу, що ніби символізує рішучість пролетарського поступу.

Тут слід звернути особливу увагу на контрастні зіставлення ритміко-мелодичних наголосів, а саме рівномірній пульсації наголосів кожної долі чоловічого хору протиставити нерівномір-

ний рух наголосів мелодії жіночого хору. Так усі три фрази сопрано і альтів характеризуються різноманітною мелодійною спрямованістю (не квадратна ритмічна структура фраз): перша фраза рухається логічно до першої долі 3-го такту, друга — прямує до другої долі 4-го такту, а третя фраза починається на другій долі 5-го такту з ритмічного наголосу («вранці на зорі»). Вільна ритмічна пульсація мелодії, тобто відсутність метрономічної витриманості, надає їй широкого, роздольного характеру, і протиставлення з суворою ритмічною пульсацією тенорової і басової партій тільки підкреслює ритмічну виразність твору.

Зіставлення ритмічних контрастів самостійно-виразних мелодій. Якщо в попередніх розглядуваних уривках хорових творів зіставлення ритмічних контрастів проходило в емоціональному характері основної мелодії, і в єдиній динаміці (за винятком динамічних нюансів логічних фраз), то поліфонія, в якій контрастний голос самостійно виразний в своєму мелодично-динамічному русі, значно динамізує художній образ, створюючи контрастні зіставлення різних емоціональних настроїв.

Виховання такого ансамблю виявляє зіставлення і навіть протиставлення не тільки ритмічних, але й мелодично-динамічних контрастів, тобто зіставлення різних емоціональних кульмінацій. Так композиційні прийоми побудови поліфонічного ансамблю збагачають виконавські можливості хору, глибше і яскравіше розкриваючи драматургію мелодичного розвитку з поєднанням різних емоціональних настроїв у єдиний художній образ.

Уривок твору «Зима» (125) Б. Лятошинського демонструє контраст двох тем: основної ритмічної мелодії хору і мелодично-роздольної контрастної теми соліста-тенора (за відсутністю соліста може співати вся партія перших тенорів).

«ЗИМА»

Музика Б. Лятошинського

Allegro moderato

125

С. А. В по - ле чис - том се - реб - рит - ся снег вол -

Соло (Тенор) *f* Пой, ям_щик!

Т. Б.

_ нис_ тый и ря_ бой, све_тит ме_ сяц, трой_ ка
 В ча_ сы до_ рож_ной ску_ки на до_

мчит_ ся по до_ ро_ ге стол_ бо_ вой.
 _ ро_ ге в тьме ноч_ ной.

Основна мелодія хору в безперервно пульсуючому ритмі створює характер рухливої «подорожньої» пісні, в якій ніби відчувається рівномірний тупіт коней із срібним переливом дзвіночків; одночасно мелодія соліста передає інший характер, відповідний до ямщицької пісні, де розповідається про широчінь степів, про душевні переживання людини.

Незважаючи на те, що хор проводить основну мелодію твору, поліфонічний ансамбль вимагає, щоб вона виконувалась на *piano* в зіставленні з динамічно-насиченою (*forte*) мелодично-наспівною темою ямщика у тенорів. Отже, ритмічно-динамічний контраст висуває на перший план другу тему, що емоційально збагачує твір настроєм широти. Наступні уривки з творів «Гра в зайчика» і «З-за гори сніжок летить» (126, 127) також характеризуються контрастністю нової мелодії щодо основної теми.

ГРА В ЗАЙЧИКА

Con moto

Обробка М. Леонтовича

126

С.
А.

Зай_чик не ска_че, бід_нень_кий пла_че,

Т.

А.

Б.

сі_рий куль_га_є, ніж_ки не_ма_є.

ІЗ-ЗА ГОРИ СНІЖОК ЛЕТИТЬ

Обробка М. Леонтовича

Moderato

Ой!

127

С.
А.

Ой!

Т.

Ой!

Б.

Як той пі_сок то_бі зій_де, то_ді твій синз ві_ська приїде,

Ой!

В цих уривках лірично-сумний настрій творів збагачується контрастними темами, інтонаційна виразність і мелодійна гнучкість яких надає їм значення самостійних мелодій «плачу», притаманних народним наспівам. Ці мелодії-«заплачки» збагачують художній образ, надаючи йому більшої задушевності і зворушливості.

Створюючи хоровий ансамбль, слід підкреслити виразну самостійність цих мелодій і ні в якому разі не розглядати їх у плані підголосків або гармонічного супроводу. Виховуючи поліфонічний ансамбль цих пісень, слід звернути увагу на контрастну інтонаційно-динамічну самостійність мелодій плачу. Такими яскравими контрастними зіставленнями багата поліфонічна палітра М. Леонтовича, в якій самостійні голоси створюють виразне сплетіння художніх образів — народних поем.

Мелодія-вокаліз тенора на «ой» («Гра в зайчика») має інтонаційно-півтонові ходи до квінти, що притаманне інтонаційній виразності народних пісень, тому в народі побутує вислів «квінта плаче». Ця особливість вимагає великої уваги виконавців до співу «квінтових» інтонацій.

Хоровий ансамбль у цьому творі передбачає контраст динамічних зіставлень руху жіночих голосів і тенорового голосу. А саме: рівномірних динамічно-ритмічних прямувань двотактових фраз жіночих голосів (4 фрази) та більш широкого динамічного прямування теми тенора (3 фрази).

Динамізований рух обох контрастів необхідно поєднати загальним наростанням до єдиної кульмінації.

Зіставлення контрастів уривку «Із-за гори сніжок...» (127) виявляє ще більшу інтонаційну гнучкість контрастної поліфонії.

Для мелодії-плачу сопранового голосу (вокаліз на «ой») характерні звороти зменшених квінт (мі-бемоль² — ля¹, сі-бемоль¹ — мі-бекар¹), що надають мелодичному рухові великої емоційної виразності, поглиблюючи драматичний настрій твору.

Аналізуючи хоровий ансамбль контрастної поліфонії, маємо на меті підкреслити самостійність контрастних мелодій, які дуже часто створюють протиставлення, боротьбу двох тем, що і складає художні особливості драматургічної побудови музичного твору. Мелодична виразна самостійність таких контрастів дуже часто сприяє тому, що нова контрастна тема імітаційно-поліфонічно розробляється іншими голосами.

В уривках з творів «Піють півні» (128) і «Развалину башни» (129) яскраво протиставляються дві теми (основна і контрастна) з їх самостійною імітаційною розробкою. Динамічний розвиток обох тем проходить у їх боротьбі, і друга контрастна мелодія, поступово переходячи до верхнього голосу, ніби переборює основну мелодію, створюючи загальну кульмінацію твору.

ПІЮТЬ ПІВНІ

Обробка М. Леонтовича

Andante
legato

128

С.
А.
Т.
Б.

Піють тре-ті, ще й чет-вер-ті,

я до-до-му йду, зу-стрі-ча-ю

ді-ве-роч-ка в виш-не-вім са-ду.

Agitato

mf «Ой, бра-то-ва, бра-то-вень-ка, бра-то-» *mf*



Хоровий ансамбль у творі «Піють півні» будується на одночасному зіставленні основної теми в сопрано і гамоподібної контрастної мелодії тенора, яка імітаційно розвивається, переходячи до басових голосів (у другому варіанті), потім до жіночих (у третьому варіанті) і в протиставленні з основною синкопованою мелодією, що звучить у баса, ніби перемагає її, створюючи динамічну кульмінацію твору.

У цьому поліфонічному ансамблі слід звернути особливу увагу на протяжне, широке звучання гамоподібної контрастної мелодії, яка своїм наспівно-динамізованим рухом в усіх голосах розширює діапазон пісні, створюючи в зіставленні з основною мелодією драматичний характер художнього образу.

«РАЗВАЛИНУ БАШНИ»

Музыка С. Танеева

129

Largo $\text{♩} = 80$

p

С. И смот _ рит се _ да _ я ска _

А. tr

Где ве _ тер ка _ ча _ ет и го _ нит вол _

Т. *tr*

И

Б.

2 *f* 3 3 *dim.* 3

_ ла 'в глу _ би _ ну, где ве _ тер ка _ ча _ ет и го _ нит вол _

_ ну в глу _ би _ ну, в глу _ би _

cresc. *f*

cresc. *f* *dim.*

смот _ рит се _ да _ я ска _ ла в глу _ би _ ну,

tr 3 *mf* 3 3 3 3 *f* *dim.*

Где ве _ тер ка _ ча _ ет и го _ нит вол _ ну в глу _ би _

4 *mf* 5 *cresc.*

-ну, где ветер кача-ет и го-нит, и

-ну, в глу-би-ну, и смот-рит се-

где ветер кача-ет и го-нит вол ну, и го-нит вол

cresc

-ну, и смот-рит се-да-я ска-ла в глв-би-

f *cresc*

6 *ff* 3 3 3 3

го-нит вол-ну, ка-ча-ет и го-нит вол-

-да-я ска-ла в глу-би-

ff

-ну,

ff

-ну,

7 3 3 3 3 8 *pp* 9

- ну, где ветер качает и гонит вол- ну. И ви- дит.

- ну. И ви- дит.

3 3 3 3 *pp*

где ветер качает и гонит вол- ну. И ви- дит.

3 3 3 3 *pp*

где ветер качает и гонит вол- ну. И ви- дит

Хоровий ансамбль уривка «Развалину башни» потребує контрастного зіставлення двох тем: основної величної теми «башти» і теми «вітру», мелодично-ритмічна особливість якої (гамоподібні тріольні ходи) вимагає великої уваги до інтонаційного ансамблю і виховання єдиної вокальної лінії звучання. Імітаційна розробка контрастної теми «вітру» в усіх партіях і поступовий її рух від нижніх до верхніх голосів (А, Б, Т, С) визначає її самостійність і яскраву виразність теми, що, в одночасному протиставленні з основною імітуючою темою, емоційно доповнює і збагачує художній образ твору. Виховуючи хоровий ансамбль обох контрастних тем, необхідно побороти ритмічні труднощі в зіставленні контрастних ритмів (рух чвертей і восьмих проти руху тріолями), домагаючись чітко «квадратного» руху чвертей і восьмих у темі «башти» з одночасним протиставленням рівномірно плавного руху тріолей в темі «вітру». Зіставляючи ці теми, треба поєднати їх єдиним характером виконання, темпом і динамізованим рухом, спрямованим до загальної художньої кульмінації.

Хоровий ансамбль контрастної поліфонії вимагає від керівника хору уваги до самостійних контрастних мелодій, які, в зіставленні і протиставленні з основною мелодією, збагачують виразність твору.

Виділяючи в хоровому ансамблі моменти ритміко-мелодійних і динамічних контрастів-зіставлень, необхідно слідкувати за збереженням художньої міри цих контрастів, поєднуючи їх єдиним темповим рухом, ладотональною основою, єдиним характером художнього образу.

Виховуючи хоровий ансамбль різних видів поліфонії (підголосочної, імітаційної, контрастної), необхідно виявляти саме ті особливості поліфонічного ансамблю, що відрізняють його від гармонічного. Отже, у противагу ритмічній і динамічній узгодженості, злагодженості голосів у творах акордової фактури в поліфонії керівник повинен виховувати хоровий ансамбль, що відзначається виділеннями, зіставленнями і протиставленнями поліфонічних голосів, самостійних в мелодично-ритмічному і динамічному відношеннях.

Хорове багатоголосся складається не тільки з двох контрастних видів: гомофонно-гармонічного і поліфонічного багатоголосся, а дуже часто являє собою третій вид, так звану мішану фактуру, що визначається поєднанням гармонічного і поліфонічного багатоголосся.

Вміючи виховувати окремо гармонічний і поліфонічний ансамблі, керівник хору зможе досягти хорового ансамблю мішаної фактури, проаналізувавши досконало твір. Побудова такого мішаного ансамблю вимагає уваги до контрастних зіставлень багатоголосся, різноманітний характер яких робить твір яскравим у художньому відношенні.

ХОРОВИЙ АНСАМБЛЬ СПОЛУЧЕНЬ МЕЛОДИЧНО-ХРОМАТИЧНОГО РУХУ ГОЛОСІВ

Створюючи хоровий ансамбль багатоголосної фактури (гармонічної, поліфонічної, мішаної), треба приділити певну увагу вихованню в хорі навичок найскладнішого ансамблю сполучень мелодично-хроматичного руху голосів.

Хроматичний рух — це хроматичні видозміни діатонічних ступенів певного ладу, що ускладнюють ладові слухові відчуття співаків, які звикли до певних ладових співвідношень діатонічних ступенів звукоряду. Виховання хорового ансамблю у таких випадках доцільно проводити, поступово ускладнюючи вправи, спочатку, наприклад, хроматичні видозміни одного ступеня звукоряду, потім хроматичні видозміни ступенів звукоряду в межах тетрахордів (прохідні хроматизми) і вже після цього звернутись до хроматичних ходів голосів усього звукоряду зі складними гармонічними сполученнями, що утворюються в результаті поєднання мелодично-хроматичного руху окремих голосів.

Розпочинати роботу слід із вправи, що демонструє хроматичні видозміни діатонічних ступенів мажорного звукоряду.

Виховати у хористів відчуття поступових хроматичних видозмін ступенів мажорного звукоряду гами у висхідному і низхідному рухах можна на цій вправі.

В інтонуванні хроматичних півтонів слід спиратися на метод ладового тяжіння півтону до діатонічного ступеня.

Помірно

Мажор

130

інтонування ускладнюється «подвійним» вводним тяжінням, причому переважає у співаків слухове відчуття другого звука (діатонічного вводного півтону), тому перший хроматичний півтон при його відтворенні голосом викликає певні труднощі. У цьому випадку слід намагатися ніби ладово-висотно попередити звучання діатонічного вводного півтону, створивши попередній хроматичний вводний звук до нього.

Співати цю вправу в до мажорі слід в унісон, другий голос доцільно використовувати в гамах інших тональностей.

У другому голосі при низхідному русі зустрічається досить незручний хід: *фа¹ — соль¹ — фа-діз — фа-бекар¹*. Щоб відчутти хроматичну видозміну IV ступеня, слід увагу співаків зосередити на «подвійному» вводному тяжінні вниз до *фа¹*.

В роботі доцільно використати також вправу хроматичних видозмін ступенів звукоряду мінору (натурального і гармонічного).

Співаючи хроматичні півтони мінорного звукоряду, потрібно

Натуральний мінор

131

Мы зна_ем гам_му хо_ро_шо, не за_труд_ня_ет нас ни_что.
Мм... Лі- і- і- і...

6

Мы зна_ем гам_му...

В

Мы зна_ем гам_му...

Г

Мы зна_ем гам_му...

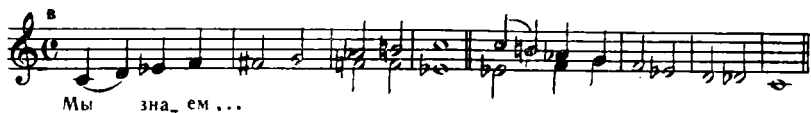
Гармонічний мінор

132

Мы зна_ем...

6

Мы зна_ем...



також звернути увагу на місця «подвійних» півтонових тяжінь, інтонуючи їх методом попередньої вправи мажорного звукоряду.

Найскладнішим виявиться висхідний хроматичний рух натурального мінору (вправа «г»): соль¹ — ля-бемоль¹ — ля-беккар¹ — сі-бемоль¹, в якому хроматично-підвищений VI ступінь (ля-беккар¹) ускладнює ладові відчуття VII ступеня — сі-бемоль¹ — до². При інтонуванні цього ходу у співаків виявиться бажання створити мелодичний міно́р (ля-беккар¹ — сі-беккар¹ — до²). У цьому випадку краще інтонувати ля-беккар¹ з тяжінням униз, як «подвійне» півтонове тяжіння до квінти (соль¹ — ля-бемоль¹ — ля-беккар¹) і, ніби окремо, проінтонувати сі-бемоль¹, «відтягнувши» його від до².

Ладові слухові відчуття півтонових тяжінь хроматизмів з опорою на стійкі звуки ладу в поєднанні з навичками співаків відтворювати голосом загострено-близько ці тяжіння — є, на наш погляд, основним методом виховання хорового ансамблю найскладнішого мелодико-хроматичного руху голосів.

Часто хроматичні видозміни одного ступеня в творах сприймаються важче, ніж цілий хроматичний хід, бо така будова мелодії порушує звичне для співаків ладове відчуття.

В уривках з народних пісень, що наводяться нижче, хроматичні відхилення являють собою ладові видозміни, точніше — зіставлення двох ладів.

ПРЯЛЯ

Обробка М. Леонтовича

Moderato

С. А. Т. Б.

А свек-ру-ха йде, як змі-я, гу-

4 -де, гу - де: 5 6

як змі_ я, гу_ де: дрім_ли_ ва_ я,

як змі_ я, гу_ де: дрім_ли_ ва_ я,

-де: «Сон_ ли_ ва_ я. дрім_ли_ ва_ я,

до ро_ бо_ ти лі_ ни_ ва_ я не_ віст_ ка мо_ я».

7 8 9 10

до ро_ бо_ ти лі_ ни_ ва_ я не_ віст_ ка мо_ я».

до ро_ бо_ ти лі_ ни_ ва_ я не_ віст_ ка мо_ я».

до ро_ бо_ ти лі_ ни_ ва_ я не_ віст_ ка мо_ я».

ЩЕДРИК

Обробка М. Леонтовича

Allegretto

mf

134

В те_ бе то_ вар хо_ ро ший.

В те_ бе то_ вар весь хороший, бу_ деш мати мір_ ку грошей

В уривку пісні «Пряля» сприймання і відтворення хроматичних змін стане доступним, якщо свідомо спрямувати увагу співаків на ладові зіставлення.

Точно проспівати тенорову партію, особливо її 2—3-й такти, можна досить легко, якщо хроматичні зміни вважати появою мелодичного мінору після гармонічного.

Проте той же мелодичний мінор наприкінці уривка (9-й такт) у тенорів сприймається дещо складніше, оскільки проходить він після натурального мінору (6—8-й такти — *до-бекар, ре-бекар*).

Звикши протягом цілої фрази до відчуття ладової окраски натурального мінору (5—8-й такти), співаки гірше сприйматимуть появу *до-дієз* (9-й такт) і, як правило, співатимуть *до-бекар*. Подолати ці труднощі можна, якщо звернути увагу тенорів на ладовий контраст звучання обох уривків фрази, порадивши хористам свідомо створити «підвищене» звучання мелодичного мінору в противагу натуральному.

Для кращого сприймання таких хроматично-ладових видозмін радимо звернутися до вправи, в якій фрази, що становлять зіставлення, перетворюються в тетраборди.



Якщо співакам вказати на ладовий контраст, вони вільно створять хроматичну видозміну мелодичного мінору.

Дуже великого поширення набув хор М. Леонтовича «Щедрик», проте рідко коли зустрічаємо точне відтворення тенорової партії. І це не дивно, бо співаки відчувають весь час ладові інтонації натурального мінору (*ре — мі-бемоль*). Крім того, інтонування *мі-бекар* ускладнюється ще тим, що відсутність *фа-дієз* не створює у співаків відчуття контрастного мелодичного мінору (*ре — мі-бекар, фа-дієз — соль*). Тут скоріше не ладові зіставлення, а відхилення від ладу на один хроматичний звук (дорійський лад з підвищеною секстою). До того ж, партія тенорів звучить у високій теситурі на відкритій голосній «е». Використовуючи аналогічну вправу з тетрабордом, треба побудувати її в середній теситурі *ре* мінору, щоб без напруження домогтися слухового сприймання і відтворення голосом ладового контрасту.



Пізніше цю фразу слід співати в оригінальній тональності, створюючи на дихальній опорі зібране звучання голосної «е».

Хроматичні видозміни сприймаються найскладніше тоді, коли в голосах відсутні ладові зіставлення, порівняння яких до певної міри полегшує слухові сприймання співаків.

Візьмемо для прикладу уривок з хору В. Калинникова «Солнце, солнце встает».

«СОЛНЦЕ, СОЛНЦЕ ВСТАЕТ»

Музика В. Калинникова

1 Moderato

2

3

С. А. Т. Б.

137

f *mf* *f* *mf*

Солн - це. солн - це вста - єт, над го -

Солн - це. солн - це вста -

- ро - ю кру-той, засвер-кал. задрожал солнца луч зо-ло-той.

- єт. за - свер - кал луч зо-ло-той

Тут хроматичні видозміни звуків становлять певні труднощі для їх відтворення через те, що ладово-мелодичні відхилення пов'язані зі складними ладово-гармонічними сполученнями.

Другий такт проспівати чисто ще більш-менш легко, бо хроматизми у даному випадку своїм півтоновим тяжінням підкреслюють ладову опорність стійких звуків фа мажору (соль-дієз¹ — ля¹, сі-бекар — до).

Відтворення ж третього такту при виконанні вимагає певного попереднього тренування. Поява тут у тенорів мі-бемоля не призвела б до труднощів, оскільки разом з фа у басів створило V₇ до IV ступеня (сі-бемоль мажор), тобто звичні ладові гармо-

нічні відчуття. Але одночасне звучання *фа-дієз*¹ у альтів створює введений септакорд, який, хоч і розв'язується у II ступінь (*соль* мінор), все ж у поєднанні з основним тоном *фа* мажору у басів сприймається ладово нестійко.



Для кращого гармонічного відчуття хроматизмів усіх трьох тактів (3—5-й такти) слід відпрацювати спочатку злагодженість і чистоту інтонації верхніх голосів, відкинувши звучання басового голосу (органний пункт). Це не викличе великих труднощів, якщо *фа-дієз*¹ і *мі-бемоль*¹ підкорити ладово-гармонічним відчуттям введеної гармонії з розв'язанням її у *соль* мінор. У четвертому такті поява *ре-бемоль* у тенорів ускладнює слухові відчуття, бо гармонія «вводного» септакорду не розв'язується у *фа* мажор, а знову повертається до попереднього відхилення в *соль* мінор.



Отже, треба слухові відчуття сопрано, альтів і тенорів, що створюють «введений» септакорд *фа* мажору, спрямувати до попередньої гармонії (VII₇ *соль* мінору). Певні особливості виявляє тут теноровий голос, що являє співвідношення сьомих ступенів введених септакордів (*ре-бемоль* — *мі-бемоль* — *ре-бемоль*).

Відчувши хоровий ансамбль сполучень мелодичного руху верхніх голосів, необхідно до них приєднати органне звучання тоніки *фа* мажору (в басовому голосі), навколо якої сопрано, альти і тенори зможуть свідомо створювати півтоново-вводні гармонії.

Тільки зосередивши увагу співаків на певних ладово-гармонічних співвідношеннях і їх відхиленнях, можна виховати хоровий ансамбль сполучень складного мелодично-хроматичного руху окремих голосів.

Хроматичний мелодичний рух, як співвідношення 3—5 і більше півтонів, найчастіше являє собою хроматичні видозміни в межах нижнього і верхнього тетраходів або цілої гами, прохідні ноти між стійкими звуками ладу.

Для виховання навичок ладово-інтонаційного відчуття хроматичних ходів у практичній роботі з хором корисно застосовувати різні вправи тетраходів, хроматичних гам, кадансів тощо.

Вправа з тетраходами має на меті виховати у співаків відчуття прохідних хроматичних звуків у межах нижнього чи верхнього тетраходів.





Співаючи ці хроматичні співвідношення, необхідно як і в попередніх вправах, хроматичні півтони розв'язувати у діатонічні.

Дуже важливо весь мелодично-хроматичний хід у своєму слуховому сприйнятті опирати знизу і зверху на два ладово-стійкі звуки. Так, у вправі (140 а) хроматичний хід слід опирати на нижній основний тон і терцію мажору, (140 б) — на терцію і квінту, (140 в) — на квінту і верхній основний тон. Якщо теситурні умови для нижніх голосів будуть викликати певні утруднення при співі, то слід використати другий голос. Цю вправу можна відповідно перебудувати в натуральний і гармонічний мінор.

Дуже корисним є спів всієї хроматичної гами.

Помірно
а

141

Весь звукоряд хроматичної гами необхідно виконувати з ладовим тяжінням хроматизмів у відповідні ступені, опираючись у слуховому відчутті, як завжди, на ладово-стійкі звуки (до¹ — мі¹ — соль¹ — до²).

Співати можна в різних тональностях з використанням другого голосу (141 б).

Для виховання в хорі самостійного відчуття прохідних хроматичних звуків у багатоголосі корисно використати відповідно побудовані каданси, дотримуючись тих же принципів ладово-тяжіючого інтонування.

Помірно

Каданси повні складні

142

С. А.

Мм... Лей _ ся, песнь мо _ я! Мм... Лей _ ся, песнь мо _ я!

Т. Б.

Каданси з секстакордом II ступеня

б

Мм... Лей _ ся, песнь мо _ я! Мм... Лей _ ся, песнь мо _ я!

Каданси з септакордом II ступеня та його оберненнями

в

Мм... Лей _ ся, песнь мо _ я! Мм... Лей _ ся, песнь мо _ я!

Мм... Лей _ ся, песнь мо _ я! Мм... Лейся, звон_че песнь мо _ я!

Доцільно співати секвенції кадансів з висхідним хроматичним відхиленням у нові тональності. Це допоможе у вихованні відчуття гармонічного звучання сполучень мелодико-хроматичного руху окремих голосів, у вихованні домінантово-хроматичного тяжіння і розв'язання.

Широко

143

С. А. Т. Б.

Хай дзвенять піс_ні, піс_ні! Хай дзвенять піс_ні, піс_ні!
Лей_ся, песнь мо_я, мо_я! Лей_ся, песнь мо_я, мо_я!

Хай дзвенять піс_ні, піс_ні! Хай дзвенять піс_ні, піс_ні!
Лей_ся, песнь мо_я, мо_я! Лей_ся, песнь мо_я, мо_я!

Хай дзвенять піс_ні, піс_ні! Хай дзвенять піс_ні!
Лей_ся, песнь мо_я, мо_я! Лей_ся, песнь мо_я!

Усі партії із завершенням кадансу рухаються півтонами вгору, створюючи хроматично-змінену тональність. Це не стосується басового голосу, що прямує вгору через доміанту нової тональності.

В першу чергу треба відчутти ладово-тяжючі звуки сопрано і басів: сопрано — мажорний ввідний тон, басы — доміантова квінта нової гармонії. Альти і тенори рухаються також із слуховим відчуттям ладового півтонового тяжіння, створюючи терцію і квінту нової тональності, та найважливіше — це відтворити ходи сопрано і басів.

Створюючи хоровий ансамбль багатоголосних творів з хроматичним рухом голосів, необхідно користуватись набутими навичками співу хроматичних тетраходів, гам, кадансів.

Ладова опорність хроматичних ходів — це найголовніше в інтонуванні. Відтворюючи прохідний мелодично-хроматичний рух будь-якого голосу в творі, необхідно, в першу чергу, відчутти його ладову стійкість вниз і вгору.

Розглянемо уривок з твору К. Стеценка «Сон».

СОН

Музика К. Стеценка

144

Зе- ле- ний гай, па- ху- че по- ле в тюр-
 Зе- ле- ний гай, па- ху- че
 3- мі при- сні- ло- ся ме- 4 ні, при- сні- 5 лось
 по- ле в тюр- мі при- сні- ло- ся ме- ні, і
 гай в тюр- мі прис- нив- ся

Весь рух мелодії альтів необхідно спрямувати від квінти до верхнього основного тону (до¹ — фа¹). Особливо слід висотно відчутти верхній основний тон (фа¹), що зустрічається п'ять разів і являє собою основну опорну точку цієї партії. Проміжною ладовою опорою цього ходу є мі-бемоль — септима септакорду I ступеня. До нього спочатку прямує хроматичний рух від квінти (до¹). Відчувши, в першу чергу, на слух і відтворивши голосом ладове прямування всього хроматичного ходу до фа, слід точно проінтонувати до-дієз, що півтоново тяжіє у ре¹, і ре¹, що тяжіє у мі-бемоль¹.

Хроматичний рух тенорового голосу також прямує від квінти (до) до септими (мі-бемоль), що виступає тут основною ладово-висотною точкою, чисте відтворення якої має дуже важливе значення. Співаючи навіть квінту, доцільно внутрішньо відчувати високе звучання мі-бемоль. Альтам і тенорам при співі хроматичних ходів корисно їх ладову опорність формувати поруч із стійким звучанням основного тону у басів та терції мажору в сопрано.

У загальному наспівно-поліфонічному ансамблі слід домагатися виразності гнучких хроматичних мелодій тенора і альти, як особливого інтонаційного виразу сумного настрою художнього образу твору.

Хоровий ансамбль твору «Лес» В. Калинникова (145) ускладнюється протилежно спрямованим мелодично-хроматичним рухом сопранової і басової партій.

У сопрановому голосі низхідний хроматичний рух мелодії (1—2-й такти) слід опирати на стійкі звуки мі мінору, а в басовому (3—4-й такти) — на стійкі звуки соль мінору.

«ЛЕС»

Музика В. Калинникова

Piu mosso

145

cresc

Закру-жит о-на, разы-гра-ет-ся, дрогнет грудь тво-я, за-ша-та-ешь-ся.

Закру-жит о-на, дрогнет грудь тво-я.

За-кру-жит о-на, грудь - тво-я дрогнет

Дрог-нет грудь тво-я, за-ша-та-ешь-ся.

Рух басового голосу, хоч і не переривається в межах цілого звукоряду гами, для зручності теж доцільно розділити на двотактові фрази із слуховим опорним відчуттям першої — на стійкі звуки мі мінору (сі — мі¹), а другої — на стійкі звуки соль мінору (соль — сі).

Досягати злагодженості і ладової опорності хроматичних мелодій сопрано і басів допоможе загальний ансамбль з альтами

і тенорами, що також утримують стійкі звуки мі мінору (сі — соль) і соль мінору (ре — сі-бемоль).

У цьому уривку необхідно зосередити увагу співаків на художньо-виразних особливостях мелодій хроматичного руху, які імітують кружляння завірюхи, завивання і стогін вітру. Треба домогтися суворого відтінку тембру хроматичних голосів.

Мелодично-хроматичні ходи голосів у межах майже повного звукоряду гами у якійсь мірі поєднують у собі всі складні моменти хроматичних співвідношень. Хоровий ансамбль у таких випадках ускладнюється й тим, що мелодично-хроматичний рух окремих голосів при їх одночасному звучанні створює найскладніші види гармонічних сполучень голосів.

Помірно

146

а

С. Хро- ма - тич-ний рух соп- ра - но ми спі - ва - ем.

А.

Т. Хро- ма - тич-ний рух аль- то- вий ми спі - ва - ем.

Б.

б

Хро- ма - тич-ний рух аль- то- вий ми спі - ва - ем.

в

Хро- ма - тич-ний рух спі - ва - ем те- но - ро - вий.

г

Хро- ма - тич-ний рух ба- со- вий ми спі - ва - ем.

Вправа (146 а, б, в, г) корисна для виховання відчуття хроматично-гармонічних секвенцій. Мелодично-хроматичний рух одного з голосів визначає секвенції гармонічних відхилень через те, що з його допомогою всі голоси вводяться у нову гармонію.

Так, сопрано (146а) своїми півтоновими ходами кожного разу створює нову гармонію: через *фа-дієз* вводить у *соль* мажор, через *соль-дієз* — у *ля* мінор і т. д. Отже, співаки сопраної партії повинні відчувати це ладове тяжіння хроматичних півтонів як введених тонів, що розв'язуються в основний тон нової гармонії. Верхній голос, рухаючись в гармонічному співзвуччі з усіма голосами, створює разом з ними домінантову гармонію, яка розв'язується у нові сполучення.

У вправах (146 б, в, г) хроматичні ходи інших голосів (альтів, тенорів, басів) також визначають нову гармонію, поєднуючи всі голоси в домінантовій гармонії з розв'язанням у нові сполучення.

Хроматичні ходи цілого звукоряду в поєднанні з усіма голосами здебільшого створюють гармонічні секвенції, і саме набуті хроматично-гармонічні навички у цій вправі допоможуть співакам вирішувати складні ансамблі в багатоголосних творах.

LACRYMOSA

Музика В.-А. Моцарта

Larghetto

147 Ju-di-can-dus ho-mo-re-us.

La-cry-mo-sa di-es-il-la.

La-cry-mo-sa di-es-il-la.

5 qua - re - sur - get ex fa - vil - la.

6 ex fa vil la,

qua - re sur - get ex fa - vil - la.

7 ju - di - can - dus ho - mo - re - us.

8 ju - di - can - dus ho - mo - re - us.

У творі «Lacrymosa» (147) хроматичний рух сопрано (1–2-й такти) характерний секвенцією введених тонів, що розв'язуються в основні тони нових гармоній. Виховуючи хроматично-гармонічний ансамбль, необхідно основну увагу звернути на півтоново-тяжіючі слухові відчуття сопрано, які разом з іншими голосами створюють домінантово-вводні гармонії до нових сполучень.

Рух нижніх голосів хоч і має свою мелодично-гармонічну самостійність, але ніби виходить з ладово-хроматичних закономірностей сопранового голосу, доповнюючи ввідну гармонію іншими акордовими звуками. Цікаво, що всі голоси, підкорені ладово-хроматичному спрямуванню сопранового голосу, і самі створюють півтоново-гармонічні тяжіння, доповнюючи і загострюючи загальний ладово-гармонічний рух. Характерний у цьому відношенні басовий голос, що на другій і третій долях такту * разом з сопрано створює ладово-гармонічне тяжіння: сопрано розв'язується в основний тон *фа* мажору (*мі-бикар — фа*) а баси — у терцію цієї ж тональності (*сі-бемоль — ля*).

* Умовно переведемо розмір 12/8 на чотиридольний.

Далі хоровий ансамбль ускладнюється двостороннім ладово-гармонічним рухом (четвертої долі 1-го такту на першу долю 2-го такту), в якому паралельні півтони тенорів, басів створюють разом з протилежним рухом сопрано ладово-півтонове розв'язання у стійкі звуки соль мажору. А друга — четверта долі 2-го такту виявляють півтоновий рух усіх чотирьох голосів до тризвуку ля мажору.

Створюючи складний ансамбль цієї фрази (1—2-й такти), необхідно слухові відчуття співаків усіх партій підстроювати до сопранового голосу.

Хроматичний хід баса (5—8-й такти), крім попередніх ладово-гармонічних моментів, викликає труднощі інтонування у вокальному відношенні. Хроматичний хід, розділений октавами і різними вокальними позиціями верхнього і нижнього регістрів, значно ускладнює слухове сприймання співаків. Необхідно цей хід співати в одній вокальній позиції, вокалізуючи його на «льо», щоб, зберігаючи одне звучання, домогтися точного інтонування. Працюючи з басовою партією, слід звернути особливу увагу на хроматизми в четвертих долях 5—7-го тактів з тим, щоб відчувати їх тяжіння до перших долей наступних тактів.

У складному ансамблі цього уривка сполучень мелодично-хроматичного руху голосів, крім інтонування, треба домагатися гнучкості і плавності хроматичних мелодій, що в своєму загострено-висхідному русі і одночасному гармонічному сплетінні створюють яскраву виразність драматичного настрою твору. Загальний хроматично-секвентний рух необхідно поєднати з поступовим динамічним наростанням, що підводить до найвищої точки — кульмінації художнього образу.

Розглянемо уривок з твору Ш. Гуно «Ночь», де хоровий ансамбль ускладнюється паралельно-хроматичним рухом сопрано, альтів і тенорів, які на фоні витриманого органного звучання басів створюють хроматичну секвенцію тяжіючих введних гармоній (3-й, 6-й, 10-й такти), що лише в кінці розв'язуються у до мажор.

«НОЧЬ»

Музика Ш. Гуно

148

Allegretto

1 2 3 4

C. *pp*

A. *pp*

Ти - хо в ре - ке глу - бо - кой, лишь лу - на с

T. *pp*

B. *pp*

5 6 7 8

- ё се - реб - рит по - ло - со - ю ши -

9 10 11 12

- ро - кой. За - мер - ло всё и спит.

Усі три голоси створюють септакордові гармонії, що не розв'язуються в завершені акорди, а переходять півтоново далі в такі ж незавершені гармонії. Хоч усі три голоси однаково складні за своїм ладовим сприйманням, проте цей паралельний хроматично-гармонічний рух направляти слід сопрановим голосом, оскільки його ввідні тони допоможуть краще відчувати безперервну висхідну секвенцію тяжіючих незавершених гармоній.

Поєднуючи мелодично-хроматичний рух голосів у складні гармонічні співзвуччя, необхідно виходити з художнього характеру виконання, домагаючись того, щоб м'яке органне звучання створювало виразний колорит поетично-чарівної ночі.

* * *

Виховання в хорі вокально-інтонаційних навичок в поєднанні зі співацькими навичками усіх видів мелодичного руху та гармонічно-поліфонічних співвідношень закладе міцну основу для створення художнього ансамблю найрізноманітніших хорових творів і допоможе засобами вокально-музичної виразності розкривати глибину, емоціональну насиченість і ідейну спрямованість художнього образу.

ХУДОЖНІЙ ХОРОВИЙ АНСАМБЛЬ

Художній ансамбль поєднує у собі такі вокально-виражальні засоби хорового виконання, як: художнє декламування твору, емоціональність відтворення мелодичного малюнка, ритмічна чіткість і точність, характерний темп, динамічні відтінки, темброві фарби, багатство гармонічних і поліфонічних поєднань. Розглядаючи хоровий ансамбль як єдність усіх елементів художнього хорового звучання, для більш правильного і послідовного трактування художнього образу все ж корисно розділити загальний художній ансамбль на окремі, «часткові» художні ансамблі: мелодичний, ритмічний, темповий, динамічний, гармонічний, поліфонічний, ансамбль слова і т. ін.*

У попередніх розділах вже розглядались ці «часткові» ансамблі, але здебільшого як технічні прийоми художнього хорового виконання. Тепер мається на увазі більш докладно зупинитися на їх художньому значенні при розкритті ідейно-художнього задуму твору.

Як саме поєднуються «часткові» ансамблі в загальному хоровому ансамблі? Чи всі вони рівнозначні? Якщо ні, то чим керуватися при виділенні головного чи кількох основних «часткових» ансамблів для створення виразного, яскравого, високохудожнього відтворення хорового твору.

Виявити співвідношення «часткових» ансамблів допоможе уважний аналіз змісту твору і музично-вокальне рішення його диригентом.

Головним засобом відображення змісту хорового твору є, безумовно, мелодія, що у своєму розвитку несе різні співвідношення інтонації, ритму, темпу, динаміки, тембру, тобто різні «часткові» ансамблі.

Аналіз провідних «часткових» ансамблів протягом усього твору допоможе керівнику визначити основний характер виконання і застерегти хор від уривчастості, «клочкуватості» співу. Надмірне нагромадження усіх засобів виразності (захоплення динамічними контрастами, особливо *sf* невинуватими темповими змінами тощо) порушує художню цільність твору.

* Повну характеристику «часткових» ансамблів дав Пономарьков у своїй роботі «Ансамбль і стрій».

Слід нагадати, що народні співці ніколи не зловживали кількістю виразних барв, а завжди вміли виділити головне, характерне для даного змісту твору.

Проте, виявивши основний характер виконання, необхідно домагатися такого співвідношення другорядних ансамблів з головним, при якому головний ансамбль ніби пронизував би увесь твір, отже, являв би собою стрижень у характері художнього відтворення пісні, а інші часткові ансамблі доповнювали б його, збагачуючи основний характер виконання.

Тому основне завдання диригента, аналізуючи хоровий твір, знайти вірне співвідношення між «головним» і «допоміжним», між цілим і деталями, що дасть можливість створити насичений яскравими виконавськими фарбами художній образ.

Для прикладу докладно проаналізуємо два дуже цікавих твори *a cappella*.

ВЕЧІР

Музика С. Танєєва
Слова Я. Полонського
Український переклад П. Тичини

Не дуже швидко
P dolce

149

С.
А.
Т.
Б.

Зо-рі ве-чо-ро-во-ї сь-я во-ку-
За-ри до-га-ра-ю-щей пла-мя рас-
па-еть-ся в промін-ях сон-ця. Зо-
сі-па-ло по не-бу ис-кры. Зо-рі ве-чо-ро-во-ї
сь-я во-ку-За-ри до-га-ра-ющей пла-мя, зо-за-

7 3о За рі ве чо 8 ри ве чо
ри ве чо ро ро
сяй пла во ку па еть ся в про мін нях
ра до га ра ра ра
сяй пла ло по не бу

mp

ри ве чо ро во ї сядь во ку па еть ся в про мін нях
ри до га ра ю шей пла мя

9 10 ②
ро во ї сядь во ку па еть ся в про мін нях
ра ю шей пла мя рас сы па ло по не бу

p

во ю шей сядь пла
сон ия, ку па еть ся в про мін нях
ис кры, рас сы па ло по не бу

сяй пла

11 12 *mf*
сон ия, ку па еть ся в про
ис кры, рас сы па ло по

во ку па еть ся в про мін нях сон
мя рас сы па ло по не бу ис

во ку па еть ся в про мін нях сон
мя рас сы па ло по не бу ис

13. *dim.* 14.

- мін - нях сон -
- не - бу иск -

- мін - нях сон - ця, сон -
- не - бу иск - ры, иск -

в про_мін_ нях сон_ ця, ку_ па_ єть_ ся в про_ мін_ нях
по_ не_ бу иск_ ры, рас_ сы_ па_ ло по_ не_ бу

- ця.
- кры.

2

15. 16.

- ця.
- ры.
p

Жах_ тить, по_ га_ са_ ю_ чи,
Скво_ зит лу_ че_ зар_ но_ е

Жах_ тить,
Скво_ зит
Жах_ тить,
Скво_ зит

по_ га_
лу_ че_

Жах_ тить,
Скво_ зит

17. 18.

мо_ ре.
мо_ ре.
p

Жах_ тить, по_ га_ са_ ю_ чи,
Скво_ зит лу_ че_ зар_ но_ е

- са_ ю_ чи, мо_ ре,
- зар_ но_ е мо_ ре,

мо_
мо_
по_
лу_

га_
че_

по_
лу_

га_
че_

19 мо - ре. *pp* 20 ④ 21

- ре. За тих, за тих по до - ро - зі са -
 - ре. За тих, за тих по до - ро - ге при -
 - са ю чи, мо ре. За
 - зар но е мо ре.

22 23 24

- мот_ній тан_цю ю_чий го_мін дзві_ноч_ків.
 - брежної бу_бен чи_ков го_вор не_строй_ний.

- ре.
 - ре.

25 *p* 26 27

За тих, За тих, По го_ни_чів смут_на_я піс_ня в да_
 По гон_ши_ков звон_ка_я пес_ня в дре_
mf ⑤

p

28 29 *pp* ⑥ 30

за тих. В про_зо_рім ту_ма_ні май_
 за тих. В про_зрачном ту_ма_не мельк_
 - ле_кім бо_ру о_бі_рва_лась...
 - му_чем ле_су за_те_ря_лась...

pp

⑨ 43 *cresc.* 44 *f* ⑩ 30- 32- *mf*

в кож_ ній крап_ли_ні, як в лют_ рі, 30_
в каж_ дой ро_син_ке тре_ пе_ шет 32_
за_

в кож_ ній крап_ли_ні, як в лют_ рі, 30_
в каж_ дой ро_син_ке тре_ пе_ шет 32_
за_

3 -рі вс_чо_ро_во_ї с_ся_ во, 30_
-ри до_го_ра_ю_щей пла_ мя, 32_
за_

45 46 *p*

-рі вс_чо_ ро_ во_ї с_ся_ во,
-ри до_го_ ра_ю_щей пла_ мя,
за_

-рі,
-ри,

⑪

-рі вс_чо_ро_во_ї с_ся_ во, в кож_ ній крап_
-ри до_го_ра_ю_щей пла_ мя, в каж_ дой ро_
за_

47 48 *p*

ве_ чо_ ро_ во_ї с_ся_ во_ в кож_ ній крап_
до_ го_ ра_ю_щей пла_ мя, в каж_ дой ро_
за_

ве_ чо_ ро_ во_ї с_ся_
до_ го_ ра_ю_щей пла_

49 *cresc.* 50 *mf*

ли ні, як в люст рі, зо рі ве чо ро
син ке тре пе шет за ри до га ра

шей, зо ри ве чо ро
ли за ри до го ра
син ке, ні, в кож ній крап
ке, в кож дой ро

во, і в кож ній крап ли ні як в люст
мя, н в каж дой ро син ке тре пе

51 52

во і сям пла
ю шей

во і сям во, сям
ю шей пла

ли ні, як в люст рі, зо рі ве чо ро во і
син ке тре пе шет за ри до го ра ю шей

рі
шен

53 *dim* 54 *dolce* 55

во
мя *pp* зо рі
мя за ри

сям во, і в кож ній крап
пла мя, н в каж дой ро

-ли- ні, як в люст- рі, зо-
син- ке тре- пе- щет за-
56 57
ве- чо- ро- во- і
до- го- ра- ю- шей
-ли- ні, як в люст- рі, зо-
син- ке тре- пе- щет за-
58.ри 59
сый- во.
пла- мя.
сый- во.
пла- мя.

У творі змальовується поетична картина вечора на березі моря. Тиша і спокій навколо.

Надзвичайна мелодична наспівність, що пронизує весь твір, логічно витікає з поетичного змісту. Відображаючи загальний настрій тексту і його різних відтінків, красива, виразна, гнучка мелодія пісні створює певний художній образ.

Розвиток музичної теми виливається в розгорнуту трьох-частинну форму зі вступом і завершенням — кодою. Основна тональність — сі-бемоль мажор.

Перша і третя частини (експозиція і реприза) ніби узагальнюють мальовничу картину вечірньої зорі.

Середня частина насичена окремими виразними, характерними деталями, що розкривають, доповнюють різними фарбами музичну і поетичну мову твору.

Отже, перша частина має два речення (1—2-й, 6—15-й такти), третя також два речення (10—11-й, 44—53-й такти).

Друга частина складається з шести музичних речень (3—8-й, 16—43-й такти).

Художня завершеність і округлість музичної форми (симетричність крайніх частин і розгорнута середня частина) включа-

ють у себе і контрастні побудування, різні за формою фрази і речення (двотакти, тритакти, чотиритакти).

Тематичний розвиток мелодії, зберігаючи й поглиблюючи наспівну емоціональність твору і утримуючи єдиний мелодично-гнучкий його характер, створює поруч з цим окремі виразні мелодії, збагачуючи художній образ поліфонічними і гармонічними фарбами, виразними тембровими зіставленнями, різноманітними тональними співвідношеннями тощо.

За своєю фактурою, за розвитком мелодичного матеріалу твір в основному поліфонічний з елементами яскравих гармонічних фарб.

Плавність, виразність самостійних мелодій «Вечора» визначає і основний характер виконання — безперервну наспівність звучання протягом усього твору. Легато, кантілена у поєднанні з колоритом м'якого і світлого звучання з виразною декламацією має бути провідним вокальним засобом створення художнього ансамблю пісні. Наспівна мелодійність з тембровою теплотою звучання — характерні риси виконання цього твору.

Проте спокійно-плавний рух окремих мелодій в помірному, навіть більше повільному темпі не означає статичного спокою, бо в самій природі цих наспівних мелодій є певна рухливість. Так, тріольний рух восьмими, хвилеподібні інтонаційні зльоти надають мелодіям особливої зворушливості, граціозності, а тому плавну наспівність виконання необхідно органічно поєднати з характером баркарольного мелодичного руху, що імітує специфічне погойдування морської хвилі, легке колихання, подих свіжого вечірнього повітря.

Основна тема «Вечора», яка проходить у вступі та експозиції, вимагає підкреслення інтонаційної гнучкості і виразності мелодичного малюнка окремих двотактових і тритактових фраз.

При їх виконанні слід застеретти співаків од формального, безстрасного відтворення інтервалу сексти, що, безперечно, зробить спів безбарвним, нецікавим. У цьому звороті необхідно домагатися теплого, світлого звучання голосу, бо саме тут закладене основне інтонаційне зерно хору «Вечір».

Інтонаційна спрямованість теми експозиції виявляє її динаміку, що відзначається хвилеподібним рухом, а виразне декламування тексту вимагає м'якого підкреслення логічних словесних наголосів.


Зо-рі ве-чо-ро-во-ї сь-я-во ку- па-єть-ся в про-мін-нях сон-ця

Після проведення основної мелодії жіночими голосами на фоні органного звучання басу ця ж мелодія на початку I частини проходить у теноровій партії, збагачуючись засобами поліфоніч-

ної розробки і динамічного розвитку теми до часткової кульмінації цієї частини у 12-му такті.

Імітаційне «переливання» теми між усіма голосами вимагає при виконанні яскравого проведення її у кожній з хорових партій. Поліфонічний розвиток теми розширює діапазон звучання, збагачує його тембровими зіставленнями.

Плавний спів імітаційних мелодій з їх хвилеподібною внутрішньою динамікою не повинен виходити за межі спокійного руху всіх поліфонічних голосів до кульмінації (12-й такт). Динамічний спад (каданс першої частини) має художньо завершити поетичну і музичну думку.

Тут необхідно дещо відтінити синкоповану мелодію альтового голосу. Цей ритмічний нюанс, як доповнення до художнього образу, треба відчутти в загальному плані наспівного звучання. Співаків слід застерегти від того, щоб ритмізований спів альтів не призвів до аналогічного підкреслення руху восьмих у тенорів, партія яких виконується зв'язно і плавно.

У другій частині твору художньо розробляються різноманітні деталі. Усі музичні образи надзвичайно тонко розкривають і доповнюють поетичний текст твору.

Тематичний матеріал середньої частини, зберігаючи загальну плавність і наспівність попередньої теми, збагачується гармонічно-тональними і тембровими фарбами (кожне речення-картинка має свою тональність).

Відтворюючи у виконанні різні поетичні картинки, необхідно відчувати художній колорит кожної тональності, завдяки якій композитор створює чудовий образ відгомону вечірньої природи.

Початок середньої частини, третє речення, продовжує тематичний матеріал основної мелодії першої частини і навіть її імітаційної розробки. Така художня єдність повинна знайти своє відображення і у виконанні. Отже, не слід розділяти великою зупинкою першу і другу частини, і, хоч третє речення починається септакордом IV ступеня (з підвищеною квінтою), необхідно, відштовхнувшись від основної тональності (сі-бемоль мажор), м'яко перейти в нову гармонічну фарбу.

Усі інші музичні епізоди-речення створюються на новому інтонаційному матеріалі і з іншими виражальними засобами, що яскраво відображують різні риси художнього образу.

Четверте речення виконується на стаккато, імітуючи передзвін дзвіночків. Закінчується воно протяжним, плавним звучанням. Незважаючи на гармонічно-ритмізований характер цього епізоду (стаккато і синкопи), його слід співати, додержуючись тієї ж єдиної наспівності твору. У виконанні необхідно застерегти хористів від прискороного співу акордів, утримуючи їх рух логічним прямуванням словесних фраз до відносно сильних долей.

Нюансування четвертого речення досить складне. Динамічне прямування відповідає розвитку поетичного змісту, але не співпадає з інтонаційним прямуванням кожного голосу вгору. Якщо у виконанні не використати природний характер хвилеподібного нюансування, що притаманний баркарольному ритму, то логічні змістовні акценти припадуть на слабкі долі, а це виштовхування фраз, замість плавного погойдування, порушить художність співу.

pp —————>>> —————> —————> —————> —————>
 За_тих, по до_ро_зі са_мот_ній тан_цю_ю_чий го_мін дзві_ноч_ків.

Тематичний рух інших епізодів-малюнків відзначається більш розгорнутими фразами, що прямують до сильних долей.

Виконання п'ятого епізоду потребує великої уваги до характеру звучання тенорової партії. Роздольний наспів погонщиків на витриманому звучанні всього хору не слід виконувати занадто яскравим тембром, а давати в характері приглушеного, ніби далекого, звучання («В далекім бору обірвалась») з незначним динамічним наростанням до високих звуків фрази.

<> —————> —————> —————> —————>
 По_го_ня_чів смут_на_я піс_ня

Не можна припустити, щоб п'ятий епізод виконувався фальцетним звуком, бо це не відповідатиме художньому образу і порушить задум композитора. Нюанс *mf* — потребує соковитого мужнього звучання, але у «прикритій» вокальній манері.

Музична мова шостого епізоду (поява *ре* мажору після *сі-бемоль* мажору) вводить контрастний настрій. Хвилеподібний рух мелодії виявляє логічне прямування всього речення до двох інтонаційних вершин (31—32-й такти).

Виконання басовою партією теми у сьомому реченні на витриманому звучанні жіночих голосів повинно створювати враження спокійного погойдування морської хвилі.

Шостий і сьомий епізоди доцільно поєднати, відображаючи загальну поетичну картину моря. Великого значення тут набуває темброва виразність: світлий, прозорий ніжний спів жіночих голосів (образ чайки) і тихий відгомін басів, що нагадує рокотіння морської хвилі.

Хоральний (восьмий) епізод вимагає особливої теплоти виконання, гнучкого і виразного декламування. Основна динаміка *pianissimo*.

Гармонічні співзвуччя необхідно спрямувати відповідно до логічного руху поетико-мелодичних фраз.

Останній епізод (дев'яте речення) середньої частини являє собою кульмінацію всього твору. Урочистий характер її відтворення не повинен призводити до надмірного звучання, до виштовхування високих звуків. Необхідно зберігати наспівність і плавність співу цього уривка і м'яко ввійти у високе кульмінаційне звучання. Незавершеність тексту кульмінації підкреслює її органічний зв'язок з останньою частиною (репризою).

Десяте речення в якійсь мірі можна вважати репризою як середньої частини, так і всього твору. Так, продовжуючи поетичну думку кульмінаційного епізоду і повторюючи, тематично і тонально, перший епізод (третє речення) середньої частини, десяте речення у даному випадку виступає репризою середньої частини. Але оскільки початок середньої частини становить розвиток першої частини, то цей же епізод (10) є повторенням музичного матеріалу і репризою усього твору.

Десяте і одинадцять речення повторюють розробку експозиції. Завершується епізод тим же плагальним кадансом (51—53-й такти).

Дуже яскраво виявляється і симетрична побудова крайніх частин твору.

Перша частина має два речення (10 тактів), перед нею проходить вступ (5 тактів).

Третя частина (починаючи з 45-го такту) також має два речення (10 тактів), після чого йде доповнення (кода) 5 тактів.

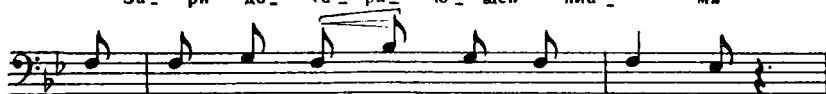
У третій частині і в коді в усіх поліфонічних голосах проходить основна тема твору, яка виконується у загальному наспівному і плавному характері з незначною кульмінацією на *mezzo-piano* у 50-му такті. Закінчуючи твір, необхідно дуже ніжно і обережно відтворити співзвуччя високих голосів (тенорів і сопрано) і домогтися легкого звучання низьких (басів і альтів), незважаючи на їх високу теситуру. Це дасть можливість з надзвичайною поетичністю і виразністю створити чудовий образ затихаючого, чарівного вечора.

Отже, виконання твору С. Танєєва «Вечір» є складним творчим процесом. Малюючи засобами хорового співу різні картинки природи, важливо донести основний настрій художнього образу, не розгубивши його навіть при наявності великої кількості художніх деталей.

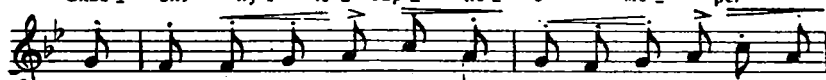
Для художньої цілісності образу важливо відтворити єдиний наспівний характер мелодичного руху і відчутти монотематизм твору, що виявляється в єдиній ритмічній та інтонаційній побудові мелодій.



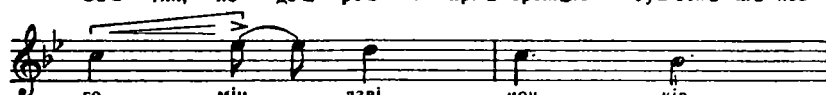
Зо-рі ве- чо ро во і сся во
За-ри до- га ра ю шей пла- мя



Жх- тить, по- га- са- ю чи, мо- ре
Скво- зит лу- че зар- но- е мо- ре.



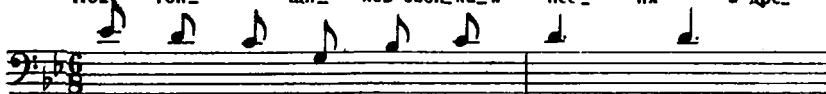
За- тих, по до- ро- зі са- мот- ній тан- цю- ю- чий
За- тих, по до- ро- ге при- бреж- ной бу- бен- чи- ков



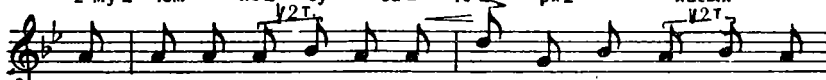
го- мін дзві- ноч ків-
го- вор не- строй ний.



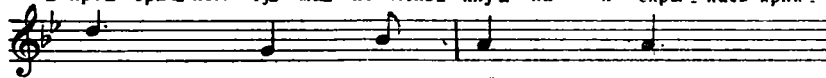
По- го- ни- чів смут- на- я піс- ня в да-
По- гон- ши- ков звон- ка- я піс- ня в дре-



- ле- кім бо- ру о- бі- рва- лась...
- му- чем ле- су за- те- ря- лась...



В про- зо- рім ту- ма- ні май- ну- ла і зник- ла ки-
В про- зрач- ном ту- ма- не мель- кну- ла и скры- лась крик-



- гу- ча- я чай- ка
- ли- ва- я чай- ка.



Гой- да- єть- ся бі- ла- я пі- на, гой- да- ю- чи
Ка- ча- єт- ся бе- ла- я пе- на у се- ро- го



ка- мінь, як сон- ну в ко- лис-ці ди- ти- ну
кам- ня, как в люль- ке за- снувший ре- бе- нок



Ще одна загальна особливість, вже інтонаційного характеру, — це мелодичний зворот на сексту в основній темі, а в інших — інтонаційне прямування на кварту чи терцію, чим підкреслюється зворушливість і схвильованість мелодичного руху.

І, нарешті, єдине для всіх мелодій — наспівне їх завершення.

У виконанні важливо донести наспівну виразність поліфонічної розробки твору і навіть в епізодах гармонічної фактури (4 і 8) необхідно дотримуватись характеру єдиної наспівності. Безмежна кантилена, безперервний потік мелодичного звучання — основне в художньому виконанні цього твору.

Проте наспівність передбачає тут і певну ритмічну виразність, яка закладена в самій природі тріольного руху і надає плавним мелодіям дещо пожвавленої пульсації. Слід зважити на такі ритмічні нюанси, як синкопований рух альтового голосу.

Єдність художньої трактовки, правильність розкриття художнього образу вимагають визначення потрібного темпу виконання твору.

Для цього необхідно підкреслити дві особливості: темпову швидкість і характер темпового руху. Перше цілком залежить від змісту і характеру твору.

Помірний рух «Вечора» можна відчувати по-різному і навіть метрономічне визначення ($\text{♩} = 72$) не розкриває до кінця мі-

ри темпової швидкості. Якщо дещо уповільнити рух, то спів буде статичним і загубить колорит хвилеподібного баркарольного звучання. Якщо захопитись прискореним темпом, то мелодичний рух загубить плавну наспівність і спокійну величність. Знайти правильний темп можна на ритмічно швидких епізодах. У даному випадку — це четверте речення. Тут прискорення темпу одразу буде помітне, оскільки хаотичний рух акордів на стаккато порушить художню стройність і ритмічну організованість мелодичного малюнка.

Обравши певну темпову швидкість — середньо-повільний темп, — слід виявити характер темпового руху, тобто проглянути, чи темповий рух буде статичним на протязі всього твору, чи, може, він має змінюватись, залежно від художнього змісту.

Слід пам'ятати, що метрономічно статичний рух у творах наспівного характеру буде збіднювати багатство художнього образу, музичних емоцій. Темп у таких випадках повинен бути гнучким і виразним. У даному разі необхідно уникати надмірних темпових змін і контрастів (у кадансах і тональних переходах), бо це порушить єдність трактовки художнього образу. Важливо відчувати єдиний темповий характер, що скріплює і спрямовує весь мелодичний рух твору. Безумовно, доцільно робити незначні темпові відхилення в кадансах (I і III частини), в тональних завершеннях епізодів-малюнків, урочистий характер в кульмінації (42—43-й такти) тощо. Але в усіх темпових змінах пісні найголовніше — це вміло повернутись до головного темпу у подальшому русі (мається на увазі баркарольний характер мелодичного руху), що є ніби музичним фоном, який художньо відображає погойдування морської хвилі.

Основним динамічним нюансом усього твору є спокійна, хвилеподібна динаміка фраз, логічно підкорена інтонаційному і текстовому матеріалу. Динамічна пульсація повинна проходити на тихому звучанні (*mp*). Надмірне захоплення нюансуванням окремих фраз може порушити художнє виконання твору. Хвилеподібну динаміку фраз слід відчувати як легкий і ніжний подих повітря і ні в якому разі не допускати динамічних поштовхів, грубих крендендо. Загальний динамічний розвиток до кульмінації вимагає підкорення всіх штрихів єдиному поступовому наростанню звучання до *forte*, але й тут важливо зберегти художню міру, створюючи ліричний характер художнього образу. Динамічне наростання необхідно поєднати з широким наспівним рухом усіх голосів, щоб досягти стриманого, урочистого співу.

Завершується твір у спокійній динаміці на *piano*.

«ТИК-ТАК» («Кукушка»)

Музика О. Лассо

Allegro moderato

1 2 3 4

C. 1 2 3 4

A. 1 2 3 4

151 Тик- так! Ми - ну-ты бе- гут, ча - сы им вслед спе

T. Тик- так! Ми - ну-ты бе- гут, ча - сы им вслед спе

B. 1 2 3 4

5 6 7 ③ 8 9

-шат. дни быстро ле- тят. Тик-так! Да- вай те счи-

-шат. дни быстро ле- тят. Тик-так! Да- вай те счи-

④ 10 11 12 13 14

- тать! Ку- кушка на ча- сах нач- нёт ку- ко- вать. И

- тать! Ку- кушка на ча- сах нач- нёт ку-ко- вать. И

2 ⑤ 15 16 17 18 19

мер_но ча- сы с ку- кушкой вмес- те твердят: тик-так, ку-

мер_но ча- сы с ку- кушкой вмес- те твердят: тик-так, ку-

20 21 ⑥ 22

-ку, тик- так, ти-ки, ти-ки, ку- ку, ти-ки, ти-ки,

-ку, тик- так ти-ки, ти-ки, ку- ку, ти-ки, ти-ки,

23 24 25

ку- ку, ти-ки, ти-ки, ку- ку, тик- так! Тик-

ку- ку, ти-ки, ти-ки, ку- ку, тик- так, тик-

⑦ 26 27

ти-ки, ти-ки, ку- ку, ти-ки, ти-ки, ку- ку,

ти-ки, ти-ки, ку- ку, ти-ки, ти-ки, ку- ку,

28 29 poco rit. 30 ③

ти-ки, ти-ки, ку- ку, тик- так! За дня - ми

ти-ки, ти-ки, ку- ку, тик- так! За дня - ми

31 32 33 34

дни и год за го-дом бе- гут, при-

дни и год за го-дом бе- гут, при-

⑨ 35 36 37 38

-но-сят нам мно-го счаст- ли-вых ми- нут.

-но-сят нам мно-го счаст- ли-вых ми- нут.

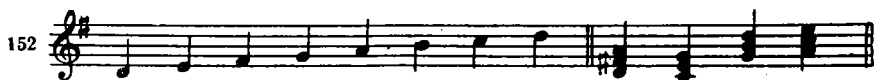
Це дуже цікавий твір-жарт. Написаний він композитором XVI ст. Орландо Лассо.

Ритмічними і гармонічними засобами музичної виразності композитор створив яскравий, витончено-граціозний твір, що художньо імітує хід маленького годинника із зозулею.

Умовно весь твір можна розділити на дві частини і завершення: перша частина складається з двох періодів (чотирьох речень), друга — з одного періоду (трьох речень). Завершення також дається у формі періоду (двох речень).

Твір написаний у звукоряді міксолідійського ладу. Незвичне на перший погляд, ніби мажорне звучання, з пониженим VII ступенем, створює колоритне ладове забарвлення.

Це особливо відчувається в домінантових гармоніях VII і V ступенів. Гармонії міксолідійського ладу проходять весь час в зіставленні з сучасним мажорним ладом.



Основний характер виконання — легкий, ритмічний спів у швидкому темпі.

Темп доцільно визначати по фразі шостого речення (21—24-й такти). Загальний темп має бути стримано швидким, щоб рівномірність руху долей справляла враження ходу годинника. Обраного темпу слід дотримуватись на протязі всього твору, за винятком завершення II періоду і загального кадансу твору. Темпова статичність є найважливішим художнім засобом відтворення певного образу цієї граціозної хорової мініатюри.

Легкість і ритмічність виконання органічно пов'язані з спокійною динамікою на *mezzo-forte*, *piano* за винятком першого речення — *forte*.

Розглянемо ритмічні та гармонічні особливості твору за частинами (періодами).

Усі три періоди мають єдиний ритмічно-польотний характер, проте кожний з них відрізняється певними ритмічно-гармонічними відтінками.

Перша частина має стройну квадратну форму і складається з двох повторюваних періодів, контрастних за динамікою.

Виконуючи дві фрази першого речення, необхідно відразу коротко відокремити першу фразу-мотив «тік-так» (1-й такт) від другої, створивши враження рівномірних ударів маятника. Щодо другої фрази («минуты бегут»), то вона характеризується синкопованою протяжністю в середині і гострим стакатним завершенням у кінці. Співаючи цю фразу, необхідно відтінити яскравий ритмічний нюанс — протиставлення сильним долям синкопи другої долі, що проходить у мелодичному розвитку всіх інших побудовань. Отже, відтворюючи метрономічне відхилення

(2-й такт), треба, щоб сопранова партія ніби випереджала синкопою на другій восьмій першої долі синкопований рух інших голосів на другій долі.

Контрастною щодо виконання є перша фраза другого речення (4—5-й такти), яка в порівнянні з мотивом «тік-так» більш наспівна. Чітке відтворення таких наспівних нюансів (протяжних звуків) своїм музичним контрастом підкреслить загальну гостроту руху. Мелодичними нюансами слід вважати не лише протяжне завершення 5-го такту, а й синкопований рух 2-го і 6-го тактів. Співати синкопи потрібно, ніби «вливаючи» ритмічний, короткий рух восьмих в протяжність слабких долей. Такі наспівні нюанси протяжних завершень фраз та протяжних слабких долей є характерними для твору.

Поруч з метрономічно-ритмічними нюансами цих двох речень, необхідно у виконанні яскраво відтінити ладово-гармонічні зіставлення.

У першому реченні необхідно провести мажорне домінантове звучання *ре* мажору, створюючи у виконанні гостроту співвідношення тоніки і домінанти. У другому реченні слід відтінити ладовий контраст міксолідійського ладу.

В цьому уривку проходять 8 ладово-контрастних ступенів *ре* мажору і міксолідійського ладу (8 ступінь — це секстакорд тоніки з пониженою терцією у шостому такті).

Створюючи в хорі ладово-контрастні гармонії, необхідно акордові співвідношення підкорити загальному характеру легко-ритмічного руху.

Друга частина [2] значно відрізняється своєю структурою від першої частини — період складається з трьох речень (замість двох), а кожне речення — з трьох фраз (замість двох):

Перше речення (5) «и мерно часы» ніби продовжує загальний характер першого періоду, проте у співі треба яскраво відтінити цілу секвенцію синкопованих ритмоупорів других долей (15-й, 17-й, 18-й, 20-й такти). Характер виконання при цьому виявляє два моменти: а) ритмічний упор на слабкі долі і опирається на неї, б) з другого боку тривалість синкопованої долі збільшується, і це необхідно відтворити у співі, протягнувши (*tenuito*) голосом звук.

Друге речення другої частини [6] є ніби ритмічною кульмінацією всього твору. Ритмічний рух загострюється завдяки шістнадцятим, рівномірне метрономічне чередування яких яскраво відображує хід годинника і кування зозулі. У [7] реченні шістнадцяті прямують динамічно до других долей, але це не відчувається як контрастність акцентування (з сильних долей на слабкі), оскільки характер словесного матеріалу («ти-ки, ти-ки, ку-ку, ти-ки, ти-ки, ку-ку») настільки логічно прямує до

«ку-ку», що навіть не зосереджується увага на тому, на яку саме долю припадає ритмічний акцент.

Ладово-гармонічні співвідношення цього епізоду вимагають при виконанні підкреслення тих самих особливостей, що вже зазначались, — зіставлень мажору і міксолідійського ладу. Новую ладово-гармонійною фарбою є співвідношення домінанти мажору (мі мажор) до V ст. міксолідійського ладу — мінорної домінанти. Це 17-й, 19-й, 20-й, 21-й такти. У хоровому ансамблі необхідно відтінити яскраве звучання мажорної субдомінанти — 15—16-й, 18-й, 21-й, 26-й, 28-й такти (гармонічне співвідношення мажорних тризвуків I, IV, VII ступенів з мажорною і мінорною домінантою). В шостому і сьомому реченнях відчувається провідна роль мажорної субдомінанти і у виконанні необхідно весь ритмічний і гармонічний рух утримувати в тональності соль мажорного тризвуку, в переходах створюючи інші гармонічні поєднання. Завершуючи спів цього епізоду двічі (повторні каданси 24—25-й такти, 28—29-й такти), необхідно всупереч попереднім гармонічним відчуттям плагальності створити мажорне ладово-тяжіюче звучання подвійних домінант (мі мажору до ля мажору).

Останній епізод — завершення (8) і (9) речення — повинен прозвучати як загальне ритмічно-динамічне пом'якшення, як контраст руху восьмих після руху шістнадцятих з динамічними акцентами (*forte*).

Отже, треба вміло повернутись до попереднього помірно швидкого темпу (після *ritenuto* і *fermato*, 29-й такт). При повторенні цього періоду наприкінці можна уповільнити темп (37—38-й такти), відтворюючи загальний каданс твору в стилі класичної поліфонії.

У виконанні всього твору важливо органічно поєднати ритмічно-гармонічні засоби виразності з наспівними нюансами і легкістю вокального звучання, таким чином, створити витончено-граціозну хорову мініатюру.

* * *

На закінчення можна дати окремі поради, що допоможуть керівникам хору в практичній роботі над вихованням художньо-го хорового ансамблю.

Отже, в першу чергу слід визначити основний музичний характер твору і намітити основний характер виконання. Це означає — виявити два контрастних види мелодичного руху: наспівний і ритмічний — і з'ясувати основний нюанс виконання. Необхідно підкреслити, що наспівність і ритмічність заповнюють собою всю музику і наявні у будь-якому творі, що свідчить про рівноправність цих протилежно виразних сил. У їх взаємній діалектичній протидії і в співдружності виявляється емоційне багатство творів.

Так, у наспівних творах завжди домінує плавність, кантилена, протяжність, а допоміжним є ритмічність.

В рухливо-ритмічних творах переважає ритмічність і допоміжним є наспівний нюанс.

Відповідно до цього і визначається основний характер виконання: наспівність з ритмічними нюансами або ритмічність з наспівними нюансами.

З цих двох контрастних основних засобів виходить і співвідношення інших виразних засобів: темпу, динаміки, гармонічних і поліфонічних поєднань, тембрових фарб, декламаційної виразності тощо.

У залежності від характеру творів і різного їх настрою можуть бути найрізноманітніші співвідношення усіх засобів виразності, отже, і різні художні ансамблі.

Наприклад, в аспівних творах ліричного настрою основний характер виконання — плавне звучання в спокійному темпі і динаміці, з доповненням ритмічних штрихів. У залежності від фактури — поліфонічні чи гармонічні виразні засоби.

В лірично-драматичних творах основний характер виконання — це наспівність з динамізованим рухом до драматичних кульмінацій. Фактура здебільшого поліфонічна.

В героїко-епічних творах переважає широка наспівність з насиченою динамікою, динамізовані ритмічні опори наспівного руху, найчастіше — виразність хорально-гармонічних поєднань.

У ритмічних творах бачимо децю іншу картину. Візьмемо, наприклад, граціозно-ритмічні твори. Тут основний характер — швидкий, легкий, гострий ритмічний спів, спокійна динаміка, статичний темп і як додаток — наспівні нюанси.

Для ритмічно-динамізованих творів притаманні динамічні наростання, більш широкі мелодичні доповнення.

Для всіх ритмічних творів (за деяким винятком) найбільш характерним художнім засобом багатоголосся є виразність гармонійних з'єднань.

У художньому ансамблі необхідно основний характер виконання збагатити виразними нюансами.

Нюанси ми розуміємо не тільки як динамічні відтінки, а ширше, як усі вокально-музичні засоби. Захоплення окремими частинами твору, окремими ферматами, смакування частими уповільненими кадансами, цезурами, ладотональними змінами тощо — можуть порушити єдиний розвиток усього тематичного матеріалу, тобто єдність художньої форми.

Художність трактовки залежить від загальної культури виконання.

В першу чергу мається на увазі вокальна культура.

Художній ансамбль вимагає благородного співочого звучання (округло-зібраного і одночасно тембрового). Динамізований спів не повинен призводити до різкого, форсованого звучання,

яке не має нічого спільного з художністю виконання. З другого боку, «бездихання», «затиснене» *ріало* не створить виразності у ліричних творах.

Культура виконання виявляється також і у правильній вимові поетичного тексту.

Необхідно відтворювати при виконанні логічні акценти фраз, одночасно застерігаючи від виштовхування кінцівок фраз.

Захоплення контрастними зіставленнями, різкими змінами темпу, невиправданими темповими переходами, нагромадження найрізноманітніших засобів виразності створюють «клочковатість» виконання, порушують єдність художнього образу.

В художній трактовці необхідно виходити з єдиного, головного і створити необхідні співвідношення усіх виразних засобів, що розкривають художній зміст твору.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
Розділ I	
ВОКАЛЬНО-ІНТОНАЦІЙНА ОСНОВА ХОРОВОГО АНСАМБ- ЛЮ	7
ВОКАЛЬНА ОСНОВА СПІВУ	7
ЛАДОВОСЛУХОВА ОСНОВА ІНТОНУВАННЯ	10
ІНТОНУВАННЯ СТІЙКИХ ЗВУКІВ МАЖОРУ	11
ІНТОНУВАННЯ СТІЙКИХ ЗВУКІВ МІНОРУ	13
ІНТОНУВАННЯ ЗВУКОРЯДУ МАЖОРУ І МІНОРУ	16
ІНТОНУВАННЯ ТЕТРАХОРДІВ	25
Розділ II	
ВИХОВАННЯ УНІСОННОГО АНСАМБЛЮ	29
ВИХОВАННЯ НАВИЧОК НАСПІВНОГО ЗВУЧАННЯ—КАН- ТИЛЕНИ І ЛЕГАТО	29
ВИХОВАННЯ РИТМІЧНИХ НАВИЧОК УНІСОННОГО АН- САМБЛЮ	41
Розділ III	
ХОРОВИЙ БАГАТОГОЛОСНИЙ АНСАМБЛЬ	62
ХОРОВИЙ ГАРМОНІЧНИЙ АНСАМБЛЬ	64
ХОРОВИЙ ПОЛІФОНІЧНИЙ АНСАМБЛЬ	87
ХОРОВИЙ АНСАМБЛЬ ПІДГОЛОСОЧНОЇ ПОЛІФОНІЇ	88
ХОРОВИЙ АНСАМБЛЬ ІМІТАЦІЙНОЇ ПОЛІФОНІЇ	93
ПОЛІФОНІЧНИЙ АНСАМБЛЬ У ФУГАХ	104
ХОРОВИЙ АНСАМБЛЬ КОНТРАСТНОЇ ПОЛІФОНІЇ	114
ХОРОВИЙ АНСАМБЛЬ СПОЛУЧЕНЬ МЕЛОДИЧНО-ХРОМА- ТИЧНОГО РУХУ ГОЛОСІВ	128
Розділ IV	
ХУДОЖНІЙ ХОРОВИЙ АНСАМБЛЬ	147

ЛИДИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ПАДАЛКО

ВОСПИТАНИЕ АНСАМБЛЯ В ХОРЕ

Пособие

(На украинском языке)

Редактор *А. І. Белінська.*

Художник *М. О. Войнаровський.*

Художній редактор *Д. О. Лукомський.*

Технічний редактор *Ю. Б. Дахно.*

Коректор *П. Г. Гаврилець*

БЗ № 9 1969 р. Здано на виробництво 24.V 1968 р. Підписано до друку 17.X 1969 р. Формат 60×90¹/₁₆. Фіз. друк. арк. 10,75. Умовн. друк. арк. 10,75. Облік.-вид. арк. 10. Папір друкарський № 1. Зам. № 9—488. Тираж 13000. Ціна 56 коп.

Видавництво «Мистецтво», Київ, вул. Свердлова, 19.

Київська книжкова фабрика № 1 Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР, вул. Довженка, 5.

